

Las representaciones literarias de la maternidad

Literatura argentina, 1950-2000

Autor:

Domínguez Rubio, Nora

Tutor:

Panesi, Jorge

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

25

FAV	OSOFIA
N° 51522 MESA	
28 SEP 2004 DE	
Agr.	ENTRADAS

Tesis de Doctorado

*Las representaciones literarias de la maternidad.
Literatura Argentina: 1950-2000*

Nora Domínguez Rubio

Director: Jorge Panesi

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Setiembre, 2004

Indice

Escenas	4
Introducción	8
<i>Primera sección: La serie de los hijos</i>	<u>63</u>
Capítulo 1. a. Amores que matan	64
b. Voces que roban infancias	99
Capítulo 2. Rameras y bastardos	128
<i>Segunda sección: La serie de las hijas</i>	<u>168</u>
Capítulo 3. Fecundas y estériles	169
<i>Tercera sección: La serie de las madres</i>	<u>239</u>
Capítulo 4. Madres de la Plaza	240
Capítulo 5. Madres de la letra	288
<i>Cuarta sección: Más allá de las series</i>	<u>327</u>
Capítulo 6. De dónde vienen los niños	328
Epílogo	374
Bibliografía	381



Escenas

Tres escenas para un comienzo, tres representaciones de la maternidad.

La primera corresponde a una historieta, *Yo, Matías* (1993), de Sendra. El título sitúa un reino: la voz de un sujeto en primera persona. El dibujo de presentación acerca un texto a cargo de esa voz: “Lo esencial es invisible a los hijos” y revela al yo como un niño-hijo que anuncia y declara la fórmula básica que lo sostiene como personaje. Lo que se oculta es la madre que hace su entrada en este trabajo como enigma y arrastra con él su carácter de “esencial”. La invisibilidad que marcará al personaje se traduce también en la estrategia de representación que elige la historieta. Matías es el centro de los dibujos. La madre es únicamente una voz encerrada en el cuadro cuyo discurso reproduce los lugares comunes de las relaciones de maternidad durante estas últimas décadas. A través de ellos interfiere en las acciones del hijo. Matías, el sujeto del enunciado, es parte de una historia recortada en secuencias cuyo sujeto de la enunciación entabla con él una alianza. En ella, el cuerpo de la madre queda fuera de cuadro, ausente y con una voz capturada. La representación de la madre, una pura voz sin cuerpo, es apropiada desde un procedimiento textual que surge como el sitio de algún tipo de negociación masculina. *Yo, Matías* introduce uno de los ejes centrales de esta tesis: *el discurso de las madres es un discurso dominado y desplegado por la voz de los hijos*.

La segunda es la escena del amamantamiento, práctica central de la maternidad que llega a través de la novela de Norah Lange, *Cuadernos de infancia* (1937). Memoria de un aprendizaje realizado en una familia de mujeres. Conocimiento que circula entre madres e hijas y que se transmite privado de palabra. Mimetismo y repetición. La escena se construye desde una mirada compartida por un grupo de niñas y desde ella se instala el descubrimiento de una capacidad natural del cuerpo de las mujeres. El cuadro recorta el cuerpo adolescente de la hermana mayor sosteniendo a un bebé que ha dejado de llorar por la proximidad del pecho femenino; desde la rendija de la puerta las hermanas menores espían el prodigio. La voz que narra y la escena que se narra recortan un marco para una evidencia: esa práctica necesita de un cuerpo de mujer que a través de una actuación particular calme el llanto de un niño. Asombro juvenil y femenino frente a la síntesis que arma el encuentro entre biología y cultura. Para convertirse en madre se precisa ser mujer, para actuar como una madre se precisa del cumplimiento de ciertos actos. Destino de

mujer, imagen de un cerco, sobre cuyo encierro la voz de las futuras madres construirán sus propios relatos. Esta escena entre miradas, cuerpos y voces de niñas-mujeres introduce el segundo eje: *las hijas miran y reconocen a la maternidad como un conjunto de actos a imitar e interpretar*. Actos materiales que involucran cuerpos y palabra.

La última escena adopta vías más indirectas. A ella concurren una cadena de representaciones encubiertas: una representación dentro de otra representación (cuadro) dentro de una tercera (novela). La escena aparece en una obra de arte denominada "Maternidad", objeto de disputa interpretativa a partir de la cual se genera la historia de un crimen en *El túnel* (1949) de Ernesto Sábato. El narrador y artista, Juan Pablo Castel, preso por haber asesinado a María Iribarne, reconstruye a través de su confesión la trama que lo llevó al homicidio. La mirada cautivada de la mujer sobre una pequeña escena del cuadro actuó como su señuelo. La mirada del pintor sobre la mirada de María, funciona como una maquinaria masculina enloquecida por el posible juego de interpretaciones que encierra el gesto. Enigma de la representación que se desata al ritmo del enigma de la maternidad. Enigma del texto moderno que se libera en los recodos de una trama burguesa. A lo largo de esta investigación la novela guardará para sí la fuerza de un estímulo. En esta presentación nace y se termina su compartida soberanía. Pero el estímulo trae los tonos de una voz confesional que dirime algunas de las relaciones posibles entre representación estética y maternidad.

En el cuadro una gran mujer mirando a un niño ocupa el primer plano, sin embargo la escena menor de la ventanita se convierte en el eje de discusión narrativa. La primera imagen es casi una representación silenciada, no se habla de ella, no parece poder decir nada, sólo contiene en su interior una cavidad significativa y parlante para el texto. Central pero silenciosa revela en esta dialéctica una de las formas de representación de la maternidad en la literatura argentina. *Las madres en este sistema literario no constituyen un objeto de representación privilegiado. Surgen dentro de un registro intermitente que las coloca en constante tensión entre la presencia y la ausencia, entre la centralidad y la exclusión.* *El túnel* ofrece un modelo de funcionamiento de algunos de los textos que se trabajarán. En la medida en que coloca un cuadro dentro del cuadro, produce un abismo de la representación, una *mise en abîm* que lleva a pensar las relaciones entre representación y literatura y, entre ellas, la maternidad como una profundidad impenetrable, como un enigma que desata el relato. En la escena de la ventanita se superponen una serie de miradas cuyos significados enloquecen al narrador, un ferviente y obsesivo buscador de la verdad absoluta del arte. Pero como esa verdad es elusiva y

proclive a desplegarse de acuerdo con posiciones y perspectivas y no con valores absolutos está abierta a identificaciones diversas. Estas últimas trastornan a Juan Pablo Castel, lo persiguen y lo conducen al crimen, porque a partir de ellas advierte que su calidad de “autor”, de “padre” de una obra no alcanza para dominar y clausurar los sentidos de una representación. Como padre o autor de la obra “Maternidad” no puede soportar el más mínimo desvío de sus preciosas identificaciones, de modo que sus irrupciones extraviadas van del universo de la maternidad idealizada al de la injuria hasta dar con la inevitable acusación de que toda mujer puede ser una puta. Entre una y otra el trecho es muy corto; una serie de textos en esta investigación revelarán el habitual mecanismo de este pasaje.

Las escenas elegidas señalan, entonces, tres modos posibles de funcionamiento textual y de representación materna. La invisibilidad de un cuerpo y la disposición del lugar que debe ocupar una voz son estrategias que sirven para que, *a posteriori* de ser ejecutadas, señalen el efecto –lo ocultado por el recurso, es decir, la madre- como un enigma, como lo que no se deja ver. Es decir, se diseña un lugar marginal y apartado para la voz de la madre y luego se determina su valor como enigma. Por otro lado, las escenas presentan a los sujetos que protagonizan estas situaciones o disponen de estos arreglos. La representación de una escena cultural ampliamente reproducida, como es la del amamantamiento, se singulariza en personajes y situaciones concretas que, al ser narrados desde una determinada perspectiva --femenina, familiar y plural--, convierte lo “naturalmente” conocido como propio de las mujeres en un hecho que sorprende a las mismas niñas. El descubrimiento aporta un saber y éste se transmite como una práctica y por medio de un aprendizaje. Finalmente, Juan Pablo Castel enloquece por no poder controlar las derivaciones de sentido que produce un enigma, por no aceptar que ellas dependen de perspectivas y posiciones. El texto, el cuadro, la “maternidad” marca su separación y su autonomía mientras ejecuta su venganza. Interpretar la maternidad puede transformarse en una cuestión de vida o muerte, puede convertir a los hijos en héroes, orientar a los sujetos (hijos o madres) hacia la búsqueda de algún tipo de perfección, arrastrarlos hacia la transgresión e incluso acercarlos al delito. Alguien permanece para ordenar esos sentidos y narrarlos, alguien que se acerca a la figura del sobreviviente.

Delimitar estas escenas y circunscribir estos problemas teóricos puede parecer puro recurso argumentativo o simple artificio narratológico. Sin embargo, su utilidad se basa en que permiten ver diferentes representaciones de la maternidad y el engranaje que se arma entre representación y voz. Las flexiones de la voz retienen ciertas notas sobre madres e

hijos que sin duda importan. No hay un grado cero de la voz cuando se trata de la maternidad ya que ésta es el espacio de los tonos y las modulaciones que, en sus formulaciones dominantes, vienen cargados de sentimentalidad. Matices del exceso amoroso o inflexiones que desbordan la representación y transforman a la voz en un canto glorificante o injurioso. Por eso, tal vez, la maternidad está tan próxima a la exaltación patriótica, a la religión, las trampas del psicologismo y las expresiones populares del habla.

Las preguntas se instalan por sí solas. ¿Qué implica estudiar la maternidad en la literatura? ¿Qué, recorrer la literatura detectando lugares de maternidad? ¿Qué relaciones podrán establecerse entre la construcción de la maternidad como una relación social cuyo ámbito de constitución es fundamentalmente la familia y la literatura como un espacio de circulación y confluencia de diversos discursos sociales?

La maternidad es una relación social que constituye sujetos: madres e hijos y que, desde el sentido común, es pensada únicamente como un vínculo personal, subjetivo y familiar. Se trata de un campo tan amplio y diverso como coagulado y homogéneo, que aquí será relacionado con el campo igualmente dilatado y excesivo de la literatura, cuyos mecanismos y procedimientos derivan de los usos y posibilidades del lenguaje. Lenguas y madres pertenecen en tantos objetos de conceptualización a esferas diferenciadas. Sus posibles definiciones reenvían a instituciones: la familia y la literatura. Esta pertenencia implica el reconocimiento de leyes más o menos específicas, aunque no del todo autónomas, que gobiernan y disciplinan a los sujetos que intervienen en una y otra institución, que distribuyen jerarquías entre ellos, que adjudican lugares y prácticas a los que se les asignan valores.

Esta investigación indagará las relaciones entre maternidad y narrativa a través de una confrontación entre los relatos de los hijos y los relatos de las madres. La articulación propuesta abre un abanico de sentidos que van desde pensar a la maternidad como una institución a declarar que en ella se funda un estilo.

Introducción

Declaraciones y objetos.

Las madres ocupan un lugar central en la definición y perpetuación de los sistemas de parentesco, sirven a intereses estatales, anudan los espacios público y privado, habitan las clases sociales, acuden de manera reiterada y ostensible, en tanto objeto y sujeto de consumo, a inscribir su lugar en diferentes formas de publicidad, condensan las variantes de la culpa por el destino de sus hijos, son lugares de veneración para las religiones y las culturas populares, están propensas a permanecer encerradas en los discursos jurídico, médico y político. Es decir, dan cuenta de lo social y de lo cultural de diversas maneras. ¿Cómo explicar entonces el lugar marginal que ocupan en la literatura argentina del Siglo XX? ¿Podemos afirmar que se trata de un lugar realmente marginal?

Reducir el escaso número de textos que privilegian una fábula materna en la literatura argentina a una problemática cuantitativa implicaría simplificar la perspectiva de análisis. Las respuestas más bien importan a un orden temporal, histórico y, en especial, a una modalidad de lectura que es también histórica. Si la literatura argentina no ha hecho de ellas objetos privilegiados de representación, se comprueba aún más esta ausencia en la crítica, como si el suyo fuera un no poder para la representación y un no poder para la lectura de esa representación. Vinculadas con lo doméstico-familiar, lo privado, lo sentimental y con la sexualidad circunscriben una zona de poco interés para la crítica literaria o cultural:

“Esta reticencia es en sí mismo significativa. El lector, al negar al texto autobiográfico la recepción que merece, sólo refleja, de modo general, una incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras evidente. La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura”.¹

Lo mismo que señala Molloy para la autobiografía hispanoamericana podría decirse con respecto a las ficciones maternas en la literatura argentina, presas como la autobiografía del “desdén y la incompreensión”. La crítica en este punto parecería estar copiando un gesto de la literatura; el desdén por las madres proviene de este campo. No me mueve un reclamo de valorizar aquello que permanece desvalorizado o desprestigiado. Me impulsa más bien el deseo

¹ Ver Sylvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, pág. 12.

de observar los términos de la ausencia, sus significaciones, los sentidos de una marginalización, los procedimientos que combinan un simultáneo uso y descarte narrativo. Tampoco pretendo señalar con el dedo las formas del sexismo cultural, literario y discursivo sino observar los ademanes contradictorios que adopta cuando se trata de hijos y de madres.

El relato de la maternidad acompaña, sostiene y atraviesa la cultura argentina. Se trata de un relato fracturado, disperso y discontinuo que despliega un sintagma: “madre hay una sola”. Pronunciado por una cantidad de discursos y voces, muestra en su trayecto que estas voces corresponden a lugares fijos, cuya representación y legitimidad es producto de disputas dentro de una lengua nombrada “lengua materna”. Más adelante me detendré en los rasgos de este relato. Por ahora, señalo que el relato en su modalidad hegemónica se construye siempre desde la posición del hijo. Los hijos representan; las madres son representadas. Estos lugares fijos dentro de la estructura de la representación son los núcleos duros, resistentes a la variación y al cambio. Tanto unos como otras constituyen en esta tesis posiciones discursivas.

No es mi interés estudiar a la familia como una institución social o como el lugar de constitución de una estructura psíquica sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo. Me preocupa el hijo-narrador que nombra y representa a una mujer como su madre y a madres que se reconocen como tales y reconocen a través de sus voces y discursos a hijos singulares y propios. En esta distribución no importan tanto el estado civil de esas mujeres o la legitimidad de sus hijos, sino en la medida en que estas situaciones alteran el sistema del relato. En esta sociedad especialmente literaria entre madre e hijo que voy a delimitar el padre queda afuera. Lo que parece ser un remedo de la construcción ideológica-cultural que precisamente pretendo desenmascarar no es más que una elección metodológica. Esta construcción acentúa la relación madre-hijo como la relación afectiva por excelencia que para constituirse con felicidad para ambos, sobre todo en los primeros años de vida, necesita de la separación del padre.² En los textos que analizaré el padre, su presencia, función y poder, aparecerá de diferentes maneras incidiendo en los tipos de

² Para ver los lugares cambiantes que ha asumido el lugar del padre consultar Elizabeth Badinter *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVI al XX* quien señala que desde finales del siglo XVIII la promoción del amor maternal oscureció progresivamente la imagen del padre, el Estado que antes se había alineado con el padre y había fortalecido su derecho a ser obedecido, adopta durante el siglo XIX otra actitud y hasta una política contraria, se interesa cada vez más por el niño víctima y adquiere la costumbre de vigilar al padre y se propone reemplazarlo a través de una serie de figuras que limitaron el prestigio paterno: el maestro, el juez de menores, el psiquiatra. En dos siglos la imagen del padre cambia radicalmente. Elisabeth Roudinesco habla de “un padre mutilado” para explicar un proceso semejante, Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden*.

relatos que se desplieguen. Un trabajo más complejo y, tal vez más abarcador podría deslindar los relatos filiales, los paternos y los maternos y sus posibles relaciones, pero resolví privilegiar la profundidad del análisis a su extensión. En este sentido considero que los relatos paternos podría ser objeto de interés específico de otra investigación.

Entre las decisiones tomadas habrá una negativa a hablar del mito de la maternidad porque éste suele trabajar con significados plenos y en ellos amenaza la idea de que no es posible escapar a su poder simbólico. El concepto de relato e, incluso, el concepto de hegemonía, a pesar de las tendencias al dominio y el disciplinamiento que puedan perseguir y alcanzar, resultan conceptos más dinámicos que tienen la capacidad de producir impugnaciones y resistencias.³ Por otra parte, cuando digo “relato” entiendo la forma por excelencia a través de la cual se vehiculiza un saber que admite una pluralidad de juegos de lenguaje y cuya transmisión obedece muy a menudo a reglas que fijan la pragmática y que constituyen el lazo social.⁴ Un relato se transforma en dominante porque contiene un gran poder de producción y de seducción. Está animado por el deseo y la memoria y puede adquirir la forma de un “contrato” o de un “don”.⁵ Necesita de narradores y lectores, emisores y destinatarios, dispuestos a dejarse llevar o atrapar por el deseo de la narración y del sentido. El deseo está en el origen y en el momento de generación del relato pero también motiva y estimula la lectura y alienta el juego y la construcción del significado.⁶

Esta forma dominante del relato se implanta en la Modernidad.⁷ Durante el siglo XVIII se constituye una nueva configuración de la infancia,⁸ el nacimiento del niño moderno necesita

³ Cuando hablo de una modalidad hegemónica uso el término “hegemonía” según la elaboración conceptual propuesta por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*. Es decir, como “un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que constituyen los elementos necesarios de la dominación”. Me interesa especialmente su carácter activo, procesal, que permite constantes correcciones, modificaciones y alteraciones que no se fijan en un sistema o estructura. Al articular diferentes tipos de fuerzas que actúan en él, con él y sobre él manifiesta también un carácter heterogéneo en el que se pueden describir tanto las líneas que tienden a la dominación como aquéllas que trabajan a favor de la resistencia. Toda hegemonía es, por definición, siempre dominante, pero jamás lo es de un modo total o exclusivo, lo que permite entregarse a detectar sus lugares alternativos o contrahegemónicos y el grado en que esos puntos verdaderamente se desvían de las fuerzas dominantes.

⁴ Ver Lyotard, J. *La condición posmoderna*.

⁵ La idea del relato como un contrato fue formulada por Barthes en *S/Z* y en *El placer del texto*. Por otra parte fue Walter Benjamin en “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” quien pensó al relato como un don.

⁶ Para ver las relaciones entre deseo y narración consultar Roland Barthes, *El placer del texto*, y también Peter Brooks “Narrative Desire” en *Reading for the Plot* y *Psychoanalysis and Storytelling*. Para una lectura feminista de la relación entre deseo y narración ver Teresa de Lauretis “El deseo de la narración” en *Alicia ya no*, págs. 165-250.

⁷ Michel Foucault coincide con otros autores (Lévi-Strauss, Donzelot, Ariés, Badinter, Shorter) en que a partir del siglo XVIII se constituye la familia moderna como el lugar obligatorio de los afectos y como el lugar de

de un sujeto que lo proteja y que dedique todo su tiempo a él. De esta nueva idea del niño nacerá una nueva madre: la madre moderna y con ella el amor maternal.⁹ La invención de esta madre es funcional al ascenso de la burguesía. El proyecto político de esta clase necesita dotar de una identidad fuerte a la madre doméstica y para ello despliega las operaciones del deseo humano como si fueran independientes de la política. “Y esto ayudó a crear la ilusión de que el deseo era completamente subjetivo y, por lo tanto, esencialmente distinto de las formas políticamente codificables de comportamientos a las que dio lugar”.¹⁰ El psicoanálisis cumplió un papel central en la construcción del modelo que, al momento de ser afectado por los descubrimientos de esta nueva disciplina, ya mostraba sus fisuras. Freud “recentra el antiguo orden patriarcal ya deshecho alrededor de la cuestión del deseo”, señala Roudinesco y encabeza con estos descubrimientos un movimiento profundo en la sociedad.¹¹ La puesta en primer plano de la figura de un hijo incestuoso modeló de un modo definitivo la figura de la madre. A partir de ese momento, igual que Yocasta, toda madre se convirtió en objeto de deseo filial. Por otra parte, la construcción del concepto de envidia del pene para explicar la adquisición de la subjetividad en las niñas y el del temor a la castración de los niños se convirtieron en los fantasmas centrales de los procesos de subjetivación. Lo masculino o lo femenino como destino o futuro tuvo en las madres una compañera de ruta por demás cuestionada. Hacia la mitad del siglo XX Jacques Lacan hará de la metáfora paterna según la cual es el Nombre del Padre el que garantiza la entrada del niño en el orden simbólico, en el universo de la ley y del lenguaje el centro de su desplazamiento teórico y la madre queda allí situada como la que transmite ese

establecimiento de una regla funcional indispensable, la ley del tabú del incesto. Madres, niños y padres quedan cautivos de la ley y del derecho, un sistema que se ve reforzado por la incorporación de un grupo de saberes y personajes que comienzan a formular otras estrategias de normalización y control: médicos, pedagogos, psiquiatras (Foucault, M., *Historia de la sexualidad. 1*). La transgresión que siempre amenaza da lugar a la desconfianza que resulta inherente al modelo y que se dirige particularmente sobre las madres. Lévi-Strauss define a la familia de la civilización moderna como un tipo de familia basada en el matrimonio monógamo, en el establecimiento independiente de la pareja de recién casados, en la relación afectuosa entre padres e hijos. En su artículo “La familia” la define “al mismo tiempo como la condición y la negación de la sociedad”. La sociedad lejos de proponerse un refuerzo o una protección sobre ella la controla; movida por una actitud de desconfianza le niega su derecho a existir aisladamente.

⁸ Consultar Aries, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*.

⁹ Para ver la conformación histórica de esta figura y de este concepto ver Elizabeth Badinter, ob.cit.

¹⁰ Nancy Armstrong realiza un excelente estudio de las articulaciones entre el ascenso de una clase social, la conformación de un género literario, la novela doméstica, (en el ámbito de la literatura inglesa) y la historia de la sexualidad. Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*, pág. 22.

¹¹ Ver Roudinesco, E. Ob.cit. pág. 98.

Nombre.¹² Este es el lugar que se inscribe para ella en el universo simbólico, transmisora de la ley del Padre y marcada por la separación, por el corte, por la pérdida.

En el orden familiar moderno las madres son “responsables y afectuosas”, “sexualmente pasivas, afectivamente dependientes y socialmente necesitadas de protección masculina”, señala Ana María Fernández. El entramado de estas asignaciones simbólicas produjo una red de sentidos de gran eficacia que cobró realidad sobre los cuerpos de las mujeres.¹³ “La idea central Mujer=Madre –señala Fernández- organiza tanto el conjunto de prescripciones que legalizan las diferentes acciones en el concebir, parir y criar la descendencia, como los proyectos de vida posibles de las mujeres concretas, y también los discursos sobre la Mujer”.¹⁴ Esta asociación organiza su poder a través de tres recursos: la ilusión de naturalidad, la ilusión de atemporalidad y la relación: a menos hijos, más mito.¹⁵ Este último enlace –que Fernández desarrolla en el plano de lo social, cultural e individual de las mujeres- resulta interesante para ubicar en él la flexión que nos permitirá volver al centro de este estudio. La autora coloca el problema en una perspectiva histórica señalando que hoy en día la mujer dedica menos tiempo útil a cumplir con su función social reproductora que las mujeres de otros siglos. “...al tener muchos menos hijos, y siendo la maternidad, *su* misión, se concentra en esos pocos hijos toda su dedicación” (177). Por un lado, los avances tecnológicos desligan a la mujer de la procreación necesario-natural, pero por otro los discursos “elevan” a carácter de esencial esta

¹² “En las teorías de Lévi-Strauss y de Lacan, lo Simbólico puede definirse como la función ordenadora de la Cultura que separa al hombre de la Naturaleza, inscribiéndolo de entrada en el lenguaje, en la ley fundadora cuya interdicción primordial es la del incesto y en las estructuras del parentesco, que organizan la diferencia de los sexos y las generaciones. En psicoanálisis ese es el rol cardinal del Edipo: la estructura es patriarcal puesto que el Nombre-del-Padre es el soporte y el agente de la transformación del animal humano en sujeto. Se trata de una estructura ampliamente masculinista, me animo a decir, en la medida en que Lacan felicita a Lévi-Strauss por haber fundado “la autonomía de un sistema signifiante” sobre ‘una teoría generalizada del intercambio en el cual mujeres, bienes y palabras parecen homogéneas’. Marini, Marcelle. *Lacan: itinerario de su obra*. págs. 68-69

¹³ Ver Ana María Fernández, *La mujer de la ilusión*.

¹⁴ Por su parte, Silvia Tubert señala al respecto: “... si bien es reduccionista subsumir la feminidad en la categoría de maternidad, también existe la posibilidad de la reducción opuesta, que supone la separación simple e irreductible de ambas categorías. Lo femenino y lo maternal mantienen relaciones lógicas complejas: ni coinciden totalmente ni son completamente disociables”. Silvia Tubert (ed.) *Figuras de la madre*. pág. 11.

¹⁵ La ilusión naturalista se basa en la idea de que la mujer en tanto poseedora de un cuerpo reproductor y capaz de una descendencia encuentra una realización “natural” en esta función. Por otra parte, tiene a la noción de instinto como una noción definitoria de lo materno. Esta noción borra los “complejísimos procesos psíquicos, culturales y sociales” que actúan en el régimen materno instaurando un lugar de sobresignificación del amor incondicional, de los lazos de sangre indisolubles que hacen de esos vínculos una zona de irreductible fuerza. La ilusión de atemporalidad, por su parte, se construye a partir de la falacia natural y anula toda posibilidad de observar el peso que las diferencias culturales e históricas otorgan a las ideas de los cuerpos y a la organización de los géneros. Fernández, Ana M. ob. cit.

función social de la mujer (178). Se trataría entonces de un refuerzo ideológico sin las bases materiales que la función tuvo en otra época.

En nuestro campo de estudio habrá madres e hijos únicos. La literatura singulariza sujetos y representaciones, por lo tanto el hijo será siempre el descendiente exclusivo de una madre particular. No tendrá rasgos de tipicidad, pero sin embargo, mientras construya las marcas incondicionales de un amor único y privilegiado llevará a su madre al terreno de la obediencia y del sometimiento al modelo, dará forma al estereotipo de un amor que lo contiene. La fórmula social y actual -que despliega Fernández- de “a menos hijos, más madre” se convertirá en el espacio literario en “a más hijo, más madre”. Pero, paradójicamente, en tanto representante absoluto de su reino, delegado incuestionable del poder de su relato, se apropiará de su voz hasta casi decretar su silencio, de modo que también será posible decir: “a más voz y poder del hijo, menos voz y menos madre”. El hijo que puede narrar este relato ha alcanzado la adultez. No hay relato hegemónico de la maternidad sin un hijo adulto, jurídicamente responsable ante la literatura y su ley y ante la ley social. El relato idealizado de la madre se escribe en pasado y es intrínseco a la idealización de la infancia. Relatos memoriosos cuyos ejemplos más claros surgen en las novelas de aprendizaje. Estas cuentan el modo de construcción de una subjetividad, de cómo se logra una voz autorizada para esa narración, y de cómo se constituyen lugares de representatividad.¹⁶ En cambio los relatos con voces de niños en general recurren al procedimiento de transcripción de una voz infantil, de modo que el espacio de constitución de una voz narrativa legitimada y autorizada les es vedado. Los niños en estas estructuras sociales son menores sin voz propia, al no ser sujetos jurídicamente independientes y responsables sus padres hablan por ellos.

Este relato hegemónico circula por la vida, los discursos institucionales y las prácticas artísticas. La literatura lo usa, lo despliega pero renuncia a modificarlo. Si la literatura, en una de sus posibles definiciones, es considerada como el espacio de lo social donde la transgresión de la norma es ley, cuando se cruza con el relato de la maternidad parece abandonar su capacidad contestataria. No puede con él, lo intenta no una sino varias veces pero demuestra finalmente su fracaso en subvertirlo. Desde este punto de vista la literatura argentina no propone versiones subversivas del modelo hegemónico de la maternidad; cuando el cambio afecta al relato la subversión aparece simultáneamente en la literatura y en el orden cultural

más amplio. En la historia y la cultura argentina el relato entra en crisis cuando las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo se hacen cargo de su propio discurso de madres para interpelar al Estado por la desaparición de sus hijos y nietos. Esto implica una variación cultural que también afecta a la literatura. A partir de la dictadura 1976-1983 aparecen textos escritos por mujeres donde este relato comienza a mostrar sus variantes modificadas. Con esto no pretendo señalar un único factor determinante del cambio literario que es sobre todo una modificación en el lugar de enunciación sino destacar que vida y literatura encuentran un estilo de combinación y vecindad cuando comparten una misma posición discursiva.

Sólo en las últimas décadas del siglo XX las madres en la vida y en la literatura argentinas comienzan a adquirir voz propia y surgen novelas o relatos que adoptan este sistema de enunciación. Una de las razones de este giro se vinculan, como sostuve en el párrafo anterior, con la emergencia de las Madres de Plaza de Mayo como grupo político generador de nuevas políticas de la maternidad. La irrupción de un estado asesino que secuestra, tortura y hace desaparecer personas es la causa fundamental que provoca la aparición de voces que reclamen justicia; este reclamo se realiza desde un lugar novedoso en el imaginario cultural: el lugar de madre. A un mismo tiempo¹⁶ se constituye este espacio como un espacio de resistencia y de locura. Las Madres de Plaza de Mayo eran consideradas por ese estado como Las Locas de Plaza de Mayo. Con ellas la maternidad sale de la familia para ubicarse en la plaza, un pasaje que transforma el lugar de madre de un hijo en “madre de un lugar”.¹⁷ Así la reformulación del lugar materno coincide con la reformulación de los modos de hacer política. La función materna, en este momento, se politiza de un modo inédito y radical en la sociedad argentina.

La mitad del siglo constituye también otro momento de politización de la maternidad, la figura de Eva Perón lo resume. Las Madres de Plaza de Mayo hicieron de la maternidad una construcción biológico-simbólica de oposición al poder político; por el contrario, el peronismo como partido gobernante construyó a través de la figura de Eva Perón una maternidad simbólica absolutamente funcional a su proyecto. Con ellas la figura del hijo único se diluyó y amplificó en todos los desaparecidos o en todos los descamisados. De esta manera demostraron que la más fuerte realización materna se produce cuando el abrazo o la voz de la madre puede

¹⁶ El ejemplo más claro en el sistema literario argentino de esta voz narrativa desplegada en una trama de aprendizaje sería *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

¹⁷ Martha Rosenberg acuña esta idea que desarrollaremos en el capítulo dedicado a las Madres de Plaza de Mayo. Ver “Lo que las madres saben”.

abarcar a todos los hijos y cuando el lugar de madre se pluraliza, cuestionando el paradigma “madre hay una sola”. En el caso del grupo transformándolo en un colectivo político y en “madres de un lugar”; por parte de Eva insistiendo en la singularización que estalla en el “volveré y seré millones”.¹⁸ Una, desde el centro del poder político, tuvo que construirse un nombre. *La razón de mi vida* relata las diferencias de sentido que implicaba actuar como Eva Perón o como Evita. La *Autobiografía de Hebe de Bonafini* cuenta la historia previa y posterior al nuevo nacimiento materno después de la desaparición de los hijos de la representante más visible y que ha alcanzado mayor notoriedad del grupo. Eva o Hebe no escribieron de puño y letra sus autobiografías, las dieron a escribir y supervisaron y pautaron las construcciones textuales que hacían de su yo el eje de los relatos de vida. Estas afirmaciones no pretenden negar la presencia anterior de voces maternas ni en el espacio de la política, la cultura en general o la literatura.¹⁹ Indican más bien la constitución de una relación potente y estrecha entre maternidad y Estado que desarrollaré con más detenimiento en el capítulo cuarto cuando avance con lo que denominaré la serie de las madres.

Sin embargo, la politización de la función materna tuvo diferentes concretizaciones a lo largo de la historia y la cultura argentina y de acuerdo con las circunstancias en que surgen la acción de politizar encierra diferentes significados. La idea más difundida y arraigada considera que los modelos dominantes maternos son producto de una operación ideológica básica que asimila e identifica a la mujer con la madre y convierte a esta falaz coincidencia en el único destino posible para las mujeres. Un procedimiento al que se denomina maternalización y

¹⁸ Eva Perón no pronunció la frase. Le fue adjudicada una y otra vez y por lo tanto, permanece en el imaginario cultural del peronismo como dicha por ella. Tomás Eloy Martínez titula así uno de los capítulos de su novela *Santa Evita*, y en el subtítulo aclara que la misma está extraída de la “frase atribuida a Evita”. John Kraniuskas considera a Eva Perón como una fuente poderosa de producción simbólica del peronismo en diversos artículos donde estudia la articulación que se entabla entre Eva y el Estado y las configuraciones literarias o cinematográficas que produjo el binomio. Consultar los artículos de Kraniuskas, John “Eva-peronismo. Literatura, Estado”, “Rodolfo Walsh y Eva Perón: ‘Esa mujer’”, y “Revolución porno: *El fjord* y el estado Eva-peronista”. Volveré sobre Eva Perón en diferentes puntos de este trabajo pero no me detendré particularmente en los efectos que produjo en tanto “artefacto cultural”, como lo denominan Paola Cortés Rocca y Martín Kohan en *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Además de los citados hay varios trabajos que han privilegiado este abordaje. Andrés Avellaneda construye periodizaciones literarias a partir de las elaboraciones, ubicaciones y relecturas que encaran textos y escritores en relación con el peronismo. Sostiene asimismo que Eva, “artefacto discursivo desde el que se pensó el texto de la literatura y el texto de la sociedad argentina”, entra tardíamente al panteón literario. Cuando lo hace toma la representación de un cuerpo muerto que condensa enigmas o de un cuerpo vivo atravesado por el exceso. Andrés Avellaneda. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. Ver también Blanco, Lidia, “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas” y Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*.

adquirió aplicaciones específicas a través de políticas puntuales. La maternalización encontró su fundamento en la ciencia médica, saber que se convirtió en dominante en la segunda mitad del siglo XIX. El discurso sobre la maternidad fue apropiado por la biología de cuño darwinista que le ofreció un sustento científico indiscutible.²⁰ Marcela Nari afirma que este proceso que se desarrolló con especial intensidad en la Argentina entre 1890 y 1940 no fue homogéneo ni estuvo libre de debates:

“Con las políticas de maternidad (reformas de los códigos civiles y penales, leyes sociales y laborales) nos hallamos ante un campo de disputas: al intervenir sectores políticos tan disímiles y antagónicos, algunos pretendían excluir a las mujeres del mercado de trabajo; otros pretendían fortalecer a la familia y el lugar subordinado de las mujeres dentro de ella. Entre las mujeres había quienes exigían derechos civiles y sociales para las mujeres precisamente por ser madres y quienes consideraban la maternidad como un lugar de ejercicio de poder no solo doméstico sino transformador de la sociedad y de la política: la maternidad debía ejercerse desde el propio Estado.

En estos últimos casos, nos encontraremos ante lo que ha sido denominado “maternalismo político”. Es decir, una expresión histórica del feminismo que intentó emancipar y liberar a las mujeres a partir de su condición biológica y social de madres”, 221²¹

Las sociedades y los estados siempre consideraron a la maternidad como una función social disponible para sus proyectos políticos.²² En gran parte del material historiográfico sobre este tema en la Argentina cuando se habla de politización las referencias atienden particularmente a las políticas que, generadas desde los gobiernos, intervienen a favor o en contra del estatuto civil, de la salud, del trabajo o de la educación de madres y/o niños; también en algunos casos se contempla el plano de las respuestas que las mujeres han dado a esas

¹⁹ Apunto un solo dato donde una voz de madre hace referencia a la muerte de la hija. Se trata del texto autobiográfico de Juana Manuela Gorriti. *Lo íntimo* (1892).

²⁰ Para una relación entre discurso médico y discurso literario en relación con el proyecto de constitución del estado nacional consultar Gabriela Nouzeilles. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*.

²¹ Marcela Nari en su tesis de doctorado (*Las políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*) estudió las políticas de la maternidad entre 1890-1940 ligándolas con los debates y políticas en torno a la población, las ideas y reglamentaciones sobre el trabajo de las mujeres y las prácticas de éstas, especialmente en las clases bajas. Se detiene en el análisis de las distintas posiciones de los profesionales médicos, los grupos de mujeres y en los primeros grupos feministas y en las instituciones que se van fundando.

²² Para un tratamiento localizado en diferentes contextos nacionales consultar el libro de Gisela Bock y Pat Thane (eds.) *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. La compilación reúne un conjunto de artículos que recorren el papel que tuvieron los grupos feministas en las discusiones sobre maternidad a pesar de que en la mayor parte de los países europeos las mujeres aún no votaban. Los artículos se concentran en el período de desarrollo del estado de bienestar, sistema para el cual la cuestión de la mujer representaba una preocupación central. El libro abarca una dimensión comparativa y transnacional que incluye trabajos sobre las políticas pro-natalistas y maternalistas durante el franquismo a las posiciones feministas que veían a la maternidad como una función regeneradora para con la nación y la consideraban como un derecho, hasta la promoción de la maternidad voluntaria en Noruega. O la convivencia de ideas pronatalistas unidas a un

políticas en diferentes momentos históricos.²³ De acuerdo con estos datos y posiciones, el estado, a través de sus instituciones o discursos, es quien se arroga el derecho de politizar a la maternidad al considerarla un objeto de preocupación y debate público y político. El maternalismo político, en diferentes coyunturas, genera sus propias respuestas hacia el estado reivindicando el derecho de las madres a participar en la sociedad civil y ser reconocidas como madres. El accionar de las Madres de Plaza de Mayo no pretende continuar estas ideas maternalistas, más bien opera en un umbral donde el grupo repolitiza en sus propios términos lo que ya había sido politizado por el gobierno militar a través de los secuestros y las desapariciones de los hijos.

Este estudio se concentra en cincuenta años, desde 1950 hasta el final del siglo, período que abarca, años más o años menos, mi vida. Estas fechas señalan pero no limitan, es decir, podré referirme a algún texto publicado antes o después de las mismas, escudándome en la idea de que toda periodización retiene sus propios caprichos. Al comienzo de esta etapa hay otro hecho fundamental: la instauración del voto femenino (1951). En 1954 se publica la primera edición en español de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, texto que resultaría fundante de los movimientos feministas de los años sesenta. Si durante el peronismo y, a partir de la constitución del Partido Peronista Femenino, el número de mujeres que participaban en política creció, fue durante los años sesenta que los cambios en la vida cotidiana se hicieron más evidentes. Progresivamente, las mujeres, fueron alcanzando una mayor autonomía en un

culto de la maternidad al lado de la aplicación de la ley de esterilización directamente antinatalista y las políticas genocidas de exterminio. Esto último es analizado por Gisela Bock en el contexto del nazismo.

²³ Donna Guy ha tratado de definir lo que se consideraba “una madre cariñosa” a partir de cómo algunas instituciones (Sociedad de Beneficencia, el Patronato de la Infancia y la Defensoría de Menores) y renombradas feministas percibían el abandono y exposición de niños fundamentalmente por parte de sus progenitoras, (Guy, Donna, 1994). El rechazo a la maternidad hegemónica o impuesta que se expresaba a través del abandono de niños, el control de la natalidad, el infanticidio o el aborto, ha sido estudiado por un conjunto de trabajos (Barrancos, D., “Contracepcionalidad y aborto en la década de 1920: problema privado y cuestión pública”, Cicerchia, R., “Las vueltas del torno: claves de un malthusianismo popular”, Guy, D., “La madre cariñosa: the social construction of Motherhood in Buenos Aires 1880-1921”, Nari, M., “Las prácticas anticonceptivas, la disminución de la natalidad y el debate médico, 1890-1940” y Lavrín, A., “Puericultura, public health and *motherhood*”). La mayor parte de los estudios sobre maternidad en la Argentina de acuerdo con perspectivas históricas han estudiado diferentes aspectos, especialmente en el período comprendido entre 1880 y 1940. En una etapa previa a la emergencia del movimiento feminista de la segunda ola hay que mencionar a Marie Langer. *Maternidad y sexo*. Con respecto a los estudios sobre derechos reproductivos y aborto ver Susana Sommers, *Genética, clonación y bioética*, Susana Checa y Martha Rosemberg *Aborto hospitalizado: una cuestión de derechos reproductivos, un problema de salud pública* y AAVV *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, 1998. En el ámbito del psicoanálisis hay que destacar los trabajos de Ana María Fernández y Eva Giberti. Desde una perspectiva sociológica, Beatriz Schmukler y Graciela Di Marco, *Madres y democratización de la familia en la Argentina contemporánea*.

contexto de modernización de las costumbres, de un acceso creciente al mercado de trabajo y de una mayor inserción en los estudios universitarios por la creación de nuevas carreras. La aparición de la pastilla anticonceptiva incidió en la definición de nuevas pautas sexuales, las relaciones pre-matrimoniales dejaron de ser tabú, los temas de la vida íntima fueron objeto de discusión en la vida pública. No solo los medios de comunicación surgieron como articuladores entre uno y otro espacio, también emergieron con bastante fuerza las formas de “divulgación del psicoanálisis” que colaboraban en la construcción de nuevos modelos de madres, padres e hijos.²⁴ Estos cambios pautaron la vida de las argentinas que, según las clases sociales y niveles culturales, fueron adaptándose de manera diversa a estos cambios.²⁵ Entre las escritoras, en especial después de la llamada Revolución Libertadora (1955-1963), aumentó el número de narradoras; algunas de las cuales alcanzaron niveles de profesionalización y fueron favorecidas por el fenómeno del best-sellerismo²⁶. A comienzos de los años setenta empiezan a funcionar los primeros grupos feministas de esta época. Sus actividades se ven interrumpidas en 1976 con la dictadura. Los avances del feminismo europeo y norteamericano durante los años setenta ingresa de manera más rápida en aquellos países latinoamericanos que no estaban pasando por regímenes dictatoriales. En la Argentina hay que esperar al final de la dictadura, 1983, para que estos colectivos se reorganicen. En este momento también se visibilizan determinados grupos provenientes sobre todo del psicoanálisis que habían comenzado a producir un discurso feminista en ONG'S o grupos de discusión.²⁷ Durante los años ochenta y noventa crecen los movimientos de mujeres y feministas que actúan en diversas estructuras sociales y políticas, alcanzan distintos grados de institucionalización, promueven e intervienen en debates públicos centrales. La presencia y difusión del feminismo como práctica política y como campo del saber que cuestiona y deconstruye los aparatos ideológicos que han consagrado a las madres al reino de la naturaleza y la reproducción contribuye de manera fundamental al cambio político-

²⁴ Para ver cómo el psicoanálisis lentamente se fue implantando en la sociedad argentina desde la década de los años veinte hasta conformarse un psicoanálisis popular presente en diferentes medios de comunicación y alcanzar un boom en los sesenta, consultar Vezzetti, Hugo. “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”.

²⁵ Ver María del Carmen Feijóo y Marcela Nari “Los 60 de las mujeres”.

²⁶ Ver Renata Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta. “Las escritoras. 1940-1970”.

²⁷ La revista *Travesías*, Nro 5, octubre 1996 está dedicada a revisar el accionar de los grupos feministas de los años 70. Aquí es posible encontrar cuáles fueron las diferentes agrupaciones, sus objetivos y actuaciones, sus alianzas y disoluciones, especialmente hasta 1976 con el establecimiento de la dictadura. La revista sigue el resurgimiento en 1983, el desarrollo y crecimiento de nuevos grupos, lleva adelante una encuesta y transcribe una entrevista grupal acerca de qué significa ser feminista en los años noventa. Esta publicación representa un intento serie de reconstrucción histórica que se vale de testimonios, documentos y diferentes tipos de textos para abordar a este movimiento social.

cultural que autorizó la visualización de otro tipo de representaciones maternas en la literatura y cultura argentinas.²⁸ En estos años las mujeres organizadas políticamente en diferentes grupos y asociaciones promueven y alientan cambios en el nivel de las políticas públicas y de la legislación, vinculados especialmente con derechos de madres e hijos y familia en general o derechos reproductivos.²⁹ De manera que la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del

²⁸ Hay que destacar el valor de una serie de artículos escritos por Marcela Nari durante los años noventa. Su compromiso con el feminismo se advierte además en la perspicacia que tuvo para ir estudiando y dando cuenta de la producción actual de los diferentes grupos, una forma de ir registrando la memoria del presente. Nari se ocupó de reflexionar acerca del campo de la historia de las mujeres, del rastreo y reflexión de las revistas feministas desde los años ochenta a los noventa, del significado de los “estudios de mujer” en las universidades. Consultar sus artículos: “Relaciones peligrosas: Universidad y estudios de la mujer”, “¿Hacemos tabla rasa de la historia de las mujeres?” y “Una historia de las revistas feministas, 1982-1997. Francine Masiello es otra crítica que contribuye regularmente a este tipo de reflexiones en tanto pone el énfasis en analizar el papel renovador de diversas publicaciones feministas. En el marco de un debate entre el norte y el sur puede leerse “Tráfico de identidades en el horizonte Norte/Sur”, tercer capítulo de su libro *El arte de la transición* donde encara el análisis de *Feminaria* editada por Lea Fletcher y la *Revista de Crítica Cultural*, publicada en Chile por Nelly Richard y “Conhecimento Suplementar: Queering o eixo norte/sul” en *Revista Estudos Feministas* en el que se refiere al Suplemento Las 12 del diario *Página 12*.

²⁹ A partir de los últimos gobiernos democráticos se promulgan una serie de leyes: Ley 23.179, 1985, Aprobación de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. En este acto se deroga el decreto 859 de 1974 que vedaba la venta libre de anticonceptivos y prohibía todas las actividades que fueran en contra del control voluntario de la natalidad. Ley 23.264, 1985 que modifica el Régimen de Patria Potestad y de Filiación del código civil. Establece la igualdad de los hijos matrimoniales y extramatrimoniales. Ley 23.226, 1985, otorga el derecho a pensión al cónyuge en las uniones de hecho. En 1986: Ley 23.451, Aprobación del Convenio de la OIT sobre Igualdad de Oportunidades y de Trato entre Trabajadores y Trabajadoras con responsabilidades familiares. En 1987: Ley 23.515: Reforma al régimen de Familia. Se introduce el Divorcio Vincular. A través de un decreto del PEN se crea la Secretaria de la mujer. En 1988, la ley 23.746 instituye una pensión mensual y vitalicia para las madres de familias numerosas. En 1991 durante el gobierno de Carlos Menem se dicta la ley 24.012, Ley de cupo. Las listas de los partidos políticos deberán incluir un mínimo de 30% en cargos electivos y en cargos con posibilidad de resultar electas. En 1992: un decreto del PEN crea el Consejo Nacional de la Mujer. En 1993 la ley 24.195, Ley federal de educación se propone usar un lenguaje no discriminatorio. En el mismo año otro decreto del PEN incorpora al Régimen Jurídico Básico de la Función Pública la figura de Acoso Sexual. En 1994 se dicta una nueva Reforma Constitucional que agrega los siguientes artículos que devienen de la incorporación del Pacto Internacional sobre Derechos Civiles y Políticos; y de la Convención sobre la eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer. Del texto de ambos pactos se deduce que el Estado se compromete a: practicar la no discriminación, proteger la maternidad y todas sus consecuencias sociales, garantizar a las mujeres el derecho a adoptar decisiones, reproductivas en condición de igualdad con los hombres y el derecho a la protección de la salud, adoptar todas las medidas apropiadas para eliminar la discriminación contra la mujeres en la esfera de la atención médica, garantizar el derecho y acceso a los centros adecuados de atención sanitaria, garantizar el libre e igual derecho de varones y mujeres a decidir sobre el número de hijos y el intervalo entre nacimientos, asegurar el cuidado pre y post natal a las madres, desarrollar el servicio pertinente por la planificación familiar, La garantía de los derechos políticos mediante la igualdad real de oportunidades entre varones y mujeres para el acceso a cargos electivos y partidarios, la Facultad del Congreso Nacional de promover medidas de acción positiva con relación a las mujeres que garanticen la igualdad real de oportunidades. En 1994 la ley 24.417, Ley nacional de protección contra la violencia familiar. En 1995, ley 24.632 resulta de la aprobación de la Convención Interamericana sobre la Prevención y erradicación de la Violencia contra la mujer. En 1998, ley 24.828, Ley de jubilación del ama de casa. En 1999, la ley 25.087 modifica el código penal. El título *Delitos contra la honestidad es reemplazado por Delitos contra la integridad sexual*. En el 2000, Ley 418 de Salud Reproductiva de la Ciudad de Buenos Aires garantiza el acceso de varones y mujeres a la información y a las prestaciones, métodos anticonceptivos y servicios necesarios para permitir el acceso a los derechos sexuales y reproductivos. Garantiza la atención a las mujeres durante el embarazo, parto y puerperio y la

nuevo milenio se muestra como un período de transformaciones que siguen en debate y discusión y en el que los grupos feministas, las ONG's, las mujeres de los partidos políticos y legisladoras tuvieron un papel central, aunque con posiciones diversas.

El eje de este trabajo no privilegia una perspectiva centrada en dar cuenta de los cambios históricos. Me interesa analizar las diversas formas del relato de la maternidad con el fin de observar las estrategias textuales, las modulaciones genérico-literarias y las figuraciones del yo (hijo-a, madre). Para ello se irán descubriendo a lo largo de este trabajo zonas de lo materno-literario ordenadas a partir de la postulación de diferentes relatos (de hijos, de hijas, de bastardos, de madres) a partir de las cuales se ordenan los diferentes textos narrativos, escritos por hombres y mujeres en la segunda parte de este siglo. Intento abordar cuestiones que importan fundamentalmente a la cultura: qué fábulas materno-literarias se cuenta un hijo que procura avanzar en la exploración del universo materno, qué tipo de transformaciones se producen en estas fábulas cuando narra una hija, quién narra cuando el hijo o la hija están ausentes, qué cambios se producen en el relato hegemónico de la maternidad cuando las madres toman la palabra. Las preguntas incumben entonces a la permanencia de una modalidad hegemónica, a su tratamiento sobre todo en ficciones de la "literatura alta", a los modos en que estos textos cuando recurren a las madres lo hacen para hablar siempre de otra cosa.

Las madres han constituido un material privilegiado del teatro argentino de los primeros años del siglo³⁰, han poblado la novela sentimental y el melodrama tanto en el cine como en la literatura,

posibilidad de brindar educación e información para prevenir abortos provocados. También se refiere a la prevención de embarazos adolescentes y a la prevención de HIV SIDA. El tratamiento de la ley produjo gran discusión y movilización a favor y en contra. Los puntos más conflictivos fueron el de acceso a los/las adolescentes sin la compañía de sus padres a la información sobre salud reproductiva, que finalmente se negoció con una salida elegante en la cual se incluye a los padres. El otro punto fue el de *objeción de conciencia* para los médicos en situaciones que permitan y ameritan la interrupción del embarazo, un caso resonante fue el de una madre cuyo feto era anencefálico. Por último otra de las leyes que produjeron debates en la Ciudad de Buenos Aires fue en 2003 la Ley de Unión Civil que permite las uniones de parejas homosexuales.

³⁰ En el "Prólogo" al *Teatro Rioplatense (1886-1930)* David Viñas señala que la familia es el espacio dramático por excelencia en el período teatral delimitado entre 1880 y 1930. El trayecto describe un arco que parte de lo familiar en tanto ausencia a la apología de la domesticidad, el desbarranque hasta llegar a la disolución. Familia y caída resultan un par críticamente productivo que le sirve a Viñas para abarcar los cambios en la representación, el proceso de institucionalización del teatro con sus pasajes del picadero al escenario y los avatares de las familias en relación con el Estado y sus leyes. Entre las polarizaciones que arma Viñas resulta interesante destacar cómo las construcciones del otro se enlazan con las posibles descendencias. En la figura del hijo se pueden leer los términos sobre los que se desatan "el mejoramiento de la estirpe" o "el crisol de razas", los problemas testamentarios o de herencia, las recurrencias a "la voz de la sangre", los arreglos matrimoniales. De manera que la descendencia se anuda al problema del dinero y ambos a un proyecto que se sostiene en el biologismo darwinista como forma de progresismo social. Si la representación del hijo tiene su propio ciclo con su proliferación de variantes, la representación de las madres también siguen el esquema de la ausencia en las primeras décadas hasta convertirse en la madre por excelencia. En la escena rioplatense que inaugura el Centenario las mujeres solo pueden optar por los hijos o la prostitución. Las regulaciones que acechan sobre el protagonismo que van adquiriendo remiten siempre a la honra, el dolor y la enfermedad. Las variantes maternas se expanden mientras van asistiendo hasta

donde su vinculación con las lágrimas, el dolor y la moral resultó un entramado inevitable de su representación, han habitado las poéticas del barrio³¹ y las ficciones colocadas a distancia de las vanguardias y resultaron un ámbito legitimado en la considerada “literatura de mujeres”. Este trabajo no va a buscar a las madres en los que parecen ser sus espacios de representación cristalizada sino en las zonas donde la “literatura alta” ejerce sus estrategias de diferenciación de la “cultura popular”, de la “cultura de masas” o de los géneros considerados “menores” descartando materiales sobre todo por su carácter sentimental o lacrimógeno.³² Como “la literatura alta” vive y alimenta la autonomía, para sostenerse en ella, para sostener su desvinculación con la moral necesita separar a la madre o sólo le permite aparecer cuando le sirve como trampolín para hacer ingresar otros temas. En la novela de Marcelo Cohen que analizaré en el primer capítulo, *Inolvidables veladas*, la representación materna se sitúa en una cantante de tangos que en el proceso que la lleva a encarnar las esencias nacionales y espirituales de esa forma cultural sigue un camino de deterioro en el que compromete y arrastra a su hijo. El texto utiliza esta configuración y a través de ella objeta el tipo de arte que el personaje practica y la función social del mismo, sobre todo intenta desmontar la carga sentimental y nacional del tango en tanto expresión de una cultura vaciada y atravesada por el mercado. Las escritoras tienen menos prejuicios con este material literario. Colocadas por la institución literaria en una zona donde narrar lo sentimental, lo privado y lo familiar era condición

llegar a los '30 a un “proceso general de interiorización”. “El grotesco femenino, dice Viñas, tiene pudor, y “si plancha para fuera” no lo comenta y si ejerce la prostitución se lo encubre”.

³¹ El cine argentino de los años treinta y cuarenta ha usado de manera privilegiada figuras de madre para representar el dolor y la entrega. Existe incluso un subgénero dentro del melodrama que se conoce como melodrama de madre y que tuvo un alto desarrollo no solo en Argentina sino también en México (*La ley que olvidaron*, 1938 de José Agustín Ferreyra, protagonizada por Libertad Lamarque). En 1950 sobresale entre varios films en los que actuaba Tita Merello, *Filomena Marturano* de Luis Mottura. Ver Mazziotti, Nora. “Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción”. Por otra parte, dentro de las expresiones de la cultura folklórico- popular la Difunta Correa resume el acto de entrega absoluta de una madre a costa de su propia vida. El personaje vivió en la zona de Cuyo en 1820-1830, durante las guerras internas y muere en medio de un peregrinaje mientras busca a su esposo. Para salvar a su hijo lo coloca sobre su pecho de manera que siguiera alimentándose de su leche. Las diferentes versiones de la leyenda pueden consultarse en Chertudi, Susana y Newbery, Sara Josefina. *La Difunta Correa*. Cuando hablo de poéticas del barrio me refiero a los poemas de Evaristo Carriego y al tango en general.

³² Andreas Huyssen sostiene en “La cultura de masas como mujer” que la tradición de la exclusión femenina del arte elevado no tiene su origen en el siglo XIX pero adquiere connotaciones nuevas durante la Revolución Industrial y la modernización de la cultura. “Es asombroso observar cómo hacia la vuelta del siglo el discurso político, el psicológico y el estético fuerzan obsesivamente una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas” (95). Huyssen también observa que esta asimilación permanece como resto en ciertas formulaciones teóricas y alude también a la feminidad imaginaria masculina que se arrojan las teorías posestructuralistas (Kristeva, Derrida) y que colocan sobre todo en el texto moderno. Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. En diferentes momentos de esta investigación me referiré a estas elaboraciones posestructuralistas con respecto a la maternidad.

necesaria para ser leídas se movieron con más libertad con este tipo de representaciones. En cambio, en oposición a las madres, las prostitutas, alejadas del ámbito moral, vinculadas con el exceso, la caída y los bajos fondos resultaron en diferentes momentos históricos materia privilegiada de la ficción, sobre todo la producida por escritores hombres con diferentes colocaciones intelectuales y políticas. Uno de los capítulos de esta tesis concentra su interés sobre un material inédito desde el punto de vista crítico, la asociación madre-prostituta como una instancia tercera que provoca una disonancia social y cultural difícil de soportar por las voces masculinas que forman parte del hecho de representación.

Es evidente que el estudio del relato de la maternidad abarca un terreno de fuertes inscripciones ideológicas. Lo que este trabajo pretende mostrar es cómo se articulan estas inscripciones con las particularidades de una escritura. Si el relato condensa y despliega diferentes oposiciones ideológicas se tratará de observar si ellas también definen formalmente las diferentes opciones textuales. Los términos del conflicto dirimen fundamentalmente disputas acerca de quién puede inscribir un yo como fuente del relato pero también cuáles son las marcas genérico-sexuales de ese yo. Esta doble inscripción es funcional al tipo de serie que se arme (de hijos, de hijas, de bastardos, de madres). Los tipos de escritura se definen también por los otros materiales que ingresan y que entablan un diálogo, un intercambio, una presión entre el material ideológico que aporta el relato materno y el que proviene de la incorporación de otras zonas de significación cultural y social (los mundos del trabajo, de la moral, la política, el tango, el barrio, la ciudad, etc.). Por eso una de las hipótesis centrales de este estudio sostiene que madres e hijos definen dos sistemas diferentes, dos maneras de construir la ficción materna.

Se verá, entonces que los sentidos a los que se arrije en cada capítulo no proceden de acuerdo con un orden de refracción entre realidad y ficción, ni derivan de un programa que haga de la teoría su primer campo de apoyo y que, en tanto tal oferte, a través de un determinado uso de los textos, modelos de aplicación. El procedimiento busca otro tipo de rigor: el armado de redes textuales según distintos tipos de afinidades selectivas que dejen a los textos exhibir sus propias consignas, sus propias necesidades de diálogo o disputa, sus adecuadas líneas de intercambio e inflación de sentidos. De acuerdo con esto, se recurrirá a las teorías cuando éstas sirvan para echar luz sobre los sentidos encontrados.

El recorrido por las diferentes opciones formales del relato permitirá entrever las constantes reinterpretaciones del modelo; es decir, las fintas de un juego a través del cual se agitan las disputas y los devenires de la lengua materna.

Representaciones

El relato de la maternidad asume el poder de la representación en los dos sentidos de ésta. En su sentido político, la representación actúa como delegación de una voz y de un lugar: el del representante que habla por y representa a los representados-as. En su sentido estético, la representación funciona como una construcción discursiva y/o ficcional que participa de un sistema de representaciones posibles y en conflicto dentro de un estado particular de la cultura.³³ La representación como problema teórico resulta entonces fundamental para abordar este tema. Pienso a la literatura como un discurso social privilegiado que construye de manera específica, es decir, según procedimientos que le son propios, representaciones que pueden entrar en diálogo y confrontación con las producidas en otros campos. En tanto la literatura trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes discursos sociales tiene la capacidad de producir alternativas diferentes para las construcciones hegemónicas y de elaborar nuevas representaciones. Si algunos discursos institucionales (la medicina, la psicología, el discurso jurídico, etc.), en general, han vinculado a la mujer con el orden natural, por la asociación directa que siempre se ha establecido entre mujer y madre y también por la capacidad de éstas para la reproducción biológica, la literatura puede apartarse de la fuerza de estas asociaciones y mostrar los mecanismos de construcción de ficciones y de representaciones. En la medida en que realiza esto señala el carácter de construcción de toda representación.

Desde otro punto de vista, toda representación hace presente, restituye, repite. Las representaciones de la madre hacen aparecer, retoman la presentación de la madre y lo que vuelve es el modelo, la palabra que dice, que convoca lo que debe ser una madre. Lo que

³³ El concepto de representación es central en el estudio de la literatura, contiene y delimita tanto una historia de debates dentro de este campo como una historia de concepciones divergentes del hecho literario. Desde la teoría de la mimesis de Auerbach a la teoría del reflejo de Lukács y desde las posiciones antirrepresentativas del posestructuralismo hasta la vuelta al valor de la representación de los Estudios Culturales. En este sentido se podrían definir dos trayectos. Un arco muestra el camino que va desde la propuesta de una literatura que retoma y representa bajo formas y procedimientos particulares un orden externo a ella y, en este sentido, aporta un conocimiento de ese orden, a una concepción del lenguaje y del texto literario como un juego de significantes que remiten unos a otros en un mecanismo de producción de diferencias internas y específicas. El otro arco, podría sumar a esta valoración de procedimientos y dispositivos textuales la valoración del lugar de enunciación de esos discursos, sus entramados de poder y la construcción de identidades que posibilita.

retorna, que es una presencia y, al mismo tiempo, su desviación, adquiere una gran diversidad de modalidades. El modelo actúa como una cita y en este sentido es objeto de un interminable recitado, como diría de Certeau, perfeccionado en el correr de las generaciones.³⁴ Perfecto e incesantemente imperfecto, a la vez. Un modelo alterado, un recitado fallado que en su división y repetición siempre dibuja un resto. Este movimiento de reaparición constante va dejando marcas residuales que por su acumulación y permanencia han tenido y tienen una gran eficacia simbólica, es decir, una capacidad enorme para la normativización y el disciplinamiento. En este sentido, las ancianas poderosas de los relatos de Julio Cortázar que trataré en el primer capítulo, resultarán un ejemplo del poder de las madres modernas, manifiestan poseer un saber específico y responden a una razón cuyos efectos se respetan y ejercen más allá de su presencia, dando forma a un orden “inmemorial” que los hijos acatan y conservan en el tiempo. Sin embargo, en otro sentido también podría pensarse que esa potencia de las madres retiene y admite una notable capacidad de transformación y derivación que es el tenaz recitado de sus innumerables correcciones. Las madres de las novelas de César Aira que serán tratadas en el último de los capítulos mostrarán el carácter dual de los estereotipos. En algunos de estos personajes se verá cómo los rasgos de tipicidad de las madres de clase media pueden ser el motor y sostén de su conversión en delirantes aventureras.

En consecuencia, el espacio de la representación es un espacio de conflicto, de lucha entre distintos tipos de presencias maternas. Entre el modelo y su imposibilidad acecha siempre el peligro de la división o la falta bajo la forma de un abismo imaginario o latente entre lo representado y lo no representado. La ley rige el orden de la representación y paradójicamente se nos aparece bajo la forma de la transgresión. En 1981 se publican tres novelas escritas por mujeres, *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, *En breve cárcel* de Sylvia Molloy y *Conversación al sur* de Marta Traba. Con propuestas estéticas disímiles desafían el modelo materno dominante refrendado por y funcional al discurso familiarista de la dictadura militar (1976-1983) que, simultáneamente trataba de “locas” a aquellas mujeres que se atrevieron a plantear su reclamo de justicia en la Plaza de Mayo y perseguía y asesinaba a sus hijas embarazadas apropiándose de sus nietos. En cada una de las novelas, las historias de madres que se cuentan impugnan de una u otra manera algún tipo de ley: la de reproducción sexual en la novela de Molloy en tanto la narradora se niega a la fecundidad y al modelo de la pareja

³⁴ Ver de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*.

heterosexual, la construcción simbólica del nombre del padre al configurarse una familia alrededor del nombre y de la historia legendaria de una mujer en la novela de Demitrópulos y las leyes del estado en la de Traba. La confrontación entre representaciones maternas es también interna a los textos; las figuras se duplican o triplican, se oponen y se enfrentan evidenciando un sitio de convulsión ficcional entre las representaciones heredadas, dominantes y aquellas otras que se rebelan y atacan la ley.

Las representaciones constituyen en cada momento histórico determinado una trama dinámica, conflictiva, contradictoria en la que entran en contacto ideas, mitos, creencias y ficciones. Trabajan con sentidos instituidos, es decir, puestos en circulación a través de diferentes discursos, prácticas y sujetos y construyen a partir de ellos nuevas significaciones. No reflejan ni imitan lo real sino que contribuyen a sus diferentes postulaciones. La literatura no constituye una zona que retoma un orden externo de representaciones sino que construye lo social y opera sobre él. Los contrincantes de la relación de maternidad no están por fuera de su estructura, comparten un mismo espacio simbólico, social y cultural: el sistema de representaciones múltiples y heterogéneas que actúan en un determinado momento de la cultura.³⁵ En este sentido puede afirmarse que el sujeto, individual o colectivo, se da sus representaciones, las sostiene y dispone de ellas, las distribuye, manipula y jerarquiza pero queda, al mismo tiempo sujeto a sus regímenes. Es decir se encuentra a su vez interpelado e interpretado de parte a parte por la estructura de la representación.³⁶

Cada momento histórico-cultural está cruzado por diferentes tipos de representaciones que mantienen entre sí relaciones disímiles y complejas. Las representaciones sociales y colectivas aspiran a ser únicas, soberanas y siempre revelan la marca de su deseo de dominio. En estas operaciones de absolutismo y poder se juegan otra vez las ineludibles relaciones que existen entre sujetos y representaciones.³⁷ Por ejemplo, durante el gobierno peronista de los años cincuenta conviven diferentes configuraciones maternas que mantienen relaciones complementarias o divergentes. Por un lado, Eva Perón, la madre idealizada, construida con rasgos excepcionales desde el mismo corazón del poder, encarnada en una mujer sin hijos que

³⁵ Para seguir las posiciones teóricas sobre el concepto de representación consultar Hall, Stuart, "The Work of Representation" y Chartier, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*.

³⁶ Estoy siguiendo las formulaciones de Derrida sobre representación en "Envío".

³⁷ En síntesis, voy a sostener en este trabajo una perspectiva constructivista del concepto de representación lo que implica reconocer a las mismas como históricas, relacionales, posicionales y marcadas por relaciones de poder. Consultar Hall, S., ob.cit, de Lauretis, T. "La tecnología del género", Revista *Mora*, Nro. 2.

despierta deseos contradictorios entre los diferentes sectores de la población. A su lado y también como un modelo fomentado políticamente desde el Estado, las mujeres del pueblo, que deben responder con sus acciones al ideal del ama de casa entregada al cuidado de sus hijos (“La mujer al votar, defenderá en todo momento más que al hombre eventual, al principio permanente, la mujer al elegir se definirá por lo que atañe a la conservación de su hogar, de su familia, de su fe católica”³⁸). Para el peronismo la mejor madre era la que no trabajaba y cumplía con sus funciones de guardiana del hogar, aunque este discurso no se traducía en prácticas concretas de mujeres volviendo a sus casas.³⁹ Una de las contradicciones centrales del peronismo se entabla entre la fuerza de este discurso sobre la maternidad, tradicional y conservador en sus términos, y la fuerte presencia femenina en el espacio público alentada por el mismo Perón y por Eva, ambos buscan que la mujer “*intervenga en la vida pública defendiendo esa célula sagrada de la sociedad que es precisamente el hogar*”. La retórica empleada en los discursos procura una fuerte apelación de las mujeres a través de un ejercicio de identificación constante entre Eva y sus seguidoras.⁴⁰ Como es sabido el discurso peronista logra alentar la vigencia de este modelo materno que no implica, como se puede apreciar en las citas, ninguna apuesta a favor de la emancipación femenina.⁴¹

³⁸ *Eva Perón, Discursos Completos, 1946-1948*, 1er tomo, pág. 58.

³⁹ Dora Barrancos sostiene esta última posición en “Iniciativas y debates en materia de reproducción durante el primer peronismo (1946-1952)”.

⁴⁰ Marysa Navarro en *Evita* analizó el modo de construcción de los discursos de Eva. Es decir, el juego entre interpelación e identificación que adoptaba ya estuviera hablando en nombre de Perón o identificándose con los descamisados y hablándole a él; en todos los casos se trataba de encarnar a través de las apropiaciones móviles del yo su lugar de intermediaria, su imagen de “puente de amor” entre el líder y el pueblo.

⁴¹ Por otra parte, son conocidos los desencuentros entre los grupos feministas y el peronismo. El sufragio de las mujeres fue una reivindicación de los grupos feministas de la primera ola (finales del siglo XIX) y estuvo en sus plataformas de trabajo y acción desde ese momento. Sin embargo, cuando sube el peronismo al poder estos grupos, muchos de los cuales estaban formados por mujeres que provenían del socialismo, formaban parte de la oposición peronista. El feminismo no pudo entender el paso que estaban dando Eva y Perón a favor de esos derechos. Por el contrario, interpretaban al mismo como parte de las acciones demagógicas y como una manera de lograr un bagaje de votantes amplio para las siguientes elecciones. Es decir, las feministas creían que el derecho al voto debería ser fruto de una lucha de las mujeres y no una concesión paternalista. Por su parte, tanto Perón como Eva veían al feminismo como movimiento europeizante, cuyos miembros no eran mujeres guardianas de los valores de la familia y tenían costumbres y aspecto masculino. Para seguir este tema, consultar Nari, M. “Maternidad, política y feminismo”, Carlson, Marifran *¡Feminismo!* y Bianchi, Susana, “Las mujeres y el peronismo”. Ver también el capítulo de *La razón de mi vida*, “El paso de lo sublime a lo ridículo”. Para una valoración positiva -y nada condescendiente hacia los partidismos- del papel que jugó Eva Perón en relación con el voto femenino ver la opinión de Dora Barrancos: “A menudo nos erizamos por la falta de identidad ‘feminista’ en Eva, pero supo y quiso aprovechar su nueva subjetividad que anclaba, tal vez en confusas intuiciones sobre su nuevo papel para avanzar sobre reivindicaciones feministas. Su límite, no hay dudas, coincide con el sintagma exponencial mujer-maternidad, pero intuía que no podía ser irreductible” (144). Este capítulo está dedicado a seguir las discusiones sobre el sufragio femenino que se llevaron adelante en el año 32 y las del 47. Barrancos, Dora.

Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres.

En sus fases dominantes las representaciones exigen respuestas reguladas lo que indica que las relaciones de poder atraviesan el conjunto de los sistemas de representaciones convirtiéndolos en campos de lucha. Pierre Bourdieu señala que la representación depende del conocimiento y del reconocimiento, podríamos decir de las identidades asignadas por otro y de la capacidad y posibilidad de autorrepresentación de la propia identidad. En este sentido, están vinculadas con las creencias, con la posibilidad de hacer ver una representación y hacer creer en su dominio.⁴² El poder simbólico se define, para Bourdieu como una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que están sujetos en la propia estructura del campo en el que se produce y reproduce la creencia. Las instituciones viven del hacer creer, de su hablar en nombre de algo o alguien. Como dice de Certeau en *La invención de lo cotidiano*: “Una credibilidad del discurso es lo primero que hace hablar a los creyentes. Produce practicantes” (161). Posibilidad de la que eran absolutamente concientes tanto Rousseau (“no hagáis de vuestras hijas teólogas ni discutidoras”) o Napoleón cuando interviene en la fundación de la escuela de la Legión de Honor (“Formad creyentes, no argumentadoras”).⁴³

Si el poder simbólico instala lugares autorizados de enunciación que construyen representaciones dominantes es evidente que instituyen formas de percepción y de apreciación de lo representado, por ello Bourdieu le da importancia al acto de nominar en tanto propone nuevas formas de percepción. Este poder de nominación no implica solamente un trabajo dentro de la dominación sino que implica al mismo tiempo considerar la potencia innovadora y creativa de las representaciones (su posibilidad de mostrarse en “sus formas proféticas, heréticas, anti-institucionales o subversivas”). Es en estas formas anticipadas, conjeturales, vaticinadoras donde al transformarse los modos de la nominación se pueden adivinar nuevas

⁴² Pierre Bourdieu señala en *O poder simbólico* la relación existente entre el efecto de universalización y la dominación simbólica, es decir, la imposición de la legitimidad de un orden social. Esta tiende a formular reglas coherentes de comportamiento que se visualizan en las prácticas de los agentes de modo que el efecto de universalización perseguido (sobre todo desde el discurso jurídico) también podría ser llamado *efecto de normalización*. Por lo tanto hay un reconocimiento público de la normalidad que señala lo que puede ser dicho, pensado, confesado y al mismo tiempo lo que no debería decirse, pensarse, confesarse. Estos efectos buscados por la dominación producen efectos reales sobre las representaciones que deben ajustarse a la normalidad de modo que las otras prácticas serán consideradas desviadas, anómicas e incluso anormales o patológicas (especialmente cuando la medicalización viene a justificar la jurisdicción), pág. 246.

⁴³ Citados por Elizabeth Badinter, ob. cit., págs. 207. No podemos dejar de señalar que Rousseau fue uno de los defensores más fervientes del amor maternal, filósofo convencido de que una madre entregada con pasión al bienestar del niño tendría como resultado una educación y desarrollo perfecto de los ciudadanos. Rousseau dotó de un valor socialmente positivo una función hasta entonces no valorada. “De este modo el amor materno se volvió, poco a poco, objeto de un verdadero culto.”. Ver también Knibiehler, Yvonne. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*.

formas de percepción, de división y de distribuciones que pueden anunciar lo que vendrá.⁴⁴ Aquí la literatura ocupa un lugar privilegiado.

Los modos de circulación de las creencias aportan fisuras entre aquello que se quiere hacer creer y lo que se cree o entre aquello que se quiere mostrar y lo que se ve. Así se pueden dibujar y establecer discordancias e interpretaciones no del todo previstas por las creencias y por la misma construcción de las representaciones. El espacio de lo simbólico, marcado por luchas por el poder sobre las representaciones es también un espacio de producción y de lucha por los sentidos otorgados o a otorgarse sobre esas representaciones. Sujeto, representación y sentido establecen una articulación ineludible en la constitución, modificación y sostenimiento de un orden simbólico. En el caso de los primeros pesan sus posiciones, la legitimidad y dominio de sus voces, su capacidad para autorizar e imponer una representación y hacerla reconocible.⁴⁵ La lucha se dirime entre representantes y representados. Los tipos de sujetos que interesan a los tipos de materiales que se abordarán en esta tesis serán posiciones enunciativas sexuadas que le darán voz y autoridad a las representaciones que desde ellas construyan. Serán personajes, narradores y narradoras, pero también escritores y escritoras, es decir, sujetos sociales que en razón de los diferentes proyectos literarios que encaren ocuparán lugares determinados. De modo que el sujeto será considerado aquí como un punto de cruce de distintos tipos de discursos y núcleo de disputa entre políticas familiares y políticas literarias.⁴⁶

Entre las posibles identificaciones del sujeto la diferencia sexual tendrá un rol protagónico en el armado de los trayectos críticos y teóricos. Para ello, el género será una categoría central en esta investigación y será considerado como un concepto histórico, relacional y posicional⁴⁷, que no implica una propiedad de los cuerpos sino como sostiene Teresa de Lauretis "un conjunto de

⁴⁴ Para ver el uso que la teoría de Bourdieu podría tener para el feminismo, en especial porque permitiría salir del debate esencialismo/anti-esencialismo, ver Moi, Toril "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture".

⁴⁵ Según Michel de Certeau en *La toma de la palabra y otros escritos políticos* la representación política tiene un triple carácter. En ella un saber en tanto representación manifiesta una totalidad en sí misma inasequible, es susceptible de un control permanente y tiene una función operativa, de manera que pone al descubierto la naturaleza y los límites de lo que representa. Sobre esta totalidad aparece siempre un margen, una sospecha que retira a los representados de sus representaciones. Entre unos y otros la articulación es viciosa, débil, fisurada. Estos márgenes pueden dar lugar a la constitución de nuevos lenguajes y de nuevas identidades. Cuando se dan las condiciones para estas nuevas configuraciones se organizan de hecho nuevas representaciones (60).

⁴⁶ Trabajaré con el concepto de posiciones de sujeto como es desarrollado por Laclau-Mouffé en *Hegemonía y estrategia socialista* y Alcoff, Linda "Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista" y de identidades construidas a través de procesos de interpretación, que, como tales, participan en un juego dinámico de identificaciones marcadas por el deseo (de saber, de poder, del otro, de relato, de escritura).

efectos producidos en los cuerpos, las conductas y las relaciones sociales"⁴⁸ y que tiene la función de constituir individuos concretos como hombres y mujeres. Es decir, se trata de una construcción histórico-social y discursiva, por lo tanto, inestable, que se carga de sentidos según las coyunturas históricas, los espacios de irrupción, los discursos que le den forma. En este sentido, los géneros, en tanto representaciones, “no pueden ser verdaderos ni falsos sino simplemente producidos como efectos de verdad”.⁴⁹

El género también puede ser entendido como un aparato de producción ideológica que asigna lugares fijos dentro de las relaciones de la maternidad, lo que da lugar a que ésta pueda ser percibida como un relato hegemónico de gran eficacia simbólica. Voy a sostener, siguiendo a Teresa de Lauretis en “La tecnología de género” que la maternidad en tanto representación es una construcción socio-cultural que asigna posiciones y significados para los sujetos que ocupan esas posiciones. En tanto construcción que fija los lugares de los sujetos (madres o hijos en este caso) indica tanto el producto como el proceso de su representación y, al mismo tiempo, señala el proceso de autorrepresentación. Es posible seguir los parámetros de estas construcciones a través de la historia y hacia el interior de las prácticas disciplinarias (los saberes están atravesados por posiciones relativas al género y por la historia de estos posicionamientos) y estéticas, es decir, tanto en el campo de las teorías, de los cuerpos de saber estructurados como en las manifestaciones artísticas y, tanto en sus formaciones hegemónicas como en las no canonizadas o alternativas. Esta teorización puede respaldar, entonces, el estudio de la maternidad como un objeto construido en el cruce y en el conflicto entre los diferentes discursos, instituciones y prácticas artísticas o no que lo toman a su cargo.⁵⁰

⁴⁷ Scott, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”.

⁴⁸ de Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”, ob.cit.

⁴⁹ La cita corresponde a Butler, J. *El género en disputa*. ob.cit.

⁵⁰ Si bien Teresa de Lauretis no aclara explícitamente que está trabajando o pensando en estos dos niveles su conceptualización del género como una construcción, una representación y una autorrepresentación tanto en el plano de las textualidades como en el de la construcción de discursos teóricos, realiza un movimiento simultáneo donde la noción de género que elabora opera como base para las políticas textuales y para las políticas del movimiento feminista. El riguroso recorrido de su planteo me permite realizar ciertos traslados conceptuales entre sus elaboraciones sobre el género y las mías sobre la maternidad sin que su formulación quede desvirtuada. Mi provisoria analogía entiende que el género es una relación posicional e histórica que produce hombres y mujeres que, colocados en el cruce de distintas posiciones de sujeto, se ven a sí mismos como unos u otras. Entiendo también a la maternidad como una relación que produce determinados tipos de sujetos (madres o hijos) en determinadas posiciones, que produce efectos en esos sujetos que los hacen percibirse a sí mismos con lugares fijos dentro de la relación y que promueve prácticas específicas para cada uno de ellos. Así como las relaciones de género son hasta el momento jerárquicas, las relaciones de la maternidad también lo son pero no en el mismo sentido. Si bien la construcción de la maternidad en su inflexión moderna es un efecto del sistema patriarcal y responde a esta formación jerárquica, en la relación de la pareja madre-niño es la madre quien detenta su poder.

Las construcciones referidas interpelan de variadas maneras a los sujetos quienes ejercen apropiaciones y usos de las mismas. Las modalidades de estos usos van desde la impugnación, el cuestionamiento hasta la deconstrucción de esas formas “implantadas”; así la construcción del género se ve afectada también por estas interpretaciones. Las operaciones de lectura deconstructivista promueven nuevos significados que al mismo tiempo provocan reconstrucciones del género. Teresa de Lauretis señala que “El género, como lo real, es no sólo efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (9).

Este desarrollo nos permite concluir que los textos literarios en tanto artefactos sociales construyen diversas representaciones de la maternidad. Todo texto literario muestra su hacerse y, en relación con nuestro objeto de estudio, mostrará también cómo se construyen estas representaciones de maternidad (de acuerdo con normas genéricas, procedimientos narrativos y estrategias textuales). Exhibirá tanto los productos como los procesos de representación y autorrepresentación de los sujetos de enunciación. De esta manera participarán del juego social interpretativo de la maternidad, intervendrán con sus particulares configuraciones discursivas en el entramado de su deconstrucción, construcción y reconstrucción. Armarán sus convergencias y divergencias con otros discursos sociales contemporáneos, exhibirán sus alianzas político discursivas en cada momento en que actúen.

El momento de la autorrepresentación, es decir, el momento en que el relato del hijo entregue la posta al relato de la madre, será en nuestro corpus un momento de “toma de la palabra”, no sólo un lugar de enunciación sino la irrupción de un acontecimiento⁵¹ que produzca acciones sobre el relato y transformaciones en la cultura instalando una nueva relación de fuerzas, un uso diferente de la lengua y una operación sobre ella.

Maternidades feministas

La construcción de nuevos modos de pensar la maternidad ha sido un tema central dentro de la teoría feminista desde sus inicios. Simone de Beauvoir publica en 1949, en el

⁵¹ Michel de Certeau desarrolla el concepto de “toma de la palabra” como acontecimiento en *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. La emergencia del relato de la madre no impide la continuidad del relato del hijo. A partir de ese surgimiento uno y otro cuentan su parte, se entrecruzan o dispersan; por momentos conviven, por momentos eclosionan.

contexto de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, *El segundo sexo*.⁵² El objeto de este libro es la mujer casada, es decir, la que ha optado por el matrimonio y, por lo tanto, desde su punto de vista, ha adquirido allí la experiencia del sometimiento y la opresión. De Beauvoir recorre todas las instancias que conforman el estado de la maternidad y las prácticas: la virginidad, el embarazo, el parto, la lactancia, la crianza de los hijos, la madre madura y la anciana. En cada estadio despliega una cantidad de variantes y muestra el carácter contradictorio del sentimiento materno en las mujeres. El rechazo de la maternidad ha sido para de Beauvoir no solo objeto de reflexión teórica sino práctica personal.

Desde Simone de Beauvoir en adelante, las distintas posiciones del feminismo han coincidido en dos aspectos. Por un lado, en la desnaturalización de la maternidad, es decir, en la deconstrucción del aparato ideológico que hizo de la biología la instancia de definición y, por lo tanto, esencializó a las mujeres en una única función. Por otro lado, en el sometimiento y la opresión derivada de esa configuración que convirtió a las madres en objeto de medicalización, normalización, disciplinamiento y representación artística. En consecuencia, lo que ha perseguido el feminismo en sus distintas formulaciones es la posibilidad de transformarlas en sujetos, con voz y palabra para decidir sobre sus cuerpos y subjetividades e intervenir en las políticas sociales, culturales y públicas que las afecten. En este sentido, los conceptos de conciencia de género y de experiencia de las mujeres han resultado centrales para poder dismantelar y alterar las construcciones patriarcales.

Tanto el psicoanálisis como la antropología han tenido un papel fundamental en la construcción de las teorías que explicaron la formación de la diferencia sexual. Sus contribuciones aportaron descripciones potentes acerca del funcionamiento de los sistemas de parentesco y del aparato psíquico y acerca de cómo sus regulaciones operaron además en el plano de las subjetividades. Los relatos generados desde estos saberes participaron en la modelación de la vida de hombres y mujeres con una gran eficacia simbólica. Elaboraron representaciones y discursos que por sumisión o desobediencia refrendaron su poder, y especialmente dieron cuenta de su capacidad productiva. Pero:

“... although psychoanalytic theory has done a great deal to improve our understanding of sexual difference, it has done little or nothing to change the concrete conditions of sex relations

⁵² Si bien su autora no se declara feminista y mantiene en ese momento diferencias con este movimiento puede considerarse que este libro sentó las bases de un enorme campo de problemas y discusiones que los primeros grupos de feministas de la segunda ola retoman, constituyéndose en un texto clásico y en un punto de referencia ineludible.

and of gender-stratification. The later is precisely the target of feminist practice; feminism is neither about feminine sexuality nor about desire –it has to do with change”⁵³

Gayle Rubin señaló en un artículo ya clásico en 1975 que no se puede limitar el sistema sexual a la reproducción, ni en el sentido biológico del término ni en el social.⁵⁴ La formación de la identidad de género es un ejemplo de producción en el campo del sistema sexual y este sistema incluye mucho más que “las relaciones de procreación”. Es a través de las leyes que regulan los sistemas de parentesco donde se pueden observar las relaciones de sexo-género. Por eso, si de lo que se trata es de modificar el lugar de las mujeres en la sociedad, las representaciones y discursos que organizan e instituyen esos lugares, la apuesta más radical debería incluir para Rubin una “revolución del parentesco”.

Las leyes son dos y adquieren simbolizaciones específicas pero anudadas según se piensen desde una perspectiva antropológica o psicoanalítica. La primera, es el tabú del incesto; la segunda, la ley de heterosexualidad.⁵⁵ La ley del tabú del incesto, según Lévi-Strauss, divide el universo de la elección sexual en categorías de compañeros permitidos y prohibidos y junto con el intercambio de mujeres constituyen el origen de la cultura. Para Rubin, por el contrario, el “intercambio de mujeres” no es ni una definición de la cultura ni un sistema en y por sí mismo. El sistema de parentesco es una producción, una modelación, una transformación de objetos-personas. Estos sistemas no sólo intercambian mujeres, también acceso sexual, situación genealógica, nombres de linaje y antepasados, derechos y personas –hombres, mujeres y niños- en sistemas concretos de relaciones sociales. Para esta crítica, el tabú del incesto se apoya en un tabú anterior, menos articulado, contra la homosexualidad, ya que “una prohibición contra algunas uniones heterosexuales presupone un tabú contra las uniones no heterosexuales”. Este tabú asegura los arreglos matrimoniales y la procreación familiar. Junto con el tabú del incesto y la división asimétrica de los sexos constituye las reglas básicas sobre las que se organiza la sexualidad humana.

Para Rubin el parentesco es la conceptualización de la sexualidad biológica a nivel social y el psicoanálisis, por su parte, describe la transformación de la sexualidad biológica en simbólica y cultural. El intercambio de mujeres actúa ordenando la vida entre las familias; por

⁵³ La cita corresponde a Braidotti, Rosi. “The Politics of Ontological”, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. págs. 182-183. Este capítulo no fue incluido en la traducción española del libro.

⁵⁴ Gayle, Rubin. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”.

⁵⁵ Llamada a partir de Adrienne Rich, ley de heterosexualidad compulsiva, (Rich, A. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”).

su parte, el complejo de Edipo es la expresión de la circulación del falo dentro de ellas. En el orden social, la mujer circula como objeto, mercancía, regalo, signo; en la organización de la estructura psíquica la mujer es mediadora, el falo pasa a través de ella de un hombre a otro. Para Rubin la propuesta de cambio radical pasa por una transformación del orden simbólico tanto como por una transformación de los ordenamientos económicos y políticos.

El deseo de conocimiento y el deseo de cambio llevaron al feminismo a una revisión profunda del lugar de la madre. En él es posible diferenciar abordajes disciplinarios, posiciones ideológicas y posturas diversas que muestran en sus intersecciones y entrecruzamientos las dificultades de la construcción de un único significado. De un modo conciente y estratégicamente simplificado podrían señalarse dentro del feminismo que surge en los años sesenta dos posiciones: la primera, veía en la maternidad el lugar de un conflicto poderoso, tanto entre las mujeres con sus madres como en las mujeres en tanto que madres y, en consecuencia, rechazaría y condenaría este lugar como un espacio que ha sido normativizado, controlado y arbitrado por el poder masculino. *La segunda* línea de Simone de Beauvoir representa el pensamiento paradigmático de esta posición. La segunda, reconoce en la maternidad el lugar donde se depositaron unos significados opresivos para las mujeres y, por esta misma razón, deben ser reapropiados según valores positivos formulados desde las mujeres mismas. En esta segunda línea se ubican Luce Irigaray, Hélène Cixous, Adrienne Rich, Julia Kristeva y Nancy Chodorow, entre otras.

Para la primera posición, el fin de la opresión de las mujeres sólo se lograría cuando éstas se desligaran de su destino materno. Por ejemplo, Shulamith Firestone sostuvo en los años setenta que sólo las tecnologías reproductivas podían liberar a las mujeres de la tiranía de su destino biológico, un destino de barbarie en la medida en que el cuerpo debe transformarse para cumplir con la salvación de la especie.⁵⁶ La otra posición ha revalorizado la maternidad al verla como una fuente especial de poder y creatividad. Adrienne Rich sostiene que considerar la experiencia de la maternidad como emocionalmente poderosa conduce a una reapropiación diferente de las mujeres de su propio cuerpo y del cuerpo de sus hijos. En su libro *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* declara:

“En este libro me propongo distinguir entre dos significados superpuestos de maternidad: la relación potencial de cualquier mujer con su capacidad de reproducción y con los hijos; y la institución, cuyo objetivo es asegurar que este potencial –y todas las

⁵⁶ Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*.

mujeres—permanezcan bajo el control masculino. Esta institución ha sido la clave de muchos y diferentes sistemas sociales y políticos. Ha impedido a la mitad de la especie humana tomar las decisiones que afectan a sus vidas; exime a los hombres de la paternidad en un sentido auténtico, crea el peligroso cisma entre vida “privada” y vida “pública”, frena las opciones y potencialidades humanas. Sorprendentemente, produce la contradicción fundamental: las mujeres quedamos alienadas de nuestros cuerpos al encarcelarnos en ellos. (...) la maternidad como institución ha degradado y marginado las potencialidades femeninas.”, (47-48)⁵⁷

Seguir el proceso histórico del patriarcado que es, para Rich el que dio lugar a la institucionalización de la maternidad, implica deconstruir y denunciar sus efectos sobre la vida y los cuerpos de las mujeres. El ataque no se dirige hacia las madres sino a la institución. Por el contrario, su propuesta pretende invertir los sentidos dados, especialmente los de la victimización y dotar ahora a la maternidad de la potencia que le había sido extraída. Esta reformulación lleva también a transformar la matrofobia, sentimiento que parecía generalizado en las mujeres de los años cincuenta y sesenta, en un reconocimiento y en una revalorización del lugar y función de las madres y de las relaciones entre madres e hijas. Esta operación tiene también como efecto ideológico un cambio en la noción de experiencia de la maternidad, entendida a partir de ahora ya no como enajenación, opresión o esclavización de las mujeres, como habían sostenido Simone de Beauvoir y Shulamith Firestone sino como fuente de creatividad y poder, incluso de resistencia.

Dentro de la denominada corriente francesa tanto Hélène Cixous como Julia Kristeva no se asumen como feministas.⁵⁸ Sin embargo, ambas han elaborado formulaciones específicas y sumamente productivas para pensar lo materno. Estas posiciones fueron consideradas esencialistas por una gran parte del pensamiento feminista, en la medida en que tienden a ligar a la mujer estrechamente con su cuerpo y, en su intento por no definirlas, vuelven a instalar la invisibilidad propia del patriarcado. Dentro de este grupo (para nada homogéneo y denominado como tal desde fuera del campo intelectual francés), podría considerarse a Luce Irigaray como la “verdadera” feminista. Su análisis de la particular ubicación de la mujer dentro del orden simbólico constituyó el centro de sus preocupaciones en todos sus libros e intervenciones. En tanto que la relación con la madre o con el cuerpo de la madre ha sido lo obturado por el orden falocéntrico la mujer queda por fuera de la representación, señala Irigaray. Esta relación se ubica en un momento previo a la instalación de la ley del padre, momento de la frase edípica y de establecimiento del lenguaje. Ese vínculo con la madre se pierde ya que, para que la

⁵⁷ Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución.*

individuación se cumpla, se precisa una separación del cuerpo de la madre. La constitución del sujeto masculino se produce a través de una violenta represión del primer vínculo simbiótico con ella y, en este proceso, la madre se convierte en un objeto y queda marcada como lo otro del sistema. Al suprimirse el carácter material del origen materno la madre se vuelve invisible.

En *Speculum*, Irigaray va siguiendo los textos platónicos de cerca, encabalgando sus ideas sobre las del filósofo griego⁵⁹ y afirma que esa borradura del origen matricial necesita construir, “remitir a un origen más alejado, más elevado, más noble. A un arquetipo, un Principio, un Autor, en relación con el cual tendría que re-conocerse” (317).

Irigaray propone una intervención en el orden simbólico a través de la creación de imágenes y símbolos presentes en el aparato conciente; al dar voz a lo femenino se trabaja en la deconstrucción de la noción de una “naturaleza femenina”. Este gesto de hablar, decir y escribir lo femenino como un gesto de autolegitimación rompería el orden falocéntrico que ha silenciado a las mujeres. Uno de los puntos centrales en su teorización lo constituye el estudio de la relación madre-hija que ejemplifica la especificidad de la libido y el deseo femeninos y que fueron, según ella, poco explorados y malentendidos por la teoría y la práctica psicoanalítica. En consecuencia, para Irigaray el reconocimiento de este vínculo para las

⁵⁸ Para ellas definir lo que es una mujer implicaría permanecer dentro de las posibilidades dicotómicas que establece un orden simbólico falocéntrico.

⁵⁹ Una práctica teórica que se conoce con el nombre de mimesis estratégica y que en este libro se visualiza en el tratamiento filosófico-textual de los edificios filosóficos de Platón, Freud, Plotino, Hegel, Descartes a partir de una manipulación de citas de sus textos, quebrados por los propias intervenciones y comentarios de Irigaray. Es decir, se persigue la imitación del discurso masculino para desmontar, deconstruir desde su interior sus andamiajes. Para Rosi Braidotti esta imitación estratégica, mimesis o práctica del *como si* a través de las sucesivas repeticiones resulta políticamente potenciadora en tanto ofrece espacios en los que es posible engendrar formas alternativas de acción. (Braidotti, R. *Sujetos nómades*, págs. 32-34). Por su parte, Judith Butler sostiene que las mujeres imitan pero al mismo tiempo están en otro lado (Consultar Butler, Judith. *Cuerpos que importan*, especialmente las páginas 67 a 86 de la edición española), es decir imitan el discurso del falocentrismo pero también exponen lo que está cubierto por la autorreplicación mimética de ese discurso. La misma Irigaray define su práctica en *Ese sexo que no es uno*: “En un primer momento, no hay tal vez más que un solo “camino”, el que históricamente se le ha asignado a lo femenino: el *mimetismo*. Lo que consiste ya en transformar una subordinación en afirmación y por eso mismo comenzar a burlarla. (...) Jugar a la mimesis, es entonces, para una mujer tratar de reencontrar el lugar de su explotación por parte del discurso, sin dejarse reducir simplemente a ella. (...) pero para hacer aparecer, por un efecto de repetición lúdica, lo que debía permanecer oculto, el recubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje. Pero también desvelar el hecho de que, si las mujeres imitan tan bien, es porque no se reabsorben simplemente en esta función. *Siguen estando también en otro lugar*: otra insistencia de “materia” pero también de “goce” (destacados en el original, 73-74). Naomi Schor en “This essentialism which is not one” avanza en las precisiones del concepto y señala que el mismo puede entenderse tanto como una imitación o repetición del viejo discurso misógino, como un modo paródico del discurso que deconstruye el discurso misógino a través de formas amplificadas o exageradas pero intencionales o como una forma de marcar la diferencia como positiva, es decir una feliz reapropiación de los atributos dados por el otro de manera que emerja un nuevo femenino y que no redunden en un mero reverso o inversión (en Carolyn Burke, Naomi Schor and Margaret Whitford. *Engaging with Irigaray, Engaging with Irigaray*).

mujeres es el primer paso hacia la elaboración de otro sistema simbólico, donde los modos de separación sean mediados de manera diferente. Señala que el orden social y cultural y el mismo psicoanálisis han prohibido a la madre, así lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer “cuerpo a cuerpo con la madre” ha quedado abandonado o abierto al contagio, la enfermedad y la locura. A pesar de que la madre es la fuerza física y corporal que sostiene la existencia del niño, permanece desconocida como tal y subsumida en la ley del padre. La madre es construida en la fase preedípica como fálica o en el período edípico como castrada. En ambos casos siempre es definida solo por presencia o ausencia del término masculino.⁶⁰

Para evitar volver a matar a esa madre sacrificada en el origen de la cultura, Irigaray promueve la creación de una nueva lengua que no sustituya a la lengua paterna sino que la acompañe hablando lo corporal y, además, la afirmación de una genealogía de mujeres como forma de conquistar una identidad, una historia y una memoria. Es decir que propone resolver el enigma de odio e ingratitud hacia la madre con la práctica genealógica.⁶¹

Para Julia Kristeva el cuerpo otro deseado de la madre está marcado por el poder arcaico del dominio y del abandono. Una lógica binaria lo funda, una cartografía llamada semiótica. Tanto el lenguaje como la cultura separan e instauran un orden, reprimiendo la autoridad materna y su topografía corporal, pero ésta retorna bajo la forma de huellas y deviene “escritura”. Estas huellas acechan sobre el orden que las contiene y que les da un espacio con el signo de una ruptura, de una desviación, de una abyección. La literatura entonces a través de los signos lingüísticos mismos busca retomar esos borramientos de límites que los condicionan y exceden. El lugar de lo semiótico, ubicado en esta dimensión, aparece para

⁶⁰ Ver Irigaray, Luce. *El cuerpo a cuerpo con la madre, Speculum, Ese sexo que no es uno* y como lecturas y revisiones críticas de la teoría de Irigaray consultar Carolyn Burke, Naomi Schor and Margaret Whitford *Engaging with Irigaray*, Rosi Braidotti. *Sujetos nómades* y Butler, J. *Cuerpos que importan*.

⁶¹ El grupo de la Librería de Mujeres de Milán, cuyo exponente más importante es Luisa Muraro es continuador del pensamiento de Luce Irigaray. En su libro *El orden simbólico de la madre* Luisa Muraro se propone un trabajo de deconstrucción filosófica que recupere la relación de la hija con la madre, entendiendo que el descuido de la potencia materna evita los pasajes de amor y reconocimiento y ubica a las madres como mudas y expoliadas en ese orden. Este orden ha despojado a las madres de su potencia y de sus cualidades a pesar de que los hombres y los filósofos la han imitado y han usado su lengua. Según Muraro el amor a las madres no se enseña a las mujeres y se propone reconstruir este saber o por lo menos mostrar uno de los caminos. Un camino que está en proceso de construcción. Su proyecto no sólo persigue la negatividad del proyecto de Kristeva sino la afirmación, por eso saber amar a la madre implica “hacer orden simbólico”. Para Muraro se trata de establecer una nueva práctica que consiste en contrar la existencia simbólica de la madre lo que también modificaría el orden social y el desorden simbólico existentes. Saber hablar es una dote, un don de la madre; para recuperarla es necesario pactar con la matriz de la vida. Para esta crítica, no se trata solo de buscar a la madre en los orígenes sino de reencontrar en la madre los orígenes a través de la separación.

Kristeva como una permanente fuente de subversión que opera dentro de lo simbólico.⁶² Lenguaje poético, cuerpo materno y fuerza de lo semiótico se construyen como una tríada cuyas marcas son la disrupción y el carácter de subversión y desplazamiento de la ley. La autoridad arcaica con que Kristeva distingue a la madre no hace más que reificarla y ubicarla por fuera de la cultura. Judith Butler en *El género en disputa* va a sostener que este lugar prediscursivo más que una causa de la cultura es en sí mismo el sitio de producción de un discurso histórico específico y, por lo tanto, un efecto de la cultura.

“El principio maternal es --para Kristeva-- un principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que se imagina como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo”. La madre asume para esta teórica al mismo tiempo que la pobreza y la retirada de la historia por “una sobreabundancia de discursos” el lugar de lo ilocalizable. División del lenguaje, partición permanente de la carne, abismo. La relación madre-hijo tiene estas marcas, una frontera y un destierro de ambos en el que “ninguna identidad se tiene en pie”. Por eso de esta relación sólo queda el sonido, el grito, la risa, la única identidad posible, la de la sutil fluidez sonora.⁶³

⁶² Kristeva, Julia, “Stabat Mater”. Kristeva comienza a desarrollar su teoría de lo semiótico en *La Révolution du langage poétique*, 1974 y avanza hacia una problematización más psicoanalítica en *Desire in Language*. 1980. El título en inglés corresponde a una edición que reúne diez artículos aparecidos en *Polylogue* (1977) y dos de *Σημίωτή. Recherches por une sémanalyse* (1969). Lo semiótico incluye los efectos de significado que no son reductibles al lenguaje o que pueden operar por fuera del lenguaje. Por ejemplo, los balbuceos del niño, las formas de la ecolalia. Estos modalidades pre-lingüísticas se dan en un ambiente donde la adquisición del lenguaje existe como posibilidad pero Kristeva considera que es importante concebir esta dimensión translingüística. Para ver los desarrollos de la teoría de Kristeva, por ejemplo, cómo su teoría lingüística de los '60 y '70 se ve luego influenciada por el psicoanálisis, consultar la introducción de Toril Moi (ed) *The Kristeva Reader* y Drucilla Cornell y Adam Thurschell “Feminismo, negatividad, intersubjetividad”.

⁶³ Melanie Klein ha enfatizado en su teoría la relación pre-edípica del niño con la madre, el momento previo a la adquisición del lenguaje. El cuerpo de la madre se vuelve en esta etapa tanto para niñas como para niños el objeto de deseo y envidia. En la relectura del psicoanálisis que Kristeva emprende, sobre todo porque considera que es necesaria una reevaluación de la función materna, la figura de Melanie Klein es central, tanto que dedica uno de los tomos de su proyecto *El genio femenino* a analizar la trayectoria intelectual, personal y política de esta mujer como una de las intelectuales que supo captar el “malestar en la cultura” del siglo XX e intervenir en él de manera creativa y crítica. Para Freud la pulsión del recién nacido tiene una fuente y un fin; para Klein esas pulsiones se dirigen primero hacia un objeto (el pecho, la madre). El objeto se internaliza como bueno o malo pero para poder pensar es preciso separarse, desprenderse de ella. Como señala Kristeva el culto de la madre es en Klein un pretexto para el matricidio. Las vías para este desprendimiento son varias y se describen como tendencias innatas reducidas a la envidia y la gratitud. Dice Klein: “... una de las fuentes más profundas de la culpa está siempre ligada a la envidia del pecho nutricio y al sentimiento de haber arruinado su bondad como consecuencia de los ataques generados por la envidia. Si en la temprana infancia el objeto primario ha sido establecido con relativa estabilidad, la culpa despertada por tales sentimientos puede ser enfrentada con mayor éxito, pues entonces la envidia es transitoria y menos propensa a poner en peligro la relación con el objeto bueno.” Klein, Melanie. *Obras Completas. Envidia y gratitud y otros trabajos*, pág. 200. Por otra parte, señala Kristeva al referirse a ella: “La piedad y los remordimientos, que acompañan la reparación del objeto perdido, llevan la huella del matricidio imaginario y simbólico al cual esta reparación continúa remitiendo. En efecto, el miedo y la cólera propios del

Tanto Irigaray como Kristeva revalorizan la relación con el cuerpo materno. Para Kristeva las relaciones entre mujeres son problemáticas y la revolución que plantea es sobre todo discursiva, poética. Irigaray rechaza cualquier acceso directo al cuerpo de la madre, la relación para ella siempre está mediada. Según Margaret Whitford⁶⁴ lo semiótico es un fenómeno individual, se recupera en los trabajos de la vanguardia o en la transferencia o discurso del psicótico y lo recupera el lector o analista. En cambio, el imaginario que propone Irigaray es cultural, un fenómeno político, independiente de lo individual.

En cierto sentido, es posible ubicar próximas a esta corriente francesa a ciertas tendencias norteamericanas, cuyo mayor exponente en el tema ha sido Nancy Chodorow. Ambas posiciones acuden a la relación pre-edípica como matriz de explicación. Sin embargo, Chodorow elabora su conceptualización basándose en la teoría de las relaciones de objeto, opuesta a la teoría psicoanalítica, y permanece dentro del paradigma de las ciencias sociales. Así, enfatiza la importancia de las determinaciones socio-históricas en las relaciones y desdeña cualquier incidencia del lenguaje en ellas. Chodorow puso el acento en un cambio en las prácticas de maternaje de modo que fueran compartidas y consensuadas por hombres y mujeres.

Hay quienes sostienen que desde mediados de los años ochenta se ha producido un impasse en la teorización feminista sobre la maternidad.⁶⁵ Esta última etapa está marcada por la complejización de las posturas y la imposibilidad del consenso en la definición de conceptos. Corresponde también a este período una abundante producción de trabajos sobre representaciones maternas que evidencian el grado de fascinación que ha producido el tema en el contexto anglosajón⁶⁶. En su libro *Las mujeres y el cine* E. Ann Kaplan⁶⁷ sostiene que la

estado de guerra que vincula al niño con la madre-pecho en la posición esquizoparanoide, los sucede una compasión por ese otro en el que la madre se convierte en la posición depresiva. No obstante, esa compasión es la cicatriz del matricidio (...)", Kristeva, Julia. *El genio femenino*. 2. *Melanie Klein*, pág. 151.

⁶⁴ Ver Margaret Whitford "Irigaray, Utopia and the Death Drive" en *Engaging with Irigaray*. Para una crítica sobre la metáfora maternal en Irigaray, Kristeva y Cixous ver Donna Stanton, "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva", 1986.

⁶⁵ Consultar Tuttle Hansen, Elaine. *Mother Without Child. Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*.

⁶⁶ Consultar entre otros: Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot*, -Huston, Nancy. "The Matrix of Wars: Mothers and Heroes", Ian, Marcia. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism and Fetish*, Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Kelly, Mary. *Post-Partum Document e Imagining Desire*, Kitzinger, Sheila. *Women as Mothers*, Maclean, Marie. *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy*, Nakanno Glenn, Evelyn, Grace Chang and Linda Rennie Forcey (eds.) *Mothering. Ideologie, Experience and Agency*, Nelson Garner, Shirley, Claire Kahane & Madelon Sprengether (ed.) *The (M) Other Tongue*, -Nussbaum, Felicity. *Torrid Zones. Maternity, Sexuality and Empire in Eighteenth-Century English Narratives*, Rubin Suleiman, Susan. "Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother" "Writing and Motherhood", Ruddick, Sara. "Maternal Thinking" y "Preservative Love and Military Destruction: Some Reflections on Mothering and Peace" y *Maternal Thinking. Towards a Politics of Peace*.

omisión de las madres en los constructos teóricos o su ausencia dentro del orden simbólico demuestra que la cultura patriarcal no es absolutamente monolítica, ni está totalmente sellada. “La maternidad ha estado reprimida en todos los planos excepto en el de la hipostatización, la romantización y la idealización” (358) sin embargo, en ella se pueden distinguir aberturas a través de las cuales comenzar a formular otras preguntas y configurar otros discursos.

Aceptar los arreglos matrimoniales con su consabido intercambio de mujeres, nombre y posición económica, rechazarlos manteniéndose al margen del orden simbólico que los funda, situarse en la homosexualidad como opción sexual, construir un nuevo sujeto mujer que se defina a partir de un orden simbólico donde lo femenino adquiriera una función diferente y donde lo materno encuentre su sitio de palabra para pronunciarse, trabajar en la construcción de un guión edípico diferente son algunas de las acciones que las teóricas feministas han promovido a través de sus diferentes conceptualizaciones sobre lo materno y lo femenino. Resultan también opciones diversas desde donde construir otras representaciones. Se trata también de impulsos de revisión del orden simbólico semejantes a los que habitan en algunos de los textos literarios que se estudiarán en este trabajo.

Los objetos de esta tesis no son las madres y los hijos en tanto sujetos históricos ni tampoco los lugares que ocupan dentro de las narrativas psicoanalíticas sino las representaciones y los relatos que, articulados con esas configuraciones, se han desplegado y se siguen desplegando alrededor de la relación de la maternidad.

Préstamos y tensiones. Literatura y maternidad.

Las voces feministas que se propusieron burlar los lugares silenciados por la institución familiar se embarcaron en la producción de textos y teorías que tenían al lenguaje y su posible revolución en el centro de las reflexiones. La creación de una nueva lengua que hable lo corporal (Irigaray), la construcción proliferante de asociaciones entre niños y textos de Cixous (“¡Ganas de texto! ¡Confusión! ¿Qué le pasa? ¡Un niño! ¡Papel! ¡Borracheras! ¡Desbordo! ¡Mis senos desbordan! Leche. Tinta. La hora de la teta. ¿Y yo? Yo también tengo hambre. ¡El gusto de leche de la tinta!”)⁶⁸, la lógica semiótica de lo materno (Kristeva), la idea de “orden”

⁶⁷ Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine*.

⁶⁸ Cixous, Hélène Cixous. “La venida a la escritura”.

materno (afectivo, oral, pulsional, marcado por el don, ligado al canto y a la música) en incesante transformación que, homologado con el orden lingüístico ataca la idea de ley (Muraro), la misma construcción del libro de Adrienne Rich que alterna abordajes histórico-antropológicos con fragmentos de su diario íntimo en los que recorre su experiencia como madre, son ejemplos de una diversificada apuesta teórica que coloca a la experiencia personal y subjetiva como sitio de producción de conocimiento y que convoca a sus lectores-as a una aventura dispuesta a seguir el deseo de lenguaje. En síntesis, reflexionar sobre la experiencia de la maternidad o sobre la maternidad como experiencia implica un desplazamiento por andariveles similares a aquéllos en los que se moviliza una especulación sobre la lengua.

“Y si la oralidad es lo maternal por excelencia –el seno habla, la boca del hijo apre(he)nde- puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la *madre*. De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sinsentido placentero de la plática.”, pág. 207.

Tamara Kamenszain recoge así una tradición que es corporal y discursiva simultáneamente. En 1983 escribe “Bordado y costura del texto” en su libro *El texto silencioso* y hace de la madre un lugar de escritura y de la escritura un lugar de madre.⁶⁹ Un entramado conceptual pleno de paradojas coloca del lado materno a la escritura y al silencio, al susurro y la lateralidad, a la mudez y la plática, al margen y a la oralidad. También dispone en él el ejercicio artesanal de las prácticas femeninas (limpiar, bordar, tejer). Estos “primitivos” modos de escritura (escritura en tanto trazo, marca) se transmiten de madres a hijos y así surgen “algunas obras firmadas por hombres pero co-escritas por mujeres”, como las de Lezama Lima o Proust. Firmas masculinas para un legado materno; lo inverso también es posible: el pedido en préstamo de una firma de varón para un ocultamiento femenino como el de las hermanas Bronte.

Las asociaciones de Kamenszain recorren un trayecto metafórico conocido (texto-tejido, femenino-oralidad, etc.); sin embargo, su dirección busca invertir los sentidos de estas conexiones tradicionales. Trabajar por el lado del dobladillo, ver el reverso de las costuras, cepillar o plumerear un texto, es decir, ejercitar esas prácticas artesanales y laterales, no se refleja en la valorización de un poema “bondadoso” y “respetable” o de un verso ingenuo ni alude a una dimensión irracional del pensamiento. Por el contrario, los mismos atributos que han servido para desechar lo marcado por la cultura como “específicamente femenino” de la literatura de mujeres se utiliza en la reflexión de Kamenszain para mostrar la incorporación de

las mujeres en las vanguardias o para hacer de ellas teóricas subversivas como Melanie Klein, Simone de Beauvoir o Julia Kristeva. A través del contacto con las tareas domésticas se aprende el carácter de artificio de un texto, sus atributos específicos, y se abre el camino para el ejercicio de un tipo de práctica artística que retiene el más alto grado de experimentación como es la vanguardia. El breve ensayo de Kamenzain finaliza de esta manera:

“Es por eso que defender lo que le pertenece por tradición (la práctica no discursiva, la experimentación, la artesanía) es un trabajo extra que la mujer escritora se obliga a realizar. Nadie señaló más claramente el camino para lograrlo como Virginia Woolf. Nadie supo mejor que ella que la frase “construcción ideada por el hombre, demasiado pesada, demasiado pomposa, demasiado amplia” no le sirve a la mujer para escribir. “Si somos mujeres –agrega Virginia—el contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres, es inútil que acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda.” Y en el contacto con la madre es donde se desarma la frase. Su pomposidad muere con la plática, su pesadez con el cuchicheo, su amplitud con el silencio. Lugar de marginalidad y desprestigio donde la madre se comunica con su hija; allí sedimenta y crece, como una telaraña, el inmenso texto escrito por mujeres.”

La maternidad y la escritura como prácticas que se aprenden, como legados que se continúan y revisan. Kamenzain encuentra una formulación teórica para hablar de una experiencia que se propone como mimesis y aprendizaje pero también como un deseo y un don. La experiencia materna es una experiencia con el lenguaje y con el texto, con el texto como cuerpo; una experiencia en el lenguaje y también una experiencia sobre el dar. La madre da el tono (el susurro), la actitud (el cuchicheo), la postura (una inclinación para encontrar el polvo escondido en los objetos) y la posibilidad amplia de la escucha.

César Aira también escribió sobre maternidad y literatura y también descubrió entre ambas el espacio donde se tiende una prueba de amor. Esta prueba de amor es el estilo:

“Una voz tiene estilo en función de su historia familiar. Antes de la voz está el gesto con que la voz se propone, y eso es lo que da la madre. El hijo la imita sin saberlo, y puede llegar a hacerlo tan bien como esos insectos que se confunden con hojas y ramitas... Pero la muerte es una cazadora ciega.”⁷⁰

El modelo de Aira es la narrativa de Manuel Puig a quien llama “un poeta de la maternidad”. El hijo-el narrador-Puig es un imitador nato. Imitar es el signo de una apropiación pero también de un reconocimiento. Este impulso de copia que persigue el hijo guarda incluso la conciencia de saberse imperfecto. El hijo busca imitar la experiencia de la maternidad, en especial

⁶⁹ Kamenzain, Tamara. “El texto silencioso”.

⁷⁰ Aira, César. “El sultán”.

como momento que precede al nacimiento ya que en él se reconoce la instancia absoluta de creación, de energía y de poder; es decir, el momento en que el acto de dar encuentra su grado superlativo de definición ya que lo que se da es la vida.⁷¹

El gesto previo a la representación es para Aira una pelea por la vida. El que sobrevive, generalmente el hijo, permanece marcado por la disputa, lleva las marcas de la muerte de la madre en su pluma o en su risa. Como Kamenszain, Aira descubre entre madre e hijo un camino libidinal que hace que uno escriba el mandato que la otra dispara. Imitar, copiar, plagiar son acciones, gestos apropiadores y dichosos que remiten a estados de fusión. Madre e hijo se funden y confunden como los insectos y las ramas o como la historia y el estilo en la producción de Puig. Contra la idea de cierta crítica literaria de que en Puig no hay estilo, Aira dirá que el escritor “fue todo estilo”, solo que éste, al igual que la historia, es lo que se oculta o mimetiza. El modelo de la lengua lo encarna la madre que es la historia y transmite un estilo.⁷² Ella resume la historia de la vida y la muerte y la transmite según el régimen, es decir, según el estilo de la luz y la oscuridad. Dar vida, traer un hijo al mundo es traer una voz, darle cuerpo y entidad, situarla, disponerla para el habla y el oído y, luego, ocultarse. Este es el gesto que imita el hijo escritor: pone, coloca voces en el mundo de la narración, las hace presente, las da como presente para otros y así imita ese gesto materno. Un ademán de Puig y no de todo escritor que lo vuelve, según Aira, “un maestro en oscuridad”.

Volveré a Puig en otros momentos de esta tesis; llegaré a la narrativa de César Aira al final. En ese momento Aira se convertirá en “el poeta de la maternidad”. La abundancia y variedad de figuras maternas que habitan en sus novelas y la cantidad y profusión de hijos que las acompañan hacen de su literatura un espacio privilegiado para observar la capacidad ficcional de la pareja. El imaginario de Aira parece funcionar según el modelo materno o, por lo menos, habría que decir que se trata de un escritor que se dedicó a experimentar con él, experimentación que dio como resultado una cantidad importante de novelas, una obra de teatro, *Madre e hijo*, y diferentes ensayos donde vuelve sobre el tema (“El sultán”, *Nouvelles Impressions Du Petit Maroc*, “La prosopopeya”).

⁷¹ Este moverse con comodidad en esa instancia previa es un “don” que tienen los niños de “hacer arte *antes* de las consecuencias, antes de la obra de arte, en esa pura actividad que puede hacernos artistas (...) Pero, los niños, no es que sepan dibujar. Saben *qué* dibujar. Saben *qué quieren* dibujar. Ese es el secreto de la voluntad del artista, lo nietzscheano, que implica un dominio del tiempo pues vuelve simultáneos el antes y el después en el mediodía de la acción artística. Lo que saben los niños, es cuál es el relato que está antes del dibujo... (Aira, *Copi*, 72-73).

⁷² En *Copi*, Aira dirá que “el estilo es una problematización de lo materno de la lengua materna”, 67.

Por el momento me interesan Kamenszain y Aira como escritores que han sabido ver las relaciones entre maternidad y literatura y lo han hecho desde adentro, es decir, desde el interior de la práctica de escritura, desde sus avatares en tanto experiencia. Entre ellas no reconocieron un anclaje alegórico ni vislumbraron contactos inefables, ni siquiera puntos de encuentros de sentidos esenciales. Descubrieron más bien funcionamientos parecidos, engranajes que marchan de acuerdo con el ritmo de la vida y de la muerte, de la generación y la reproducción mientras persiguen una forma, la que se opera con trajinada faena sobre una materialidad dada.

Tal vez sea el momento de preguntarnos qué le da la maternidad a la literatura, más precisamente a la narrativa, y qué ésta a la maternidad; descubriremos que ya nos hemos aproximado a algunas de estas respuestas. La maternidad ofrece un modelo sobre el que se construyen una serie de metáforas que circulan a través de los imaginarios sociales. A partir de este modelo es posible pensar a la creación literaria o artística en general como el acto de dar a luz y a través del cual se paren ideas, ficciones, relatos. Parir con el cuerpo queda asociado al acto simbólico de parir ideas.⁷³ Su producto, el hijo, será equivalente a la obra. Este modelo que ofrecen las madres y que Aira supo leer en otros es semejante a la práctica del *como si* irigariano. Una práctica de imitación potenciadora ya que en su inscripción se encuentra en estado de latencia la posibilidad de revisión del modelo.⁷⁴

La asociación hijo-obra en su versión peligrosamente maniquea dio como resultado una falsa opción entre libros o niños, especialmente y sobre todo para muchas mujeres artistas. En el capítulo “Fecundas y estériles” veremos el peso de esta opción, mejor dicho sus variantes ficcionales en la construcción de algunos proyectos de escritura sostenidos por mujeres (Norah Lange, Silvina y Victoria Ocampo y Beatriz Guido). Por otra parte, el lugar de madre al haber sido objeto de múltiples transformaciones de sentido que se alejaban cada vez más de ese

⁷³ En esta contienda que ha asumido diversas formulaciones a lo largo de la historia la madre ha perdido. Parir ideas fue desde Sócrates más importante que parir con el cuerpo. La apropiación derivó en invisibilización del lugar de madre. Ver Femenías, María Luisa. *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. pág. 26.

⁷⁴ Homi Bhabha en “El mimetismo y el hombre” define al mimetismo como un discurso construido alrededor de una ambivalencia. Es un procedimiento del discurso colonial que emerge como representación de una diferencia, que es en sí misma un proceso de renegación. La base del mimetismo es la repetición de una presencia parcial por eso puede sintetizarse en el *casi lo mismo pero no exactamente*. En el mimetismo la representación de la identidad y del sentido es rearticulada sobre el eje de la metonimia. La formulación de Bhabha del mimetismo como un discurso colonial es analizada en este artículo como una estrategia del poder, como un modo de construcción del otro pero, al mismo tiempo, como un discurso interiorizado por ese otro aunque en tanto discurso y repetición retiene una ambivalencia productora de creencias contradictorias y múltiples. La propuesta de Irigaray, por su parte, politiza concientemente el procedimiento. Su mimesis estratégica busca en el uso del *como si* desmontar el discurso del poder patriarcal. Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*.

origen material, convirtiendo a esas sucesivas mutaciones en réplicas (obra artística, ideas) más valiosas, resultó no sólo en olvido simbólico (las sociedades y culturas se conformaron a partir del nombre del padre y de su poder) sino en lugar de conversión y transmutación absolutas. Si el hijo fue la obra, su autor –pensado en general según el modelo masculino—fue un hombre.⁷⁵

La narrativa, por su parte, le brinda a la maternidad un esquema, un guión, la residencia en un espacio por demás móvil. La narrativa coloca a la maternidad en relato, le ofrece una temporalidad a sus sujetos (madres e hijos) y alquila para ellos una morada (generalmente el espacio privado de una casa) que viene escoltada por el deseo de abandonarla. Pero, al mismo tiempo, no puede prometerle ningún sosiego ni seguridad. La transgresión habita el espacio literario como latencia o desde sus márgenes; allí donde lo irrepresentable del modelo acecha como un peligro. La maternidad es por demás proclive a las regulaciones y los mandatos; es un terreno fundamentalmente disciplinador. Su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta le permite a la primera ensayar sus posibilidades de transgresión. Lo opuesto también es cierto y fue señalado unas páginas atrás. Cuando la narrativa se encuentra con el relato de la maternidad el guión que éste transporta se ejerce con tal eficacia que produce una merma en el carácter transgresor del discurso literario.

Entre préstamos y tensiones descubrimos finalmente un espacio común. La narrativa opera en base a singularizaciones (de historias, narradores, personajes, escenas, voces); la maternidad, por su parte, precisa de una intensidad, del cara a cara entre un hijo y una madre singular.⁷⁶ Esta experiencia de la mirada, este reconocimiento de rostros funda las subjetividades y sus entradas en la dimensión de la diferencia. La capacidad de singularización amplifica el espacio de la variabilidad, abre un abanico enorme de posibilidades de representación pero, al mismo tiempo, la fuerza simbólico-disciplinadora del relato materno retiene y ciñe esos impulsos. Entre el conjunto de variantes posibles hay una que prevalece: la

⁷⁵ Aira coloca a la madre en el origen y de esta manera reconoce el valor de esa experiencia, especialmente en el orden del arte. En este sentido, su posición es diferente de la que denuncia Irigaray en sus libros cuando recorre los artificios del poder, encarnados en las formulaciones del saber, especialmente del psicoanálisis y la filosofía, y señala que el borramiento del origen material de la madre, no solo implica anular y desvalorizar la relación entre madre e hijo que permanece ciega y oculta en los discursos patriarcales sino que muestra cómo esa experiencia fue apropiada y metaforizada por los hombres quienes se arrogaron la potencia de la madre y destruyeron su genealogía. En diferentes momentos de esta investigación volveré sobre estos movimientos del mimetismo en el relato materno.

⁷⁶ Consultar Deleuze, G. y Félix Guattari. “Año Cero-Rostridad” en *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. págs. 173-196.

puesta en escena del sintagma que afirma que madre hay una sola. Trampa de la cultura que somete a la madre a ser única pero que, al mismo tiempo, le reclama ser igual a todas.

El relato

Trampas que suceden y se suceden en tramas específicas. En éstas es posible ver cómo la vida de los hijos se refleja cual un espejo en la vida de las madres. Las vidas se arman como relatos, los relatos se ordenan en series. El hijo, apoderado indiscutible del lugar de enunciación, se autoconvoca para construirlos, para apropiarse de su temporalidades y voces. Es él quien sostiene el peso de una voz autorizada. Lo que me interesa, entonces, en este relato es su construcción porque ella misma debe guardar algo de la fuerza que lo hace sostenerse, una fuerza tal que opera como posibilidad de definición real e imaginaria de la vida y de la subjetividad de hombres y mujeres.

Roberto Arlt tituló una de sus *Aguafuertes porteñas* "La madre en la vida y en la novela".⁷⁷ En ella se quejaba de una omisión de la literatura argentina: la ausencia de los retratos "conmovedores, saturados de dulzura sobrenatural" de las madres, "ese magnífico símbolo de la creación, el más perfecto y doliente", "figura mística y santa", que "no teniendo nada en la vida, todo lo depositan en los hijos adorándolos rabiosamente". Arlt no experimentó inhibiciones, enemigo de reservas y formalidades exaltó tanto a las madres como injurió a las suegras. Nunca sutil ni condescendiente, en este punto se movió en los extremos. Construyó a madres y suegras en los límites posibles del relato, así lo encorsetó, le impidió desarrollarse en sus virtualidades. Su voz fue un deseo rabioso por mantener la coherencia del relato. Dentro de la producción arltiana se necesita de otra mirada, de otra posición en el sistema de parentesco y en el sistema de enunciación para que el relato vire de un lado a otro, sin cambiar. Desde el lugar del yerno, previo a la alianza, externo a la casa familiar, estas voces masculinas de Arlt se apasionan con las suegras, con sus múltiples trampas y celadas.⁷⁸ Desde el lugar del hijo, la madre es una luminosidad excesiva, de otro orden, sobrenatural, que puede provocar ceguera. El *aguafuerte* lo confirma: "hemos vivido como enceguados, indiferentes a la visión de las madres".

⁷⁷ Arlt, Roberto. *Cronicón de sí mismo*.

⁷⁸ Me refiero especialmente a estas representaciones en *El amor brujo* y "El jorobadito" pero también pueden seguirse en las *aguafuertes* recopiladas en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, *vida cotidiana*.

Arlt tiene razón cuando dice que en la literatura argentina las madres son una ausencia, aunque los personajes que se sucedan en cada capítulo sentarán la sospecha de una permanente contradicción. Sin embargo, las apariciones maternas no resultan, en la mayor parte de los casos, presencias potentes ni son objeto de una centralidad manifiesta. Si se rastrean sus lugares siempre se encontrará alguna madre más o menos oculta y dispersa en una masa textual que no la tiene en cuenta. Es esa presencia intermitente la que me interesa indagar, una tensión entre la centralidad y la exclusión, entre la acentuación y la indiferencia.

En 1981 María Elena Walsh publicó *A la madre*⁷⁹, una antología de poemas filiales, escritos, en general, por autores contemporáneos de clase media, rasgo que acerca la construcción de la madre-ama de casa en ambientes rurales o barriales y aleja las representaciones de la literatura “burguesa” donde es natural verla rodeada de niñeras y nodrizas. María Elena Walsh comparte con Arlt la idea de que “la madre no fue celebrada”, aunque puntualiza que no lo fue por nuestros poetas neoclásicos, gauchescos o modernistas, “dedicados a menudo a la invocación de otras madres: la patria, la tierra, la independencia” (8). Señala que, omitidas las heroínas, con más razón se han omitido las madres anónimas aunque percibe que, al promediar este siglo, “el tema aparece en una poesía refinada, intimista, y las madres resultan rescatadas por la gratitud de sus beneficiarios que, casi siempre póstumamente, valoran los méritos de esas trabajadoras no reconocidas” (8) Walsh sostiene también que en su selección se excluyeron las referencias a una madre genérica o metafórica. Lo que está señalando es que cada poema fue escrito por un poeta hombre o mujer particular dedicado a una madre particular, de modo que cada poema corresponde para ella a sujetos empíricos con nombre y apellido. En consecuencia, también como Arlt, no hace más que establecer una relación estrecha entre vida y literatura, estrecha en el sentido de potente, ceñida a la fuerza de los sentimientos de una pareja filial realmente existente. Sin embargo, es lúcida al advertir las “fallas” de la elegía porque de esta manera se acerca a las marcas de un relato que es social y que ella recorre en un corpus poético.⁸⁰ En él se percibe el peso de una narración

⁷⁹ Walsh, María Elena. *A la madre*.

⁸⁰ En general la antología reúne poemas escritos por hombres y es en sus poemas donde pueden observarse las marcas más fuertes del relato hegemónico. Las mujeres incluidas son: Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Fryda S. De Mantovani, Libertad Demitropulos, Beatriz Vallejos, A. Emilia Lahitte, Magdalena Harriague, Emma de Cartosio, Diana Raznovich y la misma Walsh. Un análisis minucioso de este sub-conjunto femenino tal vez acercara algunos rasgos cuestionadores del modelo. Pero, no es mi objetivo estudiar las representaciones maternas en la poesía argentina. Una decisión que deja de lado un campo de exploración de indudable calidad poética, especialmente si se incluye a poetas como Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María Negroni, Delfina Muschietti, entre muchas otras. De todas maneras, no quisiera dejar de señalar

hegemónica de la maternidad muchos de cuyos rasgos coinciden con las que estoy apuntando en este capítulo. Así el carácter de poemas elegíacos que recoge Walsh coloca a las madres en el pasado, tiempo más apto para la idealización, la celebración de los hijos adultos y las formas congeladas de representación. La muerte, el recuerdo, la desaparición borran las imperfecciones de las madres o sus caídas en la mundanidad. La construcción del estereotipo persiste en la enumeración de utensilios domésticos que forman un “indisoluble continente” con las madres y que despliegan con ellos sus habilidades manuales y que resultan un “dato excluyente” de otras imágenes como, por ejemplo, la de la madre lectora o escritora o la madre con intereses diversos y alejados del respeto a la entrega y al sacrificio maternal. La elegía tiene sus voces y sus tonos y se construye, como toda elegía, sobre la elisión de los datos negativos. Pero sobre todo opera mutilando la representación, extrayéndole a las madres su capacidad parlante.

La primera marca de este relato hegemónico es la apropiación del lugar desde donde se habla. El hijo se apodera de esta “capacidad parlante” y resulta así el mandatario indiscutible del lugar de enunciación. En consecuencia, la historia anterior de la madre desaparece, el momento del pasaje de la mujer que se convierte en madre es generalmente silencioso, conformándose así una ausencia de representación en las secuencias del discurso dominante. La madre llega al relato en tanto madre, su hijo la convoca. En el camino perdió el nombre, de modo que sólo será nombrada como “mi madre”. Nacidos los hijos, muertas las madres; mejor dicho, muerto lo que de mujer tenía la madre. Se trata de mujeres que no tienen un yo autónomo, sólo y únicamente tienen un hijo. Su pasado se borra mientras ella cumple con su destino correcto; concibe un hijo y en consecuencia se dedica a construir la única sociedad que la tendrá como gobernante y jefa, la sociedad que se arma entre ella y su hijo. Por eso, una sola cronología cuenta a partir de ese momento, será la de sus partos y la que se anude al crecimiento de los hijos. Será sólo madre y el hijo que toma la voz por ella sólo puede percibirla como tal. El hijo recorre su propia sucesión de fechas mientras borra las maternas. Un relato encerrado en una casa, de allí no sale. Desposeídas de todo menos del hijo en las casas se les construye un altar al que llegan sin atravesar portones ni circular por veredas. La jerarquía, la centralidad que se construye para las madres resulta la jerarquía de la desposesión máxima: han perdido sus cuerpos, su historia, su nombre, su voz y el espejo donde mirarse ya que no tienen una imagen de sí mismas. La madre desaparece en el mismo acto en que es nombrada. Hablada, interpretada y representada por otros, se vuelve una

que en la producción de excelente calidad y nivel de las poetas argentinas de estos últimos años es posible

extranjera dentro de su propio reino. El relato del que hablo circula, como diría Arlt, en la vida y en la literatura.

Los atributos de este relato con personajes, espacios, temporalidades y acciones propias precisan de la producción de creencia y son funcionales a ella.⁸¹ El relato se sostiene y se reproduce por la eficaz repetición de sus secuencias, por la materialidad ritualizada de determinados actos.⁸² En este sentido, el relato hegemónico de la maternidad se plantea como una especie de "original", un "modelo" que prevé y prescribe cuerpos, sexualidades, conductas, roles, capacidades, modos de sentir, de pensar, de producir tipo de relaciones, identidades, etc., distribuidos de manera excluyente y jerárquica. Se trata de una construcción estabilizada, con un alto grado de fijación, de circulación y de reconocimiento social. Al operar por repetición de secuencias y tópicos, estereotipos y clisés está ligada a una intención reproductora (de sí misma y del sistema de sexo/género). Como cualquier entidad establecida socioculturalmente, promueve en los sujetos diversos grados de acatamiento y desobediencia. Es en estas fisuras y desvíos donde surgen las versiones alternativas y contrahegemónicas.

En consecuencia, la maternidad puede ser considerada una relación social en tanto genera vínculos, prácticas, deseos, construye identidades, hace circular valores, cuerpos y discursos, produce creencia y es a su vez producida por ella. Ser madre no significa sólo concebir un hijo y parirlo sino seguir una serie de prácticas y acciones que regulan una producción sentimental específica. Ser madre no es sólo el lugar de una causa sino un lugar de múltiples efectos sociales. La maternidad tiene leyes propias, una materialidad propia, un régimen, un poder y una economía propios.

Derivadas de la ley del tabú del incesto y de la de heterosexualidad compulsiva, hay sin embargo otras leyes que reclaman la obediencia materna. Los cuerpos son el soporte material donde esas leyes se cumplen siguiendo el orden de una temporalidad precisa: embarazo, parto, lactancia y crianza. Sobre el enclave natural de las dos primeras etapas el discurso médico, el

investigar las marcas y desvíos del modelo materno.

⁸¹ Ver de Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, págs. 161-162.

⁸² Me refiero a la maternidad como una serie de actos repetidos en función de una determinada normatización en el mismo sentido en que Judith Butler entiende al género: "como una actuación *repetida*, la cual consiste en volver a realizar y a experimentar un conjunto de significados ya establecidos socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. (...) Esta formulación aparta la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la coloca en un terreno que requiere una concepción del género como *temporalidad* social constituida. Es significativo que si el género se instituye mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la *aparición de sustancia* es precisamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el

religioso, el jurídico, el de la psicología han dictado sus normativas y desplegado sus aparatos simbólicos de poder. La simbología del enigma se cierne sobre la primera etapa, la del límite y el pasaje sobre la segunda. La ejecución de las prácticas concernientes a la maternidad implica un trabajo de transformación de los cuerpos. En la relación de maternidad intervienen dos cuerpos: el de las madres y el de los hijos. Sobre el cuerpo de estos últimos las prácticas maternas realizan sus esfuerzos de transformación de la materia y de sustitución simbólica. En ello reside el poder de la maternidad, no sólo en la capacidad fecundante de los cuerpos sino también en la capacidad sentimental específica que se despliega difusa, potente y soberana, sobre los cuerpos y las vidas de los hijos en las diferentes etapas.

De modo que las leyes que regulan la maternidad, las transformaciones materiales que intervienen en su proceso, configuran una economía de poder que hacen que la maternidad moderna forme parte del equilibrio estructural que sostiene y que la sostiene. En esta ecuación prácticas y sujetos producen y reproducen un relato dominante. Este relato es indisoluble de estos sujetos y estas prácticas.⁸³ En esta línea de reflexión cabría preguntarse quiénes son los inquilinos y quiénes los propietarios en la relación de maternidad. Las madres, por su parte, parecen no haber reflexionado sobre su conocimiento. Parecen, digo, en tanto esa reflexión, en general, no ha traspasado las fronteras discursivas como para ser considerada legítima, salvo en estas últimas décadas. Sin autoridad para ese conocimiento lo han presenciado y experimentado pero no lograron apropiarse de la palabra que diera cuenta de él o, mejor dicho, esa palabra solo alcanzó el tono del susurro y de las charlas íntimas desarrolladas entre mujeres. Cautivas y a un mismo tiempo cómplices de estos arreglos y distribuciones simbólicas no se han hecho cargo de una palabra propia. Tal vez porque las condiciones históricas para la constitución de este lugar de enunciación no estaban dadas. Por su parte, los hijos, en tanto niños pueden ser considerados también inquilinos en la relación, objetos y no sujetos productores de conocimiento. En el trayecto que va desde esta situación a la de representante del discurso y conocimiento materno se tiende un tiempo, el del crecimiento, que implica una configuración precisa, la de una autoridad para la palabra. El niño, expulsado del cuerpo materno, sale y es recibido por un sistema de prácticas que

público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia “ (destacados de la autora). Butler, Judith. *El género en disputa*, págs. 171-172.

⁸³ Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* establece una distinción entre prácticas discursivas y no discursivas. Se refiere a estas últimas como “maneras del hacer” que tienen el carácter de un tipo de conocimiento, afásico, anónimo, primitivo. Un conocimiento que no se conoce a sí mismo, sobre el cual los sujetos no

arman un relato. Quizás su madre sea la primera que se lo cuente, porque en algún lugar “son sus prácticas las que lo saben”⁸⁴ y así transforma al niño en un recitador innato no de las prácticas sino de la regulación sentimental que ellas persiguen. Las prácticas quedan del lado de las madres, el relato del lado de los hijos. ¿Será que a las madres les ha gustado que fueran sus propios hijos los recitadores y no ellas? ¿Habrán desdeñado la “publicidad” de los relatos por propia decisión o siguiendo el devenir de una treta habrán optado por el segundo plano sabiendo que en el primero quedaba el imperativo de consagrarlas?

Es probable que sea desde la posición hija desde donde se pueda observar a la maternidad como una práctica, como la consecución de una serie de actos repetidos. Los hijos ven conductas allí donde las hijas ven prácticas. Un ámbito moral protege y guía a las primeras, uno material a las segundas. En *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange la representación de la madre aparece rodeada de todas las marcas del estereotipo, sin embargo, el texto da lugar también a otra inscripción. La escena en que, en ausencia de la madre, la hermana mayor coloca a su hermanito sobre el pecho para calmarlo, mientras el resto de las hermanas observan desde la puerta, construye a la maternidad como una acción, como una performance que se logra por la repetición de actos. El pecho sin leche de la niña es el espacio de un puro acto repetido, exhibe que los fluidos “naturales” no son requisito necesario para instalar una naturalización de las acciones. La repetición es al mismo tiempo una puesta en acto de un conjunto de significados socialmente establecidos.⁸⁵ Desde este punto de vista, cabe señalar que en las representaciones maternas hay zonas corporales privilegiadas: pechos, manos, orejas, ojos y sus manifestaciones: leche, lágrimas, caricias, voz.⁸⁶ La repetición es consustancial a la hegemonía del relato, pertenece y configura el

reflexionan, al que presencian sin poder apropiárselo del todo y del que resultan “los inquilinos y no los propietarios de su propia habilidad práctica”, pág. 81

⁸⁴ de Certeau. *La invención de lo cotidiano*, pág. 81.

⁸⁵ En relación con el género como acto que es producido a través de repeticiones, Butler señala: “la ‘unidad’ del género es el efecto de una práctica reguladora que procura hacer uniforme la identidad de género mediante una heterosexualidad obligatoria. La fuerza de esta práctica radica en restringir, por medio de un aparato de producción excluyente, los significados relativos de “heterosexualidad”, “homosexualidad” y “bisexualidad”, así como los sitios subversivos de su convergencia y resignificación. El hecho de que los regímenes de poder del heterosexismo y el falogocentrismo intenten crecer mediante una repetición constante de su lógica, su metafísica y sus ontologías naturalizadas no implica que deba detenerse la repetición en sí –como si esto fuera posible-.” Butler. J. *El género en disputa*. Ob. cit. págs. 65-66, edición castellana.

⁸⁶ Ver Julia Kristeva “Stabat Mater”. Aquí Kristeva estudia las representaciones históricas de la Madre dolorosa y en ella ve estos signos corporales que marcamos. Pero la teoría materna de Kristeva dice algo más: “El hecho de que la oralidad –umbral de la regresión infantil- se manifieste a través del pecho; mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas no puede ocultar que leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una “semiótica” que la comunicación lingüística no oculta” (221).

dominio de la creencia. Se ejerce, además, sobre cada uno de los elementos del conjunto: sujetos, espacios, tiempos y prácticas. La repetición constituye el régimen de la maternidad.

Las series

El armado de las siguientes series se realiza según dos criterios: las posiciones en el sistema de enunciación y en el sistema de parentesco. De acuerdo con ellas se distinguirán la serie de los hijos (poderosos, víctimas o bastardos), de hijas y de madres.

Madres e hijos definen dos sistemas de relatos diferentes. La de los hijos opera por jerarquización de posiciones y apropiación de lugares de dominio; la de las madres asume una horizontalidad de las voces, construye diferencia mientras postula igualdad entre los lugares. Los relatos enunciados desde las posiciones de hijas permiten visualizar los lugares filiales como sitios contradictorios de poder y marginalización, exhiben algunas de las formas violentas del modelo, instalan el juego de las generaciones y permiten ver a la maternidad como un conjunto de actos ritualizados. El hijo juzga y observa si las conductas maternas se adaptan al modelo hegemónico; las hijas, en cambio, ven que el cumplimiento de determinadas acciones persiguen determinados efectos.

El relato hegemónico a pesar de sus límites cerrados conforma y genera desde su interior la construcción de diferentes representaciones de la maternidad. En el espacio de la literatura la maternidad es objeto de diferentes representaciones de acuerdo con los tipos de textos y discursos que la retomen, con los géneros literarios que la cobijen, con las voces narrativas que la enuncien y con los lugares sociales e intelectuales de los autores o autoras que la disputen. Fundamentalmente el material literario que se analice abarca cuentos y novelas de escritores y escritoras, seleccionados en razón del eje de cada capítulo y agrupados según las posiciones enunciativas que sostienen los relatos. En cada caso se trata de una reunión heterogénea en cuanto a décadas o períodos (aunque casi siempre se respeta el material producido en la segunda parte del siglo XX), propuestas estéticas o colocaciones en el campo literario. Una de los capítulos dedicados a la serie de las madres incorpora textos marginales al sistema literario como institución. Me refiero a los libros producidos por las Madres de Plaza de Mayo en un taller de escritura y resultan absolutamente funcionales al objeto de indagación

Kristeva no abandona la reflexión sobre lo materno; ésta continúa en su trilogía sobre *El genio femenino* y en sus conversaciones con Catherine Clement. *Lo femenino y lo sagrado*.

propuesto y, desde su periferia literaria, acercan significados para pensar las relaciones entre literatura y vida o literatura y política. Por último, se incluye un capítulo dedicado a estudiar el tratamiento ficcional de las madres en la producción de un solo autor, César Aira. El mismo implicará una salida del esquema de las series, aunque no de los límites del relato. Por el contrario, los textos de Aira permiten indagar el relato materno como un dispositivo ficcional con una inmensa capacidad productiva para explorar y ensayar con el imaginario cultural de la maternidad. En este sentido, van hacia un más allá de las series, hacia un espacio desde donde pensar e imaginar cómo se generan esas voces que construye el relato hegemónico, qué fines persiguen, qué deseos se inventan y cómo estas historias en su devenir reflexionan y experimentan con las peregrinaciones del relato mismo. En este sentido, la literatura de César Aira surgirá casi como una conciencia metacrítica del material en su conjunto.

La serie de los hijos se cuenta una vez en su versión positiva y una vez en la negativa. Dos conjuntos diferentes de textos exhibirán los rasgos de esta serie. En el primero habrá hijos narradores que marquen su autoridad en la enunciación para narrar la autoridad y el poder de una madre a la que se adora. Aquí serán analizados algunos relatos de Julio Cortázar y *Rayuela*, mientras una deriva hacia *Cae la noche tropical* de Manuel Puig permitirá confrontar los tipos de representaciones. El capítulo también servirá a los fines de observar el peso de las metáforas maternas en su relación con la creación literaria y los mecanismos simbólicos de apropiación de la experiencia del dar a luz por parte de los hijos artistas. Otro conjunto de textos, entre los que se incluyen *La mano del amo* de Tomás Eloy Martínez e *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen, funciona como lo no dicho de la primera versión o como su contracara o denegación; mientras que, cuando se despliega la segunda, la primera funciona como el modelo inalcanzable. El análisis de representaciones “abyectas” de la maternidad permitirá por un lado, un diálogo con la teoría materno-literaria de Julia Kristeva, en especial en sus formulaciones alrededor de lo abyecto.⁸⁷ Por otro lado, introducirá cuestiones alrededor de la voz. Estas madres “malas”, perversas, ubicadas entre la vida y la muerte, juegan con los límites y mueren en los textos. Por ello, en éstos la constitución de la voz adquiere un lugar de tematización central y promueve preguntas acerca de: quién se queda con la voz, cuál es el tipo de voz apropiada para narrar estos límites del relato. De modo que no será necesario insistir en una u otra versión del relato hegemónico porque ambas estarán presentes por concurrencia u omisión presionando e implicando la modalidad de las

⁸⁷ Ver Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*

voces. Este capítulo corresponderá a la serie de los relatos de hijos, de los hijos como víctimas. Las dos versiones van juntas y nunca dejan de contarse, de modo que siempre aparecerán como una especie de pantalla con la cual confronten las diferentes series. Más que un recorrido por sus variedades cada capítulo circunscribirá un problema teórico, armado según los dictados que los mismos textos analizados propongan. Un problema aislado por las operaciones de lectura pero no aprisionado más tarde por las aplicaciones teóricas. Por el contrario, se trata de que en la relación entre textos, lectura y teoría, los sentidos entren en contacto, se rocen, se suelten y liberen.

Una de las derivaciones posibles de la versión negativa lo constituyen las representaciones de las madres-prostitutas. El capítulo, “Rameras y bastardos”, no intentará oponer unas con otras o desarrollar los términos de esta oposición simbólica. Pretende, más bien observar que la vacilación que introduce la prostituta -vacilación de sentidos, de espacios, de prácticas, de cuerpos- se agudiza en aquellos textos donde entra en combinación con la madre. Altera tanto la percepción de los personajes que se enfrentan con ella como las pautas de lectura de quienes se acercan a estas representaciones. Lo que produce fascinación y horror al mismo tiempo es la imagen, la voz y el cuerpo deseado y deseante de una mujer conjugando dos posiciones lo que provoca una disonancia social y cultural. El relato sale a la calle y elige la noche para sus andanzas. Aquí entra en contacto con el dinero y de esta “contaminación” el hijo no saldrá indemne. La perspectiva de este hijo es producto de una identidad construida a partir de una ilegitimidad paterna y una degradación materna. Quien enuncia está marcado como bastardo, ésta será su serie. La ilegitimidad precisa de una autorrepresentación fuerte que se va construyendo durante el relato a través de diversos tipos de pactos masculinos internos a la narración. El problema teórico que apuntará este capítulo se centrará en los tipos de alianzas que se constituyen entre narradores y lectores.

La no madre o, mejor dicho, la que rechaza el destino de la maternidad opera una transgresión dentro del relato en la medida en que inscribe una negativa a su régimen, una puesta en duda de sus virtudes, un cuestionamiento de las leyes que lo rigen. Sería tal vez redundante señalar que son voces de mujeres, posiciones conquistadas dentro de un discurso, las que enuncian y despliegan estos rechazos. El capítulo tres, entonces, corresponde al relato de las hijas. La estrategia de presentación del capítulo colocará en su inicio algunas preguntas que *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy pone en cuestión. A través del título “Fecundas o estériles” trae a escena una opción: cuál es el tipo de fecundidad que puede darse una mujer sin

hijos y que se imagina cómo escritora. Aquí se analizarán los textos de Norah Lange, Victoria y Silvina Ocampo y Beatriz Guido. Contemporáneas entre ellas, sus proyectos de escritura difieren por las distintas colocaciones y actuaciones que tuvieron dentro del campo cultural. Sus textos, ficcionales y autobiográficos, acercan representaciones de la maternidad de las clases alta y media alta, respetuosas del modelo hegemónico pero se separan de éste cuando la maternidad funciona como un destino a seguir por las hijas de esas madres. En general, se trata de textos donde la reiteración de escenas de escritura y de lectura van construyendo “imágenes de escritora”. Las miradas deslizadas sobre las representaciones familiares saldan sus cuentas con las genealogías paternas y maternas. A partir de la reconstrucción de estas últimas que puede adquirir la forma de un diálogo entre escritoras, este capítulo permitirá pensar en las derivas y límites de las genealogías femeninas de escritura en el contexto de la literatura argentina.

La serie de las hijas incorporará al corpus horizontalidades en lugar de jerarquías, miradas generizadas en lugar de discursos “neutros”, interpretación de prácticas que arrastran la crítica mordaz o el desencanto en lugar de valoraciones morales, juegos y disputas entre generaciones. La narrativa de Beatriz Guido es uno de los pocos casos dentro de la literatura argentina que ensaya con una variedad amplísima de modelos familiares. Exhibe en esa proliferación discontinuidades del relato, excepcional para el momento en que escribe, como por ejemplo cuando cuestiona la ley de heterosexualidad compulsiva. Los tipos de maternidad señalados hasta ahora mantienen a ésta dentro de contextos heterosexuales. En los años sesenta Beatriz Guido escribió un cuento “Una hermosa familia”⁸⁸ que la crítica pasó por alto, donde una mujer en cuerpo e imagen de hombre imita y persigue prácticas maternas. El relato de Guido revela cómo mantener la coherencia del relato en lo real, en lo imaginario y en la ficción es en parte un deseo social y político, transformado muchas veces en mandato, en norma, en prescripción con marcas que giran siempre alrededor de la construcción de lo mismo. Por eso el cuento muestra las dos caras: por un lado, el desvío y la impugnación y por otro, su fracaso.

¿Salirse de madre?

Entre los relatos de hijas a los que me acabo de referir y los relatos de madres que siguen, un breve paréntesis. En 1989 un grupo de mujeres, cuyas adolescencias se desarrollaron durante

⁸⁸ Guido, Beatriz. “Una hermosa familia”. En *La mano en la trampa*, Buenos Aires, Losada, 1961.

las décadas de los cuarenta y cincuenta, publican un libro colectivo *Salirse de madre*.⁸⁹ En él se suceden trece relatos y una obra teatral (“Casa Matriz” de Diana Raznovich) cuyas autoras varían entre escritoras con mayor o menor producción literaria (Angélica Gorodischer, Alicia Steimberg, Mirta Botta) y otras que dan sus primeros pasos (Inés Hercovich). El libro da cuenta hacia el final de manera abreviada de sus biografías. Cada texto o conjunto de textos está precedido por fotos familiares (de sus madres o de madres, hijas y nietas) o dibujos. La unidad del conjunto parece estar dada por una identidad de género que deviene en una posición de política sexual. En esas pequeñas biografías se leen distintas formas de la militancia feminista y ésta parece ser la base ideológica que estimuló la producción de un libro colectivo que revisara a través de la ficción las claves sociales y culturales de la maternidad. La marca del colectivo asoma también en la dedicatoria coloquial, infantil y personalizada: “A mí mamá...”.⁹⁰ Lo que queda del relato hegemónico es el lugar de enunciación desde la posición de hija, pero la feminización de este lugar resulta un sitio de reinterpretación significativa. Si el hijo, en general dictamina, reproduce el disciplinamiento, espera conductas apropiadas al modelo, regula, el relato de las hijas ensaya interpretaciones y, por lo tanto, ofrece modelos contradictorios de madres. Las narradoras, colocadas, en general, en un lugar intermedio, interceden entre las representaciones de sus propias madres y las de sus hijas, juegan así con los relevos intergeneracionales. Este procedimiento se advierte no sólo en la forma en que se construyen algunos de los relatos (intercambios de cartas entre las distintas posiciones de los puestos generacionales, por ejemplo “Querida Mamá” de Mirta Botta, o relatos de tono realista donde la narradora lee a la madre y proclama su propio lugar como hija y como madre, como en “El sol en el ropero” de María del Carmen Marini) sino también en las dedicatorias de muchos de ellos: “A Bárbara, mi hija” (Mirta Botta), “A mi hija para que aprenda a cuidarse de mí (“Renata” de Inés Hercovich) y, en los sistemas de fotos que incluyen imágenes de dos o tres generaciones (Mirta Botta, Angélica Gorodischer, Alicia Steimberg, Ma. del Carmen Marini, Diana Raznovich) y cuyo orden trabaja con la idea de los parecidos: un mismo perfil, una misma sonrisa, la repetición de un gesto o una forma de vestir. El dibujo que inaugura el relato de Hilda Rais es una única mujer de cuerpo cuidado, torso ceñido a un corsé, collares, abanico y una canasta con flores y plantas que interrumpen el trazado de las piernas. Mutilada

⁸⁹ AAVV, (idea y coordinación Hilda Rais) *Salirse de madre*.

⁹⁰ El error ortográfico del mí, deliberado o no, puede leerse no sólo como una reapropiación de la figura de cada madre, siempre exiliada en el discurso de los otros, sino como una marca de dominio sobre una lengua que según las autoras debería estar marcada por las posiciones generizadas de sus diferentes usuarios.

hacia abajo esta mujer exhibe tres cabezas iguales, como si la maternidad (y ésta tal vez pueda ser una conclusión del libro) sólo pudiera entenderse desde un intercambio generacional, desde un pasaje de la experiencia de hija a la experiencia de madre de otra hija. Pero el libro, más parco en los afanes de esta última relación, se solaza en los pliegues y repliegues de la condición de hija. Es así como en este sinuoso camino aparece el variado registro del don: qué dio la madre, qué no dio, qué le di, qué no le di, qué de todo eso le doy a mi hija, qué no le doy, qué traslado de lo que me dieron, qué me guardo y retaceo. Este registro del dar se entrelaza con una pasión por la mirada. El impulso de interpretación necesita de ellas. Mirar a la madre, recordarla, ponerla en foco implica moverse entre dos aguas: entre el tono de una sutil elegía, el discurso de la culpa, el del rechazo o el del reconocimiento. Ser una hija es constituirse en una espectadora. En el trayecto entre la mirada y el objeto, asoma la posibilidad de copiar o desdeñar un conjunto de prácticas. En estos textos de distinto valor literario se destaca, en relación con el tema de la mirada, “Five o’clock tea en el burdel o como quisiera ser como ella” de Inés Hercovich. La narradora va siguiendo a la madre como la lente de una cámara fotográfica, acercándola y alejándola para mostrar la impudicia de una voz potente, la de un cuerpo aún no vencido, la identificación y el temor a la identificación. El tenue punto donde los cuerpos entran en contacto instala el cortocircuito en el espacio mínimo del codo. El cuerpo a cuerpo con la madre anuncia “la amenaza de contagio, de contaminación, de hundimiento en la enfermedad, en la locura”⁹¹ y el fin del relato. Por otra parte, el libro, si bien busca evadirse del modelo abstracto moderno, particularizando y personalizando las representaciones y desplegando el intercambio material y sentimental entre madres e hijas, no deja de abordar, aunque de manera poco privilegiada, la fuerza del modelo hegemónico. El relato de Angélica Gorodischer “Madre no hay una sola” apunta hacia todos los clichés que rodean discursivamente a la madre. En un discurso coloquial que alterna diálogos enredados y posiciones diferentes de enunciación va desmontando las diferentes creencias y mitos. La narradora parte del chiste: “Madre hay una sola, por suerte” para afirmar que como hija siempre lo ha deplorado, para ella es una “lástima grande que madre haya una sola”. La que narra es consciente de que detrás de una sola madre hay muchas más madres y que prefiere, aunque fueran pocas, dos o tres madres. Sin embargo, siguiendo ese espíritu contradictorio que recorre el discurso, acierta luego en afirmar que detrás de esa madre única hay muchas:

“Madres hay muchas, no una sola. Nacés y el mundo te da el primer cachetazo pero

⁹¹ La cita corresponde a Luce Irigaray. *El cuerpo a cuerpo con la madre*, pág. 7.

también te da un montón de madres que no están ahí. Adónde, me vas a decir vos, adónde están. En donde no deben, te voy a decir yo, en los rincones, en los mass media, en el folklore, la literatura, la biología, la conciencia, el ministerio de educación, los moños para paquetes de regalos guardados en una bolsita de plástico, el diccionario, el freezer, las viejas cajas forradas en raso amarillo raído, el aire de oro de los sueños, el aire de oro de los, de las, sagas, poemas, cuentos, leyendas, canciones, esas cosas". (92)

Gorodischer desenmascara el imaginario cultural materno que sostiene por una lado la centralidad de una única madre que represente muchos papeles y por otro, la diversidad de un sistema metafórico que se amplía para confirmar nuevamente la singularidad. Esas múltiples madres que se desparraman en el discurso ejercen sus efectos sobre las subjetividades de mujeres. La escritora prefiere entonces valerse de un juego verbal que termine por exorcizarlas. Así pasa revista a las innumerables madres: la Madre Naturaleza, la Santa Viejecita, la Madre Patria, la Madre Eva o Primera Madre, la Madre de Todos los Vicios, la Madre del Río, la Madreperla, la Madrépora, las Madreselvas, la Madre del Borrego, el Alma Mater, la Madre del Vino, la Mater Dolorosa ("Una redundancia, ya que las madres siempre son dolorosas", 102). Cada figura desciende del universo de la celebración para mezclarse con elementos del barrio, del tango, con escritores o filósofos, con comidas y canciones, con diccionarios o figuras del turf. Cada figura es puesta en relación con un universo heterógeno donde la acumulación de elementos siguen el ritmo y tono de un discurso que fluye de una a otra sin dejarse atrapar por ninguna. En esta mezcla se configura un repertorio que pasa revista y que finalmente termina con el reconocimiento irónico de una deuda "pero es que yo soy hija de todas ellas" (103).

El libro en su conjunto no es ni elegíaco ni condescendiente con las figuras maternas, así logra la revalorización de una representación cultural desprestigiada. Su publicación revela la entrada y asentamiento para esta época de un discurso y una conciencia política: el feminismo. 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.⁹² Como señala Luce Irigaray, traducida al español y leída en esos años:

⁹² En Chile se publicó *Salidas de madre*, una antología que reúne textos de las escritoras actuales a quienes se les ha pedido o se han extraído de sus producciones aquellos relatos vinculados con la representación de madres e hijas. El conjunto incluye escritoras de diferentes trayectorias y con disímiles estéticas y el arco va desde Isabel Allende a Diamela Eltit. La diferencia fundamental con *Salirse de madre* es que este último fue producto de la idea y la concreción de un grupo autogestionado de mujeres; la versión chilena en cambio fue parte de un proyecto editorial que entendía que había un mercado amplio de mujeres lectoras. De todas maneras en ambos casos se trata de un conjunto de ficciones que permite ver cómo en cada contexto se piensan y se ficcionalizan las relaciones madres e hijas.

“Se trata de devolverle la vida a esa madre, a nuestra madre en nosotras, y entre nosotras. De no aceptar que su deseo quede anulado por la ley del padre. De darle el derecho al placer, al goce, a la pasión. De darle el derecho a las palabras y, por qué no, a veces a los gritos, a la cólera.

También tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir, las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en “corporal”. (14-15)

Darles la voz, darle el cuerpo es parte de un imperativo de revalorización de lo materno sostenido por algunas de las corrientes feministas (Irigaray, Cixous, Kristeva, Adrienne Rich, etc.) que se vincula, en nuestro país, con la franca apertura hacia el feminismo que tiene lugar después de la dictadura. En este marco hay que entender la impugnación del relato hegemónico de la maternidad que se propone *Salirse de madre* y la incipiente construcción de otra imagen y cuerpo materno.

Giros maternos

Lo que sigue, es decir, los temas y textos que se traten en los últimos capítulos tendrán el impulso y los tonos acordes con un salirse de madre. Ya sea porque las posiciones enunciativas adopten decididamente un lugar de madre o porque esta posición (masculina y/o femenina, de hijos o de madres) se vuelva un lugar polivalente de experimentación literaria.

La tercera parte corresponderá a la serie de las madres y tendrá dos capítulos. En el primero se estudiarán las relaciones entre maternidad y política. La instalación de un nuevo lenguaje materno configuró en un mismo impulso otro relato. En 1977 las Madres de la Plaza encontraron un nuevo lenguaje para hablar de la maternidad e hicieron de éste una práctica. Sus acciones políticas fueron condición de un nuevo relato y éste permitió la construcción de nuevas prácticas. Las maneras del decir y las maneras del hacer se dan en el mismo momento y en un mismo campo que es verbal y no verbal simultáneamente. Los textos producidos en un taller literario son una más de las instancias de intervención político-culturales donde leer la autorrepresentación de madres y la representación de hijos e hijas. Aunque cada participante firma sus textos, se valorizan el libro y el taller como instancias de producción colectiva y como un lugar de aprendizaje de otra forma de la palabra, un lugar donde poco a poco se “largan a escribir solas”, un espacio donde las dificultades se convierten en ensayos de otros procedimientos. Estos textos, desafiantes de los prejuicios de la ignorancia, se atreven con una escritura en la que se lee

tanto el proceso de construcción de subjetividades como diferentes concepciones de lo literario y de lo maternal. La sala de partos, la plaza y la escritura son espacios resimbolizados desde la lucha.

Esta coyuntura política de reformulación de la maternidad y de constitución de una forma politizada en el contexto de un estado terrorista serán vinculadas con otro momento histórico singular. La maternidad simbólica de Eva Perón sirve al proyecto peronista y resulta funcional a él ya que traduce en términos femeninos sus políticas de gobierno. Esta diferencia básica y fundamental entre ambos momentos y sobre todo entre las colocaciones que las madres tienen frente a las políticas estatales o entre los tipos de protagonismo y liderazgo descubrirán, sin embargo, algunas coincidencias. Las autobiografías “por encargo” que escriben tanto Eva Perón como Hebe de Bonafini son espacios de escritura donde seguir las vicisitudes del segundo nacimiento que ambas, por diferentes razones, experimentaron.

Las Madres de la Plaza, el feminismo y algunos textos literarios, sobre todo los escritos por mujeres, son elementos activos para la reformulación del viejo orden materno. En el capítulo quinto de esta tercera parte, “Madres de la letra”, se analizarán un conjunto de textos de narradoras, algunas de ellas más actuales, que acercan decididamente otras representaciones. En lugar del acento y la permanencia del modelo, la dispersión, la discontinuidad y la emergencia de un campo más abierto de posibilidades culturales. Por medio de la duplicación, la multiplicación, la hiperbolización el esquema se va transformando; el cambio más importante reside en la adquisición de una voz propia que organiza su propio relato y, de esta manera impugna el relato hegemónico. En este capítulo se analizarán el relato “Gloria de amor” de Tununa Mercado, *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, *Los amores de Laurita* (1984) de Ana María Shúa, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985) de Angélica Gorodischer, *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba, *Preciosas cautivas* (1993) de Claudia Gilman y Graciela Montaldo y *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez.

Por último, en el capítulo seis, “¿De dónde vienen los niños?”, se analizará la producción ficcional de César Aira ya que la misma se instala en el mismo centro de la creencia y del relato de la maternidad para desestabilizarlo y convertirlo en puro interés novelesco. Las madres proliferan en esta narrativa, se constituyen en la materia misma de la ficción y en el engranaje que echa a andar los dispositivos del relato. El recorrido por sus novelas mostrará un traslado que va desde el poder material de una madre casi arcaica en *La luz argentina* y en *Ema, la cautiva* hasta el poder de la madre-máquina posmoderna en *El sueño*. César Aira piensa, trabaja y experimenta con este

imaginario cultural por eso, el análisis de sus novelas e incluso de sus artículos críticos referidos al tema merece un capítulo aparte. Las relaciones entre madres e hijos promueven en los textos un conjunto de preguntas vinculadas con la diferencia sexual y sus modos de representación; en ellas Aira ve un destino paradójico de horror y potencia y se lanza a experimentar con sus posibilidades.

En el "más allá de las series" que protagoniza Aira no habrá un abandono de los lugares de enunciación dominante sino una problematización de los mismos. En sus textos la carnadura de la madre es absolutamente literaria y también la de su hijo. Quien narre no será sólo el hijo como representante de la especie, como le gusta decir a Aira, sino el sobreviviente, el narrador. Entre uno y otro hay un matiz que se traduce en la apropiación de una voz, porque para poder narrar es necesario haber sobrevivido a los hechos.⁹³ El dominio de la voz no se alcanza feliz ni pausadamente sino persiguiendo los avatares de la perfección y la imperfección sobre la lengua materna y es en estos circuitos donde se hace literatura.

Con el trazado de estas series pretendo plantear un conjunto de problemas teóricos que se presentan cuando se toma un tema como el de la maternidad. La literatura está en el centro de la reflexión. El recorrido mostrará tanto un modo diferente de pensar a la maternidad como una manera distinta de leer y agrupar a los textos literarios. El funcionamiento materno ilumina a la literatura, pero ésta se ve al mismo tiempo explorada y afectada por ese funcionamiento. La crítica que se ejecuta, sin dejar de ser literaria, es también cultural y pretende exhibir cómo la literatura que se piensa autónoma metaboliza sentidos y órdenes que no le son extraños pero que a ella se le aparecen como tales. Esa extrañeza se manifiesta de modos diversos o, bien desdeñando el material por resultarle excesivamente subjetivo y, por lo tanto, sentimental, o bien, por esa misma razón, reclamando para las madres lugares inalcanzables de celebración. El tratamiento de la maternidad encierra otro tipo de prejuicios; se presenta como un tema serio. El humor constituye una de las vías posibles para liberarlo de estas atribuciones. En el contexto argentino hay tres historietas que han representado con éxito y diversidad esta problemática *Mafalda* (1963) de Quino, *Yo, Matías* (1993) de Sendra y *Clara... de noche* (1992) de Maicas y Carlos Trillo. La invisibilidad de la madre que declara Matías en su primera presentación y con la que comenzamos esta "Introducción" contrasta con la visibilidad exuberante de la madre-prostituta en *Clara... de noche*. Pero, este no será el tiempo ni el espacio para dedicarnos a estudiar las historietas.⁹⁴ El humor, sin embargo, conseguirá

⁹³ Ver César Aira, *Alejandra Pizarnik*, pág 21.

⁹⁴ Me dediqué a estudiar *Clara ... de noche* en "Entre madres y putas"

presentarse cuando Aira arremeta con las versiones tecnológicas, disparatadas y surrealistas de la figura, como en *El sueño*, *La costurera y el viento* o *La mendiga*.

Y en este punto es bueno volver al *aguafuerte* de Arlt. Su demanda de retratos conmovedores tiene un modelo, las madres de la literatura rusa, especialmente las producciones de Gorki. El texto comienza recordando el estreno de la película *La Madre* en Buenos Aires, en un cine aristocrático, cuyo público “elegante y superfluo”, seguramente, dice el autor, no adheriría a las tesis del film pero que, reacciona estridentemente ante la imagen del ataque de los cosacos sobre la madre. La anécdota culmina en un estilo asertivo: “Era la madre del revolucionario ruso. Hay algo de patético en la figura de la madre que adora a un hijo, y de extraordinariamente hermoso”.

La madre que reclama Arlt no es cualquier madre sino la luminosa, doliente y revolucionaria, la que lleva “la palabra de mi hijo, la palabra de mi sangre”, como dice el personaje de la novela de Gorki, porque “son los hijos, esos seres puros y luminosos los que nos traen la verdad”. El texto del novelista ruso confirma el relato hegemónico, el relato de la madre es el relato que construye el hijo para ella, pero, en este caso, se le adosa otra versión. Son los hijos los que instauran cambios en el relato, los que provocan en las madres un nuevo nacimiento. Con los hijos revolucionarios nacen las madres revolucionarias, se invierten así las temporalidades de los partos y se inscriben otro tipo de descendencias con las que ella celebratoria y narcisísticamente se identifican.

Arlt señala al pasar cierto gusto de Proust por las madres y un solo ejemplo para la literatura argentina que no proviene de la novela sino del teatro. *Mateo y Estéfano* de Discépolo ofrecen figuras del arrabal, desgraciadas pero potentes y apasionadas “rabiosamente” por los hijos. La rabia, la potencia, la revolución son marcas de Arlt escritor, de sus personajes y ficciones, que también alcanzan a las madres literarias por las que reclama. No se trata de ninguna manera del mismo gesto sarmientino donde la representación de una madre abnegada servía para mostrar la construcción de un gran hombre. Si bien en ambos son los hijos los que colocan a las madres en relato, en Sarmiento el origen materno sirve para explicar el futuro ilustre del hijo; en Arlt, el destino del hijo sirve para crear una nueva madre. Lo que parece decir Arlt y, que se esconde en esa atribución de “protohombres” con la que califica a los hijos y se autocalifica, es “no hemos

“... sido revolucionarios, por eso no hemos sido capaces de generar y representar a nuestras madres revolucionarias.”

Van a pasar casi cincuenta años para que en la historia argentina se configure este relato y no serán las voces de una generación de hijos e hijas las que se escuchen. Las madres y las abuelas serán las sobrevivientes que podrán formular el nuevo relato de la maternidad. Experimentarán y desplegarán el sintagma que en Arlt aparecía como germen, expresado esta vez en primera persona: “mis hijos me han parido”. Ese pasaje a la primera persona que Arlt no pudo ver transforma a la luminosidad requerida en visibilidad política, a las lágrimas en lucha, al dolor en resistencia.

Primera sección: La serie de los hijos

Capítulo 1

A. Amores que matan

Una mujer mayor, una anciana madre poderosa, desde su lecho de enferma, distribuye actos, sujetos y voces; desde ese trono inexpugnable irradia un poder soberano. El resto de los personajes entran y salen, siguen repartos, cumplen guiones, disfrazan sus verdaderas razones y sentimientos. Todos, menos uno, el hijo ausente, el que no llega ni escribe porque ha muerto.

En otro escenario, una mujer similar a la anterior en años, poder y vigilancia, distante en cuanto a geografías, dispone palabras que transforman la imposible conjetura en el infierno más temido. Los personajes que las leen creen que ese infierno que adivinan es producto de la sinrazón. Aquí, el hijo muerto y enterrado en la Argentina, supuestamente viaja a París para demostrarle a los vivos que la palabra de la madre no es locura sino escritura potente que transforma a los muertos en fantasmas.

Julio Cortázar ensaya dos espacios ficcionales para una misma especulación materna. Los cuentos “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*, 1959) y “La salud de los enfermos” (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966)¹ ponen en escena la representación de madres poderosas que, marcadas por la muerte de uno de sus hijos, despliegan sobre los otros el poder de una culpa o “una alucinación de la culpa”² que solo puede nombrarse a través de desvíos en la escritura. Los dos cuentos construyen ficciones a partir de cartas que asumen distintas variantes: escritas/no escritas, enviadas/no enviadas, reales/inventadas, bien o mal interpretadas. Los cuentos no se escriben según las pautas del género epistolar sino a partir del trabajo discursivo que éste pone en juego entre dos o más sujetos. Los textos retoman la espera, la reflexión sobre el contenido apropiado que debe guardar una carta y, especialmente, sobre su interpretación. La escritura y la lectura de las cartas organizan los movimientos de personajes y narradores, les marcan la índole de sus recorridos y de sus obstáculos e imponen entre ellos el signo de lo ominoso. Desde un cuarto contiguo o a través del océano, las figuras de las madres, maestras en el arte epistolar, acechan y disponen sobre la vida de los hijos y ordenan y generan la ficción. La presencia de cartas arrastra otros elementos comunes a ambos cuentos: viajes, separación, abandono, regresos fantasmáticos e, incluso, muerte.

¹ Cortázar, Julio. “Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos” en *Cuentos Completos*. Todas las citas corresponden a esta edición.

² Borges, Jorge L. “Prólogo a ‘Cartas de mamá’”, *Revista Proa*.

“Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos” arman entre sí un espejo. Un narrador en tercera sostiene ambas textualidades. Se trata de un narrador que conoce a la perfección el relato hegemónico de la maternidad y puede ocuparse de su trama; en consecuencia poco importa que la primera persona de un hijo enuncie o no el relato. En el primero de los cuentos la madre es representada en un segundo plano. Sola y lejana en la casa familiar de Flores es, sin embargo, la que escribe las cartas que desatan la acción. En el segundo, la madre colma la escena. Rodeada de familiares, padece por no recibir las cartas de uno de sus hijos; el resto de la familia (hijos y hermanos) inventan las cartas que ella desea recibir. En lugar de escribir, dicta y lee. En “Cartas de mamá” Luis, el hijo, rechaza el contenido de las cartas y gran parte del cuento se dedica a descubrir los signos de la supuesta senilidad de la madre. Como hijo-lector que interpreta la letra materna oscila entre tomar como verdaderas esas noticias o negarlas. Lugar incómodo por excelencia, sabe de la imposibilidad de la lectura perfecta pero, al mismo tiempo, no abandona la búsqueda irrenunciable de la perfección que debe guardar una “carta de mamá”. La complicidad en la lectura también es un lugar molesto. Laura, la mujer de Luis, ex - novia de su hermano muerto, es junto con él, la depositaria de la venganza materna y, simultáneamente, la aliada y doble de la madre. En “La salud de los enfermos” la complicidad se comparte y se reparte entre hijos y hermanos que, además, se valen de un grupo de terceros y delegados para sostener las ficciones que ellos arman para la madre. En “Cartas de mamá” las cartas llegan desde Buenos Aires; en “La salud de los enfermos” van hacia el cuarto donde la madre reposa casi inmóvil. Si en el primer cuento lo intolerable es el retorno del hermano muerto y la inscripción del nombre olvidado y reprimido, en el segundo, lo insoportable es el anuncio de la muerte del hijo. Las cartas funcionan como uno de los elementos de control de la maquinaria familiar de simulacros que se construye. La búsqueda de salvación y protección de la madre acude a escenas de escritura y lectura que finalmente resultan fallidas. Hay una palabra con la que no pueden dar o que se dan ellas mismas en exceso, palabra-objeto de un pacto filial-materno, impronunciable, intransferible, de trazo imposible, pero que marca el necesario vacío sobre el que toda ficción se construye. En “La salud de los enfermos” las cartas se escriben por amor a la madre; en “Cartas de mamá” ellas se leen y se responden con odio.

Los dos relatos asumen el carácter de construcción de la ficción, exhiben los modos del contar y del leer. Encaran narrativas de corte fantástico que desplazan

sentidos entre dos mundos, pero éstos no aciertan en el núcleo de resolución que libere a los personajes. Se podría pensar que la elección de figuras de madre es del todo funcional con la decisión fantástica de las tramas³. Sin embargo, el punto donde este engarce se manifiesta es en los finales; hasta ese momento el lector asiste a la construcción de representaciones realistas⁴. En los cierres se libera un espacio de impenetrabilidad y misterio que, como un eficaz siervo del clima que se fue creando, traiciona la trama realista aparentemente seguida. En estos cuentos, es la figura de la madre la que concentra las respiraciones de esa atmósfera. En la medida en que estas figuras hacen y dicen lo que los hijos no esperan de ellas, resultan inexplicables e inaceptables. Sus palabras no se entienden pero se obedecen; su poder no se cuestiona pero se lo estimula o se lo padece. El enigma del poder materno construye el clima de lo fantástico que se irradia como una onda expansiva sobre el resto de los personajes. La palabra, su palabra, parece seguir un destino propio, singular, efectivo, amenazante y escandaloso y, como tal, define y explica lo fantástico. Lo que irrumpe o no aparece es un nombre propio y, por presencia u omisión, concentra los sentidos ocultos y siniestros de lo que no se dice o no se puede pronunciar. Este nombre, dicho o no dicho pero, fuertemente marcado, es el otro elemento que da lugar a la generación de la ficción, del doble plano en el que ambos cuentos se basan.

Las madres, víctimas de enfermedad o de “locura”, muestran, sin embargo, que ciertas cuotas de salud y razón están de su lado. Como portadoras de los dos tipos de

³ El tipo de madres elegidas por Cortázar sirven a este propósito. Llevar al extremo esta afirmación implicaría ignorar el resto de su producción cuentística en la que un espectro múltiple y variado de personajes y tramas encarnan y asumen las posibilidades literarias de lo fantástico.

⁴ Son varios los críticos que se refieren a este modo de representación cortazariano. Noé Jitrik en “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘otros’ en *Bestiario* de Julio Cortázar” destaca un doble plano en los cuentos de Cortázar que constituye un primer nivel estructurante, formal. Opera por la construcción de una “zona sagrada”, profundamente resguardada y al acecho que, de pronto, invade, ocupa y se generaliza impregnando de irracionalidad lo que toca. Las madres de estos cuentos de Cortázar podrían pertenecer a esa zona sagrada, incluso por sus rasgos de preñez y alumbramiento (palabras del discurso crítico de Jitrik, vinculadas curiosamente a otro tipo de representaciones alejadas de lo materno) que irrumpen e iluminan los momentos de peligro. Se trata de un ámbito irracional anclado en la interioridad que, según Jitrik es lo que lo diferencia a Cortázar de Borges donde lo irracional está puesto afuera. Jaime Alazraki, por su parte, y refiriéndose a los cuentos de *Final del juego* señala que en ellos hay una fuerte dosis de realismo y que es la integración de dos historias en un solo relato lo que genera su carga fantástica. Ver Alazraki, J. “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”. Yurkievich, por otra parte, señala que Cortázar parte siempre de una instalación en lo real inmediato, construye un lugar de identificación y proximidad entre narrador, personajes y lector. Esto le permite hablar de un “realismo psicológico”. Desde el interior de este encuadre se produce el desarreglo enrarecedor que permite entrever el reverso de la realidad, de manera que, la codificación de lo real es la mejor mediación de lo fantástico. Ver Yurkievich, S. “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, en *Julio Cortázar: mundos y modos*. Alain Sicard en “Figura y novela en la obra de Julio Cortázar” también se refiere a esa ruptura de

atributos, dejan a los hijos la interpretación de sus actos y la ejecución de otros que les permitan conservar sus lugares de dominio. En “Cartas de mamá” Luis recibe en París una carta de su madre que altera su vida cotidiana, su relación con Laura y el orden de sus días y noches:

Cada carta de mamá (aun antes de eso que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) *cambiaba de golpe la vida de Luis*, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota. Aun antes de esto que acababa de leer –y que ahora releía en el autobús entre enfurecido y perplejo, sin acabar de convencerse--. *Las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo*, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en vida y a París en su vida. Cada nueva carta insinuaba por un rato (porque después él las borraba en el acto mismo de contestarlas cariñosamente) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida recortada con feroces golpes de tijera en la madeja de lana que los demás habían llamado su vida, cesaba de justificarse, perdía pie, se borraba como el fondo de las calles mientras el autobús corría por la rue de Richelieu. No quedaba más que una parva de libertad condicional, la irrisión de *vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación*. Y desazón, y una necesidad de contestar en seguida, como quien vuelve a cerrar una puerta.” (“La salud de los enfermos”, 179, destacado mío)

En esta cita (final del primer párrafo con el que comienza el relato) se condensan los motivos principales: la madre y las cartas, las cartas de la madre, el efecto de corte y golpe que ejercen sobre la vida de Luis, la alteración del tiempo que instaura el recuerdo en tanto escándalo, la acción de leer y releer y la necesidad de una respuesta rápida que cierre drásticamente el paréntesis que marcan, el acto de escribir y de borrar, la relación entre vida y frase o entre el par realidad/ficción y escritura. La estructura jerarquía/subordinación que se declara al final del párrafo (referida aquí a la construcción sintáctica, “*divorciada de la frase principal...*”) parece seguirse en el resto del cuento, como un esquema narrativo al que se adaptan los diferentes planos: espacios, tiempos, personajes, disposición de fragmentos y partes, orden de secuencias y frases. Entre estos diferentes planos la relación entre los personajes guarda una cierta fuerza original o fundante. Madre e hijo ocupan soberanamente las posiciones dentro de la estructura. El poder y el dominio, del lado de la madre; la resistencia y la sumisión, del lado del hijo. Estas posiciones condensan, ordenan e impregnan los otros planos que conforman el universo total del texto. “Cartas de mamá” plantea esta relación como lugar de conflicto y como materia con capacidad ficcional que no deriva en una transformación de

coherencia que impone lo fantástico señalándola como la traducción de la difícil relación del sujeto con el

motivos que reparen el conflicto original. Por el contrario, la línea que el texto privilegia refuerza el lugar de poder dado a la madre, su autoridad y autonomía. Una línea que se reitera en “La salud de los enfermos” y que reclama, sin ningún tipo de duda, la fuerza simbólica del sintagma “madre hay una sola”.

El texto se mueve entre los dos términos de la estructura y pretende disolverlos o borrarlos. El hijo silencia, oculta, encubre y sobrelleva el orden de la madre; el texto, por su parte, resiste la letra materna. Así los planos se confunden y superponen: el pasado y el presente, la vida en París y en Buenos Aires, el departamento estrecho y la casona de Flores, Laura y la madre, Nico (el hermano muerto) y Luis, *La Nación* y *Le Monde*, el nombre Nico por Víctor. Estos son algunos de los elementos que coexisten y conviven en la imperfecta simultaneidad de la sucesión narrativa. De tal manera que, si el texto para desplegarse y desplegar sus sentidos debe exhibir los fundamentos y condiciones de cada uno de los espacios, mientras avanza muestra sus modos de articulación y también el registro siniestro de sus contaminaciones.

La muerte del hijo altera drásticamente el universo de las relaciones familiares. En consecuencia, lo que aparece como resquebrajamiento y desorden máximo solo puede nombrarse como la sinrazón o la locura que sobrevino sobre la madre. En un principio muy lejano no hubo locura, pero el origen que representa la madre solo se ve a través de copias imperfectas, de borradores manchados (“Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio...”, 179-180); en su escritura “doméstica, escueta y mediocre” lo que vuelve es el nombre del hijo muerto para erigirse en fantasma perturbador de la vida del hermano, fantasma que habla simultáneamente el lenguaje de la traición de Luis y de la venganza de la madre. En el nivel de la trama, éste es el relato que se cuenta.

La letra de la madre que se sale de su cauce es, para Luis, la mancha en la copia y, por lo tanto, la falla y el defecto que no puede leer e interpretar. También es la mácula que interrumpe la serie de cartas más o menos similares que hacían del intercambio discursivo entre madre e hijo un espacio de estabilidad y certidumbre. La representación de la madre “inmaculada” forma parte de la narrativa social y cultural hegemónica que, como toda construcción estabilizada, opera por repetición de actos y secuencias que cumplen sujetos fijos (hijos y madres) en espacios codificados (fundamentalmente, el espacio privado de la casa). En este sentido, funciona como una

especie de “original” que no solo se reproduce en copias imperfectas sino que, en tanto modelo, retiene un espacio de idealización, cuya cobertura obliga a las madres y cuyo reclamo compete a los hijos.⁵

“Cartas de mamá”, escrito en discurso indirecto libre, pone en escena un narrador que adopta la perspectiva de Luis, es decir, un narrador que acompaña, dice y construye con el hijo el relato de la madre. Luis es no sólo el personaje que “pierde pie”, “que recibe un golpe en la nuca”, que va del trabajo a su casa perplejo y atónito por la locura de la madre y buscando una respuesta que pueda eludirla, es, también, una perspectiva que no logra acuñar certezas. Ante la incomprensible realidad que aportan las cartas de la madre, el texto abunda en interrogantes y en una manifestación doble del interrogante que resulta en una afirmación. En ocho oportunidades se repite entre paréntesis la frase “(no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo)”, antecedida por el verbo preguntar o directamente por el “por qué” inicial de la pregunta. La pregunta entonces se duplica en un segundo nivel, subordinado con respecto a la frase principal pero sin lograr “divorciarse” de ésta, transformándose en cambio en “su sostén y explicación”. Lo dicho en el paréntesis niega no el contenido de lo que se dice sino la construcción retórica de lo dicho y expresa, a continuación, la imposibilidad de dar con la forma justa o acertada del decir. Pero, si se sigue la secuencia de estas ocho irrupciones, que no llevan la marca ni del narrador ni del personaje sino la huella de dos voces simultáneas, se advierte un recorrido por los tres grupos de personajes que arman triángulos conflictivos (Nico, Luis y la madre, Nico, Luis y Laura o Luis, Laura y la madre) y un pasaje por el devenir textual que hace de la falta inicial (la muerte de Nico) el sitio donde el vacío se colma (la aceptación de que Nico está entre ellos, entre Laura y Luis, en París, como un enviado de la madre). El cuento termina y el poder de la madre no solo queda intacto sino reforzado. Pero, ese mismo recorrido que atravesó la pregunta por la locura de la madre bajo la forma de una interpretación de su escritura, deja esta locura en suspenso y la conduce a un terreno de aceptación que contagia a la pareja de Luis y Laura. Las escenas de escritura, de borradores y de interpretaciones de las cartas buscaban distanciarse de la sinrazón de la madre, aunque finalmente, ésta consigue tocarlos. Así, el cuento narra cómo la locura de la madre por la muerte del hijo impregna de locura el mundo, atraviesa espacios y tiempos, construye ficción allí donde

⁵ Estoy siguiendo la formulación de Butler del género como una ritualización de actos, tal como fue expuesta en el capítulo introductorio.

“lo real” no puede decirse. Y la construye según un orden fantástico para lograr que “lo real” y la salida de “lo real” que es la locura encuentren un único espacio de simbolización o de textualización.

Para hablar del poder de la madre sobre el hijo adulto, el texto no puede sino recurrir a la locura. El surco que se tiende entre uno y otra, la mediación –la carta- que transforma a una causa –la muerte del hijo-en un efecto es la presencia irremplazable que trae al otro, vivo, enfermo, muerto o fantasma para interponerse entre madre e hijo. En la escena de la estación de trenes, cuando el fantasma de Nico regresa, se producen las contaminaciones entre planos (Luis y Nico son zurdos y ambos sufren de los pulmones); los dos espacios y tiempos se combinan y se asocian y hacen que una poética realista se funda con una fantástica. La fusión deja del lado de la madre el poder, la locura y esa racionalidad otra, fantástica, literaria, que las asimila.

El discurso sobre el poder de las madres va codo a codo con el discurso sobre el amor de y a la madre. Una de las estrategias de la modernidad encontró allí su consistencia funcional y se sirvió, además, del diseño de un espacio privado en cuyo centro había una madre soberbia y espléndida. Esta serie reitera el relato hegemónico de la maternidad, lo exhibe en una de sus versiones negativas y afirma su predominio simbólico. La muerte de los hijos resulta un mecanismo de producción ficcional y, al mismo tiempo, un vacío textual que debe llenarse con escritura. El discurso del amor se viste de protección y cuidado cuando el relato se enfrenta a una madre anciana y no puede sino situarse en su reino: la casa. La cantidad de años al servicio de la maternidad otorgan un poder y un saber inimitable, por ello cuando la madre sucumbe deja un espacio libre pero imposible para la imitación. Los hijos se organizan en dos grupos: los que prueban y fracasan o los que se separan y, por el abandono, mueren o son castigados. A Luis, el personaje de “Cartas de mamá”, le cabe este destino, mientras que a Alejandro, el único hijo que en “La salud de los enfermos” logra alejarse del lado materno, lo espera la muerte. Los otros, los leales y obedientes o están marcados desde el comienzo de la historia por la enfermedad, como Nico o son parte incontrovertible del reino materno.

En “La salud de los enfermos” el desarrollo de la trama textual muestra el camino de una ironía. ¿Quiénes son los enfermos?, ¿quiénes se disputan ese lugar? y, a un mismo tiempo, ¿a quiénes les toca la salud? ¿quiénes la detentan? El cuento comienza con una referencia al estado delicado de salud de la madre y a la inconveniencia de perturbarlo. La

noticia de la muerte de un hijo descalabrará el orden familiar de manera drástica y trágica para esos personajes. El texto demora la muerte de la madre y ese lapso se llena con palabras, relatos inventados que traen las cartas mientras en un segundo plano se suceden las otras muertes, las que no se dicen y se disfrazan, y así no logran penetrar en el cuarto de la mujer enferma. Sin embargo, toda acción es vana. Los múltiples subterfugios para no decir la verdad no logran detener las muertes de Alejandro y la tía Clelia; finalmente tampoco la de la madre. Toda acción falla porque ellos no dan con la palabra clave que unía a Alejandro y su madre. De modo que la madre muere llevándose ese secreto a la tumba y no deja más que un tendal de sanos-enfermos que no logran imitar su poder.

La estructura de oxímoron que tiene el título revela a los más saludables al comienzo del relato como los más enfermos al final; del mismo modo que la más enferma, se presenta al final como la más sana. La intercambiabilidad en el espacio de la “locura” señala que la relación de maternidad, es decir, la relación que definimos como constituyente de dos posiciones de sujeto, hijos y madres, es la que irradia sus efectos sobre unos u otros sin establecer demasiadas distinciones. Las muertes de los otros (Clelia, Alejandro) se viven con cuidados y llantos pero con premura, la enfermedad de la madre y su posible muerte tienen otro carácter, retienen el poder moroso y trágico de la ficción y despiertan y deciden la serie de estrategias ficcionales que van a resguardarlas. La comedia familiar requiere de acciones precisas, de entradas y salidas calculadas, además de relatos y de escrituras que lleven y traigan una o varias realidades inventadas. Todas estas acciones le están dedicadas a la madre, por eso, cuando al final del relato ella muere, la familia queda despojada de toda función ficcional. Después de la escena de diálogos inquietantes donde todos siguen participando del no decir que implica la comedia el relato acaba:

“Tres días después del entierro llegó la última carta de Alejandro, donde como siempre preguntaba por la salud de mamá y de tía Clelia. Rosa, que la había recibido, la abrió y empezó a leerla sin pensar y cuando levantó la vista porque de golpe las lágrimas la cegaban, se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá.” (536)

El cuento podría comenzar otra vez, con un nuevo destinatario a quien se le refieran nuevas ficciones ya que, el que estaba muerto pero vivo para la madre, es ahora, el vivo a quien hay que hablarle de la muerta. Entre la muerte real de Alejandro al comienzo del cuento y la muerte real de la madre al final se tiende un terreno donde los límites textuales, pero, también los de la vida y la muerte, deben borrarse con palabras, con relato, con ficción y, entre ellos, la burla cruel de una ironía que afecta a los autores de la “comedia piadosa”. Porque como había dictaminado y consultado “tío Roque” a quien “le

tocaba pensar” la comedia debía continuar indefinidamente y esa no conclusión abarca el más allá de la muerte de la madre. La intercambiabilidad entre las posiciones de madre e hijo se evidencian y, con ellas, el funcionamiento de una relación que tiene sus propios códigos sobre lo que se puede decir y lo que no. Códigos de la clase media argentina de los años cuarenta y cincuenta donde las casas familiares albergan generaciones de solteros: mujeres que dan clase de piano, varones, empleados o ingenieros, tías que preparan la comida, médicos de cabecera que funcionan como consejeros familiares y regulan la salud física y el aparato ideológico que debe sostenerla.

Cada uno respeta exactamente su papel y función en el reparto. Son “normales”, amables, diligentes, protectores, excelentes hijos y hermanos. La madre no tiene reproches y ellos cumplen y sobrellevan la vida sin cuestionamientos. Sin embargo, el lector puede preguntarse cuál es la fuerza que obliga a un cumplimiento tan estricto de los deberes filiales, cuánto es el tiempo que se puede sostener una comedia tan piadosa como siniestra para que no se transforme en tragedia. Es justamente ese clima de “normalidad” forzada el que va dando los indicios y sentando las bases para que la textualidad se convierta en fantástica. Y es el fulgor y el peso del poder y la autoridad de la madre el que hace del amor filial un resorte donde la “naturalidad” se enrarece irremediabilmente.

“La salud de los enfermos” construye una ficción dentro de la ficción y el procedimiento contribuye a la lectura del texto como fantástico. El aparato de mentiras que se forja por la muerte de Alejandro y la enfermedad y muerte de tía Clelia muestra cómo se hace verosímil una historia y revela también que, para que una ficción pueda intercambiarse y compartirse entre sujetos, precisa de un pacto tácito o explícito entre ellos. Estos sujetos, asumiéndose como escritores, inventores, creadores o como intérpretes, lectores, destinatarios, participan de un mismo universo de creencias y se dejan llevar por sus procedimientos de construcción. “Para crear una ficción son necesarias la escritura y la lectura. Eso parece decir un texto en el que tramar una historia falsa -ficticia, verosímil- es apelar a la escritura y a la lectura de cartas, en donde escribir y leer son operaciones imprescindibles para que el proceso de ficcionalización sea posible.”⁶ El texto declara su autonomía, sus modos de

⁶ Ver Tamborenea, Mónica. *Julio Cortázar. Todos los fuegos, el fuego.* Este libro, dedicado al análisis de *Todos los fuegos, el fuego*, contiene un apartado especial referido a “La salud de los enfermos” que se ocupa centralmente del análisis de los procedimientos textuales, ver las páginas 39 a 42.

construcción y de lectura están a la vista para ser desarmados y así puedan hablar el lenguaje de una entidad específicamente literaria.⁷

Hijos y hermanos, escriben la ficción para la madre, que la lee e interpreta, pero, a la vez es necesario que esta lectora se vea envuelta en sus efectos. En ella, se deposita el éxito o el fracaso de la ficción. Para que el proceso triunfe las creencias que comparten ambos tipos de personajes deben mostrarse eficaces sobre los creyentes. La madre percibe el carácter constructivo de la ficción, pero el juego entre verdad y mentira sobre el que se sustenta es el secreto que descubre y se lleva a la tumba. Sabe la verdad y la calla, reconoce la mentira y la actúa, su participación en este funcionamiento la transforma en la protagonista principal de este universo de creencias. Realiza una prueba de amor al pagar con la misma moneda, una ficción para otra ficción. El amor a la madre y el aparato ficcional que la cobija requiere de un sujeto-madre que sostenga desde su posición un baluarte similar, el amor de la madre. Uno y otro dirimen fuerzas no destinadas a imponerse y vencer sino a seguir un camino de crecimiento mutuo del que permanentemente se debe dar pruebas. ¿Qué amor es más poderoso? ¿el de los hijos que, para evitar el sufrimiento materno, crean y actúan una ficción o el de la madre que para impedir la desilusión filial decide no quebrar la ilusión del juego? Descubrir la farsa implicaría hacer añicos la ficción de amor que se tiende entre madres e hijos, implicaría cuestionar la creencia. La potencia del amor maternal y de su creencia precisa de ficciones poderosas que la organicen. Y estas ficciones persisten aun en la adultez de los hijos, mantenerlas entraña la posibilidad de permanecer como niños para la madre y, a un mismo tiempo, desde el lado de la madre imaginar que sigue mimando y nutriendo a sus niños⁸. El final del cuento no muestra la desintegración de una realidad textual, ni siquiera el desmoronamiento de la ficción que traían las cartas sino la continuidad indefinida del reino materno. La actuación de la madre para aceptar la ficción de los

⁷ Este relato se sabe "moderno", es decir, se muestra conciente de sus modos de producción, reflexiona sobre sus principios constructivos, dice lo que es y busca decirlo mostrándose como autónomo. Rosalba Campra en "Fantasma, ¿estás?" al discutir lo fantástico en Cortázar de algún modo está privilegiando este tipo de lectura.

⁸ Josefina Ludmer en *Onetti. Los procesos de construcción del relato* compara la función de la prostituta en Onetti con la de Cortázar. Para el primero, ella está situada en la realidad y opera como negatividad y como condición de la ficción. Para el segundo, encarna la ficción misma y se funde con la literatura erigiendo solo dos leyes enfrentadas. Este enfrentamiento resulta letal para el narrador que sucumbe. Ludmer señala, además, que esta doble legalidad explica el éxito que tiene Cortázar entre la juventud ya que apunta las rebeldías adolescentes exhibiendo siempre sistemas duales y alternativos. Habría que pensar si es posible asimilar este funcionamiento de las prostitutas con el de las madres, articulación que será tratada en el capítulo segundo. Lo que me interesa destacar es esta consideración del narrador

hijos construye, refuerza y da forma a la realidad de ese amor, a su carácter indestructible, férreo, vigoroso y enérgico y, por ello, ineluctable. Este amor, incondicional y todopoderoso que hijos y madre se profesan en “La salud de los enfermos” es la contrapartida del mismo amor-odio-poder que en “Cartas de mamá” tiene la forma de la venganza transmitida a través de la escritura y crea la realidad del hermano muerto que vuelve para saldar su deuda con los vivos.

Si aceptar las reglas de la ficción o las estrategias de la venganza para disponer acciones ficcionales son parte del juego de los personajes, construir un mundo ambiguo donde ficción y realidad se confundan, acceder a una racionalidad que se sale de su cauce en el trazo de una letra o dictaminar sobre el frágil sistema de salud-enfermedad son parte de las acciones del narrador. El punto en el que estos dos planos se encastran sigue las pautas de un modo narrativo que asume una perspectiva interna⁹, como si se narrara desde el interior de la madeja textual.¹⁰ Desde este lugar, cómplice y familiar, enfrascado en el relato de rutinas estrictas e inamovibles, el narrador siempre alimenta la posibilidad de un estallido. Los mundos familiares se construyen con tanta perfección y exactitud de recursos que un leve respingo puede hacerlos estremecer y demostrar su fragilidad. Estos textos literarios hacen de estos mundos su remedo, una irrupción vana en su sintaxis puede hacer peligrar su perfecta construcción. Las múltiples analogías entre vida y ficción sobre los que ellos se basan permiten dudar acerca de si es la vida la que metaforiza a la literatura o el modo de funcionamiento de la escritura el que busca compararse con la vida. En “Cartas de mamá” Luis dice querer salir del simulacro en el que vive con Laura, de esa cordura disfrazada que lo atormenta obligándolo y encerrándolo en el respeto minucioso de ciertos códigos de convivencia impuestos por ellos mismos. Este estado de cosas se quiebra por la aparición del nombre de Nico en una carta que descubre y arrastra una realidad inaceptable. En “La salud de los enfermos”, por el contrario, la verdad se encubre, la realidad es tan trágica que hay que llenarla con libretos y actuaciones razonables, pero, de esta manera el nombre no aparece. Por un camino o por su inverso, los hijos fracasan. Un trazo mal habido implica

cortazariano como un niño que, para el caso de las ficciones maternas que estoy tratando, se adapta perfectamente.

⁹ Tamborenea sostiene que el narrador de “La salud de los enfermos” se instala en el interior del mundo familiar haciendo creer al lector que se trata de uno de ellos. El uso del “mamá” es una de las marcas de familiaridad en el tratamiento. El mismo procedimiento se advierte en “Cartas de mamá”.

¹⁰ Ver Alazraki, J. Ob.cit. pág 44, pero también en “Cartas de mamá” se dice: “Cada nueva carta insinuaba por un rato (...) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida recortada con feroces golpes de tijera en *la madeja* de lana que los demás habían llamado su vida....”, ob.cit. pág. 179.

delirio, una palabra secreta que no aparece, mentira y muerte; ambas involucran inevitablemente la locura imaginada o posible de la madre.

El reino de la madre, que es a un mismo tiempo, el de los hijos, no se entiende si no es desde adentro. Por eso, el narrador parece uno más de ellos, dispone las analogías y paralelos y también el rasgo que se sale de lugar o la palabra entre paréntesis que lo explica todo. Deja el sitio para que algo escape y eso que estalla resulta inabordable, inexplicable, confuso, enigmático y no puede sino traducirse en un régimen fantástico. Sólo parece haber un lugar de terceridad donde la comprensión puede ser posible. Se trata de un lugar femenino, el de la nuera, ocupado, curiosamente, en ambos relatos por dos Lauras. Si en principio cada una de ellas logra detectar la locura de la madre, el hecho de captarla no las separa de su dominio; pero resultan aliadas y cómplices más lúcidas y menos contaminadas por el engranaje familiar.

Si un relato fantástico para definirse precisa de desplazamientos en diferentes niveles, estos dos cuentos de Cortázar colocan en las madres las fuentes de estos movimientos, una, generando acciones y escrituras, otra, recibíendolas, a pesar de que ambas están detenidas, inmóviles y casi postradas. Sus cuerpos, casas o cuartos son punto de partida, principio, origen desde donde arranca toda línea de sucesión narrativa y desplazamiento. El poder que los textos prescriben para ellas no se basa solo en esta capacidad sino también en que, en tanto principiadoras inmóviles de recorridos desconocen las demarcaciones, reniegan de las fronteras, los límites o las distancias porque ellas mismas son los puentes que unen lo espacial o lo temporal, lo real y lo conjeturado, la verdad y la mentira, la vida y la muerte. Sin embargo, son la fijeza misma, pero dinámica y activa, de allí su paradoja. Para revelar el régimen de esta reclusión el narrador decide adentrarse y espiar los procedimientos de ese reino privado pero queda sumergido en el encierro de sus ficciones y desde allí solo resta narrar el encierro. Se trata, sin duda, del aislamiento de la madre moderna, de una anciana madre vigorosa con un saber inmemorial, única, completa, sin fisuras, insustituible, con hijos que siempre actúan como niños, seres contradictorios que tratan de completar y construir su relato, de desordenar su reino. A veces, incluso, pueden matarla en la ficción que ellos mismos construyen, para reconocer inmediatamente que no ha muerto.

Estos cuentos le dan la razón a las madres, aceptan su lógica. Un hijo (Luis) la juzga y, de ese juicio, la madre nace como loca, mientras los hijos del otro cuento prefieren volverse “locos” para sostener su “cordura”. La discreción y la sabiduría

máximas provoca ese amor loco de los hijos que hace que, aunque ella esté viva o muerta, sigan pendientes de su lógica. Y es esta lógica la que imita el narrador, un hijo más que padece y vibra con ellos y representa a la madre en ese funcionamiento dual de la vida y la muerte, de la ficción y la realidad, del realismo y el fantástico. Un narrador que pretende mediar entre lo más distante y lo más cercano, entre lo ausente y lo presente, sin darle del todo la voz a los hijos pero reproduciendo los ecos que ellos pronuncian como imperfectos imitadores de la lengua materna.

Estas acciones adquieren diversas formas incluso dentro de la producción total de Cortázar. Antes de avanzar en el tratamiento de estas diferencias me gustaría referirme a otros hijos, aquellos que según César Aira habitan en la narrativa de Puig y hacen de él el mejor imitador del régimen de la maternidad.¹¹ El modelo de la lengua lo encarna la madre, señala Aira, que es la historia y transmite un estilo. Ella resume la historia de la vida y la muerte y la irradia según el régimen, es decir, según el estilo de la luz y la oscuridad. El hijo escritor, el imitador nato que es el narrador de los textos de Puig y el propio Puig, se corre para dejar lugar a la presentificación de las voces. Actúa la entrega, el don, como la madre. De modo que:

“La técnica narrativa de Puig fue la “presentificación” de la historia, no su relato. La presentificación es lumínica, un resplandor para el que se ha creado antes toda la oscuridad. Es la creación, en la nada tenebrosa, de un corazón humano cuyo latido de transmuta en visibilidad” (“El sultán”, 29)

En “El sultán”, Aira no solo reflexiona sobre mecanismos prenatales, gestos e imitaciones, también ve cómo Puig pone a danzar a las madres, las representa en sus textos. Hace mención a *Sangre de amor correspondido* y a *Cae la noche tropical*, olvida, sin embargo, la voz de Mita en *La traición de Rita Hayworth* hablando de su embarazo y de la muerte del recién nacido. Con respecto a *Cae la noche tropical*¹², señala que Puig “logró algo tan inusitado como desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión”. Este otro espacio (extranjero, cálido, tropical) es el sitio de un discurso propio, el de las madres (Nidia, Luci y también Silvia y Wilma) motivado por un viaje (de Argentina a Brasil) y un desprendimiento (del mundo de hijos y nietos) llevados a cabo por decisión propia (especialmente en el caso de Nidia).¹³

¹¹ Aira, César. “El sultán”, ob.cit.

¹² Puig, Manuel. *Cae la noche tropical*. Barcelona-Buenos Aires, Seix-Barral, 1988.

¹³ Ilse Logie en “El replantamiento de la mimesis en la novelística de Manuel Puig”, en Amícola, J. y G. Spetanza, *Encuentro Internacional Manuel Puig*, se refiere a la mimesis como una pulsión mimética y distingue en los textos de Puig cuatro tipos de mimesis: la psicológica, la sociológica, la poética y la

Nidia perdió a una hija, la asistió en la enfermedad, sufre pero no se vuelve loca. Nidia y Luci, las hermanas que conversan durante los primeros ocho capítulos de la novela, son octogenarias de clase media, viudas, con hijos adultos y profesionales y nietos con vida independiente. Dispuestas a compartir un espacio y un tiempo juntas, llenan ese intervalo con recuerdos y proyectos. Desean un futuro que saben breve pero independiente de las miradas y vigilancias de los hijos. En este sentido, el texto invierte el significado de la separación familiar en el que son los hijos quienes buscan la separación de los padres y también la idea de que los viejos deben dejarse cuidar por los más jóvenes (“Mirá, Nidia, cuando los hijos se vuelven padres me parece muy mal”, 12). Puig pone a dialogar a dos viejas y así echa a rodar una bola de relatos y a desfilar una serie de personajes. La historia de Silvia es posesión de Luci que se la transmite a su hermana, con quien comparte los incidentes e interpretaciones; la historia posterior, la del joven sereno del edificio de departamentos y sus enredos conyugales, eróticos y populares, son propiedad de Nidia. La primera corresponde a una trama amorosa de clase media; la segunda, a una historia de proletarios marginales. Una sigue el régimen de la oralidad y la repetición (a Silvia le gusta contar lo mismo varias veces, Luci se lo transmite a Nidia y ambas lo traducen a una perspectiva generacional que compara los modos de lo femenino en diferentes épocas); la otra, el de la escritura (cartas o actas de denuncia policiales). Hay madres e hijos en ambos mundos. Unas son viejas, mujeres maduras o niñas adolescentes, jóvenes abandonadas por la pobreza en el interior del país o afectadas por el cáncer. Otros pueden ser hombres y mujeres, vivos y muertos, ausentes, cercanos y por nacer, profesionales o proletarios.

Cae la noche tropical muestra maternidades en series que de ninguna manera implican cadenas homogéneas. Por el contrario, esta circulación de madres e hijos exhibe el carácter social de la relación de maternidad, el punto donde los sujetos que participan de ella (madres e hijos) son personajes que construyen distintos tipos de historias, paralelas o no, convergentes en el amor o el dolor, divergentes en sus deseos. Los encadenamientos entre las diferentes representaciones se establecen según eslabones que combinan opciones de género (“Pero el hombre es diferente, no puede estar sin una mujer, 22; “... pero una hija es otra cosa, Luci. Vos no lo podés saber”, 7. “Uña mujer no puede hacer esa pregunta”, 29), de clase (“Esa gente ignorante tiene

muchas ventajas, que pueden consolarse así". Una no puede engañarse, ve la vida como es", 6) y de generaciones ("...de espontánea no tiene nada. Yo se lo dije a mi hijo, y él me dice que la mujer argentina de ahora es así, más seca. Y que es porque las madres eran demasiado dicharacheras, y poco sinceras, que se hacían las simpáticas con todo el mundo"., 16. "Que libertad, esas chicas solas de noche. –Qué tiempos diferentes.", 79).

Luci y Nidia han pasado por todas las etapas de su maternidad, las han actuado y experimentado y en sus recuerdos brotan los más caros lugares comunes del relato hegemónico. No hay desdén ni rechazo por sus pasados previsibles de mujeres de clase media, sino la aceptación de que, en cada uno de sus tramos, cumplieron más que con un deber social con un deseo. Aman y recuerdan permanentemente a sus hijos pero saben que hay un tiempo y un espacio que se tiende para ellas que no guarda relación con su condición de madres. Luci no puede dar lugar a ese deseo, presa del destino profesional del hijo, muere en una ciudad fría y viviendo con él cuando ya no lo desea ("Aquí, además todo es tan caro que tendríamos que vivir juntos, creo yo. Y no nos vamos a aguantar. Yo le tomé el gusto a la independencia, un poco tarde pero para siempre", 132). A Nidia, la espera otra salida. Esta novela de Puig afirma, especialmente al final, la picardía, la broma, la posibilidad de ocultar un tenue desparpajo y de darse un gusto, atraviesa un umbral y convalida el espacio donde puede inscribirse una libertad femenina. El desprendimiento de la madre del sistema familiar que realiza esta novela es el fulgor por medio del cual una madre se olvida de su condición de madre, sin renunciar a ella. La memoria no le falla, por el contrario, la visita febril e indomable y le permite acceder y "girar sola" en "otra dimensión".

Otras lecturas de Puig también han señalado su afán por la imitación.¹⁴ Todos estos críticos aluden, sin nombrar, a una mimesis de la experiencia de la maternidad, entendida ésta como una experiencia de la madre, previa al nacimiento. Cuando éste se produce se revela su carácter original y se conforma como una instancia absoluta de creación, de energía y de poder. Una vehemencia cargada de deseo, una vida que nace a expensas de una separación o de una muerte. Trasladada al ámbito de la literatura da por resultado potencia y deseo de relatos (entre personajes) y potencia y deseo de narración

¹⁴ Jorge Panesi en "Las relaciones peligrosas" ve en Mita, la madre de Toto, el modelo primero que fascina y promueve la imitación, pero ella misma se rige por la copia y la reproducción. Mecanismo que también se advierte en Puig en tanto, para Panesi, el escritor concibe los orígenes de su actividad novelística en términos de reproducción. Néstor Perlongher en "Breteles para Puig" también alude a un arte mimético. Consultar Panesi, Jorge. "Manuel Puig: las relaciones peligrosas" y Perlongher, N. "Breteles para Puig".

(entre narrador y lector). Con la imitación de ese gesto —que, insisto, siempre es incompleto— el narrador, el hijo, el sobreviviente, se oculta de la narración, mientras vergonzoso se confunde con sus voces, como si se tratara de una conciencia narrativa pudorosa que preside y antecede la puesta en marcha de la materia y el mecanismo textual. Esta conciencia del modelo materno (de su fuerza y de su pérdida) produce como uno de sus posibles resultados la estética de Puig.

Las firmes ideas con que se inicia la segunda parte del discurso de Toto, el personaje central de *La traición de Rita Hayworth* (1968), parecen sintetizar el juego entre la imitación del niño y el dejarse imitar de la madre:

“Sin modelo no sé dibujar, sin modelo mamá sabe dibujar, con modelo dibujo mejor yo.”¹⁵ ¿Cuál es el modelo de una y del otro? ¿El cuerpo de la madre? ¿El gesto materno? ¿El mecanismo pre-natal? ¿La lengua? Walter Benjamin en “Sobre la facultad mimética” señala que:

“El juego infantil se halla completamente saturado de conductas miméticas, y su campo no se encuentra en modo alguno limitado a lo que un hombre puede imitar en otro. El niño no juega sólo a “hacer” el comerciante o el maestro, sino también el molino de viento y la locomotora. ¿Qué utilidad extrae de la facultad mimética?”¹⁶

Este “recién nacido dotado de la plena posesión de esta facultad” obtiene de ese “como si” un conocimiento que parece esencial para la vida que le espera, aprende el valor de la semejanza, el placer de la analogía: aproximarse a la esfera de la madre, dibujar como ella, parecersele. Toto no sólo dibuja con la madre y ambos hacen cartoncitos con los personajes de las películas sino que él llora como ella por el bebé muerto y desata la furia paterna que ve extraviarse la esperada mimesis varonil. El monólogo de Mita, por su parte, ensaya una primera persona que expresa su condición de madre desde el comienzo al fin del capítulo. Una condición atravesada por el relato de la vida y la muerte de sus hijos. Mita coloca en el cuerpo de su texto (un cuerpo que elude hablar sobre el cuerpo pero que es en definitiva un texto sobre su cuerpo) las diferentes y moduladas tensiones dramáticas que sellan el aparato subjetivo de las madres. Líneas de fuerza que se engarzan y acoplan con las facultades para el dibujo. Porque si por un lado Toto en su comparación con su madre sobre la capacidad para el dibujo sale perdiendo, el aprendizaje que hace con ella lo vuelve el mejor de la clase (“yo soy el que mejor dibuja”, 83) mientras Mita al correr de sus maternidades con su

¹⁵ Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, 8va. edición, pág. 73.

registro de felicidad y privación, atina a preguntarse dos veces “¿por qué será que se pierde la mano para el dibujo?” (150 y 166) En los textos de madre e hijo, entonces, un tema se reitera: el dibujo, la imitación. La preocupación de ambos es cómo representar los personajes y escenas de las películas, cómo hacer las figuras, cómo reproducirlas, cómo lograr su perfección. Lo que se tiende entre uno y otro espacio, entre el original y la copia son las parcialidades del mimetismo, las formas de la imperfección propias de la estrategia del *como si*.¹⁷

“... me dice que ‘no es tan lindo el nene’ y yo le digo que es porque no está muy bien, y hay un poco de peligro, y el Toto me dice ‘si se muere es como en ‘Hasta que la muerte nos separe’, que se le muere el nenito recién nacido de Barbara Stanwyck” y yo lo tranquilicé que no se iba a morir y ‘si se muere sería como en una cinta ¿te das cuenta?’ ... ” (151)

En la cadena de semejanzas el mecanismo mimético falla y se realiza, se realiza y falla, una y otra vez porque en el discurso de Puig los sentidos pasan “en un instante”, “como un rayo”¹⁸. “Leer lo que nunca ha sido escrito” es leer lo que está por producirse, lo que está por venir, lo que nace y allí se instala. Se trata del mecanismo de la ambivalencia, el “no es tan”, el “si se muere *es como en* la película”, “el casi lo mismo pero no exactamente” del que hablaba Homi Bhabha en “El mimetismo y el hombre”.¹⁹ Eso que no ha sido escrito pero va a escribirse, que no fue dibujado pero va a dibujarse es, como dice Aira de Copi “Lo que saben los niños, es decir, cuál es el relato que está antes del dibujo ...” (*Copi*, 72-73).

¹⁶ Benjamin, Walter. “Sobre la facultad mimética”, en *Para una crítica de la violencia*. México, Premia Editora, La nave de los locos, 1982, págs. 93-98

¹⁷ “La semejanza inmaterial fundamenta las tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito.”, señala Benjamin. “Sobre la facultad mimética”, ob. cit. pág. 96.

¹⁸ Sigue Benjamin: “Todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse sólo —como la llama— en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexa significativo de las palabras y las proposiciones es el portador en el cual únicamente, *en un rayo se enciende la semejanza*. Porque su producción, por parte del hombre —como la percepción que tiene de ella— está confiada en muchos casos, y sobre todo en los más importantes, *a un rayo. Pasa en un instante*. No es improbable que la rapidez en el escribir y en el leer refuerce la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito de la lengua. ‘Leer lo que nunca ha sido escrito’. Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua —la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas.”, ob. cit. pág. 97 (destacados míos). El artículo de Benjamin que comenzó con esa referencia extraordinaria de los niños por lo mimético y se refirió después al comportamiento de este tipo en las danzas para internarse luego en el mundo de la astrología, cuando dice vísceras ¿querrá decir cuerpo en sentido más general o cuerpo embarazado que protege al niño imitador?

¹⁹ Alan Pauls en *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*, señala en relación con esta cita sobre las habilidades para la copia de madre e hijo que en la novela se juegan dos teorías sobre el modelo que pueden ser antagónicas: una teoría psicoanalítica del modelo que reivindica las identificaciones y las analogías y cuyo modelo es la madre y una teoría general de la reproducción que siempre implica borrar, desfigurar el modelo. Creo, por mi parte, que el desvío, la imperfección es intrínseca a las dos teorías sobre el modelo que propone Pauls (págs. 38-44).

Otro tipo de narrador es el de los cuentos de Cortázar que, si encara algún tipo de mimetización es con el relato de los hijos, con su versión hegemónica donde el poder materno es una letra-fantasma que llega de otro mundo. Si se comparan las representaciones maternas que estamos trabajando entre ambos autores se advierte que, tal vez, esta decisión narrativa lo es todo²⁰. El gesto de Cortázar es el gesto del hijo atravesado por la literatura²¹, marcado por la institución y, en tanto tal, es un hijo que juzga, dispone, autoriza una historia²². Es un hijo ya señalado como el hablante nato para desplegar el relato hegemónico de la maternidad, un hijo encerrado en el régimen de sus repeticiones y leyes. Los narradores de Cortázar relatan como hijos, se adhieren a sus propios deseos y temores, resultan instancias sin marcas (de persona, número o género) pero soldadas a los tonos filiales. La elección de este narrador instala el espacio engañoso de una dependencia materna que, no obstante, le da al hijo una autoridad para el relato.

Entre las decisiones narrativas, la elección de madres fijas e inmovilizadas en sus propias cuartos y casas no guarda relación con la trama que a partir de ellas se despliega, aunque sí con el proyecto narrativo que se persigue. Si se leen estos cuentos de Cortázar desde las representaciones maternas de Puig lo que se advierte es un contrato no motivado dentro de la representación. Por ejemplo, en “La salud de los enfermos” el efecto que el texto produce en el lector es que la madre no está tan enferma sino que el excesivo repertorio de cuidados oficiados por hijos, hermanos y

²⁰ José Amícola compara las representaciones familiares y amorosas de Arlt, Cortázar y Puig a través del concepto de “horizonte de expectativas”, proveniente de la Estética de la recepción, que le permite ver cómo cada autor actúa sobre la relación entre las ampliaciones culturales del lector y los propios límites de su proyecto. El crítico también establece una relación entre “La salud de los enfermos” y *Cae la noche tropical*, previa referencia a un aguafuerte de Arlt, y señala que la lucidez de la madre cortazariana que sabe más que sus propios hijos no hubiera sido posible en Arlt y marca también el salto en la representación que implican las viejas de Puig. Se trata de una lectura posible dentro del marco teórico practicado por Amícola. Pero si las observamos dentro del esquema de series aquí propuesto: relatos de los hijos-relatos de las madres, el saber que parecen tener las madres en Cortázar es un saber absoluto y ancestral sobre los hijos que Arlt observó pero que desdeñó en sus posibilidades narrativas y lo llevó a elegir otras perspectivas. Por otra parte, en Puig el relato cambia porque ese narrador ausente y disperso decide darles la voz a las madres. Ver Amícola, J. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, p. 41-44 y un artículo donde reflexiona sobre la colocación de Puig en el campo intelectual en relación con Borges, Arlt, Cortázar y Saer: “Manuel Puig y la narración infinita”, en Drucaroff, Elsa (directora del volumen) *La narración gana la partida. Historia Crítica de la Literatura Argentina*.

²¹ Además del libro de Amícola otras lecturas han señalado las relaciones entre Cortázar y Puig. Alberto Giordano dice que Cortázar no pone en cuestión el lugar que le compete a la literatura como sostén de los valores de la “alta cultura”. Cfr. Giordano, A. “La serie Arlt-Cortázar-Puig”, en Amícola, J y Graciela Speranza (comp), ob.cit. p. 61-69.

²² Los hijos varones de *Cae la noche tropical* también juzgan y condenan, pretenden ordenar los destinos maternos y encerrarlos en ámbitos familiares.

médicos, provoca de alguna manera la enfermedad y, en consecuencia, motiva el encierro. Un encierro con marcas de clase. Y es este proyecto el que muestra que un secreto familiar de clase media se construye como un boomerang. A su paso se escuchan los restos de voces que repiten los tonos del narrador, la estela que dibuja no está preparada para vuelcos desmesurados sino únicamente para vibraciones del trazo, pequeñas conmociones dentro del universo del hijo o de la letra de la madre pero que no logran evitar el camino marcado que se tiende entre un relato estrictamente realista y uno previsiblemente fantástico. Ni las madres, ni los hijos, ni los relatos pasan a otra dimensión. El boomerang cortazariano no lo permite, en su trayecto de regreso es decididamente destructor. Ataca a los personajes dejándolos inermes frente a la vida y sorprende al lector. Aunque los finales resulten abiertos, lectores, personajes y narrador son colocados dentro de los límites institucionales de un género literario.

Cae la noche tropical, en cambio, hace de la suspensión el lugar de una promesa. Una y otra, hermanas del deseo y de la muerte, están tematizadas en diferentes niveles del texto. En la primera parte de la novela, el lector, instalado en el fluir del diálogo, podría continuar aferrado a su alternancia. Pero, sin embargo, el corte irrumpe en diferentes planos: del diálogo se pasa a las cartas, el lector se enfrenta a una separación de las ancianas que no sabe cómo se produjo (Luci viajó a Lucerna acompañando a su hijo, Nidia permaneció en Río). La historia amorosa de Silvia se conmociona con su intento de suicidio. Lo que queda suspendida es una relación gozosa de intercambio narrativo, un deseo de chisme e interpretación desencadenados a partir de una posible historia amorosa entre dos adultos solos (Silvia y Ferreira), un vínculo entre hermanas que es parte de un reencuentro fraternal buscado y placentero. Pero el texto tiene sus propias energías y tensiones y este espacio abierto y suspendido que se tiende entre una parte y otra encuentra su propio cierre y compulsión. Una compulsión narrativa que se traduce en pura glotonería: en lugar de uvas, merengues²³.

El final de la novela se fija en otro afán corporal, de la comida se pasa al abrigo. La manta que Nidia roba del avión no sólo remite a una obsesión de vieja y a un pedido tendido entre su hermana y ella sino también a un objeto de deseo que Nidia parece haber traspasado a la misma narración o que ésta le copia²⁴. El informe de los

²³ Jorge Panesi también trata esta relación con la comida en otras novelas de Puig. Panesi, J., ob. cit.

²⁴ Francine Masiello en "La manta robada: nostalgia, experiencia y representación", en Amícola, J. y Graciela Speranza (comp) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, ob. cit., págs. 341-354 lee el robo de la manta (un lugar de la tradición literaria argentina) como una doble transgresión (contra la ley y contra la

empleados de la compañía de aviación retoma ese objeto perdido. Al hacerlo el texto muestra nuevamente su energía. Una nueva suspensión se monta, hay un cierre esperado que se desdén y un final que se abre. El movimiento de la narración va hacia un intervalo o varios: el del viaje como lugar de transición y el del espacio aéreo como lugar de un tiempo-espacio flotante. Hay una intensidad manifiesta en este final, un robo, una broma que sintetizan la continuación de la vida, el corte de manga al destino familiar que, a lo largo de varios momentos del texto, intentó imponerse. Todas las cartas de la segunda parte, escritas por hijos (inclusive Silvia lo hace desde esta posición) buscan poner frenos al deseo de Nidia de vivir sola en Río. Se escriben desde algún tipo de ley (familiar, psicoanalítica, policial). Son cartas de autoridad, dicen la muerte o eligen no decirla, la retacean o la concentran en dosis de información; las actas policiales también le ponen límites al proyecto de Nidia. A través de ellas se conoce el engaño del sereno Arnaldo, su posible delito según las consideraciones de las autoridades policiales y el robo del dinero de Nidia. Sin embargo, Nidia no se rinde ni se entrega, a pesar de que en su caso la vida puede resultar un peso, sobre todo porque se trata de una vida que sobrevive a la muerte de una hija.

En este sentido, puede decirse que *Cae la noche tropical* es una novela escrita al filo de la muerte. La condición de octogenarias de Luci y Nidia, al mismo tiempo que promueve la necesaria revisión de la vida, los balances y ajustes de recuerdos no tiene al final como posible cierre de sus historias y ni siquiera como cómplice o aliado de lo biológico. ¿Con quién va a vivir Nidia en Río si Luci ha muerto? Seguramente, sola. ¿Con quién se va a encontrar y conversar? Sin duda, con Silvia. El viaje es un abandono de la madre que implica dejarse llevar por el deseo de vivir sin hijos. Este es el más allá de la condición de madre.

La pregunta por el más allá de la vida se reitera, constituye una de las preocupaciones de las hermanas y divide el mundo entre creyentes y no creyentes. Nidia y Luci pertenecen a estos últimos, desean ser más ignorantes y tener esa ilusión y consuelo que tienen los pobres (“Yo a Dios lo único que le pido es que si hay otro mundo no me toque estar sola. Pero después de esta vida no hay nada, por suerte.”, 70. “Yo no creo, todo se terminó acá y chau”, 139). La novela lleva a cabo una elección, se trata de una opción a favor de las hijas. En este sentido, el fracaso de Luci forma parte

familia) y como el lugar a partir del cual se abren nuevos espacios discursivos que prometen nuevas alianzas. Nidia supera el mito de la familia unida para pasar al mundo de la aventura, supera el peso de los lazos de sangre, pone en juego una memoria contra otra al preferir una familia inventada a una “real”.

del hecho de ser una madre de hijos varones. No hay para ella un espacio de decisión propia, un hijo vive en Buenos Aires rodeado de gatos y ella los odia, el otro le impone el viaje a Lucerna donde muere. El dolor por la muerte de Emilsen de un cáncer a los cuarenta y siete años impulsa a Nidia a viajar a Brasil para estar con su hermana. Todos los recuerdos de la hija son luminosos. El lugar de no traición está puesto en lo femenino, aunque a éste no se llega fácilmente sino atravesando una primera desconfianza. Por eso la decisión final de Nidia puede leerse como la búsqueda de un encuentro con otras mujeres: con Silvia que es quien la incita al viaje (y como Emilsen tuvo un cáncer) y tal vez con Wilma, la esposa engañada de Ronaldo que está finalmente en Río. Ambas comparten el haber perdido a una hija. Wilma espera milagros (“Ya se sabe que alguna vez la Santa Virgen hace milagros y yo le pido que primero le toque el milagro a usted, señora, que es tan viejita. Y mientras esperamos el milagro yo cierro muchas veces los ojos y consigo ver a mi criaturita”., 183); Nidia, no. Por eso busca sustitutos.

Nidia, Silvia y Wilma son, en algún sentido, madres que vuelven de la muerte. La experiencia las marca como un lugar de paso obligado a partir del cual, sin dejar de ser fieles al pasado, pueden acercarse a la imagen de un futuro diferente. Silvia ensaya con la escritura como una forma de recuperación del vínculo con su hijo, Wilma cree en el más allá, Nidia se larga a vivir sola en el extranjero. El destino que cada una proyecta para sí muestra las huellas de clase, de generación y de diferencia cultural. Pero, el hilo que une las tres decisiones zanja las diferencias a través de un intercambio que combina relatos y dinero. Como alumnas de ficción de una Virginia Woolf tropicalizada tanto Nidia como Silvia saben que el trabajo y la independencia económica resultan la base de subjetivaciones liberadoras. Este conocimiento obtenido, que también forma parte de su experiencia, las impulsa a hacer del intercambio verbal y monetario el signo de una entrega, en este caso a Wilma para que pueda viajar a Río.

La novela teje un funcionamiento femenino que actúa como modelo del funcionamiento del relato. El intercambio verbal como espacio de alivio y conocimiento, los diálogos acerca de experiencias y la experiencia del diálogo, las modalidades del contar y el escuchar, la disposición a dejar andar la médula interpretativa del chisme son todas formas de la entrega. Y ella está acostumbrada a la espera, a la promesa, a la posibilidad de la pérdida o de la ganancia. Está hecha sobre todo de aventura y de riesgo, es decir, de vida y muerte. Así *Cae la noche tropical*

encuentra una forma particular de imitar el gesto materno. Los hombres tienen miradas que paralizan o por un juego de permutaciones femeninas siempre remiten a otras miradas (Ferreira y el amante mexicano de Silvia), no miran de frente, tienen voces que arman discursos que no se entienden del todo (el portugués de Ronaldo) o discursos que se refrendan con la aparición de los referentes a los que aluden (Ronaldo llevando a Nidia a ver el lugar donde vive) o textos escritos que buscan poner freno a las ideas “disparatadas” de Nidia de vivir sola (las cartas de su hijo y del hijo de Luci). En todos los casos, los hombres actúan la separación. El ejemplo más claro es el del hijo de Silvia que eligió quedarse a vivir en México.

Las mujeres, por su parte, hablan y escriben desde el cuerpo y poniendo el cuerpo (la carta de Silvia antes del intento de suicidio, las permanentes referencias a los problemas de salud, a la comida, a las incomodidades de las viviendas marginales). Poner el cuerpo es una manera de entregarse. Nidia le entrega a Ronaldo dinero para el pasaje de Wilma y le da su confianza, Luci se abandona al destino profesional de su hijo, Silvia le ofrece a Ferreira la posibilidad de un viaje a la isla, además se le entrega, así como la niñera de los vecinos, una adolescente de trece o catorce años se entrega a Ronaldo. Por otra parte, la historia de Silvia es un relato por entregas que Luci hace presente en el intercambio cotidiano que mantiene con Nidia. De modo que entregarse también implica disponerse a hablar y a oír.²⁵

Las madres de esta novela de Puig actúan como narradoras benjaminianas, saben que el arte de narrar consiste en el intercambio de experiencias, en escucharlas y retenerlas para seguir contándolas. Saben también que “la muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte”.²⁶ Aira, por su parte, parece haber tomado en préstamo del filósofo alemán su idea del narrador como sobreviviente. El giro que aporta se refiere a la supervivencia como una forma de imitación de la madre y de la lengua materna.²⁷ Aira concede una serie de

²⁵ Nada más lejos de una entrega desinteresada de parte de las ancianas o de un don absoluto que no tenga en cuenta los tipos de sujetos a quienes se dirigen. Incluso pueden retacear parte de los relatos a través de estrategias que midan las cuotas de verdad o mentira en razón de los sujetos involucrados.

²⁶ Benjamin, W. “El narrador”, 199.

²⁷ Las relaciones que pueden establecerse entre la figura del narrador pensada por Benjamin (“El narrador”) y las reflexiones desarrolladas por Aira y Tamara Kamenszain son de distinto tipo (ver capítulo introductorio de esta tesis). En los textos de ambos se advierte cómo la construcción de una idea fuerte acerca de la escritura “femenina” en el caso de Kamenszain (su carácter artesanal, su contacto con el trazo y el detalle y con la oralidad) y del modelo materno de narración en Aira (la presencia de la voz, el régimen de luz y oscuridad y de vida y muerte) eran productos de experiencias de lectura de los textos de otros y de escritura personal. La figura del *storyteller* benjaminiano está construida con las mismas marcas. A las figuras del viajero y del artesano sedentario, modelos netamente masculinos, habría que

atributos a Puig que apuntan a un don en tanto cualidad sustantiva del escritor. En esta lectura, la madre realiza una prueba de amor a través de la voz y del estilo y el oyente nato que es Puig reconoce la entrega y la devuelve en sus mismos términos. Imita el don cuando éste más que un legado o una facultad adquiere el carácter de regalo, de obsequio.

Puig, al contrario de Cortázar, descubre voces familiares y no secretos. Estos necesitan de la construcción e interpretación de ficciones en mundos paralelos, las primeras, en cambio, se dejan oír y, en el inexistente trayecto entre unos y otras, el peso de las creencias se transforma en un relato que se experimenta en el cuerpo. El hijo que en Puig, según Aira, habla desde su propia muerte desdeña su corporalidad pero deja una hebra pendiente, la de la supervivencia. Sólo que ésta, olvidó decir Aira, puede tocar a las madres que al narrar como sobrevivientes de una relación, de un relato, de una historia, no anulan la memoria de los hijos.

***Rayuela* o el amor del autor**

En *Rayuela* (1963)²⁸ las voces femeninas no tienen mucho para decir, como sí tienen las voces maternas de Puig, ni tampoco mucho para ocultar como la de los cuentos ya analizados de Cortázar. El disvalor las funda; una inoperancia con la letra las marca. La Maga lee libros poco prestigiosos y solo escribe una carta para su hijo. Le escribe “porque no sabes leer” y el bebé es el único lector que imagina. Un bebé enfermo que cuando sea grande, predice la Maga, será como Oliveira “un gran tonto”. La carta a Rocamadour y una novela de Galdós son los pertenencias que la Maga abandona en el departamento que ocupaba con Oliveira y del que prácticamente huye cuando muere el niño. No tienen el carácter de legados, son sencillamente objetos olvidados, perdidos en la urgencia del dolor y de la huida. Del mismo modo, para Oliveira que es quien los encuentra y recoge, no resultan valiosos, son restos parlantes congruentes con el tipo de personaje que es la Maga, con el tipo de mujer que construye

sumarle los ejercicios de la conversación y del relato que las mujeres practicaron al mismo tiempo que desarrollaban otras tareas conjuntas. También acerca de la relación tan fuerte que Benjamin establece entre muerte y relato habría que decir que esa capacidad del contar está estrechamente vinculada con la posibilidad de generar nuevas historias. Esta zona de lo femenino que Benjamin no tuvo en cuenta permite la entrada en la reflexión de la cuestión de la generación y del nacimiento. Aira lo introduce y así arrastra la idea de dar a luz o de imitación del gesto materno.

²⁸ Todas las citas corresponden a la edición de Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, 13ra. edición.

Oliveira y la misma novela. No son ni siquiera un suplemento sino una continuidad, adherida y fugaz como un recuerdo.

Rayuela contiene otro legado, decididamente más fundamental y valorado: el libro que deja Morelli, la figura de autor que la novela construye especialmente en la última parte, en los capítulos prescindibles (57 a 155). Su descendencia es masculina y múltiple, versada en el arte de leer e interpretar. La Maga es el personaje inventado por Cortázar para sostener las teorías sobre la creación artística de Morelli. Tanto en uno como sobre la otra se concentra el afán interpretativo de Horacio Oliveira y su grupo de amigos. El camino que los personajes deben recorrer para alcanzar a ambos es divergente. Si una está al comienzo pero hay que buscarla a lo largo de innumerables páginas y capítulos; al otro, oculto y disfrazado hasta casi el final de la novela, se llega después de haber imitado y seguido su programa literario.²⁹ A estos personajes no los unen relaciones equivalentes ni simétricas. Morelli es figura de autor, sujeto de escritura, productor de teorías y ficciones. La Maga es la ficción misma, objeto de deseo sexual y literario, condensa en su historia como madre las posibilidades de establecer una relación entre narrativa y maternidad. Posibilidades a partir de las cuales se construye el deseo de paternidad literaria, es decir, el amor del autor.

Empecemos por la Maga. En esta novela no aparecerá el hijo víctima y deudor del amor materno que Cortázar desplegó en “La salud de los enfermos” o “Cartas de mamá” ni los hijos vigilantes de ese sentimiento que aparecen en *Cae la noche tropical*. En ambos casos se trata de hijos que parecían el modelo adecuado para acompañar a las madres ancianas y poderosas de esas ficciones. Aquí no hay madres a entronizar ni otras que busquen hacer respetar sus derechos. La diferencia fundamental es que la Maga es una madre joven, una madre otra, no propia, desde el punto de vista del narrador o el personaje principal y, por lo tanto, Rocamadour es para éste un hijo ajeno. La maternidad contradictoria de la Maga es observada desde un lugar de par (aunque este término sea exagerado para referirse a ella desde la perspectiva de la novela), un lugar exterior “de espectador activo”. Desde su condición de amante, Oliveira decididamente no puede entender ni captar la condición de madre de su compañera.

²⁹ Esta afirmación se verifica si se sigue el orden de presentación de los capítulos; es decir, el orden correspondiente al denominado por Cortázar “primer libro”. En cambio, si se sigue la numeración del “Tablero de dirección”, la novela comienza en el capítulo 73, donde la Maga aún no apareció y sí surge la primera referencia a Morelli como escritor.

La Maga es una madre soltera, una uruguaya pobre que viaja en tercera clase para estudiar canto en París y probar algún tipo de felicidad que le permita superar el pasado de conventillo, de padre golpeador y borracho y el recuerdo de una violación a los trece años. No hay mucho más para saber aunque otros datos sueltos se ofrecen. Prefirió un embarazo a un aborto, decidió cambiar el nombre a su hijo ya que “desaparecido el padre había sido mucho mejor llamarlo Rocamadour” (28), reconoce que, frente a la vida bohemia y precaria que lleva es mejor que el niño permanezca al cuidado de otra persona en alguna institución. Las apariciones y parlamentos de la Maga, incluso las ideas que despierta entre su grupo de amigos, muestran a una mujer capaz de llevar adelante decisiones drásticas, de jugarse por ellas y de seguir sus deseos. En cierto sentido, su modo de ser despierta cierta admiración entre el grupo masculino bohemio. Oliveira “pensaba en algunas de sus brillantes amigas de Buenos Aires, incapaces de ir más allá de Mar del Plata a pesar de tantas metafísicas ansiedades de experiencia planetaria” (pág. 37) y Perico admitía “que-para-ser-hembra-la Maga-se-las-traía” (pág. 39). La Maga es la joven representante de la revolución sexual de los sesenta, para quien la maternidad no limita sus otros deseos y que vive su sexualidad libremente.³⁰ Y en este punto la Maga habla sobre el tiempo que da lugar a su producción literaria, habla de ese agregado sexual y erótico que los sesenta construyeron por fuera de los límites familiares.³¹

Pero, estas versiones positivas de la Maga compiten con una falta mayor: sus gustos literarios y artísticos, su incapacidad para la abstracción, sus vínculos con una cultura de tercer o cuarto grado, su torpeza para el entendimiento y la interpretación de los discursos “culturalmente elevados” que circulan entre los miembros del Club de la Serpiente. Esta perspectiva privilegiada y fundante de la novela no le perdona a la Maga no estar a su altura. ¿Cuál es, entonces, la función narrativa de un personaje central femenino que no está a la altura de las propuestas estéticas de la novela en su conjunto?

32

³⁰ Dice Gabriel Giorgi que, como otros textos de Cortázar, *Rayuela* realiza un pacto con la familia (heterosexual y sin hijos); el sexo no altera las identidades de género sino que las reafirma a partir de la desnudez. Ver Giorgi, G. “Sexo moderno. Cortázar: los límites de la representación sexual y el uso de las perversiones”.

³¹ Es cierto que su construcción dice mucho más. Comparte la tradición de otras representaciones femeninas de la vanguardia (*Nadja* de Breton es el mejor ejemplo), contiene la posibilidad de leer la metáfora de la ciudad o de la aventura, del absoluto y de la ruptura artística. Como si ella pudiera metaforizar cada una de estas zonas y al mismo tiempo atravesar sus experiencias.

³² Andreas Huyssen hace mención a las posibles identificaciones masculinas con la mujer como, por ejemplo, la de Flaubert a partir del célebre “Madame Bovary soy yo”. “Al mismo tiempo –sostiene

En el primer libro (capítulos 1 a 56) aunque se ensayan distintos estilos y se adoptan diferentes perspectivas narrativas y de enunciación, la carta de la Maga a Rocamadour es el único texto-capítulo transcrito, reproducido como un material de otro³³. Las referencias a la Maga como la mujer que expresa una serie de inadecuaciones para pertenecer a esa cultura y, por otro lado, la vecindad de su carta en relación con los autores prestigiosos es una de las muestras del grado de ambivalencia que la novela en su conjunto tiene para con este personaje. Gabriela Nouzeilles en “La rayuela del sexo según Cortázar” sostiene que el hecho de que la novela celebre lo femenino a través del personaje de la Maga, como poseedora natural de un saber alternativo que interpela la razón occidental “no refuta el hecho de que la organización significativa de *Rayuela* esté armada sobre la violencia sexual y la exclusión sistemática de las mujeres”.³⁴

La Maga y su hijo, la sociedad materna que configuran, es molesta, condenada, incomprensible. Oliveira busca a la Maga insistentemente desde el comienzo de la novela, búsqueda que vertebra la totalidad del texto, su afán se dirige fundamentalmente a encontrar una mujer-cuerpo, una mujer-deseo, una mujer-absoluto y sus marcas de experimentación, totalidad y subversión pero nunca a la mujer-madre de Rocamadour.

Huysen- no menos evidente es que la feminidad imaginaria de los autores hombres –que sustenta su actitud de rebeldía frente a la sociedad burguesa- puede sin mayores inconvenientes estar acompañada por la exclusión de las mujeres reales de toda actividad literaria y por la misoginia del propio patriarcado burgués. (...) Un aspecto de esta diferencia que resulta importante para mi análisis sobre las inscripciones del género en el debate de la cultura de masas es que la mujer (*Madame Bovary*) aparece definida como lectora de una literatura inferior –subjetiva, emocional y pasiva – en tanto el hombre, Flaubert emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva e irónica y con pleno control de sus medios estéticos.” Esta asociación sirve exactamente para describir las percepciones que Oliveira tiene de la Maga. Por otro lado, la primera parte de esta cita anticipa ese procedimiento de feminidad imaginaria de los autores que desarrollo más adelante cuando me refiera a Morelli-Oliveira-Cortázar. Huysen, A. ob. cit, págs 91-92

³³Este tipo de cita, anómala en relación con el primer libro, puede formar parte (a través de esta lectura) de un conjunto de citas que emergen en el segundo libro y que remiten a firmas de la cultura consagrada como Lévi-Strauss, Lezama Lima, Octavio Paz, Georges Bataille, entre otros. Me refiero a los capítulos 59, 70, 81, 106, 110, 117, 118, 121, 128, 136, 145, 149. Si bien la novela trabaja con una cantidad amplia de discursos heterogéneos éstos aparecen en cada capítulo introducidos por alguna voz que les está dando entrada. En cambio, los capítulos donde se incluyen las citas de autoridad y la misma carta de la Maga aparecen de manera desnuda, limpia, sin anticipos, introducciones ni títulos.

³⁴Nouzeilles, Gabriela en “La rayuela del sexo según Cortázar” sostiene además que la búsqueda de la Maga y la de una instancia exterior a Occidente terminan confundándose y que la clave del ingreso a ese espacio utópico de anulación de los contrarios y superación de la metafísica occidental se da a través de la sexualidad femenina. De tal manera que la Maga y la absorción de las otras mujeres de la novela en ella, resultan a la vez objeto e instrumento de placer y de conocimiento dentro de un mismo itinerario en el que se combinan experimentación erótica, ruptura estética e investigación epistemológica. El artículo finalmente concluye que leer la inscripción de la sexualidad en *Rayuela* evidencia las limitaciones de los proyectos revolucionarios latinoamericanos de los sesenta y de su cuestionamiento a los discursos hegemónicos de la modernidad. Su experimentación sexual y su deconstrucción vanguardista del lenguaje no logran romper con la tradición patriarcal que condena a las mujeres a la subordinación y pasividad.

La Maga debe irse, sin su huida no hay novela, pero se va sólo después de cumplir con un destino ficcional: el de asistir a la muerte de Rocamadour. Oliveira y La Maga se separan cuando la mujer lleva a vivir al niño con ellos, el centro de las discusiones se concentra en esa incapacidad del hombre por aceptar al niño. El capítulo 20 narra la separación de los amantes en un tono donde la violencia se instala en lo dicho y en el modo de decirlo. Oliveira reacciona como un amante ofendido, a pesar de sus poses de bohemio liberado, prácticamente le echa en cara sus relaciones anteriores y la acusa de haberse convertido “en lo que se llama una madre”. Se declara no adulto y anticipa “lloré por tu hijo que a lo mejor se muere”. La molestia por la maternidad de la Maga se puede seguir en el capítulo 28, capítulo central que narra la muerte del niño. La escena tiene dos partes: la conversación entre la Maga y Gregorovius y sus peleas con el vecino de arriba que se queja por los ruidos. El dúo se amplía, primero llega Oliveira y, luego, los otros. En ningún momento se deja de conversar: sobre un intento de suicidio, sobre la muerte del padre de uno de ellos, pero especialmente sobre “la realidad”, sobre sus versiones y la posibilidad de entenderla de una única manera o de varias, sobre la capacidad de las palabras para representarla, sobre las perspectivas desde donde conocer e interpretar. Mientras tanto los gemidos de Rocamadour producidos por la fiebre se dejan de oír. Horacio es el primero que reconoce su muerte y la calla, su secreto se transforma en una serie de gestos y murmullos al oído que circulan entre hombres. Todo el diálogo flota sobre ese clima siniestro narrado desde la perspectiva cínica de Horacio Oliveira. Finalmente el lector asiste a una escena preparada, todos esperan el acercamiento de la Maga a su hijo y el espectáculo de la revelación que la destruye.³⁵ La muerte de Rocamadour es lo que Horacio no puede nombrar.³⁶ Y si bien la novela, cuando se sitúa en la perspectiva de Horacio muestra la imposibilidad no sólo de

³⁵ Este episodio ha sido interpretado por Carlos J. Alonso junto con otros que él considera los seis episodios centrales de la novela (el de Berthe Trépat, el encuentro con la clocharde, el del tablón, la visita de Oliveira y Talita a la morgue y la experiencia desde la ventana en el manicomio) ya que comparten una misma función narrativa y epistemológica: la suspensión de las categorías dicotómicas del conocimiento. Según esta lectura, Cortázar estaría anticipándose a la teoría posestructuralista, especialmente en su versión derrideana y alejándose de su inclusión dentro de la estética del Boom e incluso de su deuda con el surrealismo. Ver “Introduction” en Carlos J. Alonso (ed) *Julio Cortázar. New Readings*. Por su parte, Jean Franco en “París, ciudad fabulosa” analiza el mismo episodio, la muerte de Rocamadour, en relación con el de Berthe Trepát y el de la clocharde. Sostiene que se trata en los tres casos de episodios literarios en los que se evidencia la separación entre palabra y experiencia y que el rechazo por no nombrar la muerte implica de parte de Oliveira el esfuerzo por tratar de proteger el acontecimiento del lugar común.

³⁶ La muerte del hijo la murmura Etienne para sí (tampoco la puede decir, pero el texto la revela) en el último capítulo (155). Se formula como una escena imaginaria donde se consuela a una madre en un tono irónico construido enteramente por clisés. La interpretación de Jean Franco (a la que hicimos referencia

nombrar sino de atravesar la experiencia, es la experiencia de la muerte del niño ligada a la sexualidad de su madre lo que le resulta “indecible” para Oliveira: “Pero lo que yo quisiera decir es justamente indecible. Hay que dar vueltas alrededor como un perro buscando la cola” (pág. 216) le confiesa a Gregorovius y en la página siguiente calla, no dice la palabra que definiría el futuro de la Maga: “Y ahora se va a volver a Montevideo y va a recaer en esa vida de...” (pág. 217). Lo indecible puede ser ahora “vida de puta” o “vida de mierda”.

Pero la muerte del niño, ligada a la sexualidad de su madre, no es solo el lugar de lo innombrable sino también el lugar de un desvío que tiene la marca de una expropiación. La facultad de dar a luz es lo que no se puede nombrar del lado de las madres, para que su uso como materia literaria sea posible hace falta una transformación, un pasaje a otra instancia. Entre sexualidad y literatura los trayectos son más o menos directos, más o menos violentos. Este pasaje se traduce en una capacidad para la creación artística que en la novela es decididamente masculina. Los capítulos dedicados a esta reflexión aparecen sobre todo en el segundo libro cuando se transcriben los fragmentos del libro de Morelli o las conversaciones de los miembros del club ordenándolos e interpretándolos. Pero, en la primera parte, en los capítulos que corresponden “al lado de allá” los indicios que darán pie a las conexiones y los pasajes se revelan más dispersos.

La carta de la Maga ofrece todos los elementos para ser convertida en botín masculino: le escribe a Rocamadour pero se refiere insistentemente a su relación con Horacio, cuenta su división personal entre el niño y el amante, corrige su letra siguiendo los deseos de Horacio (reescribe “tenés” sobre el “tienes” porque a Oliveira le revienta que use el tú), duda si hacerlo participar como autor en su carta. Aunque la sociedad establecida entre ella y su hijo resulta incomprensible para los otros, esto no impide que el cerco de amor y escritura que construye sea atravesado por los impulsos de autoría masculina. Así como en el capítulo donde se narra la muerte del niño el primer reconocimiento de la muerte es un secreto entre hombres, en el capítulo posterior a la transcripción de la carta (el 33) Oliveira se autoproclama su autor:

¿Por qué le voy a tener lástima? ¿Por qué encuentro una carta a su hijo que en realidad es una carta para mí? Yo, autor, de las cartas completas a Rocamadour. Ninguna razón para la lástima. (225)

en la nota anterior) resulta entonces acertada. Oliveira, por su parte, hubiera sonreído al comprobar el tipo de palabras que deja la muerte de un hijo.

Que una carta sea “para mí” no implica que “yo” sea su autor sino justamente lo contrario. Leer, para la ideología literaria de *Rayuela*, forma parte de la acción de escribir. El escritor debe servir a la destrucción de la literatura y para que los lectores colaboren en esa destrucción deben separarse de los lectores-hembras.³⁷ La complicidad que la novela persigue entre unos y otros se ensaña con los lectores feminizados y, en consecuencia, también hay que destruir a la escritura feminizada. La carta de la Maga constituye entonces el objeto y espacio privilegiados donde esta disputa se dirime. Apropiarse de ella, leerla y transcribirla, implica cercenar la escritura de la mujer, expropiarle su autoría, no tenerle ninguna lástima. Pero estas ejecuciones reenvían también a otros pasajes. Si Oliveira por una especie de finta sexual y literaria pasa de objeto de escritura femenina a autor de cartas a un hijo, la acción no se realiza sino en base a otras incongruencias y atrevimientos. Antes de seguir con este aspecto o de llegar a él es necesario un rodeo.

Los únicos personajes con historias familiares explicitadas son la Maga y Ossip Gregorovius, de quien se transcribe el “Modelo de ficha del club” (capítulo 65). Su importancia como personaje se establece en tanto ocupa el lugar del tercero adulto entre la Maga y Horacio. No sólo despierta las fantasías de infidelidad en Oliveira, también es el relator del velorio y entierro del niño y de la huida de la madre. Es además el personaje con quien la Maga dialoga en el capítulo 28 cuando sucede la muerte de Rocamadour, antes de que entren Oliveira y los otros en escena, y también el confidente de su violación. Adgalle, madre de Ossip, atraviesa como un fantasma las conversaciones de su hijo con la Maga y luego las de éste y Oliveira. Es un personaje que no huye como la Maga sino que nunca llega, pero se cree que cuando lo haga se podrá interesar por la historia de los alfileres clavados en el pecho de la muñeca que la Maga intentó contra Pola (la otra amante de Oliveira). El caso le podrá interesar, supone Ossip, porque es una necromántica. Previamente, durante el intercambio de confidencias establecidas entre la Maga y Ossip, éste le cuenta la historia de su madre (capítulo 24), en el momento anterior a los primeros hipoes de Rocamadour, de modo que la escena de maternidad está rodeada por otro relato de maternidad, es su soporte, el espacio que la contiene.

La historia de amor y abyección que cuenta Ossip muestra la atracción por una mujer de cabellera rubia a través de la cual engaña a los que la rodean, menos al hijo. Al

³⁷ Ver la discusión acerca de los escritos de Morelli y su teoría de la literatura en el capítulo 99.

niño le fascinaba el ardid de su madre y saber que debajo de esa peluca rubia había unos cabellos negros “que le daban un aire tan distinto, tan hermoso” (154) y le fascinaba al mismo tiempo compartir el secreto. Para poder asistir a la escena de la transmutación espía a través de un boquete en la pared de la biblioteca y descubre que debajo de la peluca rubia había una segunda peluca que ocultaba “una perfecta bola de billar”. El descubrimiento de “algo tan asqueroso que ese día vomité gran parte del gulash en la almohada”, el enfrentamiento con la duplicación del engaño, la salida del lugar del cómplice privilegiado al de víctima engañado, hace a esta escena altamente significativa. Las marcas de fascinación, simulación y abyección de un objeto que se muestra en capas superpuestas, constituye una especie de escena primaria sin tercero donde lo que cuenta es la mirada y el objeto mutable (de cabellos hermosos a cabeza pelada) que se ofrece a esa mirada.³⁸ Una mujer, una madre de tres cabezas, es el germen del relato posterior materno que aparecerá en su ficha del club.

Este “mundo de pelucas” guarda otras coincidencias con la pareja Maga-Rocamadour. Por un lado, la Maga lo reconoce como un relato de ficción, por otro, la ubicación de la mirada desde un agujero en la biblioteca remite a la asociación entre niños y libros que ella reitera en su carta. Una de las razones que la Maga le da a Rocamadour para no tenerlo con ella es la falta de espacio en un espacio que está casi totalmente ocupado por libros. Finalmente, si Ossip niño vomita el goulash ante la revelación de la cabeza rapada de su madre, la Maga llora mientras escribe la carta porque se le derramó el borsch que hizo para Horacio. El derrame de comida en ambas escenas está asociado al dolor, al horror, a una especie de vergüenza materna que huele mal. Lo que huele mal también es el cadáver del niño, suspendido entre páginas y páginas, entre murmullos y discusiones filosóficas sin poder revelarse. Durante esa suspensión una de las escasas formas retóricas que encuentra Horacio para evadir la

³⁸ Cuenta Tomás Abraham en una nota sobre Kertész (Premio Nobel de Literatura 2002) aparecida en *Página 12*. “El joven Kertész recuerda que en su infancia unos tíos religiosos lo albergaron en su casa. Su amable tía poseía una abundante cabellera. Sin querer inmiscuirse en asuntos extraños y por una involuntaria torpeza protocolar, el niño abrió la puerta del dormitorio de su tía y se encontró con una escena que lo dejó rígido y sin aire. Había algo así como un muñeco calvo cubierto con una robe de chambre roja sentado frente a un espejo. Miraba su reflejo y comenzó a hacer un gesto que el niño no vio porque volvió a cerrar la puerta de inmediato. Se quedó pasmado porque había reconocido a su tía. No sabía que en las familias judías ortodoxas las mujeres usan peluca y que de noche pueden desnudar su cabeza. Nunca hizo un comentario. Esa imagen de un ser conocido convertido en un algo irreconocible, un alien, presencia de lo siniestro que lo deja pasmado, helado, sin palabras, ese ser horrible e incomprensible convertido en muñeca calva, es lo que cree Kertész que las señoras imaginan ante la hipótesis de un acto sexual con un judío, salvo que se dirima en los limbos alambicados de la perversión.”

responsabilidad de estar allí es a través de una acusación: “Madre deja morir infante mientras atiende amante sobre alfombra” (178)

En la ficha del Club de Ossip (capítulo 65) se lee primero su nombre y luego “apátrida”. La ausencia de padre y patria se reemplaza con una operación que multiplica por tres los países de origen, las madres, los trajes que viste y el alcohol que ingiere. En la “picaresca prenatal” que se inventa le gusta hablar de tres madres y difamarlas. Cada una surge en sus relatos de acuerdo con el tipo de bebida que toma. La primera, una lesbiana autora de un tratado seudocientífico traducido a cuatro idiomas, aparece con el whisky o el coñac; la segunda, que acabó de puta en Malta, llega con el gin. La tercera, que acompaña a tres tipos de vino

“Según los casos se llamaba Galle, Adgalle o Minti, vive libremente en Herzegovina, Napolés, viaja a Estados Unidos con una compañía de vaudeville, es la primera mujer que fuma en España, vende violetas a la salida de la Opera de Viena, inventa métodos anticonceptivos, muere de tifus, está viva pero ciega en Huerta, desaparece con el chofer del Zar en Tsarskoie-Selo, extorsiona a su hijo en los años bisiestos, cultiva la hidroterapia, tiene relaciones sospechosas con un cura de Pontoise, ha muerto al nacer Gregorovius, que además sería hijo de Santos Dumont.” (424)

Esta maternidad difusa y multiplicante hace de las madres un objeto de representación tan abierto como culpabilizador y de los hijos generadores y arrebatadores de ficciones. Ficciones sospechadas de engaño, imposibles de ser recorridas sin enfrentar el riesgo de quedar apresados en sus redes. Pero el poder que inspiran es tan inmenso, así lo expresa la creencia, que resulta el sitio de un enorme terror para los hijos y de un grandioso dominio para los que se perciben como autores.

Rayuela es el gran texto acerca de cómo componer, escribir y leer una novela, parte de su proyecto está ligado a pensar esta relación en paralelo con la maternidad. En este programa se prefieren los libros a los niños³⁹ y el boquete en la biblioteca es el gran agujero desde el cual se reconocen la verdad de las madres y las maravillosas capas de la ficción que ocultan. Capas que se superponen como los capítulos de la novela y que incluso conviven simultáneamente como autor y lector (“Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor”, 453) Es a través del libro que un niño-hijo-hombre-autor-lector llega a conocer a una madre y es a través de ellas que puede hacer derivar e

Tomás Abraham, *Página 12, Radar*, 22 de diciembre, 2002.

³⁹ En el capítulo “Fecundas y estériles” trataremos más detenidamente los significados de esta opción.

inventar sus ficciones. Desde las perspectivas de las madres, por el contrario, ni escritura ni lectura son posibles.

La novela deja toda maternidad en suspenso. Una madre, como la Maga, que pierde a su hijo ¿sigue siendo madre? Adgelle no llega nunca porque no es más que un cuento, una ficción. Queda entonces un espacio de indagación y experimentación abierto en la novela y Morelli será su mentor.

Algunos de los capítulos denominados “Morelliana”, otros que transcriben partes del libro de Morelli, junto a otros que narran las discusiones sobre este libro remiten de diferentes maneras a esta asociación entre escritura y maternidad. La primera Morelliana (capítulo 71) comienza:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retono al gran útero, back to Adam... (432)

Y si bien durante el resto del capítulo el autor se dedica a dar las razones de la imposibilidad de acceder, llegar a y conocer ese reino y, al mismo tiempo, del impulso permanente por querer otorgarle sentido, la distancia que se mantiene con él, sostiene, implica un error de perspectiva. Ese otro mundo si existe está en este mundo (un cuerpo dentro de otro cuerpo ¿hay alguna otra imagen más cercana para decir lo que es un embarazo?) “es una figura, hay que leerla. Por leerla, entendamos generarla” (435). La figura es mujer, afirma Morelli, casi al final (‘Figuras –dijo Morelli-. Tan difícil escapar de ellas con lo hermosas que son. Mujeres mentales, verdad.’, 625). El texto no lo dice, pero podríamos aventurar que la figura que hay que generar, es decir, escribir e interpretar es la figura de la madre. Los necios y “razonables” creen poder entender su reino y no perciben que éste siempre está en fuga. Pero lo que permanece, dice Morelli, es “la nostalgia del reino”.

La madre que pare un hijo da, entonces, el modelo. Hay otra Morelliana que lo afirma y que transcribiré en forma completa:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto y si lo quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque

apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo el volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro –sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. (458)

Se puede leer en esta escritura morelliana una interpretación cercana a la que César Aira elaboró con respecto a la literatura de Puig. En lugar del estilo, el ritmo y el *swing*, las mismas metáforas de luz y oscuridad. Como Puig, como los hijos sobrevivientes del reino materno, Cortázar-Morelli-Oliveira llevan las marcas de la muerte de la madre. La distancia se muestra a través de las referencias a superficies y profundidades, centros que están “bajo el volcán” y purificaciones, partos en penumbra, cuerpos versus palabras. Se advierte también en la desmesurada sucesión de capítulos y partes que buscan instaurar otro orden temporal, secuencial y espacial y por ello retoman una y otra vez la reflexión literaria-materna. De manera que además de los juegos de sentido aludidos surgen las “materias en gestación”, la “inmediatez vivencial”, “la arcilla significativa”, “saltan los genes y las constelaciones, todo se resume alfa y omega, coquille, cunt, concha, con coño, milenio...” (144).⁴⁰ Una máquina interpretativa para una materia que no se logra interpretar. El gesto de Puig es diferente. Para él no hay materia a interpretar sino mecanismo, disposición, movimiento, puesta en escena.

Por eso, Aira, habla de presentificación de voces: en este matiz que implica un modo de posicionarse frente al mundo narrativo se dirimen las diferencias entre imitar un gesto o tomar posesión.

El mimetismo es una estrategia del poder y un uso de ese poder que en Cortázar-Morelli-Oliveira se afina y sedimenta a través del uso de la primera persona para reproducir el fluir corporal de un cuerpo embarazado y así perderse en los ritmos de un femenino imaginario. El yo cree encontrar en esa conversión, en esa impostura su destino de imitador; allí realiza su gesta. Luce Irigaray en “Una madre de cristal” discute con Platón y Plotino el uso de la relación materia y madre porque en esta asociación prevalecen las acepciones de receptáculo o nodriza. Esta operación ha

⁴⁰ Gabriela Nouzeilles utiliza también esta última cita, en su versión más extendida, para demostrar cómo al mismo tiempo que el origen y el fin del mundo y de todo sentido queda anclado en la vagina, a la mujer le está vedado hablar de modo que es “sobre la objetivización silenciadora del cuerpo femenino (“Que silencio tu piel ...”) que se construye el edificio del deseo”(Nouzeilles, 73) .

reforzado históricamente los sentidos vinculados con el concebir y alimentar mientras ha relegado o puesto en segundo plano su capacidad para engendrar:

“Se la califica como mujer, en el sentido de que, como tal mujer, recibe algo, pero no porque sea capaz de engendrar. He aquí lo que deja de ver el cortejo de la “Madre universal”: cortejo que no está hecho de mujeres, ni de seres que puedan engendrar, porque se les ha privado del poder de hacerlo, el cual sólo pertenece al ser plenamente viril.” (*Speculum*, 197)⁴¹

En tanto, la interpretación que realiza el trío central de la novela es proliferante, inagotable pero también nostálgica de un orden y un reino (“Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, 436) su accionar no puede sino ser violento. La teoría de la literatura que *Rayuela* proclama se postula análoga y envidiosa de la fuerza creativa de la maternidad. Al mismo tiempo configura los términos según los cuales se apropia de ese poder para escribir un texto sobre la posibilidad de engendramiento masculino y de paternidad literaria pero que imita el imaginario de creatividad femenina y elude la presencia de toda marca verdaderamente masculina (pene o semen) que aparezca como engendradora. La inminente muerte de Morelli, que la novela no alcanza a narrar, es el otro acontecimiento suspendido a lo largo de sus páginas. Durante esta suspensión Morelli establece el plan de buscar e inventar a la madre para hacer de ella el programa literario. Esquema en el que él es el generador del texto y de su propia musa. Cuando un personaje actúa como un hijo que busca y erige a un padre en el interior de su misma novela sin duda no puede haber lugar para otro niño. Oliveira lo sabe. Por eso, reconoce en las líneas finales (si se tiene en cuenta el primer libro) que tiene “todos los juguetes rotos”. Si, en cambio, se respeta el orden del segundo libro y se considera como capítulo final el 131, se escucha a Oliveira tratando de abrir una punta para continuar la búsqueda de la Maga. Por una u otra vía no hace más que respetar los legados paternos.

Gilles Deleuze al analizar los textos de Sacher-Masoch habla de tres imágenes fundamentales de madre: “la madre primitiva, uterina, hetáirica, madre de las cloacas y de las marismas; la madre edipiana, imagen de la amante, la que entrará en relación con el padre sádico, ya sea como víctima o como cómplice, y entre las dos la madre oral, madre de las estepas y gran nodriza, portadora de muerte”.⁴² No pretendo seguir a

⁴¹ Por su parte Victoria Sau estudia los sentidos de las palabras padre y madre en los diccionarios de lengua española y descubre una disparidad evidente: las sobrerrepresentaciones de los padres en el lenguaje y la evidencia de que “la madre no consta como progenitora ni autora de la evidencia de los días de nadie”. Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad*, págs. 41-50.

⁴² Deleuze, G. *Sacher-Masoch y Sade*.

Deleuze en la relación que establece entre estas madres y las fantasías masoquistas o sádicas. Desde un plano más general, la cita sirve a los efectos de ubicar allí a la Maga y a la corte de madres de Ossip en la que ella es también involucrada. Todas participan de los rasgos de la madre hetáirica y, aunque Deleuze hable de un movimiento pendular entre ésta y la madre edípica, entre las cuales se tiende la madre oral, la buena, la que constituye el corazón de la fantasía, Cortázar no parece respetar este balanceo en sus representaciones maternas. Más bien la operación que realiza consiste en separar y dividir estrictamente sus órdenes ficcionales. La imagen de la madre oral y buena cuya amplitud no roza jamás a la hetáirica y sí a la castigadora edípica habita en los cuentos. La otra poderosa, atractiva y denigrada, resiste los despojos de su poder en la novela.

Capítulo 1

B. Voces que roban infancias

Las madres siempre prometen a los hijos un destino de gloria; es un saber que reconocen y aprenden los héroes; es un legado que desconocen y del cual reniegan el resto de los humanos. “Por medio de él, dice Simone de Beauvoir, poseerá ella el mundo: pero a condición de que posea a su hijo (...) lo quiere infinito, pero en el hueco de su mano; dominando al mundo entero, pero arrodillado ante ella.”¹ Para algunos de sus hijos, su parto fue la gloria; para otros, un crimen haberlos parido. En este capítulo no habrá héroes sino contiendas y desafíos, fragor de los sentimientos, límites. Los límites en la representación de las figuras maternas contaminan las autorrepresentaciones del hijo. Las batallas que se llevan adelante para conquistar un yo y perturbar esos límites persiguen la disolución de dos órdenes que se contraponen (yo/ella o yo/él, vida/muerte, amor/odio, dolor/placer, culpa/agresión, moral/sexualidad, pureza/suciedad, sublimación/ descomposición). Un error de perspectiva torna imposible la tarea y hace de los hijos fracasados titanes que entablan una lucha permanente para lograr la disolución o la conciliación de ambos términos. En consecuencia, solo pueden estar en el límite, abiertos a su vacilación.

Como señalé en el capítulo introductorio, para Julia Kristeva, el cuerpo otro deseado de la madre, materia fundamental de esta incertidumbre, está marcado por el poder arcaico del dominio y del abandono. La autoridad materna, reprimida por la cultura que la despoja de su energía libidinal, retorna según el esquema kristeviano en determinadas escrituras bajo la forma de huellas. Estas acechan sobre el orden que las contiene y que les da un espacio que adopta el signo de una ruptura, de una desviación, de una impureza, de una abyección. En “Stabat Mater” Kristeva define el principio maternal como aquél que produce una catástrofe de identidad, un lugar de conmoción identitaria que permite separar de alguna manera lo que es una mujer de lo que es una madre. A la primera no le caben definiciones o atribuciones, ensayar con ellas implicaría marcarla negativamente, a la segunda, el impulso doble de la sobrecarga atributiva y, según Kristeva, la marca del límite, la catástrofe, pero también la existencia².

¹ de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*, pág. 503

² Sin embargo, la paradoja se presenta al declarar las relaciones entre ambas y lo que fue históricamente inevitable: la confiscación de los posibles lugares femeninos por la maternidad y reducidos a ellas. “Stabat Mater” comienza así: “Si bien de una *mujer* no se puede decir lo que es (so pena de abolir su diferencia), tal vez no ocurra lo mismo con la *madre*, dado que ésta es la única función del “otro sexo” a la que podemos atribuir, con absoluta seguridad, una existencia. Sin embargo, también aquí nos encontramos ante una paradoja. En primer lugar, vivimos en una civilización en la que la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad. Sin embargo, si se mira con atención, esta maternidad es la

Por otra parte, en *Poderes de la perversión* la crítica francesa elabora una teoría sobre lo abyecto e investiga su funcionamiento a través de categorías del psicoanálisis y valiéndose también del estudio de las religiones y el análisis de textos literarios. Lo abyecto es aquello que se opone al yo, que lo ataca en su condición de yo, que le provoca asco, vómito, deseo de expulsión. Putrefacción, basura, impureza, suciedad, restos que el yo descarta para poder seguir viviendo pero que, cuando se presentan, hasta en su forma más extrema de “cadáver”, ponen al sujeto en el límite de su condición de viviente.³ Ese abyecto exterior encuentra su máxima manifestación cuando el sujeto reconoce ese imposible en sí mismo y descubre que “él no es otro que siendo abyecto”. Todo reconocimiento de la abyección es de hecho el reconocimiento de la falta, de la carencia fundante del cuerpo materno.

La teoría maternal de Kristeva y su teoría de lo abyecto se fusionan, de modo que la madre se vuelve abyecta para permitir la separación. Ese frágil sentido del yo se va a formar a través de la náusea, el desastre y el horror, en este sentido no representa un vacío sino el límite que rodea al sujeto, es más un proceso que una cosa⁴. Para Kristeva lo abyecto puede relacionarse con cualquier tipo de transgresión, ambigüedad o intermediación. Vinculado con lo perverso, inconfesable, impuro, condenable e interdicto pacta una y otra vez con ellos para demostrar su recurrencia, su respeto y al mismo tiempo su rebeldía con respecto a la Ley. Por eso “la abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento.” (26). Dentro de esta esfera la abyección aparece como rito de la impureza y la contaminación, especialmente durante el paganismo de las sociedades en las que sobrevive lo matrilineal, “donde toma el aspecto de la exclusión de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad), cuya operación coincide con lo sagrado ya que lo instaura.” (27). También persiste como tabú en las religiones monoteístas.

La ruptura lingüística es el horizonte privilegiado sobre el cual Kristeva construye su teoría, por ello este retorno de lo materno a través del acento en sus modalidades prelingüísticas, sus prosas rítmicas y musicales, las experimentaciones con el significante, sus alteraciones de la sintaxis es, como se ha señalado extensamente, un espacio de identificación con la escritura de las vanguardias. Escrituras de quiebre y sentidos nuevos

fantasía que alimenta el adulto, hombre o mujer, de un continente perdido: además se trata menos de una madre arcaica idealizada que de una idealización de la *relación* que nos une a ella, ilocalizable, de una idealización del narcisismo primario.” “Stabat Mater”, ob.cit.

³ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*.

⁴ Ver Moi, Toril (ed) *The Kristeva Reader*, ob. cit. pág. 238-39.

que tienen lugar en el cuerpo que actúa como proveedor de significantes para hacer jugar a los significados.

“En la modernidad occidental, y en razón de la crisis del cristianismo, la abyección encuentra resonancias más arcaicas, culturalmente anteriores al pecado, para alcanzar su estatuto bíblico e incluso el de la impureza de las sociedades primitivas. En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético –descenso a los fundamentos del edificio simbólico- consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese “origen” sin fondo que es la represión llamada primaria. Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, “sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos. Sobre este terreno se despliega la gran literatura moderna: Dostoievski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline...”, 27-28

Son estas escrituras según Kristeva las que mantienen un lazo fuerte con lo materno como un vestigio problemático. Inhumanas por el enorme esfuerzo de autonomía que realizan con respecto a lo paterno y lo materno son patricidas y matricidas y absolutamente solitarias pero sólo en su superficie. “If you look beneath the surface, however, as analysts do, you will find a dependency and a secret mother that provide a bedrock for this sublimation”.⁵

El esquema de Kristeva parece servir a un único tipo de literatura, la consagrada y canónica, bella en su autonomía y en su voraz apuesta a su especificidad. Por eso, al vincularse el universo materno con el orden moderno literario ciertas preguntas irrumpen. ¿Qué huellas de lo materno aparecen en otros tipos de escritura que no responden al modelo de texto de vanguardia o experimental? ¿Ellas darían cuenta del mismo tipo de secreto materno? ¿Remitirían a él del mismo modo? o ¿Habría que suponer que en escrituras menos irreverentes el secreto o bien se deshace o bien fortalece sus cercos para no ser invadido, se limpia de experimentación y mata a la “literatura”? Ya no habría matricidio o parricidio posible, aunque sea bajo la forma de fantasmas que recorren los textos literarios modernos, sino *literaturicidio* o mera repetición. Por lo tanto, la palabra del crítico formalista kristeviano sería una palabra inútil, sin objeto sobre el que situarse.

Los textos que se atreven con los imaginarios maternos pueden utilizar diferentes formalizaciones y procedimientos, trabajar con formas desprestigiadas y marginales, bajas o populares, laterales y no hegemónicas, valerse de las convenciones de un texto realista, modernista o experimental. Las madres de la literatura de Boedo, estereotipadas en su sufrimiento y victimización, las representaciones de madres poderosas que dominan el universo familiar y regulan el orden de la ficción fantástica en “La salud de los enfermos” o “Cartas a mamá” de Julio Cortázar, la experimentación con las posibilidades del cuerpo

⁵ Ver “The Ethics and Practice of Love”, entrevista con François Collin, págs. 61-77.

materno como sitios de proliferación de voces y relatos de *La rueda de Virgilio* (1988) de Luis Gusmán o de las novelas de César Aira (que se verán en la última parte), las preguntas por la fecundidad dispersas en una cantidad de ficciones elaboradas por escritoras, resultan diferentes formalizaciones de un campo sumamente amplio que permiten pensar las diversas relaciones entre maternidad y literatura. Kristeva en cambio, valoriza un solo tipo de literatura, sostiene que es la literatura moderna, especialmente la de la alta modernidad o la vanguardia, la que ha afectado de manera tan fuerte el imaginario que por eso se la ha tratado de restringir y confinar a esos límites que “lejos de constituir un margen menor de nuestra cultura, tal como parece admitirlo el consenso general, esta literatura, la literatura, es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves”.⁶ Sin desmentir del todo su propuesta habría que apuntar que la subversión formal puede no ser más que una convención literaria como cualquier otra.⁷ Una ruptura en el orden literario no implica necesariamente una brecha cuyo origen estaría en la relación entre el lenguaje y el estadio imaginario materno prelingüístico. Quiero decir, una experimentación formal con el orden materno aporta sentidos sobre éste pero ellos pueden permanecer dentro de un tipo de conceptualización materna más tradicional o previsible. Cuando se analizó *Rayuela* se pudo observar cómo sus apuestas y reflexión por un arte de ruptura no impedían la representación de un orden maternal más cercano a formulaciones arcaicas y convencionales; en este aspecto la novela mostraba sus contradicciones. El hecho de que un texto se inscriba en una propuesta vanguardista no indica que necesariamente se haga cargo de rupturas del orden materno. Del mismo modo, cuando un texto se propone asediar ese orden esto no conduce de manera obligada a que como lectores nos enfrentemos a una conmoción formal inusitada. Por ello y para matizar un poco las posiciones habría que pensar que los imaginarios maternos puestos en contacto textual con diferentes propuestas literarias sostienen con ellas diálogos velados, a veces mudos, a veces estridentes. Son esos mutismos y estridencias los que resultan más interesantes para la indagación.

En este capítulo se analizarán *La mano del amo* de Tomás Eloy Martínez e *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen.⁸ Ni una ni otra novela constituyen lo más logrado

⁶ Ver *Poderes de la perversión*, ob. cit. 278 y “On Céline: Music and the “Blunder”.

⁷ Para una crítica de la teoría literaria de Kristeva y sus relaciones con el feminismo ver Rita Felski. *Beyond Feminist Aesthetics*.

⁸ El primero se ha destacado por practicar preferentemente un tipo de literatura que podría ubicarse dentro del género de non-fiction o de novela histórica. Pero no voy a tratar en esta oportunidad cuestiones acerca del uso de estos géneros literarios en la producción de este escritor. Trabajaré sólo con la novela mencionada. Cohen, por su parte, construye en esta novela un mundo no distante de los conseguidos en sus otros trabajos: una reflexión sobre las sociedades de este fin de siglo, un trabajo con sus desechos, la configuración de “mundos otros” a través de los cuales pensar formas actuales de identidad y su vinculación con ficciones autoritarias.

de la producción de cada uno de estos escritores, sin embargo, difunden sentidos atractivos para pensar las representaciones de la maternidad. Son novelas “malas” y traen a nuestro corpus la novedad de las madres “malas”. Los textos hablan de algo más que de la maldad de las madres; eso otro que dicen en su contacto con lo materno, provoca una eclosión o un cortocircuito a dilucidar.

Textos de la noche que guardan en su seno amores incómodos, hijos que son el reverso del éxito o la felicidad. Dentro del corpus aquí presentado estas novelas estrenan visiones nuevas para el trabajo con la diferencia. Se trata de relatos que difieren de la versión positiva del relato hegemónico con quien confrontan una y otra vez, sin lograr desprenderse de sus irradiaciones y molestias. Estamos ante una nueva disposición de voces, cuerpos y escrituras.

La voz es lugar de enlace y entrecruzamientos de sentidos. No se trata de relatos enunciados directamente desde la posición del hijo. Estos hijos no se pronuncian sino a través de un tercero con quien dirimirán sus batallas para conquistar y poseer la voz. Narraciones en tercera persona que incorporan por momentos los avatares y limitaciones que implica ser narrado por otro. Pero además la voz —de la madre o del hijo e incluso, las delegaciones y préstamos entre uno y otro— es una voz para el canto. Primordial o reproducida, los problemas que plantean sus timbres y modulaciones deben vencer el paso del tiempo. No importa que un hijo tenga una voz sino que esa voz sirva para un canto que haga perdurar el reino de la madre. Este reino se vuelve aquí omnipresente, abarca las narraciones del comienzo al fin, sobrevuela el espacio del hijo hasta ahogarlo. En ambas novelas la voz tiene un poder mitológico que necesita de un trabajo sobre el cuerpo. Las marcas sobre los cuerpos maternos se expanden de tal manera que contaminan el cuerpo del hijo. Marcas que abarcan tanto a las madres como al arte que buscan representar. Esta es la relación fundamental de los textos. Para poder narrar este mundo tenebroso de las madres se precisa de un arte decadente, desprestigiado. En los análisis que siguen se verá cómo al cuestionarse los rasgos del arte, sobre todo por sus vinculaciones con las emociones y los sentimientos, ya sea como falta o exceso, se impugna el mundo de las madres. Al envilecer a las madres con semblantes y cuerpos tenebrosos se objeta la función del arte que de ellas puede derivar.

Escrituras de muerte y venganza, los hijos y los narradores no “abandonan jamás las instancias donde se juzga”. Madres e hijos son dos representaciones que, enfrentadas, no dejan de mirarse. Como objetos de venta materna los hijos procuran apropiarse de otras voces, pactan con los narradores y dirimen con ellos los términos de las caídas o los

sacrificios, la posibilidad de concebir relatos diferentes frente a un presente de abominación. Por eso, sumergidos en ese mundo o en una distancia peligrosa, necesariamente interrogan el origen. Vientre, placenta o deseo encierran la posibilidad de una pregunta que nunca se responde, la pregunta no sólo los compromete como hijos sino que se ensaña con sus voces, como si no pudieran terminar de entender que son hijos de una “ocasión” o de una catástrofe. Presencia inevitable del pasado que persiste bajo la forma de restos, muerte y cadáveres. Para despojarse, purificarse o salir de las cláusulas y los encierros las novelas precisan de nuevos partos. Los hijos necesitan nacer de otra manera: abandonar al personaje que son y convertirse en narrador, ausentarse de la escena siniestra y comenzar otra vez con una nueva voz o una nueva palabra, ensayar otra sintaxis para enfrentar la falta de sentido o la catarata de sentidos violentos que los anulan y asfixian.

Robar la voz

La mano del amo de Tomás Eloy Martínez⁹ es el texto elegido para trabajar una de las formas del estereotipo: su deslegitimación exacerbada. En esta novela la madre adopta una centralidad brutal, el hijo la sigue sin poder alcanzar sus desenfrenos y adquiriendo desde la primera a la última página el carácter de una víctima aterrorizada. Su lugar es el de una presa, cautiva, herida, inerte y espantada. El texto conjugará todas las maldades de la madre para demostrar una y otra vez que el canto del hijo no puede modularse independientemente sino con el riesgo de perder la voz. Para no malograr la voz y perder a su madre el hijo deberá conservarse como niño y mantener el canto de timbres infantiles. Cualquier intento será en vano, la madre seguirá despreciándolo una y otra vez.

La representación del horror materno tiene su contrapartida: el amor de la madre hacia los gatos. El hijo en su destino de odio y amor, de separación y obediencia, de desacato y victimización sólo podrá odiarlos, temerlos o cuidarlos como a un ejemplo a alcanzar. El modelo del amor materno, irracional, pasional, sin límites ni bordes está presente en el texto en la relación que la madre mantiene con estos animales. Desplazamiento significativo que hace del hijo un desecho suplicante del reconocimiento materno.

La mano del amo invierte el estereotipo de la madre abnegada pero la inversión resulta el arma más eficaz para sostenerlo; lo hace retomando sus mejores marcas. En primer lugar, un trabajo con la animalización que, en tanto contrapartida del esquema principal, recaerá sobre el hijo que persigue el deseo de la madre. En segundo lugar, la construcción de un mundo acuoso,

⁹ Martínez, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991.

como vía para llegar al paraíso. Mundo simbólico materno por excelencia, imposible de recuperar una vez que se lo ha abandonado. El hijo en este texto intentará volver a él como modo de reconquistar el amor perdido de la madre. Por último, se ocupará de la voz. El sistema de enunciación adopta en algunas zonas la forma de un diálogo donde la primera y la tercera personas conjugan los términos del drama del hijo. A su vez, este drama toma a la voz como tema. El deseo de la madre es tener un hijo cantor. Para que la voz se sostenga a pesar del paso del tiempo que actúa sobre la voz de los varones irremediamente, el niño cantante y narrador asumirá el recorrido trágico de una enunciación desdoblada, el destino funesto de un cantante de ópera que no alcanza ningún éxito. Este desdoblamiento o tal vez tripartición de la voz está desde el comienzo. El tercero aparece en la dedicatoria del texto, lugar donde Tomás Eloy Martínez entrega su libro a una madre a quien nombra "Madre" del mismo modo que lo hace Carmona, el personaje: "A Madre, para que no vuelva/ a quemar lo que escribo". Entre "vuelva" y "a quemar lo que escribo" hay un doble espacio en blanco, el que sigue a la primera línea y el que está delante de la segunda. En ese espacio se instala una respiración que permite leer un sentido entrecortado. "A madre, para que no vuelva" pone en marcha el deseo de interrumpir el camino del otro, de la otra. Si se sigue leyendo "a quemar lo que escribo" la frase construye una intrusión posible de la madre en el mundo del hijo. De acuerdo con esta última posibilidad la madre puede volver, porque sin ella la vida parece difícil, pero con la condición de que no intercepte su deseo, que lo deje escribir sobre lo que quiera, aún sobre los vaivenes funestos de la relación madre-hijo. Sin embargo, este pedido da cuenta de una madre lectora, vigilante de la escritura, a ella se le entrega una de las versiones más nefastas de la relación madre-hijo. O una advertencia: si la madre sigue leyendo encontrará en la literatura de su hijo la construcción de la ficción más horrorosa de su poderío. La dedicatoria actúa como una venganza y ésta se traduce en una respuesta ficcional que hace del dominio de la madre un ejercicio de crueldades inenarrables. Por eso, la dedicatoria no es más que la inscripción de la advertencia y del poder del hijo.

La imagen de madre acechante que construye la dedicatoria en dos líneas se expande en la novela, como si sujeto del enunciado, sujeto de la enunciación y sujeto de la escritura compartieran una misma madre y se dedicaran en complicidad a padecerla mientras la repudian, a demolerla mientras la representan, a envilecerla mientras muestran la torpeza de someterse a sus efectos.¹⁰ El primer capítulo: "Primero, sueño" coloca en el título una primera

¹⁰ El epígrafe de Emily Dickinson pone en primer plano la construcción de un yo que no encuentra su lugar ni en el cielo ni en la tierra, ni en la casa ni en el paraíso. Igual que Carmona está atrapado entre el mundo de aquí y el de allá, el de su situación real y el del paraíso que le cuenta su madre y a donde no le permite ingresar.

persona ausente en esta parte del texto que reaparece en el capítulo cuarto: "Imágenes de la felicidad". Un yo que se borra y sueña: sueña a Carmona.¹¹

La novela transcurre en una capital de provincia, sin nombre, rodeada por montañas, lejos de la capital, más o menos cercana a unas salinas, con una población golondrina que desde el interior va a trabajar en los ingenios. Una ciudad gobernada por generales "inquietos por una proliferación de guerrilleros". Sin nombre remite a Tucumán, lugar de nacimiento del autor de esta novela. La época, sin embargo, no es precisa, el enigmático japonés Ikeda y su familia parecen habitar en las montañas desde hace unos cien años. A cargo de la construcción de la zanja que, en un principio había intentado servir de protección contra los indios¹², Ikeda tenía que construir una muralla pero hacia abajo. La excavación había comenzado a orillas del océano y en ella participaron cientos de hombres que finalmente fueron diezmados por las enfermedades y el terror. La familia Ikeda sobrevivió a todo, especialmente el niño, el modelo sobre el cual Madre concibe a su hijo y que permanece como un niño sabio, con una voz espléndida y como el único que parece saber cuál sería el destino de esos hombres y de la zanja. Ante la deserción Ikeda recurre al despliegue de una pantalla en la que los hombres pueden ver sus propias vidas reflejadas, es el cine:

"El paisaje de la pantalla se adelantó vertiginosamente y se detuvo ante el objeto de luz. Era un huevo traslúcido, de sal y ópalo, cuya entraña latía con la ansiedad de un corazón humano. Yacía en lo profundo de la trinchera y más allá brotaban los manantiales de las montañas amarillas" (145)

En este mundo de espejismos siniestros las imágenes que proyecta la pantalla producen más deserción. La novela descubre zonas donde un sentido imposible de alcanzar aparece bajo la forma de un huevo de luz, una voz extraordinaria, un sonido irremplazable. Zonas del paraíso y la felicidad para algunos personajes (Madre y los Ikeda) o de terror, soledad y abandono para otros. El sentido que se escapa está anudado a la maternidad. Se trata de un sentido pleno asociado con un huevo de luz incandescente y maravillosa y un tono de voz inmodificable y eterno. La plenitud del sentido subyuga a Madre que ve en la pantalla no sólo un título "La mano del amo" que retiene sus propios sentidos (y a los que me referiré más adelante) sino una especie de aleph¹³ donde se suceden y concentran imágenes de la sabiduría y la felicidad. Sin embargo, Carmona y el narrador quedan del lado de los desertores, de los que prefieren abandonar un trayecto que sólo conduce a la locura. Todo aquél que no se pliegue a alcanzar

¹¹ Los marcos textuales (epígrafes, títulos) presentan a otras madres (Dickinson, Sor Juana). Ponen de relieve las "lenguas buenas" de las "madres literarias".

¹² La zanja remeda y recuerda la construida por Alsina durante el siglo XIX para detener el avance indígena.

¹³ Madre ve el origen de la vida y el desarrollo de las civilizaciones y las culturas, la historia europea y la americana, la de dioses y humanos. Se deslumbra y comprende una sucesión de imágenes que marcan y definen su vida futura.

ese deseo más que un desertor, es un enemigo. Carmona es la figuración del que duda, de aquél que para conseguir el amor de su madre intenta una y otra vez acercarse; el narrador, por su parte es quien se evade, da batalla e inscribe ese deseo casi sobrenatural de la madre como locura. Lo hace a través de una represalia que toma forma de literatura.

El sentido de la maternidad podría reducirse a la imagen de una mujer dando de mamar a un niño. En el texto esta imagen aparece cargada del exotismo de una mujer japonesa que con su hijo acompaña el trayecto de la construcción de la zanja-muralla, siguiendo el inquebrantable deseo de su esposo de llegar a la luz. Por su parte, el niño resume los precoces timbres y alaridos que entrega la posibilidad de que su voz sea prodigiosa. La imagen, además, retiene el poder de un niño que se mantiene siempre como niño. Sobre esta representación Madre calca su deseo de hijo, sobre este deseo inscribe la posibilidad de encontrar una voz que reproduzca la suya, sobre él también se concentran y dispersan todas las manifestaciones del deseo por someter al otro, por evitar la separación, el único camino sobre el que se podría construir la diferencia y del que la madre abomina. Madre cree en el origen, en la posibilidad de su continuación y en la capacidad de su reproducción a través de la copia. La novela narra lo opuesto. La imagen del amamantamiento ofrece la idea de que la leche nutre y puede dar lugar a una voz prodigiosa, pero esta imagen precisa de su localización en un tiempo arcaico, un tiempo casi mítico que nada tiene que ver con el presente de la ficción donde una familia de provincia inscribe el amor en sus formas violentas y convierte a sus personajes en cadáveres. La copia, entonces, fracasa o muestra su índole imperfecta.

El texto trabaja con imprecisiones de época y de espacios y algunas de ellas las resuelve trasladando sus sentidos hacia un tiempo casi arcaico. Con respecto a las montañas uno de los personajes dice: “Este es un no lugar, hecho para ninguna cosa. Miles de personas lo cavaron para nada. Aquí perderíamos todo, hasta la sensación de que estamos muriendo.”, 150). Sin embargo, el “no lugar” parece ser el de Madre, entre la abundancia y la carencia social, entre la suciedad y el brillo, entre lo bajo y lo alto, entre los bajos instintos corporales y la espiritualidad de una voz, entre los cadáveres y las luces de la montaña, entre la vida y la muerte, entre los hijos denegados y los gatos aceptados, entre una sexualidad domesticada (las relaciones sexuales sólo sirven para la reproducción) y otra dispuesta a expandirse más allá de lo humano. El lugar de un espacio resbaladizo, a un paso siempre de conseguir la felicidad o de enfrentarse con una maternidad que no dio los frutos que ella esperaba. Un espacio enigmático, como no podía ser de otra manera al tratarse del lugar materno. Es desde el entre, desde la imposibilidad de recuperación y representación de la madre hasta la posibilidad de inscripción de la voz del

hijo que esta novela no puede sino construir la representación como un devenir monstruoso. En la insistencia por representar la inversión el texto acierta en la representación del modelo.¹⁴

Antes que la lengua, la voz

La mano del amo juega con las variaciones de sentido y de sonido del título. Si en una primera instancia puede pensarse que éste se vincula con el rechazo de la madre a someterse a los deseos de un esposo: “Yo no soy esclava del placer de nadie. No tengo amo” (48) el narrador inmediatamente después señala que amo es algo femenino, que la fuente original de la palabra es ama: la que alimenta y que madre y ama suenan igual en hebreo, en sueco, en griego, etc. Borrada del género masculino y afirmación de que el amo esconde su verdad femenina. Sin embargo, la novela retiene otras lecturas. Carmona sabe leer cuatro consonantes y tres vocales, quiere ir a la escuela pero la madre sostiene que primero tiene que aprender a dominar la voz, dado que cuando aprenda a leer ya no le interesará cantar. Sin embargo, un día comienza la enseñanza a través de frases sin sentido acompañadas de melodías improvisadas. Letras tratadas como notas escanden la frase la mano del amo y la transforman en distintas variantes. El niño ensaya “lamo la mano del amo” y en secreto “la dama me lame el ano/ el ano anda en la mala/ el amo mama la nada”. “La mano del amo” es también el nombre de la película que la madre ve proyectada en el cielo durante su excursión a las montañas amarillas. Reconoce en el título “los mismos signos que aparecían en mi libro de primer grado”. De modo que el título de la novela relaciona el aprendizaje de la lengua materna con la obediencia a una autoridad femenina y al mismo tiempo refiere la sujeción a la posesión y dominio de una voz. Así se vinculan lengua y canto, inflexión de la letra con modulación de la garganta. Sin embargo, uno y otro compiten, entablan un juego de ganancia y pérdida donde la madre dispone y gana y el hijo acata y pierde. El juego se transforma en una batalla permanente en la que la disputa por la posesión de una voz para el canto esconde la disputa por saber quién puede hacerse cargo del relato materno. Soñar un hijo, como esta madre lo sueña siendo aún soltera y durante su excursión a las montañas donde reconoce el paraíso y la felicidad, significa soñar a un hijo con una voz majestuosa o soñar la voz del hijo. La madre es sabia en el cumplimiento de sus deseos: quiere un hijo cantor, un hijo que no mude su voz cuando crezca, quiere un canto pero no quiere un relato, no quiere una voz inscrita en una escritura, sino una

¹⁴ Las mujeres en esta novela son objeto de una doble representación tenaz, un procedimiento de intensificación más que de tensión o complejidad. Las hermanas gemelas de Carmona nacen con un inmenso y monstruoso lunar en la espalda. (“sombreados por cerdas negras, como parches de una piel animal”, 39) que las identifica y abochorna, producto de un sueño recurrente de la madre durante el embarazo. La Señora Doncella, joven viuda,

voz para la música. La sabiduría consiste en reconocer que si el hijo se apropia del relato familiar ella desaparece como madre, en cambio en el timbre de una voz la herencia puede quedar como marca. El legado materno no pretende mostrarse como la traza de una huella sino como una configuración absoluta del sonido, de la voz antes de llegar a la lengua, es decir antes de atravesar el límite de la Ley, del Nombre del Padre. La repulsa de la madre al ingreso de Carmona a la escuela confirma su otra negativa a la institución. En esta insistencia en lo prelingüístico y presimbólico el texto reinscribe la teoría de Kristeva. Pero, frente a esta forma de dominación materna el hijo destaca su propio poder, el del relato y el de la dedicatoria bajo la forma de una amonestación. Por eso el narrador necesita desdoblarse, se presenta como narrador o se deja narrar como hijo cantor, se asume como un yo que pierde otras marcas pero retiene el poder de la escritura o como un él que sucumbe al poder materno, como otro que escribe o como un yo que canta.

El yo que sueña a Carmona es el yo que no puede nombrarse como Carmona; al no reconocerse como hijo de esa madre puede contar la historia de ella y de su hijo, puede construir el relato, puede resistir y dar la batalla. Se convierte en huérfano (“la dicha del paraíso consistía en ser huérfano”, 13) para amarrar al otro (al que no escribe sino canta) denodadamente a la voz de su madre. Como todo narrador es otro diferente del que narra, es el otro de Carmona y es Carmona al mismo tiempo.

¿Podrás narrar la historia en primera persona? (pregunta Carmona) No podría hacerlo, dije, porque Madre quiso siempre que yo fuera otro: la imagen que ella tenía de mí. Lo que ahora soy no soy yo sino mi batalla contra Madre. Soy sólo una batalla.” (53)

Carmona es “una antología de actos ajenos” (56), es el eco de actos que no le pertenecen, es pura imitación y reproducción fracasada. El narrador, por su parte, prueba, ensaya, se equivoca:

“No te preocupes, digo. Yo también me equivoco. Se me mueve tan rápido el ser que, cuando quiero decir algo, ya estoy diciéndolo de otra manera. Ayer te hubiera dicho las mismas cosas pero no con estas palabras ni en este orden. Te hubiera dicho, entonces, otra cosa. Ayer mi historia no habría sido igual. ¿Lo sabías? Lo sabré, dice Carmona: lo sabré si me dejas que sea lo que soy?” (57)

El narrador experimenta con la propia voz, puede invertir las historias, alterar el orden porque está en el medio, entre dos cuerpos, entre dos voces. Como él señala, es la batalla, la tensión, la resistencia, el sitio del conflicto. Desde este espacio ganado al dominio materno el narrador habla como otro, se apropia de la voz de Carmona (Carmona puso la voz en mis manos para que la afinara, 102) y al hacerlo se apropia de la voz de la madre para matarla. Si en

la narración Carmona es la víctima que incluso después de la muerte de la madre no puede sino seguir sus deseos y designios (transformarse en gato y sumergirse en el mundo de las aguas que lo llevarían a alcanzar el paraíso que ella buscaba), el narrador es el sobreviviente que permanece a fuerza de matarla (“Ya no sabía cómo hacer para matarla más”, 103). Así, el espacio de la ficción, de la escritura se convierte en el sitio donde la voz de un hijo puede llevar a cabo el matricidio perfecto. En este sentido no habría que confundir este lugar intermedio del conflicto y la lucha con el no lugar de la madre. Si bien en este último se libran batallas para conseguir una imagen perfecta mientras se juega a pervertirla, es una imagen en una pantalla incierta, dice el texto, “es la pantalla como invención”, “es el cine”. La batalla del narrador es diferente, cambia de nivel, va de lo humano a lo animal en el caso de Carmona, de la voz para el canto a la voz para la escritura en el caso del narrador. El no lugar de la madre, en cambio, resulta un no lugar desde la perspectiva del hijo porque, así como Carmona no logra ser el japonés de voz prodigiosa, ella no alcanza en ningún momento el modelo materno de entrega y abandono de sí misma. La madre en este texto siempre muestra a la maternidad como límite o los límites de la maternidad, muestra su otro lado, afirma lo abyecto.

Las vinculaciones entre voz y escritura continúan en el texto, insistiendo en una inflexión que exalta a la primera y reniega de la segunda. Sin embargo, cuando la madre quiere hacer oír la voz de Carmona a sus amigas, se refiere a la maravilla de la voz del hijo a través de una comparación con el Dante. Carmona trata de ejercitar sus propias resistencias. La voz va y viene, no se deja manejar fácilmente, acude cuando no la llaman, se retrae cuando la esperan (“La voz seguía dentro del cuerpo, pero el cuerpo siempre estaba en otras partes, a las que él nunca llegaba”, 80, “A la voz le da miedo de salir cuando te ve”, 88). Una resistencia débil ya que permite que aflore más frecuentemente el esclavo que el esforzado cantante. La mudanza de voz del niño, el crecimiento, instalan el terror familiar. Sin embargo, el pasaje no se realiza (por lo menos en este nivel narrativo). Un especialista determina que Carmona no tiene una sola voz sino por lo menos siete (como los gatos tienen siete vidas), puede hacer con su voz lo que le dé la gana ya que se trata de “una voz absoluta” (113). Pero para que esta voz siga un desarrollo exitoso es necesario, según el médico, abandonar la provincia. Padre y madre se oponen y cada uno apunta su temor o su deseo. Esa voz poderosa para el padre encierra un peligro: el afeminamiento y por lo tanto su propia vergüenza; para la madre, en cambio, esta marca femenina puede ser el trampolín que le permita grabar discos y decir que es suya. Carmona le debe a ella su voz.

“Al fin de cuentas, Carmona no tendría la voz que tiene si yo no hubiera estado pensando en eso desde que fuimos a las montañas amarillas. Yo le enseñé todo lo que sabe. Yo

le saqué la voz de adentro. Viéndolo bien, esa voz me corresponde más a mí que a él'. Padre opinó que eran vanas fantasías, que con las voces no se puede jugar como con las palabras escritas por otros. 'No se puede plagiar. Apenas oigan los discos querrán que des recitales por todas partes. ¿Cómo harás, entonces? ¿Pondrás el útero en el escenario?' ", (115) (destacado mío)

Las palabras del padre vuelven a traer una nueva asociación entre el funcionamiento de la palabra escrita y el de la voz. Si el plagio, el desplazamiento, el disfraz son posibles en una, la otra requiere de la presencia de un cuerpo y las marcas de éste son ineludibles. El cuerpo no miente y la voz que viene con el cuerpo, tampoco. El padre desestima lo que para la madre es contigüo: el cuerpo, la voz del hijo ocupan el mismo espacio que su útero. Por eso cree que alguna fuerza se puede oponer a eso que se presume indestructible.

Si en la relación maternal se juega la posibilidad de la separación de los cuerpos y los deseos, es decir, la posibilidad de la diferencia, *La mano del amo* narra a la diferencia como imposibilidad. El texto cuenta el trayecto imposible de un hijo por acceder al deseo materno, su demolición y su entrega. Los gatos, por el contrario, son la diferencia para Carmona

"Si al menos supiera lo que quieren. Si estos hijos de puta tuvieran lenguaje, pensamiento, algo en común conmigo y no este infierno de diferencias, estas miradas turbias. Si fueran como yo, se irían."(166)

La acción es inútil, los gatos no son como él, por lo tanto, para borrar las diferencias él será como los gatos. El pasaje implicará abandonar el odio paterno por los gatos para asimilarse al amor materno por ellos. Para convertirse en hijo de esa madre, frente a quien viva y muerta equivoca siempre sus actos, deberá transformarse en el objeto de amor de su madre, en un gato. Querrá ser Madre para los gatos y gato para la madre.

Los gatos dividen también el mundo de Madre y de Padre.¹⁵ Este puede proponer castrar cerdos, gatos y hasta niños si el deseo de otros es que éstos conserven su voz. La castración no se realiza pero la pregunta del texto se resume en cómo conseguir un hijo cantor sin mutilarlo, como lograr un castrato sin ejercer el acto de la castración. El texto plantea sus obviedades. Del lado del padre la castración no es en sí misma importante sino por el rasgo de feminización que de ella se deriva. El narrador, gemelo y otro de Carmona al mismo tiempo, construye una voz que da cuenta de una castración de otro tipo: una castración simbólica. Quien puede llevar adelante esta tarea no es otra que la madre. Pero quien lleva adelante el

¹⁵ El predominio de la madre sobre el padre es evidente, de tal manera que el padre sólo busca satisfacer el deseo materno. Hay un punto en el que no es posible la renuncia: su odio a los gatos. El enfrentamiento es sordo pero irreversible. El padre tiene como ocupación castrar cerdos y caballos y en la primera escena de reconocimiento de una voz, la que sucede cuando aun siendo novios visitan las montañas amarillas y conocen a la familia japonesa que tiene un niño de una voz envidiable, ante el temor de los padres a una mudanza de la voz cuando crezca, Padre propone castrarlo. La madre en cambio "... le clavó los ojos con indignación: "Si querés volver a verme no castrés a nadie más"(29). El jura no volver a hacerlo. No castrará pero intentará matar a los gatos del vecino furioso porque

relato sigue siendo el hijo. La voz del hijo en tanto personaje solo puede adoptar una inflexión en voz activa: amo a madre, amo la mano del amo, de un amo que es femenino. La inflexión en pasiva lo enfrenta con la pérdida y la desposesión. Soy amado sólo podrá conjugarse al precio de una negación: no soy amado por mi madre. Para soportar la negativa le queda otra posibilidad: constituirse en narrador, encontrar otra instancia donde la historia y la voz encuentren un cierto poderío: la ficción literaria.

Se podría decir que en el campo de la voz Carmona maneja parcialmente sus timbres y tonos pero no sus inflexiones. Carmona no puede decir yo, no puede construir un relato, no puede pasar de una voz activa a una pasiva, no puede ordenar los tiempos: el tiempo es siempre para él el tiempo presente de la muerte o el fracaso. Si no maneja las inflexiones de la voz no puede pasar al estadio posterior del manejo de una lengua articulada. Los propósitos y deseos de la madre van en dirección opuesta: le ordenó que si aprendía antes a leer perdería el interés por la voz. El texto en este plano (el de la voz) acentúa el mandato de un modo salvaje: el joven no alcanza los tonos adecuados a pesar de tener una voz absoluta. A Carmona se le escapan una y otra vez los sentidos de los deseos de Madre y son estos sentidos los que abandona en manos del narrador. Carmona posee el timbre; el narrador, el sentido. Uno es eco, reproducción; el otro, batalla. La verdadera fuerza del narrador es hacer oír la inflexión que el timbre ensordecedor de Carmona no dejaba oír. Como los gatos, Carmona es la voz, la voz como phoné, le falta la voz localizada en un relato, en una lengua. Es el sentido demoledor de la maternidad el que la madre no permite oír, aunque su presencia puede resultar ensordecadora. Pero ese sentido viene en un estuche de doble fondo, para manejar el doblez, la posibilidad de la phoné y el sentido, de la voz y la lengua hace falta pasar a otro nivel. La del canto no alcanza, a pesar de que Carmona en uno de sus débiles arrebatos de resistencia declare que quiere cantar con una voz que fuera dos voces. No puede o, mejor dicho, en tanto hijo puede si transfiere el poder de su voz al narrador, desdoblado y duplicado en una primera y tercera personas. Es decir, llevando a otra instancia el conflicto, sacándolo del registro vocal excluyente para poder modular otras ideas, otras significaciones. Es el nivel de la escritura el que reclama para sí la venganza y el matricidio que todo hijo puede disponer.

Oigo a mi madre aún, la oigo engañándome¹⁶

invaden su casa. La madre, por su parte, esperará la muerte del padre para que ellos ocupen su casa, su cama y el espacio de sus deseos.

¹⁶ "Desencanto" (1937), letra y música de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori. Tania grabó la primera versión, el tango fue compuesto para la película *El pobre Pérez* de Luis César Amadori.

*Inolvidables veladas*¹⁷ es también una novela sobre la voz, sobre la voz de la madre. A su alrededor se tejen historias que expanden el territorio de ella y de su hijo, resultando una especie de “voz nacional” o voz que canta a la nación. Marcelo Cohen utiliza una de las articulaciones fundamentales del tango: la representación de las madres. Pero en esta novela voces y cuerpos no son más que simulacros: simulacro de hijo, simulacro de madre. Identidades falseadas que se muestran en pantalla como esencias plenas. La novela muestra el proceso de construcción de estas esencias en tanto esencias, de configuración de una economía política específica puesta al servicio de sostener a un mismo tiempo el mito de la maternidad y el del tango. Para ello, los cuerpos aparecen desprendidos de sus sustancias materiales y resultan pura construcción simbólica y pura representación espectacular. El cuerpo real de la cantante en el texto ya no interesa como cuerpo. A un paso de ser cadáver, los restos agónicos de ese cuerpo sólo interesan al hijo que deposita en él el conjunto de preguntas inabordables e incontestables sobre la maternidad. Al resto de los personajes no les preocupa la madre sino los dividendos que puede dar su presencia y la figura de un hijo de una madre-mito.

En esta ficción materno-tanguera Golo Subirana, el protagonista, intenta desprenderse de su destino de hijo. Camelia Subirana, cantante de tangos de fama relativa, pasa sus últimos días en un geriátrico en estado vegetativo, emite sonidos, no come sola, su cuerpo desarticulado se ladea sin control. Fuera del mundo e infantilizada por las enfermeras y los bedeles, esta representación contrasta con la imagen con que se abre el texto. Camelia al mismo tiempo sigue cantando tangos y manteniendo un cuerpo erguido y vistoso a través de un holograma que la proyecta desde los primeros palcos del teatro, su voz proviene de un sampler que la reproduce. Las veladas transcurren en un viejo teatro de la avenida Marailas en el Barrio de Tango, el nombre de este barrio es Luna y Misterio. Si en el sistema de nombres que elige el texto hay un procedimiento metonímico expandido y siempre concentrado dentro de la mitología del tango (el barrio es por momentos una ciudad, un país, una zona mitológica), este mismo recurso es el punto de desprendimiento y salvación que el hijo quiere intentar: dejar de ser por extensión “el hijo de”. La acumulación de desplazamientos encadenados construyen un sistema metafórico de gran fuerza simbólica: el tango como la marca de identidad poderosa de ese lugar, una identidad que debe permanecer en el tiempo, una tradición que necesita de inscripciones a un mismo tiempo viejas y nuevas. La narración medita sobre el poder de este mecanismo concebido por otros, mercaderes extraños al narrador y al personaje-hijo.

El texto intenta desmontar este aparato retórico a través de la relación madre-hijo y de la

¹⁷ Cohen, Marcelo. *Inolvidables veladas*. Barcelona, Minotauro, 1996. Publicado primero en francés, 1995.

focalización privilegiada en este último. Intenta asimismo relatar cómo una retórica al servicio de la construcción de una identidad nacional construye personajes. Por eso en un nivel, se podría decir que la novela cuenta los intentos de un personaje por evadirse de este destino y por tener una voz propia. El narrador toma al hijo y a su madre desde un comienzo: “El hijo de la cantante de tangos iba a verla actuar una vez por mes a un viejo teatro de la avenida Marailas” y abandona al final a ambos cuando ella realmente muere y él ha hecho lo suyo para iniciar una nueva vida: “Golo descubrió que a partir de entonces, *como tanta gente*, de vez en cuando él iba a pasarse una noche sin dormir” (el subrayado mío).

Ese aparato retórico es parte de la estrategia simbólico-discursiva que pone en funcionamiento el “consorcio”, una empresa dedicada a expandir el negocio del tango a través del uso de la figura y de la voz de Camelia y de su hijo. Golo, entonces, es hijo de una retórica, del montaje particular de un procedimiento que combina cuerpos, voces, espacios (barrio), conductas para lograr efectos en el tiempo. El consorcio explota una memoria y a los personajes que la habitan identificándola e identificándose con ella para hacer de la explotación una práctica política y una estrategia de mercado. La conservación de una memoria popular dentro de un aparato retórico oculta el verdadero sustento económico que persigue la estrategia. Sin embargo, el consorcio financiero-cultural Senthuria no es el único que actúa en la ciudad¹⁸. La novela marca las disputas entre la construcción retórica que quiere imponer el consorcio y la deconstrucción de la misma retórica que persigue el narrador.

La madre responde a todas las marcas de la cantante de tangos: con voz pastosa y aristocracia arrabalera no encaja en el mito de la madre del tango sino en el de la cantante: una jovencita que se forjó a sí misma, “traidora” que huyó del barrio y se cubrió de pieles, dilapidó el dinero en gustos fastuosos y “nochas de farra”, tuvo nueve hombres diferentes:

Este caudal de esplendor embarrado no era lo único que soportaba el hijo de la cantante de tangos. Se llamaba Golo Subirana, y porque Camelia lo había persuadido en carácter de madre, desde los ocho años estaba tan vinculado como ella a las decisiones de un consorcio de iniciativas socioculturales. *En días de penuria, Camelia había firmado un contrato muy grueso*

¹⁸Los otros no funcionan como consorcios sino como grupos de conciencia, “grupos disidentes o resistentes o diversificadores que intentaban socavar la supuesta unidad del país con el cultivo orgulloso de medias verdades.” Hay varios: Las Gentes del Claroscuro, los miembros del Templo del Estar, los Enemigos del Control. Los primeros desarrollan acciones de persecución de aquellos individuos que atentan contra un orden de “cambios”. Golo, quien para ellos es un representante del mundo de las esencias, está en su mira. Lo acusan de estar en el medio del sistema y vender patrones de conducta o sentimentales: claridad, grandeza, unidad, pasado, epopeya, sensibilidad; también de que es un fetiche de la alianza entre el dinero y la eternidad. Se definen como lo incierto, lo pasajero, lo siempre renovado, el despertar permanente, defienden la volubilidad de las apariencias. Golo se protege respondiendo “Soy hijo de mi madre”, identidad que para ellos no tiene ninguna importancia. Criado en “un rasero de esencias” practica el rito de ver a su madre cantando mientras mantiene el mito de ser hijo de su madre. Cumple con el hábito de visitar a su madre en el geriátrico mientras la voz narrativa relata la historia tanguera de la relación.

con el consorcio, como quien se apoya en una fuerza trascendente porque teme incumplir su misión. Golo había añadido su firmita bisoña porque la mamá se lo sugería. Ya entonces la gente comentaba que el chico tenía algo. (24-25) (el destacado, mío).

Cohen construye la representación de la cantante de tangos con el repertorio femenino que el tango deja para ella.¹⁹ Las letras de tango funcionan en la novela como un resto que da letra y con cuyas letras se realizan las incrustaciones de escritura y sentidos que se van entonando y dispersando en la textualidad. Contra estas letras también arremeten los que buscan quebrar el imperio de las esencias del tango. De manera que cantante y madre aparecen diferenciadas, como si no pudieran ocupar un mismo cuerpo y asumir una misma voz sin entrar en conflicto. Pero la historia y la memoria del tango les deja espacio a ambas, la marca fatal de Golo es que en su vida aparecen fundidas. Camelia no cumple un papel, se creó a sí misma, mientras que dejó para su hijo solamente el destino de cumplir con un papel: el papel de personaje que inscribe su firma de ocho años rubricando en la hoja el cumplimiento del mismo.

La voz de la madre y el discurso del tango comparten el espacio de una transacción económica y simbólica. La voz responde a todos estos mecanismos siendo parte de ellos, pero es una mercancía que se vende como el bien único de un cuerpo sin igual. Camelia, víctima, mercancía, fetiche en un mercado de bienes económicos y simbólicos produjo en el pasado el hecho definitivo que selló el destino de Golo. Hijo sin relato propio pero en busca de él, no puede tampoco ser el representante del discurso de la madre porque Camelia eligió su propia representación y entregó su voz al mejor postor. Desposeído del discurso y de la escena tendrá que procurárselos, perseguirá a uno y a otra para separarse tanto de una representación que no lo acoge como de un relato que no lo tiene en cuenta y de un consorcio que le reclama esencias, compromiso, conductas apropiadas y participación en el proyecto.

Volvamos a la madre. Su cuerpo aparece atravesado por la lógica de la descomposición y de la vejez o por la lógica del espectáculo. En ambas la madre es un resto, un simulacro y al mismo tiempo un exceso de la representación. Golo busca los secretos en el cuerpo vegetal de su madre mientras el espectáculo silencia los secretos de su misma formación.²⁰ A ambos los mira de frente, sobre ambos el narrador despliega una escritura que piensa y reflexiona. El holograma muestra y ordena lo que en la realidad ya está

¹⁹ Noemí Ulla sostiene que la representación de las madres en el tango tiene muchos matices, aunque en general predomina una visión que las asocia con el barrio y con el paraíso perdido de la infancia. Camelia Subirana no sigue este modelo sino más bien el de las “milonguitas”, las mujeres que abandonan el barrio, prueban con las posibilidades de cambio económico que despierta el centro de la ciudad y generalmente “se pierden” en manos de hombres que la engañan. Su historia es más bien una historia de éxito ya que se transforma en cantante. Ver Noemí Ulla *Tango, rebelión y nostalgia*.

²⁰ Ver Guy Debord. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, págs. 40-41.

desordenado y acabado, miente y simula a través de frágiles copias que pueden desarmarse fácilmente. La madre a punto de morir necesita del alimento filial para sostener su voz y su memoria. Golo para ser nutridor necesita preguntarse por su origen:

“Habría sido el momento de preguntarle si recordaba algo con el vientre, cómo de ese vientre que se crispaba bajo el chalequito de punto había salido él, cuánto había durado la magia del abrazo, si había llorado de alegría al verlo gatear. ¿Era algo para ella el torrente tibio de agua primordial enchastrando los muslos? (33)

Vientre, abrazo, aguas primordiales, signos donde Golo indaga lo materno, porque en la vida las marcas de lo materno le fueron negadas. A cambio, la vida le ofreció un derroche de sentidos sobre el mundo del tango. Así, una identidad nacional ocupó el lugar de una subjetividad familiar, en ese espacio “un destino aparente”, “vaciado”, hueco” que lo vuelve “exterior” a él mismo: “una alucinación conceptual”, “una figura”.

Tal vez será tu voz/ aquella que una vez/ de pronto se apagó²¹

En un mundo de simulacros ninguna voz proviene de una fuente reconocible, no sólo se vierten las letras de los tangos o se escuchan las reproducciones de la voz de Camelia, sino que hay varios mensajes emitidos desde el contestador telefónico.²² El texto tampoco proviene de un único lugar de enunciación. El narrador enfatiza una sola vez una complicidad y una pertenencia temporal: “Por eso en la época en que sucedía esta historia, *mi época*, había una demanda enloquecedora de maestros” (48, subrayado mío). Testigo de la época, reflexiona y profiere discursos sobre ella, sobre su ética y sus conceptos en serie, sobre los “kits verbales” en boca de maestros de aprendizaje rápido o ejecutivos adiestrados en el arte de neutralizar. Conocedor del mundo del tango y de sus letras no pacta con su mitología y su retórica, aliado de Golo se ubica, avanzada la novela, en un segundo plano para dejarle a éste cierto poder en la escritura. Una vez que el consorcio le pide al hijo de Camelia que escriba sus memorias y le procura un lugar apartado frente a un puerto para que lo haga, la novela vuelve a reclamar un lugar incierto para la voz y la escritura de Golo: “Decidido a contar su vida por deber, se pasó sentado unos cuantos días y escribió esto, o algo bastante parecido a lo que se ha leído hasta aquí” (104, también págs. 106 y 119). La tercera persona se mantiene y “esto que escribió hasta aquí” es de existencia incierta.

A partir del momento en que George LaMente, representante del consorcio, le ordena que escriba sus memorias y dispone su viaje, el texto aloja otras formas de escritura

²¹ La cita corresponde al tango de Homero Manzi y Sebastián Piana *Tal vez será tu voz*, 1943. Las citas de los dos tangos elegidas para los subtítulos no corresponden a tangos citados en el texto

²² Bajo la forma de controles, amenazas o provocaciones, el consorcio o los grupos de conciencia que persiguen a Golo transportan los sentidos a los que el personaje, según ellos, debe plegarse.

articuladas y, a un mismo tiempo, seccionadas de manera vacilante e incierta entre las referencias que citamos recientemente. Un “INTERLUDIO: UNA VOZ DEL MUSEO GASTRICO” y la transcripción de un monólogo interior (ambos diferenciados gráficamente del relato central) son los textos incorporados que se exhiben en su calidad de diferentes²³. El “INTERLUDIO” aporta, por un lado, nuevamente la presencia de una voz sin marcas de identidad, por otro, una escritura absolutamente diferenciada del resto. Se trata de un texto lanzado sobre la superficie, sin puntuación; respetando sólo los espacios de los fragmentos se derrama buscando en la enumeración sorpresiva un canto, una música que desdeñe la sintaxis, un ritmo sin cadencias pero con estertores, casi una repugnancia, un vómito que nace preguntándose por el origen:

“remontando el sendero de la inquietud en busca de un origen plausible para el malestar del sistema no se encuentra un tumor no sino un chambergo un guitarrón estrangulado por una pañoleta una colcha con goterones de cera una escupida de costado madre selvas y una mediatubunda peregrinación el folleto lo explica con detalle de hombres despechados camino...” (94)

El discurso del tango, canto del arrabal, se enuncia desde el arrabal del cuerpo, desde sus zonas ocultas y oscuras de fluidos corporales en plena acción, en franca mescolanza con los personajes que componen y sostienen el mito. Por otro lado, en otra escena se distingue a un hijo del tango que, aunque le da de comer a la mujer enferma, no puede nutrir a la madre tanguera, alimentar su mito, reproducir su voz o escribir su memoria sino es bajo la forma de un vómito.²⁴ Mundo materno vaciado de alimentos frente a un mundo tanguero que se los traga. Fiebre materna que vende voces y cuerpos a un consorcio empresarial que la compra y comercializa. Si el interés de éste reside en hacer perdurar la cáscara fantasmal del tango a través de la exaltación de la figura de una cantante de tangos y de su hijo, el interés de Golo, según lo cuenta la trama y la transcripción de sus pensamientos, es descubrir el mundo de una madre. Al texto, en cambio, le importa construir una trama que revele los efectos siniestros de los contratos que los grupos del poder económico realizan alterando y usando mitologías y despreciando memorias. La novela usa, como el consorcio, una relación entre madre e hijo para hablar de una música que condensa la identidad nacional y revela a esa identidad como un artefacto posible de ser moldeado y adaptado a las reglas económicas de un mercado cultural.

²³ Hay otra transcripción de los pensamientos de Golo en el capítulo 22.

²⁴ En esta zona textual hay circuitos bulímicos y anoréxicos, bolos alimenticios que van por cintas deslizantes, abatimientos hormonales, dispepcias y aerofagias, jugos costumbristas, hambre de añoranza, vías de evacuación, rosarios de cálculos biliares, jardines hepáticos, microclímic de estreñimiento o heces de la pasión. El circuito completo del aparato digestivo, su funcionamiento deficiente, la “sensibilidad gástrica del tango” precisan de verdades y el texto las mezcla, hace de ellas un revoltijo de la “cultura abdominal”. Un aparato corporal para el tango que no digiere sus inscripciones mitológicas.

Tal vez para esta posición ideológica la forma más perversa de este estado de cosas se visualice más descarnadamente en el uso de los hijos como una “inversión de inmortalidad” para los padres. Por eso es también en los espacios donde el pensamiento de Golo fluye cuando las ideas sobre la maternidad se declaran de manera más directa. En ellos, la voz de Golo, juez absoluto del mundo en que vive, palpita con los tonos del tango. Merodea sobre un discurso del que trata de despegarse pero que vuelve a las preguntas sobre el origen, se impresiona ante un pensamiento que crepita, se asusta con “la vehemencia de esa corriente de palabras”, se obnubila con la aparición el sentimiento. Releer estas zonas de la voz de Golo implica pensar el reino de los sentimientos, un reino que no está en su madre y sí en el tango. Reflexionar sobre esta relación que entrega el texto implica acceder a las formas que debe tener un arte que trabaja con emociones o cuál es el lugar de éstas en los entretejidos del arte.

Se ha señalado en la “Introducción” que una de las estrategias de diferenciación de la cultura alta para acentuar su carácter autónomo consiste en el desdén hacia determinados materiales. Una de las respuestas que dimos con respecto al escaso uso de representaciones maternas en este tipo de cultura fue que ésta desvalorizaba sobre todo la marca sentimental y amorosa que parece sostenerlas. Cohen, sin embargo, llega a ella aparentemente por una vía indirecta. Usa al tango como espacio discursivo-cultural, también como una forma estética intensificando su carácter de nacional, popular y sentimental y le sobreimprime una ficción materna. Sabemos que el mundo del tango (música, textos, bailes, es decir, cuerpos y discursos) es una zona de fuerte condensación simbólica cuyas transformaciones son también producto de los cambios en la industria del espectáculo y en los medios tecnológicos. El tango en esta novela está alimentado por la fabricación de una retórica que se vale de medios electrónicos para seguir sosteniendo su mitología.

La estrategia del texto frente a la carga sentimental del tango es ambigua. Por un lado, muestra la inutilidad de defender convicciones, de sostener ideales de pureza o perfección, de apuntalar certezas cuando cualquier actividad está sumergida en las leyes del mercado. Por otro, el interés en avanzar en los restos y desechos instala cierta nostalgia por la pérdida de una “probada autenticidad”. Es decir, cuando el texto marca la condición de resto y desecho de un orden primigenio (vinculado con el orden materno) se enfatizan las responsabilidades que le caben a las empresas multinacionales y capitalistas que convierten todo objeto cultural en mercancía y le roban “su autenticidad”. Una tercera opción podría sostener un doble ataque tanto hacia las apropiaciones colonizadoras y capitalistas como hacia la permanencia de las construcciones mitológicas, plenas de creencias poderosas y de pasiones, sin posibilidad de cuajar en las subjetividades y nacionalidades actuales; pero,

también sin posibilidad de manifestarse como subjetividades críticas. La novela alimenta la tensión entre estas posibles interpretaciones.

Para desmontar la versión capitalista y sentimental tanguera nada mejor que acudir a la pareja que condensa lo sentimental puro: la relación entre una madre y un hijo y nada mejor que hostilizar esta relación poniendo en el medio un contrato espurio entre una madre ambiciosa y desalmada y un niño de ocho años. Esta vía indirecta o este anclaje del mundo del tango en lo materno resulta una focalización de lo reprimido de esa cultura autónoma, “alta”, progresista y masculina. El desdén evidente que esta cultura practicó (más allá de las excepciones con que se enfrenta este estudio) no implica que no considere a las relaciones de la maternidad fundamentales y básicas en la construcción de una cultura; más bien refleja las inquietudes e incomodidades que estas relaciones les plantearon a los escritores.²⁵ Esta estrategia de enmascaramiento se manifiesta como tal cuando uno de los representantes de esa cultura –en este caso Cohen- la retoma disfrazada o confundida con la retórica del tango para poder indagar las marcas de una forma estética que trabaje con sentimientos. En *Inolvidables veladas* el tango es mirado desde su afuera: la literatura. Un afuera que e texto internaliza como tal. Desde esta internalización la literatura “desacredita” al tango mientras exhibe sus propios procedimientos. Intenta un diálogo que no se resuelve.²⁶ Del mismo modo, el planteo abarca al tipo de personaje atrapado en esa estructura y ávido por abandonarla. La construcción de Golo como narrador fracasa; una escritura sobre la madre para este personaje cuasi escritor que ensaya procedimientos vanguardistas, sólo puede provenir de un encargo. Esto dice el texto en el nivel de la trama y, en otro nivel, confiesa que todo encargo es falso e imposible. Sin embargo, habría que pensar que así como “estar de encargo” es una facultad de las madres, su inversión imitativa puede resultar problemática para los varones. En su manifestación puede seguir distintas vías: una conquista imaginaria de la capacidad de fecundación que da “el encargo” a través de una

²⁵ Un ejemplo del mecanismo de diferenciación entre cultura “alta” y “cultura popular” a partir del uso de determinados materiales puede advertirse en la siguiente cita de Borges que usa Arturo Carrera como epígrafe para su libro *Children's Corner*. Si bien la referencia es al mundo de los niños, creo que lo que se dice podría extenderse a las madres: “Los poetas argentinos son pésimos –les da por el sencillismo y hacen unos versitos mansos sobre los niños y las vacas y el lago Nahuel Huapí. J.L. Borges, Buenos Aires, 1921”. Una operación semejante señala Jorge Panesi en “La garúa de la ausencia”, Borges literaturiza el suburbio desdeñando el tango, “lo acompaña por ese derrotero una letra de tango que es necesario oír para luego desacreditar. Borges y el tango hacen lo mismo: destruyen el arrabal, cantan su desaparición para convertirla en nostalgia.”, en “Dossier Tango: el himno pasional argentino”.

²⁶ Otra posición con respecto al tango se advierte en el artículo de Tamara Kamenszain “Personas del tango” (“Dossier: el himno pasional argentino”, ob.cit) quien al analizar el sistema pronominal del tango y la configuración de sujetos señala que el tango se aloja en la literatura.

representación estética²⁷ o, en el plano de la realidad o del espacio que el texto postula como real, una transferencia que no puede concretarse sin pasar por la abyección, a la que insistentemente se resisten los narradores-personajes de estas novelas. Carmona sucumbe ante la idea de un útero-voz que lo destierre del escenario para que allí viva la voz de la madre tanto como Golo rechaza una escritura con exigencias inadecuadas a sus intereses literarios, un trabajo por encargo. La novela apuesta decididamente por una escritura que se declara tan autónoma de imperativos extraños como dependiente de los dictados estrictamente literarios. Sin embargo, cuando el texto discurre por sus zonas de indagación materna reitera una retórica establecida, la de la búsqueda del modelo hegemónico, la de la vuelta a los espacios secretos, la de la repetición de un mundo donde la madre no tiene palabra.

La madre queda, entonces, del lado de la reproducción tecnológica, ajena al nuevo nacimiento que está planeando su hijo. Voy a seguir un recorrido más o menos detallado por las escenas de *Camelia* y los discursos de Golo para observar en los vaivenes del desprendimiento que intenta el hijo, las incomodidades que el texto plantea sobre el registro de una voz.

Inolvidables veladas privilegia dos tipos de escenas: las presentaciones de *Camelia* en el teatro (capítulos 1, 19 y 31) y los discursos -bajo la forma de transcripción de los monólogos interiores o el discurso final frente al público del teatro- de Golo (capítulos 22, 27 y 31). En las primeras, las representaciones de la cantante son narradas con un mismo esquema: aparición, detenimiento en el cambio de vestuario y peinado, orden de las canciones, referencia a las dificultades de la reproducción, desajustes entre éstas y el cuerpo de *Camelia*, un baile con otra figura virtual. La perspectiva desde donde se narran es, en todos los casos, la mirada de Golo, los temores a los desarreglos, las anticipaciones del repertorio. El holograma trata de formar un conjunto que, desde la perspectiva del hijo, puede desarmarse en cualquier momento. Especie de cuerpo grotesco de límites imprecisos y materialidad y contornos difusos, formado por partes y restos, precario y provisorio. En este cuerpo el espacio se desmaterializa mientras el tiempo cobra otra dimensión: sobre los restos del pasado se teje una representación con vistas a repetirse indefinidamente en el futuro. El pasado, el presente y el futuro de *Camelia* se manejan según las diferentes técnicas y estrategias que le sirvan al consorcio. “En todas partes donde reina el espectáculo las

²⁷ Por ejemplo, las asociaciones entre fecundación femenina y creación literaria, obra e hijo, etc. a las que nos referimos en el análisis de *Rayuela* y su teoría de la novela en el capítulo anterior.

únicas fuerzas organizadas son aquellas que desean el espectáculo”.²⁸ Para las fuerzas del consorcio la identidad pasa por una imagen y una voz que pueden ordenarse arbitrariamente. El texto, por su parte, declara que, bajo los efectos del mercado, la memoria opera vaciando identidades y sólo perdura bajo formas espectaculares.

Golo está siempre en el medio: entre el consorcio y su madre, entre La Mente y el consorcio, entre Liliana, su novia, y el consorcio, entre Liliana y su madre, entre la trama y el narrador. Figura para el mundo del tango, hijo desconocido para su madre, objeto de transacción para el consorcio, personaje para el narrador. La narración va recorriendo los avatares de Golo desde que dice “Yo tengo que ser figura hasta que mamá se muera” (70) hasta que logra abandonar ese papel, al mismo tiempo que, aparentemente, al final, consigue desvincularse del consorcio. Sin embargo, el personaje falla cuando intenta convertirse en narrador. Camelia Subirana, por su parte, parece enferma por sobrecarga de identidades, no es más que un juego de referencias que confunde e inquieta al hijo en su condición de hijo²⁹. Frente a este conjunto disperso y descompuesto que no logra formar un todo, Golo no puede sino encerrarse en un discurso que tampoco tiene respuestas. Golo está enfrentado a una falta de sentido (“En mi alma hay una zona de veda que no se ofrece ni al propietario, y en mí es grande”, 82) y desde esa falta no puede sino fallar en lo que escribe. Por ello sus borradores nunca son concretos, las memorias que entrega no son aceptadas y necesitan de reescrituras, requieren de un profesional que las corrija y adapte a los intereses del mercado.³⁰

El primer discurso de Golo comienza con una inversión del imaginario materno o tal vez con una acentuación:

“Quizás si pudiera arrodillarme, pensó Golo, desataría el nudo que liga la viña de los besos, el olor a pañales y el pensamiento que acompañó, quién sabe, la obstinación compartida del regazo”(82)

Inversión porque en general ha sido la madre la que permanecía arrodillada ante el cuerpo del hijo, acentuación en tanto para este mismo imaginario no resulta extraño un hijo arrodillado en posición de veneración. Una u otra interpretación ponen a Golo en un espacio sentimental absoluto en el que hay, además, lugar para los signos inevitables del momento

²⁸ Debord, Guy, ob. cit., pág. 34

²⁹ Es una madre difusa y desfigurada por la enfermedad, una madre que no responde al modelo hegemónico, una madre cantante y en el presente de la novela, simultáneamente una mujer reproducida por un holograma y una mujer desfalleciente en un geriátrico. Al cierre de la novela Camelia Subirana parece no resistir tantas transformaciones y se convierte en una madre muerta.

³⁰ Durante su fracasado viaje a Puerto Bernárdez escribe sus memorias y es secuestrado (durante un intento por desertar y escaparse) por Las Gentes del Claroscuro que están detrás de su texto. Pero su escritura no convence a nadie: “es que no informa, no aclara, no sentencia, no dirige. Tampoco se entiende. Es medio como literatura,

de unión o dependencia del cuerpo con la madre: los pañales y el regazo y más adelante “la piel tensa de la barriga”. Discurso que se enuncia y se va corrigiendo: “No es respeto y en mi caso no es amor”, que recurre a las letras de tango y a su imaginería para descartarlas (“Llegaron hasta la traición por su hermosura, y yo también”, 83). La zona de veda sujeta a la prohibición y la falta construye imágenes para hijos y madres marcadas por el carácter inevitable de la separación y por el régimen ineluctable de la diferencia: “Ante la madre todos somos niños”, “Héroe me soñó, y soy, soy un campo en rastrojo. Ante la madre todos somos una fantasía sobreexpuesta”, “Somos planisferios de la ambición de la madre”, (82-83). Héroe, él; semidiosa, ella, no pueden enfrentarse y dirimir sus peleas en un mismo plano porque él es un héroe hueco y ella está “fané y descangallada”. El odio del primero no se contrapone al amor sino al pasmo. Es en este espacio donde se instala la falta de sentido ya que el pasmo es lo contrario del estallido, es más bien, el instante en que se aviva una inquietud o un vacío, sin despertarse del todo. Su responsable, el contrato: “Un contrato es un sonido. Si no se paga se paga”(84). Frente a esta zona o instalado en ella el héroe es un hombre pálido y la madre, una madre obtusa. El final del discurso interior deja en Golo una duda: ¿“Sería un sentimiento?”, (84) En el segundo discurso cuando está tratando de escribir sus memorias Golo se aventura en sueños de escritura, en pensar la tensión entre imaginación y trabajo, en actos heroicos y gratuitos y piensa:

“Trató de sofocar el pensamiento. Lo único que consiguió fue hacerlo crepitar más, como cuando se tira grasa al fuego.

Cuanto más desmesurada la imaginación, se dijo Golo, más necesario el esfuerzo y más penoso el vínculo con lo real. La vida se escurre procurando dar grandeza a esa pena, y la pena es mayor. Las grandes fuentes de fantasía son las madres. Junto con el hijo sueñan lo que el hijo realizará. Ecos desbocados de la desgracia de consumir lo que se imagina, factorías del sueño imperioso, eso son las madres. Manantiales del orden colosal. Ellas matan Medusas y construyen puertos.” (115-116) (destacado mío en redonda)

Esta nueva aparición de los trabajos del héroe es interrumpido por la opinión del narrador que destaca la imposibilidad de Golo de sofocar su pensamiento y de obtener a cambio una palpación mayor. El narrador se interrumpe cuando la imaginación parece que va a desbocarse hacia lo real. Este real no puede ser otro que un regreso a las profundidades de la madre (“la pena es mayor cuando en el origen no está la redondez de una imagen sino la bruma de una fantasía”). A Golo se le nubla la vista, la vehemencia de sus palabras lo tiene en vilo, las preguntas lo siguen instalando en la falta de sentido frente al orden colosal de sentidos que parece contener una madre.

Hay otra escena, previa al viaje y al pedido de escritura de las memorias. Ante la propagación y el éxito que está teniendo el tango por fuera de los límites del barrio los ejecutivos del Consorcio le proponen a Golo una nueva estrategia de participación. En esta reunión, ante unos veinte hijos, nietos o sobrinos de intérpretes de tango de fama limitada los productores exponen la idea:

“... introducir al auténtico Golo Subirana en escena para que dijera unas palabras poéticas mientras la imagen de su madre, *como un losange vivo o una prueba de perduración*, se le proyectaba en el pecho.” (89)

La posibilidad de convertir a Golo en un cyborg, es decir, en un organismo cibernético, mezcla de humano y máquina, en un organismo híbrido no prospera³¹. Golo se niega y es la única determinación que el Consorcio parece respetar. El sentirse objeto de una transacción comercial tiene un límite, franquearlo implicaría ser parte de un escándalo. El corazón ha sido el locus corporal de los sentimientos, lugar que encierra una misteriosa verdad que puede negarse a la conciencia. En los despliegues del discurso de Golo hemos visto cómo él parecía estar buscando ese centro sustancial de los sentimientos, en especial de los maternos, que se le negaban una y otra vez. ¿Cómo aceptar, entonces, el espectáculo de una representación vacía, hueca? Pero además, aceptar este juego sería mostrar en público una disonancia extrema. ¿Por qué? Dentro del imaginario occidental materno el pecho con sus posibilidades de lactancia, nutrición y amor es uno de los espacios corporales privilegiados donde se coloca el núcleo sentimental del sentimiento materno, atreverse con el pecho, invertir las posiciones de los sujetos, implicaría una transgresión máxima. Y Golo que aún no sabe qué hubo en el origen, en el regazo ni en el vientre, no puede arriesgarse con una zona de la que aún espera respuestas y que está marcada simbólica y culturalmente como un lugar propio de lo materno. Por otra parte, si la imagen hologramática de la madre es una construcción desafiante para la polaridad entre lo público y lo privado (como ocurre con los cyborgs), exponer el pecho de un hijo con la imagen de su madre implica mantener el fin de esa polaridad pero al mismo tiempo hacer de lo privado el máximo espectáculo. La inversión de los términos, posiciones y lugares no cuajan en el ambiguo Golo. Para él, poner

³¹ Para una conceptualización acerca de los cyborgs ver Haraway, Donna. “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX.” Ver también Giulia Colaizzi *The Cyborguesque* donde la autora propone una ficción teórica entre el cyborg de Haraway y el cuerpo grotesco de Bajtín: “The “cyborguesque” body to which the title of my text refers, therefore, is the technological grotesque. This body as utterance is a body that is neither a grotesque one nor a cyborg, as Donna Haraway proposes, but a sort of writing which is inscribed by technology while inscribing it; it opens up to the “alien word” (Voloshinov, 1973) and is traversed by it, intersected by social practices which it is subject of and, at the same time, subjected to. It is, that is, a cyborguesque body, or the body constantly exceeding its own limits; it is not a whole made out of spurious, fragmented parts that once belonged to a different totality, but a dialogical body, same and other, consequent and unstable, consistent and self-effacing at the same time, a body structured, in and through language, as an articulation of discourses and differences”, (pág.3).

el corazón ante el público cuando todavía no sabe de qué está lleno, representar esa farsa sería entregarlo todo al consorcio.

Golo regresa después de su viaje y, a partir de este momento, siente que hay dos Golos: uno que se propone cortar con todos los lazos que lo unen al Consorcio y el otro que aún debe atravesar ese pasaje. Golo va a hablar frente al público durante la última presentación. En la anterior, una voz en altoparlante lo había obligado a cantar con ella. Después de escucharse decir “No habrá ninguna igual, no habrá ninguna, ninguna con tu piel y con tu voz” (78), busca algún sentimiento y sólo se le aparece la náusea. En el capítulo 31 se relata la última presentación de Camelia. La transcripción de las letras de tango insisten en el tema de la voz: “Sólo serás la voz que me haga recordar/que en un instante atroz te hice llorar” (130).³² La voz narrativa alterna la descripción de los movimientos de la cantante holograma con los pensamientos del hijo, al mismo tiempo que transcribe el discurso celebratorio sobre la cantante que trae el programa. Pero, la técnica narrativa empleada confunde un texto y otro y el lector cree estar leyendo el discurso del hijo identificado con el mundo de la madre, cuando inmediatamente es sorprendido por la mención de la fuente discursiva (el texto del programa). Camelia, la figura y la voz que es Camelia, manejada por técnicos anónimos que la reproducen, invitan a Golo a subir al escenario. La novela como el personaje siguen marcando el espacio de lo auténtico y de lo decididamente inventado. El programa miente, dice que “su voz era su voz”, mientras el hijo canta con ella usando una “auténtica voz”, no samplerizada. El tango que entonan juntos es *Tinta roja*. Después del estribillo: “¿Dónde estará mi arrabal?/¿Quién se robó mi niñez?”, ante los aplausos del público, Golo decide parar. El discurso es tan confuso como los sentimientos del hijo. Golo se detiene porque siente atrofiársele el sentimiento al mismo tiempo que la melodía tan dulce “le parte el corazón”. Ese terreno ambiguo y resbaladizo de lo sentimental es lo que Golo no puede atravesar. *Inolvidables veladas* muestra la imposibilidad del olvido cuando éste ha sido habitado siempre por imágenes veladas, falsas, un mundo de héroes fracasados y madres inventadas, muestra la muerte y el reciclaje de una memoria y una tradición en manos de ambiciosos consorcios. La representación de esta maquinaria con su creación de identidades esenciales es la representación de una forma de totalitarismo y, como dice Lyotard, “un efecto inevitable del totalitarismo es que no les deja a los niños el tiempo de la infancia”.³³

³² Muchos de los tangos que se citan más que retomar tangos con representaciones de madres retoman la idea de la voz.

³³ Lyotard, J-F. “Sobreviviente” en *Lecturas de infancia*, pág. 83.

Finalmente, Golo declara su “verdad” ante el público fervoroso de su madre y del dúo que componen ambos. Declara que no le gusta un arte que produzca nudos en la garganta, un arte que solo elogia lo que fue, un arte que ama el pasado como una certeza, que no le gusta el tango, declara “yo no soy mi madre”. Utilizando el espacio espurio de su madre, el ámbito, a la vez, artificial y natural que a ella la contiene, utilizando lo público y al público que tiene enfrente instaura un nuevo nacimiento, es decir, su propia separación del orden materno. Es el punto donde el narrador hace nacer a un nuevo personaje que no veremos desarrollarse porque allí termina la novela. La configuración de un personaje literario responde a otras tramas de poder que reniegan del orden materno, estas tramas son específicamente literarias y tienen sus propios contratos. Por ello, los diálogos textuales posibles entre un narrador y su personaje desdeñan un pacto o un destino sentimental que sin embargo demandan a la madre. En ese límite, en esa frontera donde la madre no entrega lo que debería entregar, lo abyecto se instala como condición de posibilidad de una perversión literaria.

Pensando siempre en lo mismo, me abismo³⁴

“Cells fuse, split, and proliferate, volumes grow, tissues stretch, and body fluids change rhythm, speeding up or slowing down. Within the body, growing as a graft, indomitable, there is an other. And no one is present, within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. “It happens, but I’m not there.” “I cannot realize it, but it goes on.” Motherhood’s impossible syllogism.

This becoming-a-mother, this gestation, can possibly be accounted for by means of only two discourses, There is *science*; but as an objective discourse, science is not concerned with the subject, the mother as site of her proceedings. There is *Christian theology* (especially canonical theology); but theology defines maternity only as an impossible elsewhere, a sacred beyond, a vessel of divinity, a spiritual tie with the ineffable godhead, and transcendence’ ultimate support –necessarily virginal and committed to assumption.” (237)

La primera parte de esta cita podría ilustrar aquello que ven los hijos de estas novelas en las representaciones de las madres. Transformaciones del cuerpo (por vía del holograma o por el contacto con lo animal), un simultáneo desconocimiento y reconocimiento del otro, la extrañeza, la ausencia de una palabra que nombre el inevitable e incontrolable movimiento de esos cuerpos, la no separación pero también el deseo de diferencia. Sin embargo, se trata de una cita de Julia Kristeva³⁵ que intenta definir lo que para ella es el indefinible proceso de

³⁴ “Garúa” de Enrique Cadícamo y Aníbal Troilo, 1943.

³⁵ Ver Kristeva, J. “Motherhood According to Bellini”.

la maternidad. La madre es el ama de un proceso cuyo discurso será apropiado por los discursos imposibles de la ciencia o la teología, un proceso en el que ella es filtro, paso, umbral “donde la naturaleza confronta a la cultura”(238) , un proceso que elude la representación y al mismo tiempo garantiza que “everything is, and that it is representable.” (238)

Si el mito de la figura materna, según Kristeva, no es más que una pantalla, en estas novelas las pantallas que se construyen para las madres (visión y deseo de un hijo cantor en *La mano del amo*, simulacro del cuerpo y de la voz de la madre en *Inolvidables veladas*) resultan soportes técnicos (la anticipación del cine en un espacio mítico y arcaico en una novela, la anticipación de las posibilidades del holograma como espacios de conservación de mitos en la otra) en los cuales los hijos inscriben lecturas que funden tecnología, maternidad y horror. En el discurso propio que las madres no dicen Kristeva trata de inscribir un yo que nombra al hijo como otro; en los textos literarios, en cambio, estos hijos crean pantallas para la maternidad, construyen a la maternidad como representaciones abyectas que distorsionan a la madre como “otra” pero abisman al hijo en la imposibilidad del yo.

Las madres son el horror, son las que pueden cometer los actos más abyectos y atar a ellos el destino de los hijos. El horror es el compromiso de la madre con el tango, su decidida entrega a una representación espuria de una memoria controlada por el mercado y vacía de sentimentalidad o llena de una sentimentalidad vacía. El horror es el compromiso de la madre con los gatos, con lo bajo, con la suciedad, con su aislamiento en un espacio que no toma en cuenta la realidad exterior. Este aislamiento le impide al hijo el aprendizaje de una lengua a través de la cual interpretar los signos de un mundo que está más allá del espacio familiar: “Carmona deseaba que en su vida nunca hubiera sucedido nada y que su cuerpo siguiera navegando en el útero cálido, sin preocupaciones de ninguna clase.” (134) La salida de la casa paterna lo enfrenta al fracaso de no poder hacer oír su voz; en el regreso ya no habrá ni canto ni relato. El único relato posible será el de la asimilación al proyecto materno a través de la identificación con los gatos y el de la ausencia de un yo para la novela que se escribe.

La mano del amo e *Inolvidables veladas* ratifican la fuerza simbólica del sintagma “Madre hay una sola” . La confirmación en sus casos viene atada al problema de la voz, de una voz materna o voz de madre hecha para el canto y no para la lengua. La lengua materna es el capital simbólico que una de estas madres rechaza o, mejor dicho, retiene en la medida en que se niega a la transformación de la voz a su pasaje al plano de la ley y que la otra

congela en una rúbrica o en un escenario que reproduce sus tonos y sus letras mientras exhibe la ilegitimidad de los sentimientos. No hay posibilidad de un recorrido feliz por la lengua materna si en el pasado hay madres que no han querido pronunciarla, porque la lengua materna precisa de una pasión por el hijo y de una transferencia de la voz. Frente a esta situación desgraciada, las representaciones de la madre solo pueden rozar lo abyecto y la representación de los hijos, la imposibilidad para la palabra, es decir, para el relato. La lengua materna es un campo marcado por leyes cuya perfección no se alcanza, los textos literarios se suman a sus dispositivos para recorrerla, tratar de conquistarla y pervertirla. *La mano del amo* e *Inolvidables veladas* no aciertan porque se colocan para narrarla en una instancia donde las lenguas de las madres marcan sus diferencias con la lengua materna. Y es en ese punto donde lo abyecto reclama su espacio en la representación y no en la perfección del lenguaje mismo. Una madre que mete su lengua en el hocico de un gato u otra que vende su voz a un consorcio son lenguas de madres abyectas que a través de su poder roban infancias y anulan descendencias.

Capítulo 2

Rameras y bastardos

En el interior de la serie de los hijos se configura un tipo de relato que hace del par legitimación/ deslegitimación su dilema principal. Se trata de una modalidad más o menos dispersa en la literatura argentina pero condensadora de ideologías de género porque pone en contacto dos conjuntos de creencias que articulan zonas fundamentales del imaginario social. Me refiero a la figura de la madre cuando ésta se encuentra con la figura de la prostituta.

La madre-prostituta no constituye por sí misma un motivo literario. Sus apariciones poco frecuentes obligan a examinar un régimen de intermitencias que, a veces, puede dar lugar a una presencia textual donde la anécdota que la incluye le otorga un rol más protagónico y otras puede habitar una escena aislada. Teniendo en cuenta este lugar más o menos marginal es posible formular algunas hipótesis. No constituye un objetivo de este trabajo rastrear los modos históricos de representación de esta figura sino investigar acerca de las condiciones de su construcción literaria y de los efectos de sentido que las lecturas pueden desplegar. Las madres-prostitutas a menudo son puestas en relación con otra cosa: un problema literario, social o cultural. En razón de estos contactos hablan sobre sí mismas y sobre esos otros universos de imágenes y palabras que les reclaman un lugar. Las series de sentidos que se conforman si bien atentan contra su representación ahistórica dejan ver ciertas continuidades que no se modulan como una mera repetición. Los textos literarios trabajan con materiales de orden diverso a través de los cuales se constituyen los lazos entre literatura y sociedad. Este planteo crítico se interroga, entonces, sobre este lugar de encastre donde lo literario se mezcla con lo social estricto, donde el imaginario social de las madres-prostitutas presiona para dar cuenta de la cristalización femenina del peligro, el exceso o el desenfreno. Pero, sobre todo, la propuesta radica en examinar el engranaje de un dispositivo de poder a través de la marca aislada de su irrupción: la construcción de una dominación masculina que en este caso se manifiesta en algunos textos, en algunos autores, en algunos momentos.

Trabajaré reuniendo las figuras de la madre y de la prostituta basándome en textos que combinen sus representaciones. Me referiré a: "La madre de Ernesto" (1961) de Abelardo Castillo, "Irlandeses frente a un gato" (1965) de Rodolfo Walsh, la primera parte de la novela *Cicatrices* (1969) de Juan José Saer, "Así es mamá" (1977) de Juan José

Hernández y *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán. Los textos de Castillo, Walsh y Saer articulan la representación de la madre-prostituta con un tipo de narración particular, el relato de aprendizaje. En este sentido, constituyen un sub-grupo. En cambio, en el cuento de Juan José Hernández, el narrador teme toda separación o alejamiento de la figura materna. Tal vez pueda entonces hablarse de un relato pre-iniciático en la medida en que el narrador no quiere sortear esa instancia de pasaje que tiene a la separación como fin. Por otra parte, *El frasquito*, texto un tanto anómalo en este corpus, es una nouvelle "vanguardista", experimental y, desde esta propuesta estética impulsa sentidos y tratamientos diferentes sobre el par que nos interesa.

El establecimiento del eje madre-prostituta articula sentidos que provienen de dos campos semánticos que los discursos sociales intentan separar pero que en un mismo movimiento superponen permanentemente. La inscripción de la madre parece siempre sostenerse sobre la borradura o negación de la prostituta. Cuando una mujer alcanza la condición de madre, el imperativo social y sus modos de regulación excluyen la posibilidad de la inscripción de la prostituta. Sin embargo, más que borradura, negación o exclusión, ella aparece siempre como un fantasma amenazador cuya presencia anula la vigencia de la madre. En este caso, la madre asociada a la prostituta ya no representa un fantasma sino una disonancia social que sólo puede aportar, en el caso de establecerse, desgracias a los hijos. La articulación de estos términos instauro, entonces, líneas de sentidos en las que es posible indagar las modalidades de sus contactos, sus roces o sus disparidades. Dentro de la construcción hegemónica que llamo "el relato de la maternidad" la incorporación de esta figura trae algunos cambios en el interior del relato pero no provoca una variación de su mecanismo básico: un relato narrado desde la posición del hijo. Se trata de un tipo de madre que realiza otro tipo de actos en otra clase de espacios. Reverso del modelo pero necesaria contrapartida, las madres prostitutas tienen un cuerpo deseado y deseante, prefieren las calles a las casas, la noche al día.

La prostitución, en tanto relación social, genera prácticas, deseos, hace circular valores, cuerpos, discursos y dinero. El vínculo, así propuesto, construye identidades que, atadas a una lógica de exhibición y ocultamiento, se manifiestan vacilantes, fracturadas. Esta vacilación de la prostituta -vacilación de sentidos, de espacios, de prácticas, de cuerpos- se agudiza en aquellos textos donde entra en combinación con la madre. Altera tanto la percepción de los personajes que se enfrentan con ella como las pautas de lectura de quienes se acercan a sus representaciones. Lo que produce fascinación

y horror al mismo tiempo es la imagen, la voz y el cuerpo de una mujer conjugando dos posiciones simultáneamente. Esta particular representación establece una instancia tercera que opera por acentuación, una instancia que articula dos insistencias: madre y prostituta. El énfasis apunta a la disonancia social y cultural. El relato hegemónico establece la norma y sus desvíos, el juego entre ambos hace que uno opere como la contracara del otro, como su reaseguro. Por eso, los textos literarios que se incluyen en esta serie resultan lugares propicios para indagar cómo se conjugan los sentidos, con qué mecanismos se acentúa un término o el otro, cuáles son los campos semánticos con los que se ponen en relación, cómo construye cada texto su elección ideológica.

La perspectiva del hijo no es sólo una mirada dispuesta sobre esta clase de objeto sino también un lugar de construcción de una determinada identidad: la del bastardo. La pregunta que tratarían de responder estos textos es qué clase de hombre, qué tipo de identidad masculina puede constituirse a partir de esta posición familiar y social: hijo de una madre prostituta. Este lugar de autorrepresentación necesita invariablemente de los otros, el resto social que categoriza a este hijo. Un resto social netamente masculino. El bastardo debe actuar sobre él, asimilar algún tipo de aprendizaje, establecer algún tipo de pacto. La consigna se revela como un contrato entre iguales que adoptan diversas identidades sociales: amigos, adolescentes, escritores y lectores, clientes.

Roger Lancaster sostiene que el machismo no se puede entender exclusivamente como una relación entre hombres y mujeres. Es eso pero algo más, no sólo estructura las relaciones de poder entre estos tipos de sujetos sino las estructuras de poder entre hombres.

¹ La conquista de la mujer es una acción dirigida hacia dos audiencias: primero los otros hombres, hacia quienes se debe probar constantemente la propia masculinidad y virilidad y, segundo, hacia uno mismo². Por esto, en el relato de la madre-prostituta se encontrará al lado de esta representación algún tipo de discusión entre hombres sobre este objeto que no logran entender. Una discusión en la que ella no interviene y en la que se dirimen los valores de la masculinidad asociados con alguna otra zona que cada texto privilegia (el acceso a la escritura, la iniciación sexual, la inserción en un mundo ajeno y violento, las

¹ Lancaster, Roger. "Subject Honor, Object Shame"

² Por su parte, Eve Kosofsky Sedgwick en *Between Men* ha denominado "deseo homosocial" al lazo social entre personas de un mismo sexo. En el caso de los lazos masculinos (de amistad, relaciones entre mentor y aprendiz, rivalidad, autoridad) en las sociedades occidentales ellos están fuertemente caracterizados por una intensa homofobia, es decir, un fuerte temor y odio a la homosexualidad. Sedgwick habla de una estructura de *continuum* del deseo homosocial masculino cuyos cambios están relacionados con la clase social; además cualquier elemento de este esquema no puede entenderse fuera de su relación con las mujeres y con el sistema de género en su totalidad. El patriarcado incluye

disputas literarias, etc.). La representación literaria de la madre-prostituta promueve entonces un debate ficcional que apunta a resolver la identidad de los bastardos.

John Berger en su libro *Modos de ver* analiza el desnudo³ como una forma particular de representación y señala que, en realidad, el protagonista principal del cuadro, fotografía o historieta es el espectador que se supone siempre masculino; todo va dirigido hacia él, por él asumen las figuras femeninas representadas su propia desnudez. Los cuerpos femeninos ofrecen su femineidad para que se la admire y examine, el espectador no es uno sino todos. Se construye así una subjetividad compartida del sexo y una cosificación y abstracción del objeto. Berger ve también en esta forma de representación una tradición que llega hasta hoy y en la que estos lugares no se han modificado.

Su análisis resulta útil por dos motivos. Primero porque el desnudo, al poner el cuerpo de la mujer en primer plano, se relaciona con la representación convencional de la prostituta: un puro cuerpo al desnudo. Segundo, porque Berger instala en esa representación un punto en el que confluyen las miradas del artista y del espectador. El cuerpo de la mujer es el lugar donde se establece el pacto, el terreno de la alianza, el lugar de una única pero ampliamente reproducida valoración masculina.

Roger Lancaster estudia la construcción social específica que el machismo adopta en Nicaragua; John Berger, una convención estética. Ambos coinciden en que un intercambio sexual predominantemente jerárquico necesita para sostenerse y reproducirse, objetivizar al otro de modo tal que por esa misma acción el yo pueda autovalorarse positivamente. Para ello se requieren pautas de conducta, creencias comunes y un sistema de pactos entre los iguales que las reproduzcan y conserven.⁴ Este es el eje que me interesa estudiar en los textos que propongo.

Los textos elegidos están trabajando alrededor de un doble estereotipo: el de la madre y el de la prostituta. Sin embargo, la unión de ambos provoca un resentimiento en sus cristalizaciones, una mengua de sus inscripciones fuertes. Aunque a primera vista parecería que el eje prostituta se refuerza en perjuicio del mantenimiento del estereotipo materno, este último sigue presionando como fuerza ideal, imaginaria, no alcanzada pero deseada. Los textos literarios a través de sus procedimientos apuntan en general a la reproducción de este esquema, pero, al mismo tiempo van dando cuenta de otra

estructuralmente una homofobia estrechamente enlazada con las configuraciones familiares, de género, clase, edad y raza.

³ Berger, J. *Modos de ver*.

estereotipia: la masculina. El pacto entre hombres refuerza el lado de la prostituta y la madre queda como un resto no disponible. Al acentuar la figura de la prostituta no sólo tratan con cuerpos femeninos desnudos sino que ponen al desnudo la ideología patriarcal en sus diferentes versiones literarias y en sus manifestaciones coyunturales. Apuntan también a una doble ilegitimidad: la de una mujer que conjuga dos posiciones aparentemente discordantes y la del bastardo. Por eso, los relatos acuden a las distintas formas de la vacilación (de espacios, de sentidos, de sujetos) y al juego con esquemas duales (el doble, la locura, el disfraz, el cambio de nombre).

Los relatos de bastardos forman parte siempre de mitos de ausencia paterna (Maclean, M.19).⁵ La grieta en uno de los lados del triángulo edípico conmociona las relaciones entre los otros dos, de tal manera que, en estos relatos las madres juegan un papel muy importante. La “novela familiar”, otra de las matrices freudianas a partir de las cuales se piensa la construcción de subjetividades, también contiene en la segunda etapa de explicación del desarrollo sexual, la idea de la posible bastardía del neurótico acompañada de la entrega sexual de la madre⁶. Sin embargo, podría pensarse que los términos de la bastardía varían si el hijo se enfrenta a una “verdadera” madre prostituta o si la prostituta no es más que una construcción efecto de sus fantasías. Estas dos posibilidades atraviesan separando los textos que se van a analizar. De un lado, Saer y Gusmán; del otro, los restantes. Lo que en cambio resulta constante es que en presencia del par hijo-bastardo/madre-prostituta el padre está marcado por algún tipo de ausencia. Sobre ella

⁴ Para un tratamiento de los pactos entre “iguales” en la esfera pública desde un punto de vista filosófico consultar el artículo de Celia Amorós Puente. “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”.

⁵ Las historias de bastardía tienen como preocupación central las resoluciones imaginarias que se entablan entre legitimación y deslegitimación social. Marie Maclean estudia estos relatos en escritores franceses (Flora Tristan, Olympe de Gouges, Jean Genet, Violette Leduc, entre otros etc.) en *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy*. La autora expresa que ellos gobiernan tanto los textos escritos, las acciones personales como los prejuicios sociales. “Bastardy goes hand in hand with myth-making. It is regarded as an exception to the rule, an ex centric phenomenon, and the ex centric always generates myths of excess, whether for good or for evil”. La deslegitimación tiene dos lados: la autoexclusión del mundo que el yo rechaza y del cual se siente expulsado y la autoinclusión en el mundo de lo marginal que, puede ser visto potencialmente como una utopía social y creativa. El mito del bastardo tiene, entonces una esencia doble. Puede constituirse como amenaza o como desafío. Una de las formas de cuestionamiento al orden falogocéntrico y de afirmación del poder transgresor del margen se da mediante la adopción del “nombre de la madre”. Maclean estudia fundamentalmente los ejemplos de adopción de esta estrategia.

⁶ En “La novela familiar del neurótico” Freud señala que entre las posibilidades mediante las cuales un niño responde a las hostilidades provenientes de los padres está la construcción de una familia imaginaria. Los primeros impulsos de extrañamiento y separación son los que dan lugar al nacimiento del héroe. En la primera de las etapas cuando él ignora la diferencia sexual que funda a la pareja conyugal sustituye a padre y madre por figuras más encumbradas y perfectas a sus ojos. En la segunda fase, ya marcada por el componente sexual, la madre se convierte en la que ha buscado compañeros eróticos que sustituyen al padre y convierten al hijo en un bastardo. Ver Freud, Sigmund. “La novela familiar del neurótico” (1908) en *Obras Completas*, págs.1361-1363.

puede surgir la figura del sustituto, el salvador, el mentor o el maestro, especialmente en los textos que siguen el esquema narrativo del relato de aprendizaje. La carencia social paterna se refuerza con la falta materna; su relación funda la deslegitimación. Esta produce fábulas que afirman la carencia y enfatizan la victimización marginal o fábulas que muestran algún tipo de poder que apuntala y fortalece el carácter transgresivo del margen. El bastardo sostiene el centro como víctima o lo usa en su provecho, cuestionándolo o no. De uno u otro modo, respalda el poder patriarcal ya que la madre es en general culpabilizada (sea desde un punto de vista social o moral). Poder y exceso han marcado a madres y prostitutas como un más allá de lo racional, llámese pasión, sentimiento descontrolado, deseo loco, desvío, que ha servido para sostener de manera dicotómica el andamiaje ideológico del patriarcado. Desde estas categorizaciones el contacto entre ambas figuras puede provocar que la potencia de una se duplique con la de la otra produciendo un chirrido ensordecedor que los hijos-narradores intentarán captar o capturar para que sus irradiaciones no se derramen incontroladas.

Los efectos de deslegitimación tanto del bastardo como de la madre no se corresponden esquemáticamente. Así como el hijo víctima no deriva siempre su autorrepresentación de una madre poderosa, la madre denigrada no va acompañada en todo momento de un bastardo que obtenga poder del margen. Las configuraciones literarias de esta pareja maternal se desplazan y confunden de manera más compleja. La violencia impregna a las narraciones. Los modos en que autorrepresentación y representación se enlazan cuentan historias de categorización sexual, de discriminación y diferencias jerarquizadas. Historias de incertidumbre y de angustia que, en general, los que se asumen como bastardos resuelven adoptando las certidumbres de la ideologías de género.

Marcos

Los cinco escritores a los que me referiré en este capítulo: Abelardo Castillo (San Pedro, Prov. de Buenos Aires, 1935), Rodolfo Walsh (Río Negro, 1927), Juan José Hernández (Tucumán, 1931), Juan José Saer (Santa Fe, 1937) y Luis Gusmán (Buenos Aires, 1944), nacidos en diferentes sectores de la clase media, vivieron el clima cultural del peronismo, su caída y los años que siguieron, los llamados “sesenta”. En este período comenzaron a forjar sus proyectos literarios, más o menos inmersos y con colocaciones estéticas e ideológicas diferentes en un campo ideológico cultural que iba

inclinándose hacia un nuevo proceso de modernización.⁷ Hablar de una “época” implicaría, en este caso, poner en contacto una serie de planos (político, cultural, social) y las superposiciones, diálogos y divergencias que los atraviesan hasta el punto de establecer un recorte en el que parecieran fundirse lo que en estudios con abordajes disciplinares diversos pueden ser no una, sino dos épocas: triunfo y caída del peronismo, por un lado; y el bloque temporal de los sesenta/setenta, por otro.⁸ Al mismo tiempo, en la medida en que estoy tratando cuestiones vinculadas con los movimientos de los imaginarios culturales, especialmente los referidos a las representaciones de las madres en su articulación con las prostitutas, las transformaciones están sujetas a los cambios de larga duración y, en este sentido, pueden no ser del todo visibles en coyunturas precisas. Hecha esta observación, pretendo avanzar en la delimitación de algunos marcos de sentido que circulaban en el período y sobre los cuales pueden ser leídos y puestos en relación los textos de este capítulo.

En 1950 la actuación de Eva Perón logra sintetizar los deseos y los miedos de distintos sectores sociales del país. En la proliferación de atributos que logró concentrar, provenientes del lado peronista como del opositor, se advierten las modalidades del amor u odio que ella despertaba, unas tan excesivas como las otras. Lo que me interesa pensar en este abanico de atribuciones femeninas que se depositan sobre Eva son las que están ligadas con la madre y con la prostituta. Eva Perón no tuvo hijos, sin embargo, fue la madre “espiritual” de miles de argentinos, los más desamparados, los “descamisados”. Un lugar de madre simbólica ejercido desde el centro del poder estatal, desde el corazón del gobierno. Un lugar absolutamente extendido y poderoso, incluso, elevado hasta el nivel de lo sagrado. Uno de los atributos que se le aplicaron a Eva fue el de Santa Madrecita. Por otro lado, sus enemigos no fueron pocos en el ejercicio de la denostación y uno de los insultos preferidos fue el de “puta”. El calificativo apuntaba a agraviar a una muchacha que muy joven había dejado su pueblo y había probado fortuna dedicándose a ser estrella de radio y de cine. Una joven, proveniente de una familia “anómala”, hija de la familia ilegítima de Juan Duarte y a quien éste no había dado su apellido como a sus hermanos mayores. Eva era hija de la ilegitimidad y logró a través de Perón la legitimidad máxima: la de ser esposa del presidente, la de primera dama. Pero, también logró por acciones y movimientos propios un lugar mucho mayor y trascendente en la historia nacional. Su

⁷ En el capítulo introductorio me referí a algunos de los cambios producidos por y en este proceso.

⁸ Para una reflexión sobre la pertinencia del concepto de época para los sesenta/setenta consultar Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. También Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta*.

historia personal logró invertir el carácter marginal de los relatos de bastardía. Usó la deslegitimación como un impulso de relegitimación social y personal. Eva no fue ni madre ni puta, sin embargo, sintetizó como ninguna otra, el cúmulo de significaciones que estos dos atributos pueden condensar en la historia y la ficción argentina. Llevó, sin quererlo, al centro del poder estas dos cualidades que, en realidad siempre estuvieron presentes como peligro para los gobiernos de diferente corte político.⁹ Los distintos proyectos nacionales siempre concibieron, algunos más explícita y otros más implícitamente, un lugar para las madres y para las prostitutas que fueran funcionales a sus modelos de nación.¹⁰

La construcción simbólica de la madre-prostituta, construcción de opuestos ligados a la reproducción social o al deseo y el peligro, se politiza mediante la figura de Eva Perón. Su irrupción en el lugar del poder máximo del Estado la transforma en política y convierte en diferencias políticas (entre facciones, sectores, clases sociales, partidos) las categorizaciones de género que, aunque concebidas siempre como fuera del espacio público y político, se politizan por estos movimientos constituyentes de los imaginarios sociales. No me voy a extender en esta "aventurada hipótesis". La figura de Eva ha sido evidentemente una generadora de discursos: históricos, políticos, teóricos y dio lugar a una cantidad de ficciones literarias, teatrales y fílmicas. Su referencia en este punto de mi trabajo es para marcar el cambio que en los años cincuenta produce su llegada al poder y con ella una forma simbólica y politizada de la maternidad.

La representación de la madre-prostituta debe ser leída a partir de ahora en este contexto cultural y simbólico que iré ampliando. Contexto en el que no puede obviarse la sanción de la Ley de Voto Femenino en 1951 o la de la ley que igualaba a los hijos "naturales" con los nacidos dentro del matrimonio en 1954. Quiero insistir con algo que

⁹ En el capítulo siguiente trataré de manera privilegiada a Eva Perón, sobre todo la incidencia de su figura para la construcción de una relación específica entre maternidad y Estado. Marie Langer en su artículo "El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón", en *Maternidad y sexo* dio cuenta desde una perspectiva de análisis kleiniano de algunos mitos que comenzaron a circular en 1949 y que ella resume en la figura de Eva Perón, "una pantalla magnífica para que se proyectaran miedos". Desde el punto de vista de esta corriente psicoanalítica Eva concentraba con su accionar las peripecias simbólicas de una madre –buena o una madre mala. Pero sin ninguna duda fue Julie Taylor quien mejor estudió y profundizó en la formación y confrontación de los dos mitos sobre Eva Perón. Para quienes alimentaban el "mito blanco" en Eva había una devoción maternal excluyente que la convertía en la que todo lo daba por sus hijos; del otro lado, desde quienes alentaban "el mito negro" sus proclividades maternas eran inexistentes no solo porque sumaban uno y otro dato que permitía considerarla una advenediza y una prostituta si no porque además se la veía frígida y estéril. Para ver un reflexión más detallada sobre los dos mitos consultar Julie Taylor *Evita Perón. Los mitos de una mujer* y Juan José Sebrelí, *Eva Perón, ¿Aventurera o militante?*.

¹⁰ Se puede seguir la relación entre los modelos de nación y los lugares previstos para las mujeres en ellos, tanto como las prácticas y discursos que diferentes grupos femeninos desarrollaron entre 1830 y

dije al comienzo de este capítulo: se trata de una representación literaria débil e intermitente, no dominante. Es muy probable que las prostitutas hayan sido más eficaces como objetos de ficción que las madres en la literatura argentina. No existe una novela basada en una figura de madre como personaje central en las primeras décadas del siglo XX y, en cambio, sí varios textos centrados en la figura de la prostituta. Quizás porque el control social haya sido mayor, más orgánico o más eficaz en la consecución de un modelo de madre. Las prostitutas, por su parte, siempre fueron vistas como las que se alejaban de este control social. Tal vez, por ello, concentraron en todas las épocas un peligro mayor pero, también un objeto de deseo y representación más inquietante.

Este contexto es de carácter múltiple y se forja también con las tradiciones literarias que, en diálogo con las formaciones político-sociales fueron dando forma a la representación literaria de la prostituta. Francine Masiello observa cómo en 1880 y durante las primeras décadas del siglo el cuerpo femenino de la prostituta llegó a simbolizar un lugar de intercambio a través del cual se ponía de manifiesto el “destino de la Argentina en la moderna cultura de la mercancía” (154). La crítica examina las novelas de Francisco Sicardi (*Libro extraño* 1894-1902), de Eugenio Cambaceres (*Potpourri*, 1882; *Sin rumbo*, 1885) y Julián Martel (*La bolsa*, 1891) para dar cuenta de las relaciones que se entablan entre representación, ley y deseo a través del cuerpo de la prostituta. De modo que en ese período la prostituta permite entender las operaciones de la ficción y además “organiza una lógica fundada en la negociación y en la acumulación de placer” (159). En *Nacha Regules* (1919) Masiello advierte un cambio en la representación, en la medida en que Manuel Gálvez sentimentalizó al personaje y lo sacó del dominio del análisis clínico y legal.

Sin embargo, más que la historia de Nacha Regules, la novela de Gálvez es la historia de su redentor, Fernando Monsalvat. A partir de este personaje, de su voz, su perspectiva, sus recorridos, sus ideas y creencias se organiza el material narrativo. Monsalvat es un hijo, la novela desde el segundo capítulo, parte de esta inscripción. Lo primero que se cuenta de él es su historia familiar, una historia de ilegitimidad paterna y de degradación materna que también va unida a la prostitución. Una y otra son funcionales y complementarias al establecimiento de este tipo de hijo. Además son la matriz de un tipo de narrativa hegemónica en la historia y la cultura argentinas: la unión “espuria” entre dos clases sociales, un aristócrata o burgués y una mujer de menor condición que se pierde moralmente y es engañada. Si, aparentemente, Nacha es la marcada, la mujer a la que hay

1930 en el libro de Francine Masiello. *Entre civilización y barbarie. Mujer, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, 1997.

que salvar, lo que, en realidad, se pretende es reparar la ilegitimidad del origen del personaje masculino. El proceso de conversión que encara Monsalvat con Nacha es el disfraz sobre el que se arma la posibilidad de reparación moral de su madre, de su hermana y su propia conversión. Monsalvat enuncia, piensa y actúa como un hijo. Es en este sentido que su posición se encuadra y se somete a las mismas marcas de referencia del hijo que construye el relato de la madre, sólo que él desplaza: su objeto primero y principal será Nacha y el rebote, su madre y su hermana ("Mezclaba a las dos hasta hacer de ellas una sola" (65) o "Y él tampoco la deseaba, Nacha, de simple mujer, se había sublimado en símbolo (...) En ella estaba su hermana.", 133).¹¹ *Nacha Regules* no es la historia de una prostituta sino una novela donde se diseminan las variables de esta historia. La proliferación reproduce un mismo esquema: la mujer víctima de un engaño, el estigma social a partir del momento en que se entregó, la imposibilidad de obtener un trabajo digno, la degeneración, la caída en las drogas. La mirada sociológica de Gálvez y su condición de abogado, investigador del tema¹² recorre las diferencias de clase y de nacionalidad entre las prostitutas y sus jerarquías. Cuando la prostitución se articula con la maternidad es considerada negativamente en todas sus variantes. Para el sistema valorativo del texto es tan desgraciada la que es prostituta y tiene hijos como la que no lo tiene, porque en esta ausencia se oculta un episodio de aborto buscado (Julieta) o de aborto natural (Nacha). El aborto es una solución a la que se llega instigada por otro: el hombre que la sedujo, la embarazó y luego no desea al hijo o la abandona. En el imaginario de la prostitución el aborto es una presencia ineludible. Las prostitutas-madres de la novela tienen hijas, no hijos. La línea de descendencia madre-prostituta con hija es más peligrosa por su posible reproducción.¹³

¹¹ Gálvez, M. *Nacha Regules*. Buenos Aires, Losada, 1950. Todas las citas corresponden a esta edición.

¹² Recordemos que en 1906 Gálvez publicó una tesis de doctorado sobre la trata de blancas, investigación que le sirvió como material de esta novela.

¹³ Las madres-prostitutas del texto: madame Annette, Juanita Sanmartino y Florinda están en el centro de algún espacio (generalmente un burdel), están emancipadas económicamente y ocupan un lugar de poder que les ofrece buenos negocios y sueñan con futuros virtuosos para sus hijas. Para poder prever ese futuro es necesario ocultar la prostitución. Es decir que el eje madre-prostituta debe anular uno de sus términos para sostenerse en la clandestinidad y separar adecuadamente los espacios de una y de otra. Sin embargo, el texto fusiona estos espacios en algunos casos para dar cuenta del peligro social. Annette tiene a su hija pupila en un colegio de monjas -una historia previsible-; Juanita Sanmartino, en cambio, tiene a su hija viviendo con sus pupilas en el burdel. Ante ella es necesario armar escenas de ocultamiento. En tercer lugar, Florinda aparece primero rodeada de un batallón de hijos, de los que no se especifica el sexo; en este caso lo que se privilegia es la cantidad de hijos y el hecho de tener un marido que desconoce de qué trabaja. Sin embargo en la escena siguiente cuando Monsalvat y su amigo Torres abandonan el lugar comentan: "Ahí tienes a una mujer que se cree honrada y ha vendido a su propia hija. Curioso ¿eh?" (pág. 115). Lo de la venta de la hija se desarrolla más en el Capítulo VII cuando la madre de Monsalvat se arrepiente de las acciones de entrega a la depravación que estimuló en su hija Eugenia. Las hijas de las prostitutas no tienen voz en los relatos. Si el relato de la madre es un relato poco frecuente, el relato de la hija de una prostituta es imposible.

En el juego de luces y sombras sobre la que se arma *Nacha Regules* el cuerpo de la prostituta es un cuerpo atravesado por discursos, pero no un cuerpo representado.¹⁴ Es decir, no aparece el cuerpo exhibido en sus instancias de deseo o comercio sexual sino, cuando se elige su representación, se opta por los momentos de enfermedad o muerte (la escena de la muerte de la madre y de la hermana de Monsalvat). Un desplazamiento corporal que es una elección narrativa y que se relaciona con otro desplazamiento. En lugar de exhibirse el cuerpo de la prostituta, se muestran las transformaciones corporales del hombre, pero, no vinculadas al deseo sino a la enfermedad. Este movimiento confirma la idea de que el centro de *Nacha Regules* es el bastardo redimido y no la mujer. Además, instala la pregunta acerca de cuál es la consecuencia que produce en el cuerpo de un hombre el contacto con el cuerpo de una prostituta, sobre todo en alguien que se desplaza del lugar del cliente o dueño de la prostituta y se sitúa en el lugar del educador. La novela opta por la ceguera, una especie de fórmula de premio y castigo que sólo puede comprenderse desde la construcción ideológica del discurso nacionalista católico.

Por otra parte, el texto invierte la condición básica de un texto de aprendizaje: la presencia de un-a narrador-a en situación de iniciarse en la vida y un guía de ese aprendizaje. En general en este tipo de textos se mantiene la misma identidad sexual entre los que participan de esta relación. Los contenidos del aprendizaje circulan en general de hombre a hombre o de mujer a mujer.¹⁵ En *Nacha Regules* este esquema no se respeta porque se trata de un aprendizaje entre adultos. No hay iniciación sino conversión. De este modo el texto se encabalga en algunos de los procedimientos del *Bildungsroman* para confrontarlos y decidirse finalmente por la novela de tesis, de conversión moral.

La construcción del personaje de Nacha es una construcción encorsetada por distintos discursos sociales, encarnados en hombres, en intelectuales.¹⁶ Un conglomerado discursivo que rodea, ahoga y entralaza el cuerpo social de la prostituta, lo comprime según el modelo de un esquema binario: degeneradas o víctimas. Sobre este sistema de oposiciones la novela construye su propia ideología. La voz autorizada y autoritaria del narrador omnisciente es la que organiza las funciones, discursos y entrada de estos en el

¹⁴ No ocurre lo mismo en el primer libro de *Libro extraño* de Francisco Sicardi donde el narrador se detiene minuciosamente en el cuerpo de Clarisa y en las escenas de desenfreno sexual. En el comienzo de *Historia de arrabal* (1923) de Manuel Gálvez, al presentar a Linda, el narrador focaliza en la descripción de su cuerpo y en los estímulos que éste despierta en el deseo de los hombres, el mismo procedimiento aparece reiteradas veces en la novela.

¹⁵ Para un tratamiento sobre la novela de aprendizaje en Güiraldes, Payró y Beatriz Guido consultar mi trabajo "En nombre de la familia".

espacio textual. Si Nacha es un sujeto marcado por contradicciones y ubicado narrativamente en el terreno de una elección moral, las franjas de sentido que se superponen en su interior deben encontrar una dirección encauzada. Nacha no termina libre sino presa de un discurso que pretende regular y controlar el cuerpo y la vida de la prostituta, un discurso sentimentalizado que hace que sus propias emociones se expresen según el efecto de la presión de ese discurso externo. En este sentido, Masiello acierta al afirmar que "la prostituta también expresa las disputas masculinas con la fantasía de la representación" y que, de esta manera Gálvez está reconociendo el deseo masculino involucrado en ella. Esta figura de control no está solo presente en el personaje de Monsalvat sino en la autoridad narrativa del narrador que, en ningún momento se independiza de sus criaturas literarias. En consecuencia tanto el deseo femenino maniatado como el deseo masculino disciplinador no son ajenos a la necesidad social de producir control social a través de las representaciones literarias.

La novela al sentimentalizar a la prostituta hace del engaño amoroso el dato más relevante en las diferentes relatos ya que es el hecho que la transforma en una desgraciada. Pero se trata en todos los casos de una pérdida moral y no civil, como también señala Masiello.¹⁷ La operación de despoltización de la figura se advierte además en la ausencia de toda referencia a los debates que circulaban en la época acerca de cómo controlar la prostitución mediante la autorización o no de burdeles.¹⁸ En el mundo social y político de 1919 aparecían en primer plano las ideas y posiciones sobre cómo controlar el orden social de los géneros. Sobre este fondo Manuel Gálvez escribía *Nacha Regules*. Sin embargo, estas discusiones no entran en su novela; el discurso literario realista para ser eficaz logra neutralizarlas. Al operar en nombre de la moral y las buenas costumbres convierte al problema social en una cuestión espiritual y religiosa. Gálvez optó por una dirección: Nacha decide casarse y tener casa propia al lado de un hombre antes que tener que dar cuenta de su oficio y del lugar donde vive. Sin embargo, no hay que olvidar que el texto sitúa la acción entre 1910 y 1914, momento en que, según Donna Guy, los informes municipales seguían tratando la prostitución según categorías morales. Gálvez prefirió

¹⁶ Al respecto es bueno observar las distintas escenas en las que se discute sobre el lugar social de la prostituta, discusiones que se entablan siempre entre los intelectuales de la novela en los capítulos III y IX.

¹⁷ Para las discusiones que aportan los socialistas consultar también Masiello, F. "El tráfico de mujeres", en *Entre civilización y barbarie*. ob. cit.

¹⁸ El libro de Donna Guy *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. se centra especialmente en el tratamiento legal de la prostitución y en los debates que se sucedieron sobre la autorización o no de burdeles. En diciembre de 1936 se aprueba la legislación que permitía cerrar los burdeles y crear un programa nacional de exámenes prenupciales obligatorios para hombres.

situar la acción narrativa en un momento anterior al de la escritura de modo de separar a la literatura de los debates más contemporáneos y dejar el problema en un tiempo que aún no había sido atravesado por esas disputas. Es decir, la novela hace un doble movimiento. Por un lado parece borrar toda intermediación (legal, política, económica) para ceñir el drama a un *tête à tête* entre individuos (Nacha y Monsalvat) que, de hecho no ocupan posiciones sociales de igualdad. Por otro lado, inscribe permanentemente la idea de una instancia social que determina de manera unilateral y poco conflictiva las relaciones entre sujetos.¹⁹ Lo que prevalece finalmente es la construcción de un espacio moral y neutro. Este discurso del orden de "lo natural" es el discurso de género que, a través de sus formulaciones hegemónicas opositoras, funciona como la base del juego de otro tipo de oposiciones (de clase, de facciones políticas, etc.). Sin embargo, este educador iluminado, aunque ciego, - tal vez, por el contacto con el cuerpo de una prostituta, tal vez, por la recurrencia de un deseo masculino que no cesa sino al final de la novela- se transforma en el que controla y posee un cuerpo femenino y un orden del relato. Aunque ciego, el hombre controla. El bastardo en la novela de Gálvez adquiere autoridad, desde el margen social en el que está colocado por su origen familiar construye su propio poder a través de una certificación moral y religiosa que despolitiza la función de madre y la figura de la prostituta.

Hay dos capítulos y tres momentos donde el orden político y social asoma para ser absorbido inmediatamente por la ideología textual dominante.²⁰ La aparición de la prostituta anarquista que regresa a la vida prostibular es para Gálvez otro de los casos de mujer perdida. El desorden político también se paga con el desorden moral. Pero la referencia acerca otros entramados sociales con los que se liga este sujeto. Josefina Ludmer alude a la prostituta como uno de los símbolos culturales de la cultura anarquista y sitúa a Hipólita, el personaje de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt como ejemplo, en una novela donde la explotación de estos personajes por

¹⁹ Habría que recordar en este punto que *Nacha Regules* apareció por primera vez en forma de folletín en el periódico socialista *La Vanguardia*.

²⁰ Me refiero a los festejos del Centenario en el comienzo, Capítulo I de la novela, frente a los que, tanto Monsalvat como Nacha, permanecen ajenos, y al capítulo XI. En éste Nacha se encuentra con una vieja amiga prostituta, Amelia, quien ofrece el primer relato de la prostitución. La mujer recuerda su pasado anarquista para inmediatamente afirmar, aunque el narrador nos explica que "sarcásticamente" acabó por entender que "las mujeres de la vida, somos una de las más sólidas columnas de la sociedad". El otro momento dentro del capítulo incluye a Nacha que intenta reiniciar su vida en el burdel de Madame Annette y no puede, burlando de esta manera a "un padre de la patria" con el que la madama quiere que se relacione. Esta burla implica que el cuerpo de la prostituta, una vez atravesado por el discurso del arrepentimiento y de la culpa, puede enfrentarse a cualquiera que pretenda humillarla, aunque sean los personajes más encumbrados políticamente.

parte del Rufián Melancólico servirá a los fines de la revolución.²¹ Esta configuración estará también ausente en los textos que se analicen a lo largo de este capítulo donde la prostitución queda en familia, es decir, amarrada a un destino –el de las madres- que vulnera el de los hijos. Sin embargo, en los textos de Saer y de Gusmán el cuerpo de la madre-prostituta aparecerá de manera evidente como el sitio por el que circulan más o menos simulados los vaivenes de la autoridad en la enunciación y, por lo tanto, el poder por la palabra del relato del hijo. En el caso de Gusmán, la ruptura como procedimiento literario privilegiado dispone las marcas de ese poder. Disfrazado de la potencia que encierra en tanto generador de ficción, ese cuerpo se muestra como el territorio donde una representación revela su violencia y la violencia asume su forma de representación; “figura ambivalente porque no es el sujeto del poder, sino su conductora”. En estos textos se advierte cómo las madres-prostitutas son acechadas por escrituras que, para demarcar su autonomía literaria, invierten en el exceso femenino para convertirlo en modelo del exceso y la ruptura en la representación literaria.²²

La historia de la literatura argentina puede contarse a través de la figura de la prostituta. Me detuve en el análisis de *Nacha Regules* como un texto paradigmático de esta representación en las primeras décadas del siglo XX y señalé algunos otros datos histórico-literarios sobre el tratamiento de la figura. Las preguntas acerca de qué hacer con las representaciones heredadas de ramerías y “mujeres de la vida” puede haber sobrevolado como fantasma en la imaginación de los escritores tratados en este capítulo en el momento de decidir la construcción de un personaje semejante. Cómo tratar sus cuerpos, cómo correrse de su contacto con las lágrimas, o las calificaciones del vicio y la degeneración, cómo separarse de un discurso sentimental situado muy cerca de los contenidos morales, o alejarse de un discurso decididamente disciplinador, qué hacer con las irradiaciones de *Nacha*, de Hipólita, de Clara Beter²³ u otras, cómo enfrentarse a las impregnaciones más o

²¹ Ver Ludmer, J. “Historia de un best-seller: del anarquismo al peronismo” en *El cuerpo del delito. Un Manual*, pág. 341-344. En la nota 8 de este capítulo hace mención a otra de las relaciones donde la prostituta adquiere protagonismo, las que se entablan entre progresismo estético y político a finales del siglo 19 y que refleja el origen e historia de la vanguardia.

²² La idea entrecomillada pertenece a Mary Ann Doanne y es citada por Josefina Ludmer en el capítulo “Mujeres que matan” de *El cuerpo del delito*, ob. cit. págs. 377-378. Una y otra se refieren a la mujer fatal pero la definición dada creo que sirve perfectamente al objeto de estudio de este capítulo. Además porque ella es una figura central dentro de la literatura moderna y de las expresiones de la vanguardia donde el cuerpo femenino es sobrerrepresentado en su exceso. El libro de Doanne es *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Para un estudio sobre las relaciones estrechas que se entablan entre arte decadente, *femme fatale* y cosmopolitismo consultar Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*.

²³ En 1926 aparece bajo el nombre de autora, Clara Beter, *Versos de una...* (1926) cuyo verdadero autor se conocerá un tiempo después y correspondía a César Tiempo. Los versos publicados parecen haber sido una broma de un muchacho de dieciocho años dirigida a sus camaradas mayores del grupo de Boedo. El libro está

menos fuertes o débiles que ellas han dejado en los imaginarios culturales, qué hacer también, cuando parte de la carga de insultos y desprecio que acechaban sobre una “puta” estaban en los años cincuenta dirigidos al personaje femenino que ocupaba un lugar central en el gobierno, pueden haber sido algunas de las preguntas.

Pero en los comienzos de los años sesenta la situación histórico-política, los cambios en la vida cotidiana y las costumbres y las renovaciones en el sistema literario y el crecimiento del público lector autorizaban e incluso exigían otros modos de tratamiento. “A medida que corrían los años treinta y más aún cuando en 1936 se extinguió el régimen reglamentarista y con él la legalidad de las casas de tolerancia, la prostitución fue matizada con otras preocupaciones acerca de la sexualidad” afirma Dora Barrancos.²⁴ Otros discursos y saberes venían pugnando por una visibilidad mayor. Hugo Vezzetti analizó distintos manuales de sexología publicados en la década del treinta, destacando la importancia de su difusión y el alcance masivo que adquirieron.²⁵ Algunos como *El matrimonio perfecto* de T.H. Van de Velde, publicado en 1939, en 1965 había alcanzado treinta y tres ediciones. Vezzetti subraya el aporte de la Editorial Claridad en la publicación de estos manuales y da cuenta de la variedad de las temáticas y posiciones ideológicas, desde los más progresistas a los más conservadores. Su importancia resulta tan considerable que logran producir un saber que se transforma en un género popular. En la medida en que la sexología incluye a Freud

prologado por Ronald Chaves, seudónimo de Elías Castelnuovo. Ver “El argentino César Tiempo y sus “Versos de una...”, estudio de Estelle Irizarry, publicado junto con la reedición de Clara Beter *Versos de una...* Entre las anécdotas que rodean la publicación del libro de Clara Beter y el éxito posterior (se vendieron 100.000 ejemplares) hasta la revelación del verdadero nombre del escritor oculto figura que Elías Castelnuovo entró a sospechar de la impostura cuando el libro ya estaba compuesto, por ello decidió firmar con el seudónimo de Ronald Chaves. El prólogo de Castelnuovo-Chaves, que podría leerse como un ejemplo claro de deseo y control homosocial, contiene el repertorio de consignas de Boedo ya que es usado para sentar posición y diferenciarse. La de ellos es literatura humilde hecha por escritores surgidos del pueblo; la de los otros, los modernistas (Vargas Vila, Rubén Darío, Herrera y Reissig), falsa, decadente, aristócrata, artificiosa y pedante y no estudiaba directamente la vida. Para el autor el estudio directo es el mejor método y para ello hay que estar en las calles, en los puertos o en los lupanares como Clara Beter a quien incluye entre los nuevos escritores que se incorporan a su panteón personal. La “escritora” cuenta la infamia, aporta la piedad, la rebelión contenida y ella que “se cayó y se levantó ahora nos cuenta la historia de sus caídas”. El tono lacrimógeno de los versos de Clara Beter es para Castelnuovo no solo el lugar donde una palabra sirve a la redención y a la reivindicación sino el lugar donde a través de ellas se logre un acto revolucionario. Ver el estudio citado de Estelle Irizarry. También consultar Francine Masiello, ob.cit. p. 231 y el Estudio Preliminar de María Gabriela Mizraje a la reedición de otra novela de prostituta, la de Lorenzo Stanchina *Tanka Charowa* (1934). Mizraje se refiere también a César Tiempo dentro de un estudio más amplio de la representación de las prostitutas en la literatura argentina en los años veinte y treinta.

²⁴ Barrancos, Dora. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en Devoto, Fernando y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3*. Buenos Aires, Taurus, 1999, págs. 199-225.

²⁵ Consultar: Vezzetti, Hugo. *La locura en la Argentina*, “Viva cien años’: Algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina”, “Las promesas de la sexología”, en *Aventuras de Freud en el país de los argentinos* y “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”.

en sus reflexiones y que la sexualidad es reconocida como un factor fundamental de la felicidad personal y de la dimensión erótica de la pareja, el freudismo encontró un suelo favorable donde asentarse. De tal modo que, esta teoría vehiculizada a través del discurso sexológico se convirtió en una versión "silvestre" de la obra de Freud. Afirma Vezzetti en "Las promesas de la sexología":

"...es claro que el espacio para esa apropiación de Freud se abre, precisamente, en el deslizamiento hacia la psicología sexual; más aún puede decirse que la significación "sexual" del nombre de Freud es tan obvia hacia los treinta, que opera casi por sí solo un cierto efecto de descentramiento respecto del anclaje decimonónico en la biología de la especie: cuando empieza a hablarse de la libido se apaga el relieve de la herencia como dominio propio del sexo". (125)

Tanto José Ingenieros que, según Vezzetti, casi no habló de Freud, como las publicaciones de la editorial Claridad y la Revista *Viva cien años* contribuyeron a crear las condiciones de recepción de Freud y su influencia en la tradición laica, progresista y reformista de la cultura de izquierda. En los cincuenta y sesenta no solo los medios de comunicación resultaron articuladores entre el terreno de las relaciones intersubjetivas y el espacio público también surgieron con bastante fuerza las formas de "divulgación del psicoanálisis" que colaboraban en la construcción de nuevos modelos de madres padres e hijos.²⁶

Los diferentes planos y niveles de significación que se desarrollaron en este apartado no constituyen un afuera de los textos ni funcionan como referentes externos. Por el contrario, el carácter variado y heterogéneo de estos niveles (una construcción simbólica del estado, una tradición literaria, la constitución de un orden de prácticas

²⁶ Eva Giberti afirma que la "divulgación del psicoanálisis" comienza a fines de los '50 y se transforma en "corriente de opinión" en los '60 a partir de su proyecto de Escuela para Padres. Esta divulgación de las ideas psicoanalíticas que la misma Giberti llevó a cabo, surgió a partir de la publicación de sus artículos en el diario *La Razón* y rápidamente se transformó en un éxito a través del dictado de cursos y conferencias en sectores populares y en escuelas e instituciones de clases altas y entró rápidamente en el circuito de los medios. El punto culminante se tradujo en la recopilación de los artículos en tres tomos que se vendió a crédito en ministerios, escuelas y otras instituciones o de casa en casa. Se publicaron treinta ediciones, con tiradas de 5000 ejemplares cada una. El papel de los medios fue fundamental en la divulgación de estas ideas que, metabolizadas por la sociedad, se transformaron en un "saber popular". El planteo general proponía un aprendizaje para padres, apuntalado en un saber científico y que, a través de las técnicas de divulgación era codificado de una manera accesible para el público. En un artículo donde Giberti repasa lo que fue esta experiencia se expone en el contexto cultural reinante en la época abierto a una revisión de las pautas autoritarias en las relaciones entre padres e hijos, a los notorios cambios familiares que se estaban percibiendo, al descubrimiento del inconciente como idea reguladora y sostiene que el impulso revolucionario que la Escuela para Padres pretendía era su interés en una educación sexual diferente. No era ajeno a este interés la introducción de los derechos de las mujeres y la necesidad de desculpabilizarlas en sus funciones maternas. La técnica de divulgación, ampliamente criticada durante la época y extensamente defendida por Giberti, apuntaba a difundir lo que de otra manera hubiera quedado como saber que únicamente circulara entre élites de conocimiento. Ver Giberti, E. "La experiencia de 'Escuela para Padres'" y *Escuela para padres*. Para una historia argentina del psicoanálisis consultar también Balán, Jorge. *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*, además de los artículos de Hugo Vezzetti que se citaron anteriormente.

diferentes, la emergencia y desarrollo del psicoanálisis como un saber y en su forma de divulgación) apuntan a dar cuenta de un horizonte cultural atravesado por distintos tipos de representaciones y discursos, un espacio de conflicto en el que participaban los textos literarios. El programa que éstos llevaron adelante seguramente no se impuso resolverlo sino más bien intervenir en él ofreciendo nuevos y distintos niveles de reflexión y complejización.

Como parte del interés por encarar el estudio de una porción de esa historia literaria, sobre todo la que se tiende a partir de 1950 hasta el final de este siglo, a partir de la representación de la maternidad en este capítulo se decidió reunir lo que ya aparecía articulado en algunos textos literarios e investigar las condiciones de representación de esta figura doble. Lo que surge en principio es que el relato de la madre-prostituta y de su hijo bastardo a partir de los años sesenta está estrechamente ligado con el relato edípico. Este es el guión privilegiado a partir del cual se constituye el deseo por el cuerpo de la madre y el peligro del incesto. De alguna manera este relato arma y constriñe al modo de un relato dominante las historias singulares de los narradores-hijos. El psicoanálisis como teoría sostiene la separación de la figura materna como condición para la construcción de subjetividad. En la sociedad argentina, funcionó como un discurso más o menos hegemónico que imprimió modelos subjetivos y ofreció inscripciones sociales que operaban como categorizaciones de la realidad y, a partir de las cuales los sujetos se definían a sí mismos y a los otros. Esta separación de la madre dispara alineaciones subjetivas diferentes en hombres y mujeres que coalicionan con otros guiones sociales. La narración hegemónica de género permea a estos guiones al mismo tiempo que es contaminada por ellos.

En los textos que voy a analizar para este período se verá cómo el psicoanálisis aparece como una de los discursos dominantes que permiten pensar el mundo, categorizar la realidad y construir ficciones. La torsión que este saber imprime sobre la representación de la figura apunta a la erotización de la misma. Pero también se observará cuál es el tipo de reflexión literaria que los textos pretenden abordar a partir de esta conjugación de elementos y cómo ellos, inscriptos enteramente en los cercos de la autonomía literaria, hablan de un material que es, en primera instancia, social. Al mismo tiempo intentaré leer cómo los textos siguen anudando la representación de la madre-prostituta con algún tipo de discusión entre hombres. De esta manera pretendo cerrar una de las series del relato de la maternidad, el que corresponde al relato de los hijos.

Textos.

Los iniciados.

Los relatos que siguen narran formas de aprendizaje de la “vida” según los moldes genéricos del *Bildungsroman*. Las variantes que cada uno de ellos libera tienen a la violencia como telón de fondo y a la sexualidad de la madre como su explicación fundante. La iniciación en diferentes actividades vitales (el mundo del colegio, del trabajo) se narra de manera simultánea con el aprendizaje de la sexualidad y se articula en algunos de los casos con formas de iniciación en la escritura.

En "Irlandeses detrás de un gato" Rodolfo Walsh²⁷ no centraliza la representación en la figura de la madre-prostituta sino en el encierro en un colegio de curas. Las relaciones de los adolescentes en ese ambiente son el foco de interés. El cuento narra la llegada de un niño al que apodarán "El Gato" y su primer contacto con ese mundo netamente masculino. Al ingresar deberá pelear con alguno de ellos como parte de los ritos de iniciación que los adolescentes disponen para todo el que llega. Es decir, la aparición de la madre es un detalle en el texto, aparentemente un dato sin mucha importancia. Sin embargo, sus referencias aparecen al comienzo del cuento, cuando el chico tiene que demostrar quién es y, al final, cuando ya cumplió con el rito de iniciación obligatorio. La descripción de la vida en el colegio y de las vidas de los adolescentes están cargadas de adjetivos que señalan la soledad, el abandono, la vida gris, aplastante y monótona del internado. El cuento narrado en tercera persona se sitúa en la perspectiva del Gato para después abrirse a los otros personajes y situaciones. Desde este primer lugar se informa que el niño viajó desde lejos con "una madre que iba envejeciendo, con la que estaban rotos los puentes de cariño y que al traerlo lo paría por segunda vez, cortaba un ombligo incruento y seco como una rama, y se lo sacaba de encima para siempre". (pág. 212).

Esta madre que parece casi abandonarlo a su suerte, ante cuyas lágrimas el niño no se engaña, aparece desvalorizada en su vejez y por su acto. Por ello el niño debe denigrarla y el texto descartarla. En la escena siguiente, en el primer contacto con sus compañeros, éstos lo apodan "gato", sobrenombre que lo marca definitivamente; luego le preguntan el nombre y el narrador apunta:

²⁷ Este cuento pertenece junto con "Los oficios terrestres" y "Un oscuro día de justicia" a la serie de relatos de irlandeses que transcurren en un colegio de curas. Aparecieron en el volumen *Los oficios terrestres* (1965). Para este trabajo se usa la siguiente edición Walsh, R. *Obra literaria completa*. México, Siglo XXI editores, 1981.

"pudo sospechar que una pregunta tan sencilla tenía un sentido *oculto*, y por lo tanto, no era en absoluto una pregunta sencilla, sino una pregunta muy vital que lo *cuestionaba entero* y que debía meditar antes de responder, antes de seguir, como siguió, un curso *oblicuo* y propiciatorio..." (pág.213-214) (el subrayado es mío)

El Gato da un apellido que no prende, los otros le dicen que no es su verdadero nombre, ofrece otro:

"que era, ese sí, el nombre de su padre, al que nunca amó ni siquiera conoció bien, un hombre perdido para siempre en las arenas movedizas del agrio recuerdo y la invectiva, su memoria pisoteada por los hombres que siguieron, un fantasma apenado que tal vez espía a través de los agujeros de la ácida memoria a la mujer que fue su esposa y después, sin explicación, se volvió la puta del pueblo, pero una puta piadosa, una verdadera puta católica que llevaba al cuello una cadena de oro con una medalla de la Virgen María." (pág. 214)

Este juego con los nombres que, en el texto no está demasiado justificado ya que no se entiende por qué a los niños no los satisface el primero, es un modo de textualizar una de las variantes del eje que estamos tratando, una de sus caídas en la vacilación. En este mundo enteramente masculino, las vacilaciones no encajan y el único modo en que se resuelven es a través de la violencia. Si para darse un lugar en el colegio el Gato debe pelear, el primer paso para la construcción de una identidad es pasar por la prueba del nombre y uno de los modos que encuentra es transformando esa vacilación del nombre en una respuesta violenta: "mi madre es una puta". El texto desdeña vacilación, oblicuidad, ocultamiento, elige la firmeza de una marca para poder relacionarse en el mundo violento de los hombres. Una respuesta que despierta envidia en sus compañeros: "...secretamente envidiosos de la audacia que permitía decir una cosa como ésa, capaz de hacer temblar el cielo donde planeaban con sus grandes alas membranosas las madres invulnerables y de precipitarlas en un monstruoso cataclismo". (pág. 214-215). Inmediatamente después declaran su valentía por haber confesado su origen y pasan a informarles las reglas de la pelea por la que tiene que pasar. A partir de esto lo que sigue del texto, el desarrollo de las acciones narrativamente más privilegiadas, olvidan esta inscripción primera. Las referencias a la madre se mantienen bajo la forma de detalles sin importancia. En un momento el relato se desplaza a otro joven, Dashwood, uno de los más pequeños, que da pie a una historia que después será central en otro de los cuentos de Walsh "Los oficios terrestres". Las apariciones de Dashwood en "Irlandeses detrás de un gato" están empapadas de la presencia de la madre, a quien recuerda con nostalgia. Por ella, desea fervientemente irse del colegio "Quería que su madre lo hiciera dormir. De pronto se sintió muy triste y se sentó en el pasto metió la mano en el pantalón y empezó a

acariciarse". (pág 229) El relato está trabajando con dos representaciones de madre: una deseada; la otra, despreciada. El texto también introduce a través de este desplazamiento del recuerdo de la madre a la masturbación, una inscripción sexual que, como veremos en el análisis de otros textos, aparece como marca de la representación de este eje, por lo menos en este período. "Irlandeses detrás de un gato" trabaja con el detalle. Sin embargo, la representación mínima de la madre-prostituta resulta un punto de productividad textual: un reconocimiento que el niño necesita para meterse en el mundo masculino, una marca violenta que asegura el tipo de identidad que se pretende construir en un mundo de futuros hombres. Se aprovechan las prerrogativas del margen, un margen ocupado por diferentes contenidos (abandono de la madre, ser hijo de una puta, habitar una escuela de niños de clase baja, ser el nuevo en ese ambiente hostil) para construir, a partir de él, figuraciones de poder. El texto se vale de un rodeo por la identidad de la madre para que el niño se separe de ella y separarla del espacio narrativo. Sin embargo, también vuelve a ella para inscribirla de otra manera. En la escena final de *Dashwood* mientras éste la recuerda y se masturba, la madre, alejada ya de sus investiduras de prostituta, recupera su cuerpo deseado. Se vuelve un efecto en el cuerpo del hijo y el texto se asoma así al guión del psicoanálisis.

La situación que narra "La madre de Ernesto", el cuento de Abelardo Castillo²⁸ se sostiene en este código común a los hombres, un grupo de adolescentes que iniciarán su vida sexual acudiendo a un prostíbulo. La curiosidad y el deseo se acrecientan por la perspectiva de acostarse con la madre del que era un amigo de ellos, convertida ahora en prostituta y que está trabajando en el burdel del pueblo. El temor es doble, sin embargo las reglas de la masculinidad impiden desatarlo. Sólo la voz narrativa puede tomar la medida de esa turbación que había sucedido hacía mucho tiempo y puede nombrarla como inconfesable y atractiva a la vez.

"No es que uno fuera puritano, no. A esa edad, y en un sitio como aquél, nadie es puritano. Pero justamente por eso, porque no lo éramos, porque no teníamos nada de puros o piadosos y al fin de cuentas nos parecíamos bastante a casi todo el mundo, es que la idea tenía algo que turbaba. Cierta cosa inconfesable, cruel. Atractiva. Sobre todo, atractiva" (p. 11)

Ernesto no aparece en todo el relato, todo se hace a sus espaldas y no es precisamente un bastardo. La historia de deslegitimación social que lo marca es producto no solo del abandono de la madre, que se había ido cuatro años atrás con una de esas compañías teatrales que recorren los pueblos (y se había convertido según la abuela del

²⁸ Castillo, Abelardo. "La madre de Ernesto" en *Los mundos reales*. Chile, Ed. Universitaria, 1972. El cuento

narrador en una “descocada”) sino también de su regreso para trabajar como prostituta en el burdel de la zona. El narrador cuenta que, como consecuencia del abandono, el padre se había mudado a otro pueblo, luego vendieron todo y no se supo nada más de ellos. Ernesto es un ausente dentro del texto y es la contrapartida de “El Gato”; la falta de la madre derramó vergüenza en el padre y en el hijo y construyó víctimas. Desde este espacio, no hay posibilidad de generar un lugar de autonomía filial y el hijo abandonado solo puede proyectar huidas y alejamientos de los sitios donde se pueda reconocer su vergüenza. Pero para saldar los atropellos de la vida, están los amigos.

Desde el punto de vista narrativo, no importa tanto Ernesto sino la madre y sus amigos, jóvenes pueblerinos de clase media a los que une un deseo de mirar y probar con el cuerpo de una prostituta de la que además se sabe, con anterioridad, que es madre. La inquietud ante el episodio de iniciación sexual se potencia (y de esto habla el texto) por el hecho de tratarse de la madre de uno de ellos. La iniciación se entrelaza con un acto de venganza (“un castigo, una venganza en nombre de Ernesto, para que no sea atorranta”) y entre ambas se interpone el miedo que puede transmitirse a través de la mirada: “Lo peor era que ella nos conocía a nosotros, y que nos iba a mirar. Sí. No sé por qué, pero yo estaba convencido de una cosa: cuando ella nos mirase iba a pasar algo.” (14). La totalidad del cuento gira alrededor de la mujer, objeto de interpretación de los jóvenes y objeto privilegiado de representación de la voz del narrador. Para delinear, rodear y castigar a esta figura no importa que Ernesto no esté presente. Su ausencia se vuelve necesaria. Para algunos de los jóvenes del grupo la aventura hacia lo prohibido resulta imaginable y posible, si Ernesto hubiera estado presente la llegada a la pieza donde trabaja la mujer y el enfrentamiento con ella hubiera resultado lo irrepresentable de acuerdo con los códigos del relato y de sus representantes.

El final del cuento construye una mujer en el momento de recibir a su próximo cliente, la única vez que el texto transcribe su voz corresponde al instante en que ella pronuncia la palabra “Bueno”. Finalmente cuando advierte que son los amigos de su hijo se cierra el deshállé y pregunta si le pasó algo a Ernesto. Esta frase que resuelve la tensión narrativa y que da fin a la aventura de los jóvenes no le pertenece, el narrador se interpone valiéndose del estilo indirecto:

“Los tres nos habíamos quedado inmóviles, clavados en el piso; y al vernos así, titubeantes, vaya a saber con qué caras, el rostro de ella se fue transfigurando lenta, gradualmente, hasta adquirir una expresión extraña y terrible. Sí. Porque al principio, durante unos segundos, fue perplejidad o incomprensión. Después no. Después pareció

haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Y entonces fue que lo dijo. Dijo si le había pasado algo a él, a Ernesto.

Cerrándose el deshabillé lo dijo.” (p. 17)

La imagen congela dos inscripciones: por un lado, un gesto y una voz indirecta de madre preocupada por su hijo; por otro, una representación cultural que la niega. Las madres-prostitutas combinan los dos atributos, la mirada de los adolescentes ve a las dos simultáneamente. Una mujer ocupando simultáneamente dos posiciones instala la disonancia social y cultural. El texto la sostiene, no la resuelve y en esa cristalización construye su fuerza.

La madre, por su parte, retiene un poder, da vuelta el relato de aprendizaje, convierte la posibilidad de la iniciación sexual en un pasaje distinguido por límites en los que inscribe su “lección de vida”. El lenguaje del deseo y de la censura, pero también el del insulto y la denigración dan el tono al relato. Entre ellos no hay espacio por donde pueda asomar la sentimentalidad de la madre-prostituta; en el cierre del deshabillé un pudor se cuele y en él una vergüenza femenina que es una lección forcejea con el trasfondo moral de los adolescentes varones. Lo que dice ese gesto de pudor es el resto que el texto no puede interpretar, de hacerlo hubiera alterado los límites simbólicos por donde circula el relato del hijo.

La erotización del cuerpo de la madre -construida en todos los casos desde la posición de hijos varones adolescentes- establece tensiones en los textos que promueven relaciones peligrosas. La mayor amenaza cultural, el incesto, se desplaza entre los términos madre y prostituta provocando un diálogo inquietante que no puede resolverse por uno o por otro.

La primera parte de *Cicatrices* de Juan José Saer²⁹, narrada por un joven de dieciocho años, Ángel, puede leerse como una novela de iniciación. Me centraré únicamente en esta parte de la novela porque es la que retoma la figura de la madre-prostituta. Es necesario aclarar que, la madre de Ángel, no trabaja en ningún burdel ni en la calle como prostituta sino que despliega una serie de acciones que no responden al modelo dominante de madre y, por lo tanto, es acusada por su hijo de ser una "puta".

Ángel elige como guía de su aprendizaje a Tomatis, figura clave en toda la narrativa de Saer y le pide ingresar al diario donde él trabaja. Se le destina la sección

²⁹ Saer, J.J. *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Esta novela está conformada por cuatro partes casi independientes enunciada cada una por un narrador distinto. Hay un eje que recorre la novela: el homicidio de una mujer por su marido. En la última nouvelle Fiore, el esposo, narra en primera persona y revela las circunstancias que lo llevaron a cometer el asesinato un 1 de mayo. Las otras tres partes, narradas desde un joven que quiere ser periodista, el juez que va a intervenir en el homicidio y un empedernido jugador de

Estado del Tiempo, Tomatis le da como consejo que tiene que inventar o copiar. En los distintos encuentros y también, a partir de observar como actúa con otros, "él va comprendiendo que es un zorro o un hijo de puta" (pág.18). Es decir, que Ángel elige como figura iniciadora del aprendizaje a alguien que es como él, "un hijo de puta", moviéndose entre la fuerza de una frase hecha, construida socialmente como un insulto y su literalidad. Además del deseo de obtener un conocimiento literario de Tomatis, quien es periodista, escritor y redactor de guiones de cine, intenta meterse en el mundo de sus amigos y conversar con él sobre el problema que tiene con su madre.

Según Angel, este problema surgió a partir de la muerte del padre cuando su madre y él se quedaron solos en la casa. La madre es una mujer joven de treinta y seis años que se viste con ropas ajustadas y coloridas, se tiñe el pelo de platinado, atiende al lechero en ropa interior, sale de noche con hombres, es confundida en la calle por un amigo de Angel con una mujer que hacía strip-tease en Córdoba, tiene un cuarto que, según él, es un basural. La madre considera que los libros van a pudrir la cabeza de Angel. Al joven le gusta quedarse en las noches de verano desnudo en el patio, masturbándose. En una de estas noches su madre lo descubre "con el pito parado". A partir de ese momento se distancian, se enfrentan, se pelean por la botella de ginebra, se pegan. En una oportunidad Angel le da una paliza y posteriormente necesitará confesarle esto a Tomatis. Todas las mujeres que aparecen en esta parte: una joven con la que quiere entablar una relación, las amigas de Tomatis o las mujeres del prostíbulo, a donde va cuando cumple dieciocho años, tienen alguna marca que permite asociarlas con la madre. De este modo, por estas vinculaciones, ellas caen en una misma categorización. Tomatis, por su lado, confirma la asociación: "Todas tienen un poco de madre un poco de putas". Al día siguiente sorprende a su madre en la cama con Tomatis. Con esta escena se cierra el texto de Angel. Tomatis y la madre actúan la escena primaria acentuando la bastardía del hijo y, siguiendo la novela familiar freudiana, reafirman la traición y voluptuosidad materna. El periodista como padre sustituto y literario refuerza en el punto final, a través del acto de acostarse con la madre del que actúa como hijo, el conjunto de ideas que fue expresando a lo largo del texto, es decir, durante el aprendizaje.

La figura de la madre es un tema de discusión entre hombres, un objeto de representación del narrador-hijo, un objeto de transacción sexual entre un padre imaginario y sustituto, guía del aprendizaje, y un hijo acusador y deseante. La figura de la madre sella el lazo homosocial entre los hombres. El intercambio verbal e intersubjetivo que

comparten constituye a las mujeres en objeto de denigración permanente y en objeto de violencia. Además de la paliza que Angel le da a su madre, los hombres discuten sobre la posibilidad e, incluso, “necesidad” de asesinarlas. El homicidio de la mujer de Fiore es comentado por Tomatis y Angel quienes después de aprobar que hay que matar a las mujeres discuten el tipo de muerte que hay que darles.³⁰ Las formas de la violencia o de la muerte son parte del escarmiento que los hombres les imparten para que no se desvíen o para que los dejen vivir tranquilos.

Saber tratar a las mujeres y a la madre, la lección que procura Angel, forma parte, además, de un conocimiento literario. Las discusiones entre la pareja iniciática sobre mujeres, rameras y madre se entrelazan con teorías sobre la novela y sobre la relación entre literatura y vida:

"...Cuando volví, Tomatis estaba abriendo correspondencia dirigida al "director de la Página Literaria".

-Desgraciadamente todo el mundo tiene sentimientos -dijo-. Por lo tanto, todo el mundo hace literatura.

-Conozco a un tipo que no tiene sentimientos³¹ y sin embargo hace literatura -dije yo.

-Ha de ser un buen escritor -dijo Tomatis.

-Escribe con el pito -dije yo-. Moja el pito en el tintero y escribe.

-Ha de tener trazos gruesos, su caligrafía -dijo Tomatis.

-No sé. Nunca vi sus originales -dije. (pág. 74-75)

Por un lado, en la escena que desencadena el conflicto con la madre, el pito parado moviliza el enfrentamiento, por otro, escribir con el pito produce buena literatura. El texto establece una transacción entre cuerpo masculino y literatura. El cuerpo del hombre ofrece una respuesta sólida, "el pito parado", es decir, el pene en su máxima expresión. Una erección poderosa promete trazos gruesos y buena literatura y ésta se traduce como un espacio donde los sentimientos no cuentan. Si bien la relación entre Angel y Tomatis no circula por andariveles de amabilidad sino que sigue los recorridos de la ironía, el cinismo o la autoprovocación masculina, el joven parece aprender la lección. En la tercera parte, durante una visita a la casa del juez López Garay defiende su teoría de la novela, una

³⁰ Antes de ser asesinada, la mujer de Fiore lo acusa de que se va con “putas” y que ella no es menos hembra que otras. Dos prostitutas son testigos de la escena y declarantes del homicidio. El fantasma de las “putas” que avergüenzan a las familias también aparece en la tercera parte, la que corresponde al relato del juez Ernesto López Garay. De él se dice que es “hijo de una putísima madre” y que su mujer, de la que está separado, también lo es. El personaje de Delicia, la sirvienta que acompaña al jugador en la segunda parte, no pertenece a esta categoría de mujeres. Sin embargo, puede pensarse que algún proceso de degradación la toca. Para un análisis de este último episodio consultar Iglesia, C. “Las delicias del jugador”.

³¹ Se refiere al mismo Tomatis.

reelaboración de la de Tomatis y en la que surge como antimodelo el nombre de Manuel Gálvez como alguien que escribió una novela y una tesis sobre la prostitución.

“Is a pen a metaphorical penis?”, es la pregunta que inaugura uno de los libros centrales de la crítica literaria feminista.³² La asociación entre pluma y pene les sirve a Gilbert y Gubar para desarrollar una teoría de la creatividad literaria que, según ellas, se define en términos masculinos. El autor extrae su autoridad para engendrar un texto de un poder análogo al poder de Dios, del Padre. Así se constituye una metáfora de la paternidad literaria en la cultura patriarcal occidental donde “el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene.” (21). Juan José Saer podría engrosar la lista de escritores que las críticas dan a conocer. No sólo el texto que estamos tratando confirmaría esta inclusión, en más de una de sus novelas diversas figuraciones y metaforizaciones del “pito parado”, acuden para dar cuenta de su teoría masculina de la escritura.³³ Pero, junto a esta ideología literaria que Gilbert y Gubar corroboran con múltiples ejemplos de la literatura inglesa y norteamericana y que, sobre todo, les sirve para saltar hacia la pregunta acerca de cómo se relacionaban las mujeres escritoras, sin pene, frente a esta concepción dominante de la época victoriana, se instala otra concepción: la que propone una

³² Me refiero a Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. (1979, versión en inglés)

³³ Por ejemplo, en *Lo imborrable* (1993) el narrador Tomatis que mira durante tres meses la agonía de su madre y entra en un proceso de degradación física utiliza un modo de corte, de escanción que se reitera con variantes. A la primera “Que me cuelguen si virilidad o femineidad llegan a importarme tres pepinos...”(31) le siguen “Que me la corten en rebanadas...”(42) o “Que me cuelguen con un gancho del prepucio...” (63) o “Que me cuelguen del pobre aditamento ya casi inexistente...” (75). La frase ofrece la posibilidad de las violencias máximas sobre la genitalidad masculina oponiéndolas a una verdad que en razón de lo que el hombre expone (su propia virilidad) adquiere más fuerza, toda la fuerza. La reiteración escande una textualidad donde uno de los efectos que se persigue es demostrar el carácter de víctima de los hombres en un mundo femenino donde esposas y suegras llevan la voz cantante. Pero, la madre inmóvil y ciega que lo llama “su bebé” aparece como resguardo irónico de una esfera de sentimientos frente a la cual Tomatis solo puede escribir sonetos o pensarse como castrado. Por otro lado, en *La pesquisa* (1994) el comisario parisino, convertido en asesino serial de ancianas, oculta en el momento de su nacimiento una historia de abandono que fue disfrazada de muerte materna. Antes de suicidarse el padre le cuenta la verdad y Morvan pasa a vivir una etapa de angustia, traducida en sueños, sonambulismos y trances durante los cuales comete los asesinatos que él mismo investiga. Una vez descubierto, el informe de los psiquiatras determina una estructura esquizofrénica que le permitía llevar una doble vida y un espacio de olvido entre ambas. A través de los asesinatos, mutilaciones y violaciones de los cadáveres de las viejas, Morvan mata a su madre veintinueve veces. Más allá de que el relato del caso policial que trae Pichón desde París pase, por obra de una interpretación alternativa que ofrece Tomatis, de una explicación psicoanalítica a una historia de traición masculina en la que el amigo policía le tiende una trampa para quedarse con su mujer y con su puesto, *La pesquisa* resulta otra de las novelas donde la imaginación saeriana se atreve con una representación más de madres “siniestras” a las que hay que castigar y culpabilizar. En este caso una madre que abandona a su hijo produce un “asesino serial”. Para un análisis de la relación entre la búsqueda en el vientre materno de una “fantasmagoría” que resuelva el origen de la obra literaria consultar Premat, Julio *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Se trata de un estudio serio y riguroso que desarrolla, entre otros temas, la presencia y transformación de la novela familiar edípica en el conjunto de la producción literaria de Saer.

metaforización femenina o materna del proceso de escritura y de la cual ya se han visto algunos ejemplos en el primer capítulo, especialmente aquellas elaboradas y sostenidas por el personaje de Morelli en *Rayuela*.

Los empeños del bastardo

La representación de la madre en *El frasquito*³⁴ altera toda fijeza de sentido, trabaja en los límites de la representación. Entre la "madrecita" y la "puta" que en esta nouvelle son apelativos de una referencialidad excesiva, se entretajan y derraman las distintas voces, los fragmentos, las escenas. Los cuerpos de hombres y mujeres exhiben sus múltiples deseos, sus diversos fluidos (leche, semen, sangre, orina), sus provocadoras palabras, sus diferentes modalidades sexuales. No hay límites para los contactos, no hay reglas para los intercambios. Estamos ante un texto vanguardista que produjo, en el momento de su publicación, un efecto de escándalo, asombro y fascinación. Un primer texto de autor en el que se arma la matriz de sentidos que luego se desplegarán en sus otras novelas³⁵. Esta matriz es de índole familiar, genera, dispara y pervierte el relato de la madre y simultáneamente va narrando el relato del padre. *El frasquito* entrelaza el relato materno con el paterno. Su diferencia con respecto a los otros textos que se trabajan en este capítulo permite iluminar, por contraposición, las configuraciones del modelo.

La novela, como todo relato vanguardista, no acude a la linealidad, ni trabaja con referencias directas, ni con un único foco de enunciación. Es, como dice Daniel Link, en cualquier nivel de análisis un relato al margen de la ley.³⁶

La madre prostituta es un sujeto con escaso valor social porque no es vehículo de transmisión del nombre del padre y, por lo tanto de su poder simbólico. Su cuerpo no es el lugar de la producción social del nombre sino de su desdén o su gasto. En *El frasquito* el cuerpo de la mujer es un foco de atención y un foco generador de relato, sin embargo, la figura del padre, también está absolutamente desplegada. La madre es una "puta" porque tiene muchos hombres, del mismo tipo que la madre de Angel en *Cicatrices*; es decir, no porque ejerza la prostitución sino porque practica una sexualidad no atada a una única

³⁴ Gusmán, L. *El frasquito*. Prólogo del autor. Buenos Aires, Legasa, 1984. Las citas responden a esta edición. El libro se publicó en 1973 en Ediciones Noé y con un prólogo de Ricardo Piglia. En este mismo año tuvo tres ediciones.

³⁵ Especialmente en *Brillos*, *El corazón de junio* y *La rueda de Virgilio*. Este último texto es una autobiografía literaria donde la figura de la madre está comprometida tanto con los materiales con los que el autor compone el texto como con el orden de sucesión y disposición de los mismos. El costado maternal de esta genealogía constituye el eje de subjetivación del deseo del hijo y de su formación como escritor. En el último capítulo me referiré con más detalle a este texto.

³⁶ Link, D. "Sobre Gusman, la realidad y sus parientes", pág.199.

pareja masculina. El padre, Carlos Montana -el único de los hombres con nombre y apellido- reclama un lugar en el deseo de la mujer; para lograrlo se vale de actos de voluntad poderosos o de masturbaciones cuyos productos son depositados en un frasquito que entrega a la madre como un regalo para demostrarle que "sólo se le para con ella". Pero este personaje no adopta ninguno de los otros lugares previstos para la paternidad: es bígamo, tiene dos mujeres, dos casas, varios hijos en una y otra, no aporta dinero ni comida. "Nutrir y alimentar son la "falta" del padre que la madre debe resolver: esa "leche" que no alcanza para todos marca la carencia que define el otro origen del relato", dice Ricardo Piglia ³⁷, una carencia que se relaciona con un exceso. Así se conectan carencia con hambre, exceso con prostitución. El padre entra y sale del relato, "no produce, gasta" marca un modo de funcionamiento familiar, arbitrario, carente, deseante de nombre, de comida, de orden, de sexo. "No es casual, dice Piglia, que en el centro de esta "economía" esté el banco de empeño". Cuando muere Carlos Montana se encuentran entre sus cosas más de setenta boletas de empeño. Por otra parte: "La madrecita dice que ya no sabe qué empeñar, que hasta el culo tiene empeñado, que cualquiera de estos días se va a tener que empeñar ella." (pág.26) La diferencia fundamental entre el empeño paterno y materno reside en que, mientras el padre empeña objetos, la madre empeña su cuerpo. Transacción fundamental en la que se manifiesta y asienta un determinado orden simbólico y económico.

¿En qué consiste la ruptura de este texto en relación con el tema que nos ocupa? Por un lado, *El frasquito* toma a la madre-prostituta como objeto de representación y asocia sus actos como consecuencias fatales de una paternidad no responsable. En este sentido, coloca la culpa social en otro lado y el personaje no aparece victimizado o culpabilizado como "la mujer perdida". Por otro, hay un exceso, una sobrerrepresentación de la madre que recorre el relato. La madre es centro no pasivo de múltiples inscripciones que ella genera y provoca. Busca entre los hombres, busca las formas de lograr comida, busca nombres para sus hijos, busca al mellizo muerto, busca satisfacer sus deseos, busca la confrontación y disputa permanente con Montana. Hay también un momento en el que toma la palabra. Aunque se trata de una yuxtaposición textual donde conviven varias voces, poco delimitada y enmarcada por la voz del narrador, la voz de la madre se oye con estridencia. Se trata del discurso de la rebeldía y la denuncia, de la injuria y la provocación:

"Tus hijos, como si no fueran tuyos también, hijo de puta, degenerado, mujeriego, jugador, qué te hace que rompa la camisa si a vos te sobra para comprartelá, andá a

³⁷Prólogo a *El frasquito*, 1973, ob.cit., págs. 10-13.

revolcarte con la otra yegua que te hace de sirvienta, putañero cornudo que te casaste de caliente, porque no la pudiste montar y después que no te sirvió de nada, un tronco, un cacho de carne con ojos, ojalá revientes como un sapo, que me quede ciega si me vuelvo a acostar con vos, que escuchen tus hijos para que sepan lo que sos, está así porque no me dejo, porque a mí no me quiere nada más que para eso, pero a la otra, porque tiene otra mujer, otro hijo, otra casa, mirá no tenés perdón de Dios, qué maldición tuve en la vida por conocerte, te voy a denunciar a la policía por quinielero, por bígamo, eso es lo que sos, un bígamo". (pág. 49 y 50)

El fragmento señala el otro lado de la legalidad familiar, la desmonta desde su costado no visible, apuesta a una verdad que apela a las modulaciones y los tonos de la transgresión sexual.

Por otra parte, si la novela trabaja con una proliferación y cadena de padres, la madre aunque es profusamente marcada (como veremos más adelante) es la que genera más marcas significantes y acciones en el texto: tetas tatuadas con una p (el texto enumera p de padre, del paraguayo, de los pepes-todas formas de referirse a los hombres-padres que tienen relación con la madre), manchas de sangre, de leche, de semen, produce relatos, produce hijos. El texto, dijimos, se construye sobre los dos relatos -el del padre y el de la madre-, el narrador dice: "Soy la repetición de mi padre, soy mi padre y mi madre al mismo tiempo" (pág. 68) y tiene lunares en el pito como el padre pero también un "callito" en el mismo dedo que la madre. El comienzo de la novela, sin embargo, había establecido otra lectura. Uno de los hijos vivió porque lleva la sangre de la madre, el otro mellizo murió, porque llevaba la del padre. Uno es leche, el otro, cenizas. Es la leche, en su significación masculina y femenina la que salva al narrador, pero la salvación se produce porque está asociada con la sangre de la madre. La madre-prostituta está en el centro del mundo, en el centro de la representación para conmocionar las bases de la familia burguesa con dos recursos fundamentales: cuerpo y palabra.

¿Cuál es el lado "conservador", misógino de esta novela en relación con el relato de la madre-prostituta? A pesar de que la voz del hijo aparece multiplicada, es decir, no se inscribe desde un único foco de enunciación como ocurría en los otros relatos, la temporalidad en la que se coloca a la madre es una temporalidad anudada a sus abortos, partos, embarazos, o encuentros sexuales. Es decir, no hay una temporalidad de la historia de la mujer que no puede separarse de los ritmos del cuerpo. Acentuación del cuerpo en sus marcas de enfermedad, muerte, venta o incesto. La prostituta también insiste en la medida en que su representación parece tener una relación de necesidad con las referencias al aborto, que, aquí se multiplican. O, por lo menos, con la idea de que los hijos no concentran los valores fundamentales que sostiene y reproduce la familia burguesa ya

que los mismos pueden vivir al amparo de la ley en familias “legales” o no y ser “bastardos, o pueden ser embriones muertos, fetos o quedar desparramados en el suelo, contenidos en el semen de un “frasquito” roto. Aunque el detenimiento en zonas corporales también alcanza a las representaciones masculinas, la sexualidad de las mujeres se inscribe en los marcos de comprensión de un placer desenfrenado y como tal peligroso e, incluso, violento, Por otra parte, esta exacerbación de lo corporal conduce a la representación de la mujer hacia el lado de la hembra y hacia la animalización: "Parece que hubiera parido chanchos en lugar de hijos" (pág. 50)

El frasquito acapara la mayoría de los datos que incumbe a la representación de la madre-prostituta y los hace estallar. Carlos Montana es un cantor de tangos, todo lo que tiene reluce, usa oro, charol, seda. En este punto su representación recuerda a la figura de Arnedo en *Nacha Regules*. Las mujeres de la novela de Gusmán muchas veces aparecen en bata, prenda habitual en la representación de la prostituta (“La madre de Ernesto”), o vestidas de amarillo (la madre del personaje de *Cicatrices*), o asociadas con la iconografía religiosa (“Así es mamá”). La madre de *El frasquito* busca en diferentes religiones una respuesta a las dificultades de sus embarazos, acude a sesiones de espiritismo. Hay múltiples escenas de masturbación, recordemos las de *Cicatrices* y las de “Irlandeses detrás de un gato”, que aquí adquieren distintas formas. Una es la del padre, una masturbación dedicada a la madre, “un acto de amor”, según Montana, condensado y resignificado en su materialidad misma: el semen dentro de un *frasquito*.

El deseo por la madre, presente en el relato de Walsh, en la novela de Saer, en las miradas de los adolescentes del relato de Castillo, aquí se dispara:

"Será verdad que en la cama sos extraordinaria como dice papá, me acuerdo cuando dormía en la pieza de al lado de ustedes y cada vez que él venía se encerraban y yo oía gemir y gritar, pero nosotros teníamos prohibido entrar o molestar, o cuando tenía quince años, que fui a dormir a tu cama porque tenía miedo de los espíritus y te desnudaste delante mío y te quedaste con todas las tetas al aire, yo te miraba de reojo por el espejo y me puse todo colorado porque se me paraba. Quizás por eso, ese silencio hostil, esa barrera de piel que nos separa, habría que llevar esto hasta las últimas-primeras consecuencias, acostarme a tu lado, apoyar mi cabeza sobre tu barriga que una vez llené con mi cuerpito, volver a mamar de tus tetitas (...) *Antes de ser mujer se es madre, pero habría que invertir los órdenes, las cronologías, antes de ser madre se es mujer, mujer tirada en el patio tomando sol*, mujer con olor a bronceador, piel dorada, tus cabellos negros descienden por tu espalda de oro, me vuelvo a agachar y te tiro de los pelitos y casi se me va la mano por ahí por donde nací, por donde nació el mellizo, meter la cabeza ahí, todo el cuerpo ahí, zambullirme adentro, como si fuera una pileta de natación (...) comerte de a pedacitos, no literalmente, sino canibalísticamente, te pego una patadita en el culito, que más que patadita es una caricia, una transgresión al amor filial me gritas... (pág. 53-54, el subrayado es mío)

La escritura va alternando niveles de violencia y de calma, discurso infantil con un discurso “varonil” más fuerte, apelación a un interlocutor que no habla y se deja acariciar con reflexiones como la subrayada. La escritura es pura presencia y puro destierro de la referencia. En la escena que sigue a ésta el hijo tiene un acercamiento sexual con la otra mujer del padre, pero la escritura destruye toda referencialidad diciendo al final que "ella es una muñeca demasiado hermosa". En las páginas que siguen, el encuentro es con la tía y aquí el acto sexual parece realizarse:

"Yo me la cojo a la tía, la tía se abre de piernas para el sobrino, se da vuelta para mí (...) Yo tomo el whisky del tío, le uso la colonia. Nos acostamos en la cama matrimonial, ella se suelta el pelo y se desnuda para que yo la mire, yo me limpio la leche con la camisa del tío (...) y le pregunto quién la tiene más grande el tío o yo". (pág. 57)

Alternancia de voces, mezcla, circulación del deseo por distintas mujeres, todas representantes de la función-madre. Esta mirada y esta voz circulan y desean porque las mujeres son antes mujeres que madres. Llevan al acto lo que unas páginas antes habían cavilado. Da vuelta así el relato hegemónico de la madre que necesita a la mujer en tanto se mantenga como madre. Pero habría que preguntarse hasta qué punto *El frasquito* hace lo que dice, hasta qué punto al pretender borrar a la madre inscribe a la mujer, ya que en esta mujer que se construye lo único que se destaca son las marcas de su sexualidad y no otras como, por ejemplo, la del trabajo o la razón. Una sexualidad no del todo autónoma, una sexualidad casi venerada, llevada al exceso, al punto en el que el producto de una masturbación se le entrega como símbolo de un amor puramente sexualizado. Sin embargo, al mismo tiempo es posible sostener la interpretación contraria. Como todo texto que está trabajando siempre fuera de la ley, también desestabiliza las operaciones de interpretación. Al llevar a la madre al límite de la carnalidad y de lo más bajo, la separa del estereotipo de la madre idealizada, desprovista de rasgos de corporalidad y de sexualidad. El efecto que produce es la visibilidad violenta de una disonancia social: una “madrecita” en cuerpo de puta. Reitera así el imaginario que las funde y superpone y que tan claramente había expresado Tomatis: “todas tienen un poco de madre un poco de puta”.

En 1973, año de publicación del texto, las resonancias que despertaba el apelativo de “madrecita” coagulaban de manera compleja en un contexto político, social y cultural donde la idea de revolución portaba varios rostros. Una de estas variantes tenía a los jóvenes del peronismo, la JP y Montoneros, como protagonistas que reivindicaban especialmente a la Eva rebelde y antiburguesa. En el plano del arte y, especialmente de la literatura, la revolución iba escoltada por la idea de transgresión y ruptura narrativa. Un

movimiento que se había iniciado con *Rayuela* y que, en los comienzos de los años setenta, exhibía un clan diverso y disperso que contaba con los nombres de Osvaldo Lamborghini, Germán García, Héctor Lastra, entre otros. El texto mostraba así su concordancia con los modos de leer y escribir de esa época atravesada por la idea de una revolución generalizada. En la historia familiar que el texto contaba, machacada hasta la extenuación por los procedimientos de vanguardia, los ecos de “la madrecita” enviaban sin embargo, al primer peronismo. La experimentación descubría su límite al retomar el imaginario femenino en su cifrado más dicotómico: igualmente santo, igualmente soez y plebeyo.

El frasquito realiza, concreta, lleva a término el relato del psicoanálisis: incesto y crimen desplazados de sus verdaderos protagonistas -padre y madre- hacia otros -la tía y el paraguay- que tienen el mismo lugar en el sistema de parentesco.³⁸ El psicoanálisis pone a un hijo como centro de la historia, desde su posición se arma el entramado de las prohibiciones: incesto y crimen. Si Edipo era un hijo ignorante de las transgresiones que estaba cometiendo, Freud construyó una teoría que pretendió suplir esa ignorancia. La teoría freudiana cambió el orden y el saber del sujeto y sobre el sujeto, le hizo conocer a éste que sus deseos provenían de un relato que tomaba forma en su inconciente. La literatura trabaja, cuando así lo desea, como ocurre con las formas vanguardistas, con posibilidades múltiples, con alteraciones radicales, con infinitas interrupciones, rasgando y fracturando los sentidos previsibles e inscribiendo otros. Pero, no todo puede quebrarse, siempre hay algo del orden de la inteligibilidad que se mantiene para que una lectura puede encontrar una línea por deslizarse. Leemos a partir de algo que sabemos, no se lee desde la nada. Estos sujetos textuales de la novela conocen y actúan todas las transgresiones. La violación de las reglas del discurso literario, la experimentación con sus límites van codo a codo con la violación de los tabúes sexuales de tal manera que una y otra se vuelven

³⁸ Luis Gusman es también psicoanalista. Cuando escribió esta primera novela aún no ejercía esta actividad e incluso afirmó que Freud y Lacan no se encontraban entre sus lecturas previas a *El frasquito*. Frente a una pregunta que se le hiciera en una entrevista publicada en la revista *Pie de página*, N 3, Verano 84-85 acerca de la insistencia de la crítica en asociar sus libros con el saber psicoanalítico, él responde: "Si ese supuesto "saber" estuviese en ese libro, se podría decir que su fantasmagoría es absolutamente "kleiniana". Pero más allá de eso es porque leen en los libros aquello que ya leyeron en otro lugar. Es decir, algo extraliterario. El lugar de pertenencia del autor (...) Una lectura fuertemente condicionada.(...) En cuanto a *El frasquito* se lo ha leído privilegiando lo marginal, y disiento. Creo, en cambio, que lo más importante es el trabajo con lo residual, con restos de lenguajes muy constitutivos: el espiritismo, el tango". Creo en la sinceridad de esta respuesta, sin embargo, la literatura no trabaja únicamente con materiales literarios o discursivos, lo extraliterario entra en su superficie y ella lo transforma revelándolo. Y si bien puede pensarse que los modos de la crítica en ese momento estaban influidos por la lectura psicoanalítica, el psicoanálisis además de operar como un modo de lectura aparecía como uno de los modos privilegiados de categorizar y ordenar lo real y sus interpretaciones.

análogas. El narrador de *El frasquito* convoca a la madre como Roland Barthes cuando se refiere al placer del escritor y a sus objetos de deseo:

“El escritor es aquel que juega con el cuerpo de la madre (reenvío a Pleynet sobre Lautréamont y sobre Matisse): para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una *desfiguración* de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se ‘desfigure la naturaleza’.”³⁹

El sujeto hijo que narra en *El frasquito*, un sujeto fracturado, disperso, partido y multiplicado, actúa el mundo amplio, diverso de la transgresión. Aquí aprende porque todo lo ve: ve violaciones y las padece, ve masturbaciones y las realiza, ve crímenes y los comete, ve poseer a la madre y trata de hacerlo. La sexualidad aparece como un espectáculo para el hijo-narrador (simplifico aunque son varios los narradores, varios los hijos, se trata de una misma posición de escritura). El hijo es un mirón que habla y escribe.

Ricardo Piglia señala al respecto:

"Acuerdo común de las miradas que instaure las reglas y organiza los excesos: todos miran y esa mirada múltiple que constituye la escena familiar hace de los espectadores cómplices: mientras haya alguien que "pueda ver", parece decir el texto, habrá un orden social y la autoridad estará garantizada. (...) En realidad habría que decir que en este texto el que tiene "la luz" tiene la razón: enceguecerse es perder el sentido (...), la vidente "parece una ciega" y "los espíritus no resisten miradas". En este juego de luces *El frasquito* separa el Bien del mal y funda un código moral "iluminista" que asocia la oscuridad, las sombras, la ceguera, con la irracionalidad y con la muerte: es decir, con la madre a quien -ya vimos- el brillo del padre deja ciega".⁴⁰

¿Estamos a un paso, según la lectura de Piglia, de acercarnos a *Nacha Regules*? o más bien no deberíamos preguntarnos cuánto se percibe de la ideología sexista de Piglia en esta asociación entre mujer con irracionalidad y muerte. Para este escritor la madre de *El frasquito* parece tan “ciega” a la verdad como Nacha. He rastreado las citas que le sirven a Piglia de fundamento para concretar esta asociación. Lo que el crítico lee como irracionalidad es la caída de la madre en las sesiones de espiritismo, lo que lee como enceguecimiento y mirada extraviada ocurren en la misma escena espiritista confundida con la representación violenta de la pérdida de un embarazo. Piglia no lee aquí las señales del dolor, ni la posesión brutal del cuerpo de la mujer en manos de sus compañeros espiritistas sino una obnubilación ante el "oro" del padre, que, por otra parte no aparece en esta escena. En esta cadena de filiaciones que el crítico arma parte de una afirmación primera y rotunda, la novela se construye como un relato policial anómalo y el "único" enigma es "el misterio de la paternidad". A partir de esta idea decide que el padre ordena el

³⁹ Barthes, Roland. *El placer del texto*, pág. 50.

⁴⁰ Piglia, R., Prólogo a *El frasquito* ob. cit. pág. 16-17.

relato que lo tiene como génesis y como resultado, "la luz del padre es la razón del texto". Si bien la lectura de Piglia está construida sobre un engranaje perfecto de ideas, esta versión paterno-iluminista no es sino el límite de su lectura. No puede pensar la novela desde el enigma de la maternidad, ni desde el deseo por la madre, sino desde una ausencia del padre que pesa sobre todas las líneas del relato y las determina. Además de vincular a la madre casi exclusivamente con la prostitución sostiene que la madre se niega a la maternidad. Sin embargo, esta madre empeña el cuerpo para mantener a los hijos, pierde embarazos, teje batitas rosa porque lo que desea es una hija. Es la hija, una mujer en función de hija que relate otra historia, la ausencia de la novela.⁴¹ La madre no se niega a ser madre, como afirma Piglia. Busca controlar su capacidad reproductiva, intenta usar preservativos y diafragmas pero es el padre el que se opone. Por otra parte, es el padre el que aparece fascinado por la luz de la madre, aunque es quien tiene el oro.

Novela de hijos, de padres, de hombres. Si bien entre ellos hay confrontaciones y disputas, los une su capacidad para intercambiar mujeres, para trazar marcas en sus cuerpos. Aunque la madre tiene una centralidad importante y una subjetividad parlante es al mismo tiempo un cuerpo expropiado de diferentes maneras. En esta sociedad de hombres, el crítico también construye su lectura masculina, una lectura que se arma a partir de la centralidad del padre en la sociedad occidental.

⁴¹ Las hijas, en tanto posición narrativa, y vinculadas ficcionalmente al universo de la prostitución pueden narrar otras historias desplazadas del eje legitimación/deslegitimación. Angélica Gorodischer en "Una joven rebelde" (*Cómo triunfar en la vida*, 1998) cuenta la historia de una joven que de sentirse una niña tonta y llevar una vida de heredera rica, atendida por criados y obediente y sumisa a las normas que impone su madre viuda, pasa a ser una joven valiente que, una vez que se entera de los negocios maternos y del peligro que corre, no duda en salvarla matando a un hombre. La viuda heredó el negocio de la prostitución y disputa en igualdad de condiciones sus derechos comerciales con el poder político mafioso y con la policía. Se trata de un cuento sobre la prostitución donde no hay prostitutas, clientes o burdeles. Contado desde una perspectiva marginal pero desde el corazón del negocio, el texto necesita situarse y pensar cuestiones también vinculadas con el secreto, la simulación y la clandestinidad. La perspectiva del relato demuestra una gran originalidad, tanto como el tono de la voz femenina que enuncia. Gorodischer ha tocado también el tema de la prostitución en *Fábula de la Virgen y el Bombero*. En ambos casos lo que resulta interesante es que el universo de la prostitución está presentado desde su articulación básica con el dinero y el delito pero las representaciones femeninas destacan las perspectivas de vírgenes deseosas de aventuras y no estigmatizadas por la caída y el estigma social. Por su parte Gloria Pampillo también sitúa uno de sus relatos en el mundo de un burdel. Aunque aquí la anécdota no se toca con las ficciones maternas me interesa destacar que el punto de vista del texto, liberado de los encorsetamientos de la moral, la sentimentalización o el deseo incestuoso de las series de los bastardos, permite la entrada de otros materiales que entran en diálogo o en disputa con la condición de prostituta del personaje central. En este caso, esos materiales se ligan con la necesidad de llevar adelante un deseo de ser artista. La prostituta aprendió en la cárcel a pintar y, en lugar de entregar su cuerpo, goza con llevar a la tela la representación del cuerpo de un hombre. La resolución de la anécdota se vuelve trágica porque la posibilidad de ser otra choca con las resonancias e incidencias del poder político en el burdel. En este caso, ese poder se vincula con la dictadura. Otros textos sobre el mundo de la prostitución narrado desde parámetros no convencionales y perspectivas laterales se pueden leer en algunos de los cuentos de *Los trabajos nocturnos* (1971) de Amalia Jamilis o en la novela *Un piano en Bahía Desolación* (1994) de Libertad Demitrópulos.

La sexualidad se construye como un espectáculo entre hombres. Hombres que miran, hablan y escriben. El despliegue de la sexualidad, en esta novela, está al servicio de la literatura. La escritura no se deja sujetar por el orden de una sexualidad permitida o posible. Es exactamente al revés, la sexualidad ofrece el modelo, pero se dispara y se desparraama según el orden que le imprime una escritura particular. La novela parece quebrar los modos de representación de la sexualidad femenina, al precio de marcarla como un puro exceso que se intercambia entre hombres. Sin embargo, la ruptura encuentra su límite en esta categorización de una femineidad desbordada, que ha funcionado como contraparte ideológicamente necesaria de una virtud inalcanzable, y es allí donde la novela formula y muestra su contradicción.

El amable servidor

En "Así es mamá" de Juan José Hernández ⁴² la madre parece vencer a la prostituta. Todo el relato está construido en base a la elisión de lo obvio, jamás se dice directamente de qué trabaja la madre. Por otro lado, no hace falta decirlo. Lo que se acentúa es el dolor por el posible abandono o alejamiento de la madre que pretende poner pupilo al hijo mientras ella intenta mudarse a otra zona más floreciente para ejercer la prostitución. Sin embargo, sobre lo no dicho, el texto avanza en la descripción del espacio: una casa-burdel en la que viven el narrador, su madre Blanca y el coro de prostitutas a las que se denomina primas o pensionistas. Durante el día en la casa transcurre la vida familiar. De noche, una vez que al niño se lo encierra en el altillo, se suceden las fiestas a las que asisten los personajes encumbrados del pueblo. El texto también se detiene en la descripción del cuarto de la madre, en sus ventanas siempre cerradas hacia el exterior y en el cuerpo blanco, sensual y voluminoso de Blanca. El relato acentúa la fascinación del niño por su madre, su amor incondicional.

"No he conocido a nadie que posea la blancura de mamá ¿Cómo extrañarse de que se llame Blanca". El nombre propio, en este caso, es un agregado que enfatiza y colisiona con la calificación de prostituta. Un oxímoron de uso habitual en la poco habitual seña de identidad dada por el nombre. Como señalamos al hablar del relato hegemónico de la maternidad, la madre, en general, aparece sin nombre propio, su condición hace del nombre un dato excesivo. La inscripción de la prostituta arrastra otros problemas con el nombre. Es común la aparición del cambio de nombre como forma de alterar y ocultar su

⁴² Hernández, Juan José. "Así es mamá". En *"La señorita Estrella" y otros cuentos*. El cuento fue publicado por primera vez en *La favorita*. Caracas, Monte Avila, 1977.

identidad.⁴³ Otra modalidad es la del oxímoron, la prostituta que se llama Blanca en "Así es mamá" o Clara en la historieta *Clara... de noche*. Blanca, la madre, tiene un cuerpo deseado pero en su capacidad de protección y belleza (en esto se separa de las representaciones de Saer y Castillo). Tuvo un marido, el padre del niño, pero, el abandono, separación o muerte de esa figura, rescata a la madre como una mujer que tuvo que valerse por sí misma, por culpa de él. En este sentido, el relato de Hernández se opone al de Walsh, comprende a la madre y no hay lugar para la recriminación.

"Así es mamá" fusiona los espacios del burdel y de la casa, trabaja sobre un tiempo presente y la amenaza que acecha sobre el futuro de la relación madre-hijo. Los recorridos del niño por la calle haciendo los mandados aportan una cantidad de información (lo que piensan los vecinos, las calificaciones de otros niños) que da forma al sistema de valoración social externo de la prostituta. El niño-narrador no entra en este sistema. La casa-burdel de este cuento es un único espacio, confuso y revuelto sobre el que se dibujan límites imprecisos. Las escaleras que se colocan o se retiran, según la noche o el día, las persianas cerradas hacia afuera, abiertas hacia adentro, actúan como los bordes que separan el terreno físico y simbólico del niño y de la madre del espacio físico y simbólico de la prostitución.

La tensión del cuento no se focaliza en la identidad extraña de esta madre sino en el temor que provoca en el niño el hecho de que tengan que separarse. Ante esta posibilidad, el niño actúa como niño, se enferma cuando la mujer no está y traza un plan para irse con ella: un verdadero plan de entrega y sumisión absoluta, una esclavitud amorosa que reniega del costado acusador del bastardo.

"No puedo tolerar la idea de entrar pupilo a un colegio y separarme de mamá (...)
Sin mamá el mundo es opaco y aburrido, languidecen las plantas del patio" (pág.75).

"Desde anoche espero que llegará a comprender: puedo ser de alguna utilidad para sus negocios. Si decide llevarme a Rosario de la Frontera, le voy a sugerir que me embadurne la cara con betún y me rize el pelo: me convertiré en el negrito de los mandados, en su criado predilecto..." (pág. 77)

"Así es mamá" refuerza el lado de la madre, sin olvidar el de la prostituta. El cuento es generoso y minucioso en dar cuenta de las marcas del burdel y del trabajo de la prostitución, pero disfraza, elide, sugiere. Se trata de un relato no vergonzoso, donde el niño se autorrepresenta como niño y, por lo tanto, en esta construcción no cae en los indicios de la estereotipia masculina. El cuento de Hernández se aparta del esquema común que encontramos en los relatos de madre-prostituta. Aquí no hay complicidad con otros

⁴³ Este recurso se ve claramente en el cambio de nombre de la hermana de Monsalvat en *Nacha Regules*.

hombres, el niño no pacta, observa, no desea que nadie perturbe el vínculo de la maternidad. De este modo altera el pacto de lectura que requiere de hombres lectores que valoren la negatividad de la madre-prostituta, no asume estas arrogancias y permite un cambio en la representación.

Cierres.

El género en tanto aparato de construcción ideológica produce marcas, inscripciones, resultados en los cuerpos, las relaciones y los lugares sociales. Derivaciones que son descubiertas como efectos de verdad. Para ello, el género opera por acentuación. En el caso de las madres-prostitutas la repetición de los actos del género, y del género como acto establecen la regularidad de la narración. Se establece así una construcción estabilizada, con un alto grado de fijación, de circulación y de reconocimiento social. Al operar por repetición de secuencias y tópicos, estereotipos y clisés esa narración responde a una intención reproductora de sí misma y del sistema de sexo/género. Las actuaciones excesivas y desviantes del cuerpo no abren, no expanden el género. Por el contrario, actúan dentro de los marcos de inteligibilidad cultural del esquema binario que separa y a la vez liga a la madre con la prostituta. La articulación entre ambos términos no encastra, cada uno de ellos ejerce una fuerza opuesta dedicada a reforzar su propia cadena de sentidos. En la contienda, la madre pierde. A menos madre, más puta. El mecanismo que presiona es de una especie animal. En *Cicatrices* hay panteras, en "La madre de Ernesto", chanchas; en *El frasquito*, una "buena yegua madre". Es decir, la cadena de la prostituta se expande hacia otra acentuación, la que otorga la hembra.⁴⁴

La repetición, la insistencia, la acentuación de un conjunto de significados ya dados muestra que el relato del hijo construye a la madre dentro del esquema de una actuación determinada. Una acción performativa, en términos de Butler, que es efectuada con el objetivo estratégico de mantener la regularidad del género y, al género como relato regulador. En "La madre de Ernesto" la madre que cumple esa *performance* trabaja como prostituta en un burdel y ejecuta las acciones que se esperan de ella. En cambio, en *Cicatrices* no hay prostitución como trabajo sino una serie de actos anómalos dentro del modelo hegemónico de la virtud y una transformación de los lugares que se consideran adecuados para las madres. Las fisuras provocan y estimulan la acusación de puta desde la

⁴⁴ Todos los textos entablan articulaciones particulares entre cuerpo de la mujer, dinero y trabajo. Se trata de otra posible línea de trabajo que no se desarrolla en esta oportunidad.

posición de hijo. Para convertirse en puta una mujer debe desviarse, incluso en proporciones mínimas, de la regularidad del relato hegemónico.

"Soy una puta" es una enunciado casi impronunciable. El ser puta es siempre un sentido atribuido, rara vez la expresión de una autorrepresentación. La atribución toma la forma de la acusación o de la injuria. La literatura que se hace cargo de estas representaciones no establece ninguna diferencia, ninguna distancia entre la mujer que trabaja como prostituta y aquélla que no lo es, pero a los ojos del hijo lo parece. De este modo, parecer y ser arman una equivalencia que absorbe cualquier otra configuración de identidad.

No pretendí de esta manera apuntar a una representación ahistórica. El análisis de cada texto, sus diferentes propuestas estéticas, el uso diverso de los materiales literarios, demostró las variedades dentro de una representación. Los relatos que comienzan a aparecer en los años sesenta aportan nuevas categorizaciones sobre el cuerpo pero, sobre todo, sobre el uso que los hijos narradores realizan sobre el cuerpo de las madres prostitutas dando lugar a otros intercambios sociales y literarios. La sentimentalización de la figura de la prostituta que formulaba el programa realista de Gálvez se hacía también presente en la década del veinte en la estrategia de simulación del nombre femenino de Clara Beter en *Versos de una...* con el que César Tiempo buscaba testimoniar acerca de una determinación social poderosa que generaba ese tipo de personajes. La simulación se desnuda en los años setenta cuando esa primera persona que se corresponde con un sujeto real, toma la palabra en el género testimonio. Otra forma del realismo parece, entonces, adecuada para la representación de estos mundos que siguen siendo considerados "bajos". Julio Ardiles Gray publica en 1972, *Memorial de los infiernos* en su carácter de periodista del diario *La Opinión*. A partir de su interés por recoger testimonios de personajes de "esferas sociales variadas" y de rescatar sus hablas se pone en contacto con una prostituta que está dispuesta a contarle su vida. El autor utiliza un tipo de composición surgida y reivindicada en los años sesenta, "el relato testimonial". Los objetivos del autor, los medios y métodos empleados para registrar el discurso del otro, el rescate de las huellas de la oralidad en la escritura, la diferenciación entre él –transcriptor- y ella –protagonista y hablante principal, los modos de proceder en la etapa de escritura con el material en bruto grabado son los temas que aborda en el Prólogo, agregado necesario que aparece siempre en este tipo de literatura.⁴⁵ Ardiles Gray también hace su apuesta literaria ("La tarea fue

⁴⁵ No voy a extenderme en las consideraciones específicas del género testimonio. Pero quisiera recordar que en 1970 Casa de las Américas incluye por primera vez un premio para este género. Entre los

motivada más por un interés literario que por un interés psicológico”, expresa) y si bien no utiliza el adjetivo testimonial habla de “literatura documental” y conforma una tradición literaria en la que inscribirla (la literatura confesional, la de cordel, la picaresca, la “literatura crítica de una realidad social”) para finalmente aseverar que prefiere los géneros que tienen una relación estrecha con “la verdad”. No voy a detenerme en el análisis de este “texto”, me interesa destacar que en el personaje se advierte una tensión entre la imagen de la víctima y la imagen de una subjetividad resistente que pugna una y otra vez por rebelarse. Si bien el texto repite el guión de los relatos de prostitutas: la narración del origen, de la caída, de la miseria y la incompreensión revela su marca de época no sólo en sus declaraciones iniciales sino en una posición que sigue la crítica de las instituciones burguesas (familia, medicina, policía, iglesia, matrimonio, etc.) a través de una mujer que en el momento de la escritura ya tiene cincuenta años. Por último quiero señalar que esta estrategia de dar voz a los “desplazados” y marginados sociales es un procedimiento extendido en los medios gráficos en los ’60 y ’70, como parte del proceso de modernización. La voz de las prostitutas también es retomada bajo la forma de testimonios en dos revistas fundamentales: *Primera Plana* y *Crisis*.⁴⁶

El tratamiento literario de los cuentos de Abelardo Castillo, Juan José Hernández, Rodolfo Walsh e, incluso, el del fragmento de la novela de Saer, hacen del psicoanálisis un material discursivo que da forma a la representación del deseo de la madre y, producen así una torsión en las modos del realismo literario en su encuentro con la representación de estas figuras femeninas. Es claro, entonces que los textos erotizan el objeto mismo de la prohibición, la madre, a través de la prostituta. Mediante esta erotización producen un diálogo con el contexto social y literario en el que son producidos y leídos. A través de este desvío el cuerpo de la madre se vuelve más cercano y el cuerpo del hijo se aproxima más salvajemente al fracaso. Por otra parte, algunos de ellos adoptan el modo del relato de iniciación o *Bildungsroman* que narra siempre la construcción de una subjetividad por medio de un pasaje entre dos etapas de la vida, entre dos formas de conocimiento y dos concepciones de la sexualidad. En estos relatos, cuando la “puta” se funde con la madre los narradores se asoman a una desdicha, al desastre y a una disonancia social y cultural

miembros del primer jurado que se conforma está Rodolfo Walsh. En este momento, a pesar de que el premio surge cuando ya se había producido una literatura considerable sobre el tema, el género testimonial es valorado por su gran eficacia política, que sirve a la comunicación popular y a la conformación del cambio revolucionario. Pero los protagonistas de entonces también tenían claro la importancia de los valores literarios que debía tener el texto seleccionado.

⁴⁶ Ver *Primera Plana*, “Reportaje al caos”, Año IV, Nro 178, 24 de mayo de 1966, págs. 15-21 y *Crisis* Nro. 30, octubre de 1975.

imposible de soportar. Los textos de Juan José Hernández y de Luis Gusmán, aparentemente no transitan por esta vía y, así, permiten la incorporación de otros elementos a la representación de la madre-prostituta. El primero porque adopta la perspectiva de un niño y no de un adolescente desde la cual la relación con el cuerpo de la madre-prostituta se transforma en objeto de sumisa veneración sumisa. En el caso de Gusmán el hecho de colocar el enigma de la madre-prostituta al lado del enigma de la paternidad permite un diálogo entre las líneas del parentesco que promueve alteraciones y contradicciones. Estas representaciones femeninas al fundir dos categorizaciones en conflicto son algo más que las representaciones de prostitutas tan abordadas en la literatura argentina. Traen un plus, un agregado diferente que duplican el margen simbólico y social en el que se mueven. Ese plus viene con el hijo y se queda en casa. Y permite también, en el caso de *El frasquito*, una revisión de los alcances de la ruptura en tanto concepto. El uso de recursos provenientes de la vanguardia ubica a la representación en una serie de límites: literarios, sociales, simbólicos. A pesar de que, como hemos visto, esa radicalidad no hace del ejercicio de la ruptura un impulso que funciona de manera similar en todos los planos.

Los textos hablan de la sexualidad. Como los cuerpos, son especies de máquinas sociales ventrílocuas.⁴⁷ La crítica es, entonces, la que permite hacer hablar a los textos de una determinada manera. Intenté dar cuenta de un desorden, desorden de la representación, del sentido, desorden literario, pero también social. Intenté ver cómo los textos postulan órdenes misóginos, órdenes de diferencia jerarquizados que sostienen el binarismo, sobre la base de pactos de lectura que son también pactos internos a los textos, no para promocionar un adentro y un afuera sino para ver cómo los textos construyen internamente ese afuera. Es decir, un lazo entre dos registros, como dije al principio: el social y el literario o entre dos tratamientos.

La figura de la madre-prostituta, “madre de las cloacas y las marismas”, como decía Deleuze, es decididamente un límite simbólico, sobre ella se ejerce la injuria y la exaltación, el rechazo y el deseo, la imposibilidad de un espacio de calma o sosiego porque la mezcla y el enredo la asaltan permanentemente. Su presencia insta una escisión en el relato de la maternidad. Los otros sujetos comprometidos en él, los hijos, están en la búsqueda de contratos externos a la relación, pactos masculinos donde puedan incluirse a partir de sus fábulas de ilegitimidad. El lazo homosocial masculino emerge como necesario porque permite una autoafirmación a partir de una subcategorización femenina (el que se

⁴⁷ Esta idea de los cuerpos como máquinas ventrílocuas está desarrollada en Godelier, M., "Incesto, parentesco, poder".

aparta del esquema es el niño de “Así es mamá” que no pacta con ningún hombre sino con su madre o las “pensionistas”). En el caso de las madres “malas”, los personajes del capítulo anterior, los conflictos entre madre e hijo, daban forma y dirección a la relación. Las disposiciones de la lengua materna y las luchas por el relato propio construían un yo débil, desautorizado permanentemente por la presencia de un mezquino narrador en tercera que les hurtaba la posibilidad de dominio. Las madres prostitutas podrían acompañar a las “malas”, como sus parientes “descocadas”. Ambas encarnan lo impuro, lo condenable e inconfesable pero, seguramente, de ser vecinas, dispondrían a su gusto del repertorio acusador para dirigírselo a la otra y a su prole. Del lado de los hijos, unos utilizarían la exclusión para construir un sitio de violencia impugnadora que los incluyera; los otros, a puertas cerradas, seguirían demandando pacientemente una respuesta de las madres. Estos, ávidos de sentimientos o caricias maternas no darían con la forma artística adecuada. En cambio, los bastardos serían cuestionadores de las identidades “sensibles”, tendrían el “pito parado” y dispuesto para sobrecribir con trazos gruesos una textualidad autónoma que desalojara las buenas intenciones.

Segunda sección: La serie de las hijas

Capítulo 3

Fecundas y estériles

“La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea”.¹ La frase de la novela de Sylvia Molloy acerca varias cuestiones en el comienzo de este capítulo. Una pregunta, una ignorancia, una salida de tres vías: el mundo, la escritura, el propio cuerpo. Pero, además, ¿sobre qué cuerpo se instalan las preguntas?, ¿sobre el de la madre?, ¿sobre el de la hija?, ¿sobre el de la hija en tanto futura madre o en tanto escritora?, ¿sobre el cuerpo textual? Un orden generacional se cuele y en su trayecto desconocemos el punto donde la pregunta pueda responderse. Incluso, el recorrido puede marcar la imposibilidad o la impostura de la respuesta. Un espacio en blanco que quede como el lugar de una traición, de un deseo o de una tachadura del deseo. Al mismo tiempo, estos sentidos vacilantes interrogan el lugar del yo que, en la cita inicial, como en toda la novela, muestra un drama de enunciación, una lucha entre la primera y la tercera persona. Yo o ella, yo y ella, los pronombres se declinan siempre en femenino. El espectro que abren es amplio: madre, hermana, amante, pero, también, escritoras y lectoras: las imaginarias hermanas con quienes se mantienen relaciones contradictorias en una inventada tradición de mujeres.

El dilema de la fecundidad adquiere en la novela de Molloy una vía mitológica. A través de un sueño, el personaje recibe por teléfono un mensaje de su padre que le señala un itinerario: viajar para ver a Artemisa. Inmediatamente la protagonista trata de descifrar el mandato y sabe, desde un principio, que ella prefiere en lugar de la diosa de la fertilidad a la otra Diana, la cazadora, la “no inmovilizada por un pectoral fecundo” (78). Pero, de algún modo, no desatiende el mensaje del padre e intuye que tiene que seguir descifrándolo y debatiéndose entre la Diana virgen y esquiva y la otra “rotunda, imponente, fija”.² Luego viene nuestra cita inicial donde la fecundidad se dispara hacia los otros ámbitos que anotamos en un principio. La primera respuesta que ofrece el texto se centra en el cuerpo de la madre al momento de nacer su hermana. La niña mira sus pechos y pide la misma leche

¹ Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona, Seix-Barral, 1981, pág. 78.

² El excelente libro de Pierre Klossowski *El baño de Diana* (1956) que, seguramente, Molloy leyó, sigue las diferentes versiones del mito. Artemisa y su versión latina, Diana, son diosas vírgenes y por lo tanto fecundables. La diosa, además de haber sido adoptada por amazonas, por su carácter de cazadora y su temor a la siembra del hombre, durante el paganismo resultó una síntesis de divinidad: virgen y madre, nutricia y bestial, de múltiples pechos, que concentraba fuerzas oscuras y radiantes y gesto hierático en sus manos. En la parte final Klossowski reúne la explicación de sus leyendas y si se sigue su lectura a la par de la novela de

que recibe la otra. Más tarde mirará el cuerpo ensanchado de su madre y ya, libre de ciertas ignorancias, acariciará su vientre y tratará de percibir latidos. “Su madre bajó de peso, al final del verano, y no nació nadie”. El texto no aclara si hubo un niño no nacido o sólo se trató de errados cálculos infantiles o alteradas percepciones.

“Fecundidad: ignoraba entonces la palabra. No quería más hermanas ni hermanos y había bebido la leche que vio surgir del pecho de la madre con bastante recelo. La palabra sigue desconcertándola. Cuando su gata –porque no ha visto parir a una mujer- expulsó al primer crío, lo miró con rabia, lo olisqueó como ajeno a pesar de que estaba unido a ella, y lo alejó con un resoplido. Terminó por aceptarlo, como por obligación, y acabó siendo el preferido de la cría, al que la madre quería seguir amamantando aun cuando ya no tenía leche.

Siente que al caer en estas monotonías biológicas inicia un camino en falso. Tendrá que cumplir el viaje a Efeso según otros rumbos, no sólo los que le indican estos recuerdos.” (79)

La que escribe sabe que el desciframiento debe seguir otras vías pero también sabe que la respuesta no está exclusivamente en el cuerpo de su madre ni en la leche que comparte con su hermana. Busca su propio camino “a través de la multiplicación y de lo contradictorio” (150). Aferrada a lo que escribe como la única tabla de salvación disponible, sigue los impulsos de la convocatoria, la conjura y la venganza y, en este punto, la fecundidad cambia de signo, traiciona el mandato paterno, y busca como único sostén el relato y la palabra:

“Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras –pesadas como la matrona de Éfeso, huidizas como la cazadora- muestran y esconden. Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y –por fin- apenas empieza a conocerse.” (150)

A partir de un diálogo con el mito y con sus versiones, la narradora que no dice yo, va tejiendo sus desacuerdos con el mandato paterno. El padre, mucho más marcado por la proximidad, el afecto y la muerte que la madre, aparece impregnado por la coloratura del destierro. El texto no imprime sobre éste sentidos territoriales, como para el padre de Renata (una de las amantes de la protagonista), el destierro es en él una entonación ajena sobre la lengua que enseña a sus hijas. Se trata de un destierro del mundo exclusivamente femenino que la novela construye, un mundo de mujeres en el que se rodean, indagan, perfilan, distribuyen los avatares horizontales y, a un mismo tiempo, violentos de las relaciones entre mujeres, los movimientos y pasajes tan apasionados como rabiosos por la lengua materna.

Los juegos de la infancia-infierno de las hermanas también reniegan de las presencias masculinas.³

Sin embargo, el enfrentamiento con las mujeres a través de la escritura no asegura el sosiego, sino que dibuja un espacio textual desde donde protegerse de ellas. La horizontalidad femenina no implica calma ni ausencia de conflicto o violencia, más bien diseña el lugar de una lucha diferente: “De pronto la acosan, tremendas y lo único que puede decirse es: ‘Yo las convoqué’. Y de manera más modesta: ‘Yo quería –madre, hermana, amante- que estuvieran conmigo, yo no vivo sino por ustedes’.” (147)

Convocar, traer a, inscribir una presencia sobre una ausencia es parte de un trabajo de representación. Un trabajo que se forja en un doble sentido: el de la escritura y el de la lectura. En su artículo "Sentido de ausencias"⁴, Molloy declaraba:

"En mi caso personal, si intento elegir a mis precursoras, privilegiar a aquéllas en las cuales me reconozco, me encuentro ante un hecho notable: he leído a pocas mujeres... no por decisión propia sino porque el canon patriarcal resultaba de más fácil acceso... ¿por qué no se me habrá ocurrido leer a más mujeres?"

La explicación sirve para todas las escritoras, sólo que Molloy se detiene a reflexionar sobre ello: "es hora de reconocerse en una tradición... es hora de contribuir a convocarla...".⁵ Si en 1985 aún ensaya posibles respuestas a la pregunta reiterada acerca de qué escritoras la han marcado, en 1981 con su novela *En breve cárcel* ya revela que la escritura es un trabajo de producción reflexiva sobre la propia práctica y sobre la práctica de las otras que la precedieron o que ella decide continuar. Su valor en la literatura argentina de mujeres consiste en escribir interpretando, en releer escribiendo. Al leer muestra sus maneras de escribir, porque como ella misma dice: "las maneras de leer de una época son las maneras de escribir de esa época." Y se podría decir que una de las maneras actuales de leer se basan en el detenimiento y la curiosidad por observar, seguir y calibrar las oscuridades y fulgores de un yo femenino.⁶

³ "... nunca había padres ni maridos; se habían muerto en alguna guerra o simplemente nunca habían existido. Sólo estaban ellas dos –madres viudas, tías solteras o hermanas huérfanas- para organizar y llevar adelante al mezclado grupo de muñecas y animales de trapo que componían la familia. Jugaban a ser mujeres sacrificadas; habría algún drama en sus vidas, en todo caso no había hombres, no había un hombre como su padre." (77)

⁴ Molloy Sylvia. "Sentido de ausencias", págs. 483-488.

⁵ Desarrollé más extensamente estas ideas en "Identidades femeninas y literarias: Sylvia Molloy y la tradición del relato intimista", págs. 35-42.

⁶ Las preocupaciones críticas de Molloy por observar las formas de autorrepresentación del yo femenino se pueden seguir claramente en su artículo "Introduction. Female textual Identities: The Strategies of Self-Figuration". En este artículo también se verifica el gesto político de leer en clave feminista. El recorrido por textos y autoras latinoamericanas sigue las claves del uso de determinados procedimientos, las ansiedades de la crítica masculina con respecto al erotismo femenino y las relaciones entre éste y las vidas de las escritoras. Molloy intenta con este armado ver el peso y la posibilidad de construcción de genealogías femeninas de escritura. A partir de esta evocación, señala al final: "... one may trace the profile of a vast sisterhood that, because it has been denied meaningful existence, needs all the more to be named".

Las tradiciones solo pueden construirse, inventarse, reconocerse hacia atrás. En principio, porque una dirección hacia el futuro implicaría pensar en descendencias propias y resultaría una tarea del todo difícil. Más aún tratándose del relato de las hijas, de las hijas de este capítulo, que rechazan el destino de madres. Por eso, también, la estrategia de presentación utilizada en esta parte de la tesis comenzó y seguirá argumentando a favor de un orden casi retrospectivo. Desde Molloy a sus convocadas, desde ella y sus mitologías ambigüas y contradictorias a sus hermanas en las citas no maternas. No se tratará de armar una tradición argentina de escritura de mujeres, tampoco de rechazarla, por lo menos por ahora⁷. El objetivo se ciñe más bien a recorrer algunas citas de Molloy, algunos procedimientos, vinculados ambos, citas y procedimientos, con sus preocupaciones críticas y sus preguntas sobre la escritura de mujeres. Al retomar sus preguntas intento disponer un diálogo textual con los rostros o los cuerpos de las otras. Un diálogo que, bajo la forma de restos o huellas (de anécdotas, de personajes, de voces) continúa en los últimos textos escritos por Sylvia Molloy: *El común olvido y Varia imaginación*.⁸

Las hijas de este capítulo, provenientes de familias privilegiadas, fueron mujeres con reconocimiento público y ocuparon dentro de la institución literaria el lugar que les está reservado a unas pocas. Me refiero a Norah Lange, Victoria y Silvina Ocampo y Beatriz Guido. Los hechos que marcan sus biografías y los modos que han adquirido sus producciones literarias no pueden separarse de los procesos de modernización del país y, en especial, de su cultura a lo largo del siglo. Se trata, en general, de un proceso discontinuo de encuentros y desencuentros con sus familias, con la historia del país, con los campos literarios donde actuaron, con la tradición masculina de escritura y de crítica e, incluso con la femenina (en el caso de que una y otra pudieran caber dentro de una única definición). Se trata entonces de mujeres ambiciosas que han cumplido un programa de distinción. En él sus actuaciones tomaron la forma combinada de la obediencia y el desacato, alternando una y otro según los ámbitos donde intervenían o los personajes con quienes les tocaba enfrentarse. Compartieron los privilegios de una clase social y también su transformación. Seguramente algunas se conocieron e intercambiaron opiniones personales acerca de las otras entre los amigos

⁷ Los intentos de estos armados sobre todo en la literatura anglosajona han sido diversos, del mismo modo los intentos por teorizar la cuestión. El trabajo central sigue siendo el de Elaine Showalter "Feminism Criticism in the Wilderness". Me he referido a este problema teórico y su uso para el análisis de la literatura latinoamericana en "Reflexiones finales. Acerca de la crítica".

⁸ *El común olvido* es una novela escrita desde una primera persona fuerte: un narrador gay que regresa a la Argentina con las cenizas de su madre y dispuesto a reconstruir la historia de la misma. La novela es un ejercicio con la memoria como material y como trabajo de escritura y puede también leerse como un texto en clave que reconstruye la vida de ciertos círculos intelectuales de los años sesenta. Más adelante me referiré a *Varia imaginación*.

comunes; pero hay escasos rastros de sus contactos en la historia cultural. Algunas opinaron en demasía pero, son casi inexistentes entre sus opiniones las referencias a las otras. Parecen haberse ignorado. Aunque dos de ellas fueron hermanas, las vidas que se autodiseñaron buscaron más que borrar, labrar diferencias.

Este silencio que tendieron entre ellas habla de los disímiles puestos que ocuparon, arrinconadas en grupos literarios diferentes que defendieron y ayudaron a construir y que les otorgaron sus identidades más fuertes. Pero, el silencio habla también de un modo de estar y participar femenino cuyos deseos de singularidad siguieron vías complejas de identificación y rechazo con los modelos culturales y sociales de las mujeres que les fueron contemporáneos. La excepcionalidad que forjaron para sí mismas también ayudó a dar forma a estos modelos a lo largo del siglo. En estos vaivenes se juegan los términos complejos de las genealogías femeninas. En el armado de ellas se identifica un personaje central: la madre.

Por ello este capítulo intentará abordar la fuerza o la oscuridad de los relatos maternos, el poder de su positividad tanto como el de su rechazo. Relaciones en las que se ponen en juego no solo las construcciones sobre el género sexual sino las diversas formas de construcción de las diferencias entre mujeres y de los diferentes tipos de madres.

La serie de las hijas exhibe algunas de las posibles transgresiones al relato hegemónico: el cuestionamiento de los lugares del parentesco y de las genealogías paternas, la separación de las narradoras de la reproducción, la postulación de sociedades de mujeres que alteran las concepciones jerárquicas de los vínculos familiares, las reflexiones entre escritura y el par fecundidad/esterilidad, las exhibiciones contradictorias (entre el odio y el amor) en las representaciones maternas. El énfasis en la diferencia sexual ha sido una de las estrategias de afianzamiento de la literatura en tanto institución, en su interior se distribuyó y dictaminó lo que significan una escritura “masculina” o “femenina”.⁹ Las escritoras han seguido y, al mismo tiempo, resistido estas normas. Por ello, en sus textos es posible observar simultáneamente una insistencia en la representación de mundos privados y familiares y una exploración minuciosa de sus límites y posibilidades. La serie de las hijas aportan al relato hegemónico de la maternidad un trabajo específico con la ley y sus transgresiones. El asesinato de la madre o la

⁹ El establecimiento del modelo de familia moderna requirió de la separación de dos esferas diferenciadas, y necesitó construir a una de ellas como el lugar privilegiado donde un tipo específico de mujer desplegara una forma distinta de poder, pero vació a este poder de contenido político. De acuerdo con esta separación la institución literaria estableció sus propias normas, determinó las formas, tonos y materiales apropiados para una literatura femenina y necesitó no solo de escritoras respetuosas de esas normas sino de un tipo de crítica literaria que iba a leer en la producción ficcional de toda mujer un reflejo necesario de su biografía. De modo que, heroínas y personajes debían adecuarse a las normas morales que la sociedad esperaba de sus mujeres. La separación entre una literatura femenina y una masculina es una división instalada y generada desde el centro de la institución literaria. Estas ideas son desarrolladas por Nancy Armstrong. *Deseo y ficción doméstica*.

maternidad situada en contextos homosexuales son algunas de las variantes que esta serie despliega. No habrá lugar para alabanzas ni espacios que precisen de tonos elegíacos o lacrimógenos. Lo que se instala es una inquietud que adopta la forma de la pregunta y sobre el cual las hijas diseñan narrativamente sus escenas de escritoras y de lectoras y así construyen las respuestas y los rostros cambiantes de la fecundidad y la esterilidad.

¿Libros o niños?

Este capítulo hablará de Norah Lange (1906-1972), Victoria (1890-1979) y Silvina Ocampo (1903-1993) y Beatriz Guido (1922-1988). La última no aparece dentro del horizonte de citadas de Molloy, pero parte de sus gestos como escritora y como mujer pueden entrar en contacto y dialogar con algunas de las articulaciones que se desarrollarán en esta parte.¹⁰ En cambio, Lange y las hermanas Ocampo conforman el bagaje crítico de Molloy.¹¹ Las tres comienzan a escribir y a actuar en el campo cultural en las décadas previas a los años cincuenta, pero durante las décadas posteriores siguen produciendo; Beatriz Guido, por su parte, escribe sus primeras novelas en esta década.¹² Todas provienen de familias predominantemente femeninas; cantidades más elevadas o más reducidas de hermanas mujeres dan cuenta de un mundo femenino semejante y disponible para el recuerdo, las autobiografías o los relatos estrictamente ficcionales. Es decir, se trata de universos vitales de experiencia pero también de universos revalorizados en sus proyectos literarios a través de poéticas muy diferentes.

Esta relación entre vida y literatura también es posible seguirla en sus desencuentros con la maternidad. Ninguna ha tenido hijos (salvo Silvina que se convirtió en madre adoptiva de una hija de su marido, Adolfo Bioy Casares). Lange, Silvina Ocampo y Guido, esposas de escritores y cineastas famosos (Oliverio Girondo, Bioy Casares y Leopoldo Torres Nilsson,

¹⁰ A Beatriz Guido la crítica en general la ubicó en otro sector del campo cultural, en el grupo de las *best selleristas* que surgen en los años cincuenta y sesenta. Un grupo donde comparte estrellato con Silvina Bullrich y Martha Lynch. El periodismo se refería a ellas como “el trío más mentado” porque eran invitadas a numerosos programas de televisión. Una de sus biógrafas, Cristina Mucci, señala: “Tanto Beatriz Guido como Marta Lynch y Silvina Bullrich terminaron representando en el imaginario colectivo un modelo de intelectual elegante y sofisticado, aunque audaz e irreverente con su propia clase social.” Ver Mucci, Cristina. *Divina Beatrice*, pág. 105.

¹¹ Molloy pensó a Lange y a Victoria Ocampo en contrapunto en su artículo “Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo” y les dedicó a cada una un capítulo de su libro sobre la autobiografía hispanoamericana *Actos de presencia*. Sobre Silvina escribió “La exageración como lenguaje” nada menos que en *Sur* y “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”.

¹² La sociabilidad que despliega Guido está directamente vinculada con los procesos de modernización cultural de los años sesenta. El desarrollo y auge de la televisión, y la proliferación de revistas de vida social y de espectáculos que convocaban a los escritores como personajes interesantes y famosos encontraron en Guido una protagonista ejemplar.

respectivamente), asumieron en sus propias carreras como escritoras distintas formas de la autonomía con respecto a los lugares que ellos alcanzaron. Victoria Ocampo, por su parte, se construyó el papel de única y excepcional en su género, eligió la clandestinidad de un amor verdadero a costa de su fracaso matrimonial, prefirió no ser madre para no herir los prejuicios paternos. Molloy, por su parte, optó por el lesbianismo, otro de los modos de burlar los corsés de las regulaciones del parentesco.

Pero estas elecciones imprimen una diferencia en el conjunto. Molloy mira a las que no se miran entre ellas ni pueden, por razones temporales, mirarla y arma en su novela las retículas por donde las amantes femeninas hacen circular sus deseos. Deseo de mirada y deseo de mujer corren de manera paralela; sobre los lazos lésbicos se atrincheran dispositivos escópicos que cuentan otras historias sobre la maternidad. En cambio, una matriz heterosexual es la que ofrece el modelo privilegiado sobre las que se forjan las ficciones maternas de Lange, Guido y las Ocampo. Así padres y padrinos, reales, simbólicos o imaginarios, pesan de manera dominante sobre las historias de diferencia sexual que viven y cuentan.¹³

La conocida fórmula que opone libros a niños contiene un conjunto de significados que han afectado el lado social y familiar de las escritoras en general e, incluso, su inserción institucional. “Cualquier intento de combinar trabajo artístico con trabajo doméstico y responsabilidad familiar es imposible, desnaturalizado. Y el castigo para los actos desnaturalizados, entre los críticos y los académicos, es la muerte.”, sostiene Ursula Le Guin.¹⁴ Se ha tratado de una valoración social pero especialmente moral que se desplomó

¹³ Las familias Ocampo, Lange y Guido participaron de manera activa en la construcción del país, en actividades estrictamente ligadas con los procesos de modernización. Los hombres-padres: un hijo de varias generaciones de criollos (Manuel Ocampo), un inmigrante noruego (Gunardo Lange) o un hijo de inmigrantes italianos (Angel Guido) no formaron parte en la elaboración de proyectos políticos sino que literalmente construyeron puentes y caminos, trazaron mapas, estudiaron suelos y ríos o proyectaron monumentos de fuerte contenido y presencia simbólica. Angel Guido, ingeniero y arquitecto, proyectó y construyó (con otros arquitectos) el ambicioso Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario. Las hijas, por su parte, descubrieron en la literatura un espacio donde fraguar sus historias. Con respecto a los padres simbólicos y padrinos habría que recordar en este punto que el primer libro de poesía que publica Lange aparece con prólogo de Jorge Luis Borges. Prologada por él fue además requerida por Macedonio Fernández, ficcionalizada por Leopoldo Marechal y amada por Oliverio Girondo, quien, cuando se unen, pasa a ser su lector y crítico privilegiado. Beatriz Guido se refiere en *¿Quién le teme a mis temas?* a las diferentes relaciones intelectuales con las que entra en contacto en su infancia a través de la amistad que ellas tienen con sus padres. En el caso de Victoria Ocampo su relación con padres simbólicos y padrinos es amplia y privilegiadamente desarrollada en los seis tomos de su *Autobiografía* y contribuyen centralmente a forjar su destino personal. En Silvina Ocampo la figura paterna se disuelve en el contacto con los considerados “pares”: su marido, Bioy y su amigo, Borges. Este último prologa la traducción francesa de *Informe del cielo y del infierno*. Con Bioy escribe la novela policial *Los que aman odian*, con Borges y Bioy *Antología de la literatura fantástica* y con Rodolfo Wilcock, *Los traidores*. Estos datos no aportan más que algunos circuitos familiares, sociales y a un mismo tiempo literarios que ilustran sin explicar del todo, a veces un tipo de sociabilidad; a veces, una “época”.

¹⁴ Ver Ursula Le Guin “La hija de la pescadora” en Le Guin, U. y Angélica Gorodischer. *Escritoras y escritura*.

como un imperativo exclusivamente sobre las mujeres, destinadas a partir de él a procrear o crear. Susan Rubin Suleiman se refiere, por su parte, a la flexión particular que el psicoanálisis ha trazado sobre esta opción:

“It took psychoanalysis to transform moral obligation into a psychological “law”, equating the creative impulse with the procreative one and decreeing that she who has a child feels no need to write books.

By means of this “law”, psychoanalytic theory not only offered an elegant explanation for and justification of the mother’s silence (making any mother who did not wish to wait until menopause to write books feel “abnormal”) but provides an equally elegant explanation for why some childless women (and men) did write books: books were obviously substitutes for children.” (359).¹⁵

Sin embargo, esta consigna falsa y misógina ha marcado ideológicamente los deseos y decisiones de muchas mujeres artistas. Este movimiento opcional fue desechado por algunas formulaciones teóricas que imaginaron otro tipo de relaciones. La corriente francesa de la *écriture feminine* encontró en la maternidad más que una fuente de obstáculos y esclavitudes (tal como había sido pensada por Simone de Beauvoir en 1949 con la publicación de *El Segundo Sexo*) un espacio de goce y creatividad análogo al de la escritura. Dice al respecto Hélène Cixous:

“Es mirándolas *parirse* como aprendí a amar a las mujeres, a presentir y desear la fuerza y los recursos de la femineidad; a asombrarme de que una tal inmensidad pueda ser reabsorbida, recubierta en lo cotidiano. No era la “madre” a quien yo veía. El hijo, eso la mira/concierne. No yo. Era la mujer en el esplendor de su carne, su goce, la fuerza por fin liberada, manifiesta. Su secreto. Si te vieras ¿cómo no te amarías? Ella da a luz. Con la fuerza de una leona. De una planta. De una cosmogonía. De una mujer. Toma su raíz. Tira. Riendo. Y tras las huellas del niño, ¡una ráfaga del Aliento! ¡Ganas de texto! ¡Confusión! ¿Qué le pasa? ¡Un niño! ¡Papel! ¡Borracheras! ¡Desborde! ¡Mis senos desbordan! Leche. Tinta. La hora de la teta. ¿Y yo? Yo también tengo hambre. ¡El gusto de leche de la tinta!

Escribir: como si aún tuviera ganas de gozar, de sentirme plena, de pujar, de sentir la fuerza de mis músculos, y mi armonía, de estar encinta y al mismo tiempo darme los júbilos del parto, los de la madre y los del hijo. Darme a mí también nacimiento y leche, darme la teta. La vida llama a la vida. El goce quiere relanzarse. ¡De nuevo! No escribí. ¿Para qué? La leche se me subió a la cabeza...”¹⁶

El estilo entre poético y teórico de Cixous propone una derivación, una fusión, entre dos dimensiones, donde el devenir de la lengua opera según los flujos y movimientos del cuerpo, donde los deseos de niño son similares al deseo de escritura, la leche es tinta, parir es escribir y pujar, encontrar el trazo de una letra.

Las falacias de la primera opción –la que resalta el carácter opresivo de la maternidad- han sido revisadas y desmontadas por una gran parte del feminismo, mientras una buena cantidad de críticas han recaído sobre la segunda –la que privilegia el carácter

¹⁵ Ver Rubin Suleiman, Susan “Writing and Motherhood”, págs. 352-377.

potenciador de la experiencia de la maternidad-, denunciando la fetichización del cuerpo materno y sus derivaciones esencialistas.¹⁷ Sin embargo, como señala Tillie Olsen, en general, las grandes escritoras, con pocas excepciones, no han tenido hijos durante la mayor parte de sus vidas como escritoras.¹⁸

Con respecto a la primera de las opciones difícilmente puedan verificarse sino se cuenta con material de primera mano, obtenido a través de entrevistas, declaraciones personales o memorias. Por otra parte, podría especularse que, al tratarse de escritoras privilegiadas por sus inserciones sociales y orígenes de clase, la opción niños o libros seguramente hubiera chocado contra una hueste de niñeras, mucamas o hermanas que hubiera contribuido a zanjar el dramatismo. Pero ¿qué puede haber sucedido, sobre todo con las Lange y las Ocampo, hijas de familias prolíficas donde parir hijos era percibido como un hecho “natural”, para que no se pensarán a sí mismas como madres y sí como escritoras? El objetivo de este trabajo no es aventurar respuestas ni perdernos en conjeturas¹⁹. La opción de convertirse en madres las debe haber inquietado y algunas, como Victoria, han dejado huellas de su respuesta que serán tratadas más adelante. Tampoco es objetivo de este trabajo leer sus textos tratando de encontrar explicaciones a decisiones que son de índole estrictamente personal. Mi interés radica en observar las formas y los lugares que les han dado a las ficciones maternas dentro de sus producciones. Las modalidades literarias que encontraremos dispararán la posibilidad de los contactos directos entre vida y obra.

Las decisiones (concientes-no concientes, buscadas-no buscadas, sufridas-no sufridas) de quedar al margen de la maternidad dan cuenta de una elección. Elección que seguramente también estaba impregnada de lecturas y de otros modelos femeninos que circularon en la primera mitad del siglo XX.²⁰ Pero, más allá de estas marcas biográficas, lo

¹⁶ Cixous, Hélène. “La venida a la escritura” (1976), Buenos Aires, *Feminaria*, Año II, Nro. 4, noviembre de 1989, págs. 22-28.

¹⁷ Ambas posiciones han sido desarrolladas en el capítulo introductorio.

¹⁸ La referencia a Tillie Olsen corresponde a *Silences* (New York, Doubleday, 1979, págs. 16, 31) y está extraída del artículo de Rubin Suleiman, pág. 358.

¹⁹ Tanto María Esther de Miguel en la biografía que escribe sobre Norah Lange como Elsa Osorio y Cristina Mucci en las que escriben sobre Beatriz Guido se refieren a las relaciones de estas escritoras con sus respectivas maternidades. De Miguel señala que no tener hijos fue una exigencia de Oliverio. Una de sus sobrinas, Susana Lange, comentó en una entrevista personal que la ausencia de hijos fue una decisión conjunta de la pareja. Por su parte, Osorio relata la pérdida de un embarazo de Beatriz Guido. Ver Osorio, Elsa. *Beatriz Guido*, pág. 133, Mucci C., págs. 93-94 y de Miguel, María Esther. *Norah Lange*, págs. 153. Victoria Ocampo es ella misma explícita con respecto al tema en su *Autobiografía*. Con respecto a Silvina Ocampo, reticente a las presentaciones en público y a las entrevistas, se refiere a su hija y nietos en las conversaciones que mantiene con Noemí Ulla. Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. 1982.

²⁰ Me refiero a la publicación de *A Room of Their Own* de Virginia Woolf que las Ocampo y Lange deben haber leído en inglés o a la aparición en 1949 de *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, cuya traducción al español es de 1954. María Esther de Miguel en la biografía que escribe dice que Norah y Oliverio eran la versión argentina de Sartre y de Beauvoir, también en el texto *Una madre* de Beatriz Guido se advierte la

que aquí interesa es el peso del imaginario social y cultural de la maternidad sobre las mujeres. De modo que intentaré rastrear las huellas de este imaginario en los textos elegidos para observar las configuraciones ficcionales que ellas, en tanto escritoras, le han reconocido.

Pero, antes, otra convocatoria. Tamara Kamenszain dijo en una entrevista con María Moreno, a propósito de la publicación de su libro *Historias de amor* y, en respuesta a una pregunta sobre la figura de “la niña muerta”, uno de los motivos literarios que Kamenszain recorre en varias poetas:

“Cada vez que la encuentro me da susto, ¡uy, acá está! Es algo al borde del espiritismo. La usan todas: Alejandra Pizarnik, Amalia Biaggioni y Alfonsina Storni. Hay como la reminiscencia de una maternidad siempre dejada de lado por la escritura. Es como si hubieran perdido una hija. Como si en esta cosa de transformarse en escritora perdieran una hija o como si una maternidad se soltara de la mano de la escritora. Es algo sacrificial que tiene que ver con elegir la escritura.”²¹

Moreno y Kamenszain conversan sobre otras, construyen un espacio de reflexión donde dan cuenta de una historia que parece ineludible e inevitable cuando se trata de madres, hijas y escrituras. Un motivo literario situado al borde del vacío, la ausencia, la trampa y la traición: la pérdida de la niña alentada por una escritura melancólica o la pérdida de la maternidad, tendida como una escritura sacrificial. Kamenszain continúa: “Por ahí en esa generación se termina lo de la niña muerta y lo de la maternidad como dejada caer ante la escritura. Yo espero. Ya pagamos muchas niñas muertas”. Sin embargo, en los textos que siguen y, por fuera del universo de la poesía, habrá más niñas y niños muertos, alumbramientos fallidos, niños por nacer o niños no nacidos, fecundidades inciertas, deformes, bastardos. Personajes que conforman el elenco filial de los imaginarios maternos y que, en las producciones literarias de las Ocampo, Lange y Guido, se distribuyen en escenas y textualidades diversas, ordenados según las miradas y las perspectivas de enunciación de las hijas. Estas optarán por los desbordes de la pasión o los ángulos oscuros del espionaje, la manía por inventar y construir rostros o el deseo de que el propio incite la obsesión de otra mirada. Los niños o las niñas que aparezcan serán efectos de una razón de escritura o término de una sustitución metafórica.

La pasión de las espías

influencia de la escritora francesa. La excelente biografía de Blas Matamoro sobre Victoria Ocampo (*Genio y figura de Victoria Ocampo*) desarrolla extensamente otros modelos femeninos literarios en diferentes países y Luisa Sofovich en su trabajo Norah Lange *Páginas escogidas* se refiere a las lecturas de otras escritoras que realizara Lange.

Tanto Norah Lange como Beatriz Guido percibieron en la narrativa un espacio donde experimentar con el imaginario familiar y al mismo tiempo cuestionar el relato hegemónico de la familia moderna. La literatura de Lange intenta vaciar ese relato desmontando sus mecanismos; para ello acude a un lugar de enunciación, el de una voz de mujer joven en primera persona que, insertándose en ese modelo con menor o mayor distancia, lo reescribe. Por su parte, Beatriz Guido trabaja con las variantes del modelo de la familia moderna a partir de un esquema en el que se anudan representaciones familiares y representaciones políticas.

Francine Masiello señala que en Norah Lange la representación de la familia funcionó como una búsqueda de una estructura alternativa de sentido que eludiera el control estatal.²² Aunque es evidente que Lange confina su literatura a las representaciones de familias, mujeres y casas, este aislamiento de la experiencia privada se proyecta hacia afuera. Para Masiello el borramiento de los datos históricos, las heroínas sin nombre propio que las ligue a una genealogía paterna precisa, el predominio por la espacialidad en detrimento de la temporalidad, una apuesta deliberada a la arbitrariedad del lenguaje y a la indagación del erotismo femenino son los procedimientos que utiliza Lange para construir un “territorio autónomo” a partir de los cuales dialoga y confronta con las representaciones femeninas de los discursos masculinos de su época. Después de los intentos narrativos fallidos de sus dos primeras novelas *Voz de la vida* (1927) y *45 días y treinta marineros* (1933) especialmente por las repercusiones críticas que se sucedieron y que apuntaban a denostar una literatura “femenina” que se salía del cauce de las buenas costumbres y conciencias²³, Norah Lange comienza a escribir ficción respetable y a domesticar a sus heroínas. Así, intenta otro tipo de apuestas, no se ocupará más de las relaciones heterosexuales, de cuestiones de noviazgo y matrimonio.²⁴ A partir de *Cuadernos de*

²¹ María Moreno “Tú y yo”. Entrevista a Tamara Kamenszain. Kamenszain, Tamara. *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)*.

²² Masiello, F.ob.cit. pág. 196. También Sylvia Molloy en “Introduction. Female textual Identities: The Strategies of Self-Figuration”, ob.cit. da cuenta de que este interés de las escritoras por la representación de mundos familiares siempre se realiza desde una actitud reflexiva que es inevitablemente crítica.

²³ Ver especialmente la crítica de Ramón Doll sobre *Voz de la vida*, un ejemplo en grado máximo de lo que se esperaba de la literatura escrita por mujeres. Doll alerta sobre el peligro social de la libertad sexual, hasta el punto de señalar al voto femenino (lejos de establecerse aún en la Argentina) como uno de los modos de rebajar la vida política y social. Ver Ramón Doll “Literatura femenina”. Revista *Nosotros* 22, 230, Julio 1928, págs. 88-90. Un mismo modo de leer a las mujeres, pero en un marco elogioso es la crítica de Juan B. González. “45 días y treinta marineros”.

²⁴ Las críticas argentinas Beatriz Sarlo y Delfina Muschietti advierten los movimientos contradictorios de su poesía entre las apuestas vanguardistas y la borradura de los sentimientos que mostraban su situación incómoda ante la moral pública y familiar o entre el respeto a los estereotipos femeninos y los primeros intentos por desviarlos. El trabajo de Beatriz Sarlo da cuenta en forma más detallada de las transacciones a las

infancia encara otro proyecto de escritura. Construye mundos sin hombres, mundos de mujeres solas encerradas en casas, donde las jovencitas experimentan en y con la privatización de los espacios, colaborando en su exasperación y a partir de los cuales se piensan como escritoras. El encierro separa y protege. Se trata de un tiempo y un sitio aceptados donde las mujeres hacen un uso social de la soledad. He desarrollado en otra parte la hipótesis de que este proyecto dura veinte años, los que van desde la aparición de *Cuadernos de infancia* (1937) hasta la publicación de su última novela, *Los dos retratos* (1956)²⁵ y que, en su conjunto puede leerse como una novela de iniciación, si bien las funciones básicas de este género literario (la figura guía del aprendizaje y una joven dispuesta a iniciarse) recién aparecen en *Los dos retratos*²⁶. Este "gran" texto mantiene una voz en primera persona que de niña (*Cuadernos de infancia*) pasará a adolescente (*Personas en la sala* y *Antes que mueran*) y acabará como adolescente que se hace escritora y recibe un legado en *Los dos retratos*. Se trata de una única voz que, enfrentada en sus diferentes novelas a escasas peripecias y un conjunto de misterios, muestra su pasaje por la escritura, ensaya tonos y formas y elabora en el último texto una teoría sobre la escritura y la lectura.

Los episodios entrecortados de la infancia, la imaginación desatada de la adolescente o la jovencita que recibe una herencia simbólica no constituyen soportes desde donde pensar las descendencias propias. Por el contrario, conforman lugares donde forjarse como descendiente. De modo que no hay espacio para cavilar o imaginar la fecundidad sino es en tanto que hija. En su texto autobiográfico, *Cuadernos de infancia*, la representación de la maternidad surge iluminada²⁷ y, a pesar de que su publicación es anterior al período que abarca esta tesis, retomar algunas de sus escenas resulta útil a los efectos de dar cuenta de esta porción del proyecto de Lange y de la reflexión sobre la maternidad.

Las dos primeras viñetas de *Cuadernos de infancia*²⁸ fijan y suspenden dos imágenes de mujer: una, cercana -la madre-; otra, ajena -la mujer más fuerte del mundo que come en el mismo comedor que la familia en un hotel de provincia. En ese espacio intermedio de un hotel, durante la travesía a Mendoza, la niña ve el concentrado y coherente mundo familiar

que se enfrentó Lange. Ver Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, págs. 69-78 y Delfina Muschiatti. "Mujeres: feminismo y literatura".

²⁵ Lange deja un último texto inconcluso que hasta hoy no fue publicado *El cuarto de vidrio*.

²⁶ Para un desarrollo más extenso de esta hipótesis consultar mi trabajo "Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange".

²⁷ Para un análisis de esta novela en tanto texto autobiográfico y en el contexto de un estudio mayor sobre la autobiografía hispanoamericana ver "Juego de recortes: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange" de Sylvia Molloy en *Actos de presencia*, ob.cit.

²⁸ Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1979, 7ma edición. *Personas en la sala*. Buenos Aires, CEAL, 1981 y *Los dos retratos*. Buenos Aires, Losada, 1956. Todas las citas referidas a estos textos corresponden a estas ediciones.

(padre, madre, niños, niñeras) y el espacio extrafamiliar, público, que adquiere forma de mujer. Ambas esferas necesitan de mujeres poderosas, ser madre es una de las condiciones necesarias para lograr poder en el mundo privado, sin embargo, la imagen de quien logró salir de ese mundo también es potente. La representación de una mujer en el mundo público se concreta por la deformidad del cuerpo y proponiendo al género mujer como una actuación repetida cada noche en las funciones de un circo. Esta inscripción del género como actuación permite pensar las otras inscripciones de género del mismo modo, como actos de repetición y de actuación.²⁹ La madre de la narradora sostiene y apuntala la idea “natural” y coherente de la maternidad. Así en distintas viñetas aparece cumpliendo con sus prácticas, como la de colocar los paños fríos en la frente de las fiebradas, organizar el funcionamiento de la familia mientras se prepara para el parto o multiplicar su mirada según la cantidad de hijos para transmitirles calma. Pero hay algunos momentos en los que vale la pena detenerse. Si en el primer fragmento del texto la madre aparece contrapuesta a la imagen de la mujer del circo, en la segunda, surge distante y congelada en una escena de dos lados: uno más resplandeciente y otro más oscuro:

“La veo ribeteada de una ternura que nadie podría tocar sin deshacerle algo, sin agregarle más gracia de la que era necesaria y real. Montaba su caballo, vestida con esos faldones amplios, opacos que se usaban en aquella época. La veíamos toda entera de un lado del caballo, la cara escondida bajo el ala del chambergo negro. Del otro, una sola mano enguantada; el perfil tan claro, como si de pronto se acercara a una lámpara...”

El lado resplandeciente de la madre desaparecía, y sólo nos quedaba el menos familiar, el más austero. Al acercarse a los primeros álamos que limitaban la quinta, recién sentíamos que algo nos faltaba. La barba rojiza de mi padre era lo único que divisábamos.

Ahora sé que el otro lado de la madre, el luminoso, iba muy cerca suyo.” (págs. 13-14)

En esta construcción asoma un modelo de lectura posible para encarar las citas que siguen. Si bien las representaciones de la madre tienden a encajar en un marco coherente de ternura, felicidad, entrega, en cada una de las viñetas aparece una fisura, más aguda o más suave, que revela ese otro lado al que aquí se alude. Veamos lo que pasa en otro de los fragmentos elegidos:

“Los niños llegan a cuartos donde no se les espera, cuartos no contruidos para ellos... He visto tantas mujeres que no cambian el tono de su voz, que continúan ejecutando los mismos gestos, permitiendo bromas sobre su aspecto o procurando disimularlo, mirando la vida sin mayor o menor desgano, como si lo que llevaran dentro no les bastara para comprender que viven el enorme regocijo de tener un niño; como si un niño que ha de nacer entrara en el plan de cada día y no hubiera que apartar todos los días y todas las noches que

²⁹ Ya desarrollé esta conceptualización del género como acto, como performance y como actuación que fue formulada por Judith Butler en el capítulo introductorio.

dura esa espera, para poder hablar de ella, más tarde, con un gesto separado del que se emplea al comentar los demás acontecimientos.

Mi madre era diferente. Mi madre no tejía los escarpines ni los mantillones en los ratos de ocio. El ocio lo constituían las otras cosas. Vivía la responsabilidad de lo que esperaba y lo esperaba todo el día, toda la noche. Al entrar a ese cuarto impregnado de ternura era como si cambiase de aire, de gestos. Todas las veces que yo la vi aislarse en esa pieza, para coser cosas tan chiquititas, tenía esa mirada un poco agrandada y triste, de tanto mirar hacia adentro.... “ (pág. 16-17)

El texto trabaja en función de rodear al modelo de coherencia, incluso a través de un cambio de tono que lo refuerza. Así “Los niños llegan a cuartos donde no se los espera....” que se continúa en el “He visto a tantas mujeres...” deja oír una voz que se entrega al pensamiento. Aunque el tono empleado por Lange en esta novela no persigue un remedo del lenguaje infantil, por el contrario, se trata de un tono calculado desde una enunciación fuerte y concreta que bucea en la memoria para recuperar a través de ella sus objetos y sus imaginaciones, o las escenas y narración de episodios, en esta cita ese tono se corta por la intromisión de una voz que retoma experiencias posteriores de su vida como adulta de modo de poder confrontarlas con la representación de la madre. Esta emergencia de lo reflexivo se desenvuelve hasta permitir a través del punto y aparte que sobresalga la diferencia: “Mi madre era diferente”. Sin embargo, hacia el final de la cita la coherencia del modelo y la luminosidad de la figura trastabillan a través de un solo adjetivo: “triste”, referido a esa mirada hacia adentro de la madre. Así es la mirada de la fecundidad que lleva la marca de la vida y la muerte y arrastra los dos lados, el luminoso y el oscuro.³⁰

La fisura regresa en:

“Mientras esperaba a Esthercita, su pudor solo tenía, para nosotras, una ventana semi-abierta: el cuarto de costura, y hasta su silueta, apoyada contra lo que yo recorto de mi infancia, nunca tuvo un perfil extraño, nunca insinuó una deformación debajo de las puntillas y de las cintas.

Ignoro si un hijo más le proporcionase algún regocijo, tal vez una tristeza, un miedo. Su recato impedía que sus ademanes habituales denotaran algún cambio y su ternura era tan llana y persuasiva como siempre.” (pág. 71)

y arrastra nuevamente la tristeza, el miedo, incluso, bajo la forma de un interrogante acerca de qué clase de regocijo se tiende en la llegada de cada nuevo hijo. Una ignorancia de parte de la hija, más bien un efecto de ese recato mudo y plano de la madre que impedía ver más allá de los ademanes habituales, como si los gestos y su afán de repetición escondieran algo del orden de lo indecible. Pero esta repetición de actos también muestra, como en la

³⁰ En el párrafo siguiente de esta cita (pág. 17) el cuerpo adolescente de la hermana mayor que comienza a transformarse también despierta en la narradora el temor, el miedo y la idea de que el cuerpo se mueve imperceptiblemente solo. También puede incluirse aquí uno de sus juegos favoritos (págs. 24-25) que consistía en imaginar por dentro el perfil de las personas, manía que practica durante varios años hasta que la

primera de las citas, a la maternidad como un trabajo: “Aunque la institutriz hubiera podido ayudarla, la madre trabajaba día y noche, sin consentir que nadie nos diera los remedios, que nada fuera ejecutado durante sus cortas ausencias” (pág. 58). Un trabajo que lo ocupa todo, día y noche y, a partir del cual, el ocio cobra también otra forma. Lejos estamos de la serie de los hijos que sólo leían las huellas salvajes del amor o del odio.

Por otra parte, la última de las citas, toda ella, es el lado oscuro de la representación de la familia Lange:

“Vimos cómo desvestía al niño que ni siquiera lloraba. Vimos el cuerpo pequeño, sin ninguna gracia de curvas, completamente desnudo, detrás de la vaca inmóvil e indiferente.

Luego de acostarlo, boca abajo, sobre el suelo, con una mano, lo sujetó fuertemente para que no se moviera y, arrodillada a su lado, hundió la otra en la bosta humeante, varias veces, sin repugnancia, impregnada de un olvido para todo lo que no fuera la vida de su hijo. El chico permaneció quietito sobre la tierra. La mano iba y venía del montón de bosta a su cuerpo hasta formarle una enorme cruz sobre la espalda menuda.

En sus ojos, en sus movimientos existía algo de encrespado, de enfurecido. Cuando no hubo ningún hueco que rellenar, cubrió al niño con su pañoleta y lo dejó, largo rato, sobre el suelo. El niño no se movía. La mujer esperaba. Al enfriarse la cruz trazada sobre la espalda, lo levantó con precaución, lo envolvió en todos sus trapos y, escurriéndose entre las vacas, se fue por la última tranquera, sin vernos, sin mirarnos, como si ya hubiese realizado el milagro de su ternura, de su miedo.” (pág. 91)

La referencia está allí para mostrar el contraste, otra cultura del cuerpo y la enfermedad, la desesperación, la proximidad con lo más putrefacto del mundo animal, es decir, las diferentes modulaciones de una maternidad en estado de pobreza. Una maternidad “encrespada”, “enfurecida” que no mira para atrás, no mira a quienes la miran con ojos de descubrimiento. Una maternidad en el límite, desafiando a la muerte con paños de bosta. Pero, esta construcción tiene también para la voz narrativa la doble marca: la ternura y el miedo. Espectáculo de la pobreza para unos ojos que ven que, evitar la muerte por miseria requiere de la consecución de actos precisos, calculados, que midan la desesperación, aun hundiéndose en la repugnancia. La imagen de esta madre que pone todo su cuerpo en movimiento, haciendo del dolor una escenificación pura es desde luego la contrapartida exacta del ademán recatado, de la mirada hacia adentro de la señora Lange.

Frente a estas madres, las hijas realizan sus propios ensayos. Ya me he referido en el comienzo de esta tesis bajo el primer título de “Escenas” al episodio en que la hermana mayor saca su pecho adolescente para calmar al hermanito que llora, revelando como la maternidad es percibida desde el lado de las hijas como una práctica que se aprende y se repite. También puede verse otro ejemplo en el episodio 34 (pág. 80) cuando Georgina logra hacer dormir a

muerte de una de esas personas la obliga a abandonarlo. Por su parte la madre carece de un perfil extraño a las

Esthercita. Aquí la niña no sólo imita sino que se permite cierta creatividad en la práctica aprendida. El personaje de Esthercita, la menor que tiene cuatro años cuando muere, es en sí mismo un personaje luminoso y triste a la vez. La narración de su muerte vuelve a mostrar al grupo de hermanas mirando por una rendija el horror del desenlace. Pero, tal vez el caso más patético de una niñez enferma, moribunda o deforme esté en el anteúltimo episodio, sobre todo porque ya no se ubica del lado de las madres sino de las que pueden llegar a serlo y están ensayando. La narradora relata sus cuidados maternos, aunque imperfectos, de un niño del barrio de cabeza demasiado grande.

“Al reposar su cabeza grande entre mis brazos durante horas enteras, experimentaba tal gratitud por ese cansancio que me endurecía la espalda que, para prolongarla, retardaba en lo posible el momento de acostarlo, como cuando permanecemos en la cama, largo rato, en una postura incómoda, para saborear el instante de darnos vuelta. Una vez dormido, sin embargo, me invadía invariablemente el mismo miedo; me imaginaba que su cabeza podía tornarse tan pesada que se me cayera entre los brazos.” (pág. 175)

Todo este episodio no sólo perfila el miedo de la narradora mientras lo cuida sino que además termina con el niño en el ataúd. Un malentendido hizo que el padre del niño la alejara de su lado, frente a su muerte ella solo puede sentir, por primera vez “una sensación de injusticia”, dirigida hacia ella y hacia el niño. Si una de las formas del aprendizaje es a través del error, en este caso, la experimentación con las prácticas de maternidad, hace que el error se traduzca en muerte. De esta manera, *Cuadernos de infancia* pone en escena una mirada sobre la maternidad desde la perspectiva de la hija, donde el intento de resguardar una figura de madre amorosamente poderosa y con rasgos de ternura es dominante. Con ella se traba una relación de aprendizaje que necesita de la curiosidad, del espionaje de aquello que se muestra a los ojos de la hija. Pero aprender no significa repetir, ni siquiera continuar. Por ello, en esta representación no dejan de colarse los resquicios más fuertes o más débiles por donde esa figura se desestabiliza.³¹

De esta desestabilización se pasa a la ausencia de madres en las otras novelas. Otros personajes que, en un sentido pueden asimilárseles, las reemplazan: abuela, tías y vecinas. La adolescente ya no está interesada en mirar o espiar las prácticas maternas, ha dado un salto y ya se piensa como forjadora de mundos otros, como una escritora en ciernes. Con *Personas en la sala* (1950) Norah Lange abandona el fragmento que también había practicado

deformaciones.

³¹ Tal vez ésta sea una de las razones por las que Sylvia Molloy considera a este texto opuesto a otros textos autobiográficos hispanoamericanos que reivindican la infancia como un tesoro familiar a resguardar y proteger. Molloy también señala cómo esta novela fue objeto de una lectura incorrecta. En lugar de ver las múltiples fisuras del relato nostálgico y complaciente la crítica contemporánea vio en él un regreso de Lange de los dominios escandalosos que había experimentado en sus novelas anteriores. No advirtió el

en *Antes que mueran* (1944), continúa con un sistema de enunciación fuerte de la primera persona pero intenta un modo narrativo de desarrollo y sucesión ordenada que sigue insistiendo en la mirada microscópica sobre objetos y personas y en su fragmentación y extrañamiento.³² En *Personas en la sala* el privilegio otorgado a lo visual muestra los mecanismos de constitución de la mirada y a la mirada misma. Simultáneamente construye un mundo de mujeres solas que padece los límites del discurso ficcional: su posibilidad de desvanecerse en cuanto la ficción acaba y al mismo tiempo su posibilidad de ser poderoso mientras la ficción transcurre. Las mujeres siguen siendo un objeto de deseo para Lange -tal como lo eran en *Cuadernos de infancia* y en sus anteriores novelas- pero aquí ya no hay madres poderosas a observar. La narradora necesita desprenderse de los imperativos que pronuncia la familia y constituirse un mundo propio. No irá muy lejos, sólo tendrá que cruzar una calle, pero ese mundo otro, observado desde las ventanas de su casa contiene las preguntas sobre la ficción y sobre los mundos de mujeres solas. Hay un referente literario y un referente visual en esos tres retratos femeninos encerrados en una sala³³; matriz azarosa sobre la que Lange desplegará una escritura que avanza diciendo que avanza, que piensa y discurre sobre la representación de sus objetos, que da riendas a la imaginación que puede rodearlos. Movimientos de la escritura que solo sirven a los efectos de expulsar al referente y quedar encerrados en su propio devenir. El objeto de imaginación, representación y deseo son las mujeres solas de treinta años y las posibles historias de tristeza que encierran esos destinos. Un desamparo de padre y no la aflicción de no tener hijos. Sin matrimonio que sancione un status social, sus construcciones se alejan de las representaciones estereotipadas de las solteras que, en general, han fluctuado entre el peligro social o el grotesco. Personajes hechos de claroscuros y de movimientos morosos toman forma en una prosa con las mismas características. La adolescente-escritora ensaya con ellos aventuras ficcionales y muestra, sobre todo, los avatares heterógeneos por los

cuestionamiento al cliché femenino o al relato convencional de la infancia a través del uso de procedimientos vanguardistas. Mooly, Sylvia. "Juegos de escondite", ob.cit.

³² Para un análisis minucioso de esta novela y de *Los dos retratos* consultar los capítulos V y VII del libro de María Elena Legaz *Escritoras en la sala. Norah Lange (Imagen y memoria)*. Legaz estudia en ellas las anticipaciones de Lange con respecto al objetivismo francés que ya habían sido señaladas en el trabajo de Luisa Sofovich "Retrato con pelo dorado" ya citado. El trabajo de Legaz analiza la obra completa de Lange, avanza en el estudio de su poética y desarrolla de manera exhaustiva lo que simplemente había sido apuntado por Sofovich.

³³ Dijo Norah Lange: "*Personas en la sala* tuvo un origen curioso. Una vez apareció un artículo de Luisita Sofovich en *La Nación* sobre las hermanas Bronte. La nota se ilustraba con un retrato de las tres hermanas, Emilia, Carlota, Ana, hecho por el hermano de las escritoras inglesas. Me impresionó la forma cómo estaban retratadas. Después les puse la sala..." Con respecto a *Los dos retratos* dirá: "La idea de esta novela surgió de un cuadro donde aparecen los perfiles de mis antepasados y de una fotografía muy antigua de esos mismos ascendientes..." Ver *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968. El reportaje está a cargo de Beatriz de Nóbile.

que discurre un sujeto y su objeto de deseo. Así la novela pone en escena la contradictoria relación entre un narrador y sus criaturas y el mecanismo complejo entre un proceso de representación y de autorrepresentación. La narradora se dirime en la lucha permanente entre asemejarse a las mujeres de enfrente, en repetir parecidos y voces o en poder separarse. Este es el modo particular que encuentra Lange de ficcionalizar la contienda permanente que se entabla entre una autora y las voces con que decide enmascararse. En el último capítulo esta pelea se despliega con todo su dramatismo, la narradora lleva a cabo el desdichado momento final de cierre de una escritura, el punto en que ésta se detiene y el mundo de ficción se desvanece. Las mujeres estériles de la casa de enfrente, esas personas inmóviles que habitan la sala, dan una de las respuestas a la pregunta de la novela de Molloy con la que iniciamos este capítulo: dónde ubicar la fecundidad, en el propio cuerpo, en el mundo lindante, en la escritura. Ellas son parte de un deseo de representación, objeto de atención y curiosidad, cuerpos hechos de palabras, que diseñan líneas de preguntas ante quien las mira. La fecundidad no está en ellas ni en quien las narra sino en ese espacio intermedio que las escribe.

Narración y familia constituyen un par inseparable en Norah Lange. La interrogación sobre literatura y referente es a un mismo tiempo una reflexión entre el modelo de familia moderna y las posibles repeticiones de ese modelo, nunca respetuosas ni perfectas. La relación entre una y otra la encarna un yo, casi siempre sin nombre, pero siempre joven y femenino. Un yo que se hace cargo de una descendencia y, aunque en las últimas novelas olvide a la madre, dispone en *Los dos retratos* de un sitio de honor para la abuela a partir del cual sentirse doblemente hija. El punto en que una voz y un yo se asumen como descendientes indican el sitio de un pasaje. El deseo de espionaje se abandona y la curiosidad necesita ahora clavar la mirada. Allí frente a los rostros familiares se inicia un proceso de interpretación que es al mismo tiempo el lugar de construcción de un relato que enclava fuertemente en una genealogía aceptada. Mirar a los otros para mirarse, narrarlos para narrarse, el yo mira su nacimiento mientras celebra un tipo de fecundidad que la tiene como protagonista.

La espía de las pasiones

En una entrevista, realizada en 1997, Sylvia Molloy responde que su interés por la escritura autobiográfica se debe a que, como a Norah Lange, le encanta espiar.³⁴ Declaración que también hizo la escritora vanguardista en la entrevista con Beatriz de Nóbile: “Ya he dicho que las personas, las cosas y los objetos es lo único que me interesa en la vida. Pero hay algo que se relaciona con esas preferencias y que constituye mi diversión favorita: espiar.” (23).

Molloy sigue los denuestos de esa actividad en su análisis de *Cuadernos de infancia* advirtiendo las cercanías entre Lange y Felisberto Hernández en su “lujuria de ver” (término de Hernández que cita Molloy, 174). Este mismo afán por el espionaje recorre la producción de Beatriz Guido y, si bien, es una misma mirada adolescente la que realiza y cumple esa función, el tipo de perspectiva que dispone sobre sus objetos y el tipo de representación que logra se diferencia absolutamente de los intereses y procedimientos perseguidos por Lange.

A ambas les ha preocupado desmontar el aparato de poder que sostiene el modelo de familia moderna, estructurada en base a la jerarquía del padre y la dependencia de esposas e hijos, la propiedad privada y una muy clara separación y subordinación entre las esferas pública y privada. Pero frente al desapego de Lange por evitar fechas y datos externos, frente a su rechazo por la “realidad social” y a su inclinación por “la parte interior” de sus personajes, ³⁵la literatura de Guido parece modular una única cuestión: las relaciones entre la familia argentina y las coyunturas históricas. Mientras Lange, al decir de Molloy, pone el espiar al servicio de la autobiografía (aunque en sus textos posteriores las narradoras conservan esta “lujuria de ver”), se podría decir que Beatriz Guido lo convierte en un instrumento que sirve a la representación de la historia política. Por otra parte, si Lange se dedicó a espiar “rarezas” dentro de una textualidad fragmentaria y vanguardista, Guido se entregó a descubrir y delatar secretos familiares en narraciones inclinadas hacia el realismo. Así Lange apresó objetos e inmovilizó a personajes, mientras Guido a través del espionaje acusó y provocó el estallido de las vergüenzas familiares. ³⁶

³⁴ Ver “El paisaje del pasado”. Entrevista de Graciela Speranza a Sylvia Molloy.

³⁵ *Palabras con Norah Lange*, ob.cit. págs. 23-25.

³⁶ Otra de las diferencias que separa a Guido del grupo que estoy tratando es la adopción de un proyecto de escritura que confía en las formas del realismo y adopta materiales de un fuerte poder referencial. Lecturas contemporáneas a sus publicaciones la ubican dentro de esa corriente literaria. Ver Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina* y Jitrik, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción* que coloca a Guido entre un grupo de escritores que empezaron a escribir a partir de 1952, eran los más leídos y que decididamente a través de sus elecciones narrativas expresaban su interés en la interpretación del presente. El grupo lo conforman Guido, Alberto Rodríguez h., Juan José Manauta, H. A. Murena, Antonio Di Benedetto y David Viñas. Para una lectura más actual de estas colocaciones frente al realismo consultar el artículo de Carmen Perilli. “Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido”. Por su parte, Alejandra Laera destacó la articulación que Guido realiza entre delito y melodrama conformando un gótico novelesco. Pero lo más importante es que “con Beatriz Guido, y más allá del juicio crítico que merezca su literatura, aparece una nueva figura de escritor en la Argentina. Se trata de aquella que componía febrilmente sus novelas en los sets, que inventaba sus historias pensando en su posterior adaptación al cine, que reescribía los diálogos de sus ficciones en su función de guionista. En ese sentido, la dupla Guido-Torre Nilsson no fue fundamental solamente en el campo cinematográfico. En el campo de la literatura, su importancia está en que Guido se convirtió, a la vez, en una novelista del set y en una guionista profesional.” Ver Alejandra Laera. “Gótico tardío”. Creo que esta colocación netamente moderna, en el sentido en que este atributo era entendido en los sesenta, es uno de los aspectos más interesantes y productivos para una crítica futura de Beatriz Guido.

La pasión por los delitos

Los textos de Beatriz Guido plantean a la familia como una institución problemática, en tensión permanente con los proyectos de Estado.³⁷ En *La casa del ángel* y *La caída* el material histórico es más débil, un telón de fondo y no un plano principal. Junto con el relato largo o nouvelle "La mano en la trampa" adoptan una perspectiva, un modo de mirar a las familias que diverge absolutamente del modo masculino.³⁸ Son historias de fracaso, de riesgos, de separaciones, de pérdidas; pero, previamente, son historias de indagación, de búsqueda de una identidad propia que se construya en oposición al mundo familiar que pretende absorber a las jóvenes. A Beatriz Guido le interesan las hijas, las escritoras, las jóvenes, nunca las esposas y las madres: "lo peor de nuestro país son las esposas", dirá un personaje en *El incendio y las vísperas*. Una de las pasiones de estas espías será mirar y descubrir delitos. Sin duda, una pasión de conocimiento.

Las voces femeninas relatan desde una situación de encierro momentos de transición, de pasaje de un mundo a otro. Para que puedan apropiarse de una voz o mirada es necesario que no haya hombres en función de hermanos en la familia. Cuando las familias se constituyen con una distribución proporcional de sexos, la voz y la escritura se coloca siempre en la posición masculina. En *La casa del ángel* la narradora tiene hermanas mujeres, en *La caída* y en "La mano en la trampa" son hijas únicas. Para que se constituya esta voz o esta mirada es necesario que las narradoras establezcan algún vínculo, alguna alianza con el afuera familiar.

A partir de estas condiciones las mujeres de los cuentos y novelas de Beatriz Guido van a narrar una iniciación en la sexualidad (oponiéndose a la que instituye la familia que la anula y la encierra), una iniciación en lo imaginario (lo real para ellas no es más que las versiones construidas sobre él, lo real no es más que aquello que se instituye como real) y una iniciación en la escritura (un modo de narrar, una práctica que altera las cronologías y causalidades). Las mujeres espían el mundo familiar, pero esta acción tiene la forma de la indagación y como objetivo, el conocimiento. Albertina, la narradora de *La caída* interrumpe y

³⁷ Las familias en sus novelas están en todos los casos ligadas al poder político. Desde la primera, *La casa del ángel* (1954), pasando por *La caída* (1956), *Fin de fiesta* (1958), *La mano en la trampa* (1961), *El incendio y las vísperas* (1965), *La invitación* (1979), *Escándalos y soledades* (1970) hasta la última *Rojo sobre rojo* (1987) cada familia está situada en una coyuntura histórica precisa (desde los años '20 hasta la década del 70 con el secuestro de Aramburu). Desde la literatura se interroga a las diferentes facciones políticas (conservadores, peronistas, frondicismo, gobiernos militares) o a grupos enfrentados con ellas (los jóvenes militantes de izquierda en "Los insomnes" (*Los insomnes*) o de derecha en "La encerrada" (*Apasionados*) o los grupos paralelos al poder y torturadores en "El bobo" (*Piedra libre*).

³⁸ Se citará de acuerdo con las siguientes ediciones, Guido, Beatriz. *La casa del ángel*. Buenos Aires, Emecé, 1966, "La mano en la trampa". En *La mano en la trampa y otros cuentos*. Buenos Aires, Losada, 1961, *La caída*. Buenos Aires, CEAL, 1981.

posterga incursiones eróticas porque tiene mucho que estudiar, la narradora de “La mano en la trampa”, ávida por develar el enigma familiar, dice que entregaría su cuerpo por una biblioteca. El secreto familiar que logran detectar, sondear y establecer es producto de una interrogación lenta, precisa, calculada. Cuando consiguen entender el régimen del secreto, el mecanismo y la causa que lo instaura y sostiene, llevan adelante una acción brutal y fatal para desnudarlo, despedazan su lógica y terminan ellas mismas despedazadas.³⁹

En *La casa del ángel* la niña espía un objeto de deseo, Pablo Aguirre, el amigo de su padre que esa noche va a batirse a duelo. La acción de espiar conduce en su caso a un acto de entrega, una violación que la marcará para siempre. Un acto que trastoca los cimientos de su subjetividad dentro de ese mundo burgués. En “La mano en la trampa” la que relata mira, sorprende el secreto familiar, desata su perversa construcción y resulta cómplice del delito que llevan adelante su madre y su tía. En *La caída* la narradora espía a una familia ajena, “extravagante” y descubre el matricidio perpetrado por los niños. Albertina es la menos curiosa de este grupo de adolescentes narradoras, su accionar toma la forma de un descubrimiento que la sorprende e inquieta. Frente a la muerte de Martha Cibils, la madre de los niños de la pensión donde vive, indaga abiertamente las razones y el modo de su muerte. Su problema es la complicidad con el matricidio. El espionaje produce cómplices y Albertina toma para sí ese lugar.

Estas tres perspectivas femeninas establecen una relación particular entre espionaje, descendencia, delito y escritura. En la posición de estas espías se cuele una pregunta por la maternidad y una respuesta de las hijas que apuestan a la no descendencia. Las madres de estas tres narraciones, encerradas en el temor al pecado y el respeto estricto a los preceptos religiosos, en el abandono del marido y la enfermedad y en el temor a las habladurías de un

³⁹ Las miradas de niñas (*La casa del ángel*, *La caída* y “La mano en la trampa”) y varones son diferentes, sostienen dos líneas narrativas disímiles en la producción de Guido y revelan distintas posiciones de lectura y escritura (en primera para las jóvenes o en la alternancia de primera y tercera para varones). Los narradores varones (*Fin de fiesta*, *El incendio y las vísperas*, *Escándalos y soledades*, *La invitación*, *Rojo sobre rojo*) asumen decididamente los ropajes del espía. La figura del espía es funcional a esta narrativa que, desde la primera a la última novela no puede conjugarse sin la condición previa y fundante de asociar política y familia. *Fin de fiesta* comienza con una escena de espionaje, el narrador y personaje central, Adolfo Peña Braceres, espía a su prima que se baña desnuda en el río. Esta escena constituye no sólo el punto de arranque de una línea narrativa distinta en la producción total de Beatriz Guido, la que puede ser caracterizada como la línea de las narraciones históricas propiamente dichas (aunque esta caracterización es discutible, sí es cierto que a partir de esta novela el material histórico entra en su producción de un modo más fuerte y más directo) sino también el punto de arranque de la constitución del espionaje masculino. En estas narraciones que alternan la primera y la tercera persona, los espías varones, descendientes traicionados de una clase y delatores (por la escritura) de ellas, en general, son guardianes de la ley familiar. Denuncian las relaciones bastardas de cada familia con el poder político pero, finalmente son indulgentes con sus abusos. Con la excepción de *Escándalos y soledades* llevan adelante narraciones lineales en órdenes causales. Así se pierden los arrebatos de la pasión, la fascinación por quebrar los límites que caracterizan a las mujeres narradoras.

pueblo de provincia tejen para sus hijas o pensionista (*La caída*) un espacio de control y vigilancia sobre el que las jóvenes circunscriben su mundo imaginario. Los modelos maternos no resultan simplemente objetos de rechazo sino objetos de un desprecio silencioso que la misma narración se ocupa de desmontar y exhibir en su funcionamiento perverso. Despertar como mujer tanto en *La casa del ángel* como en “La mano en la trampa” es enfrentarse a una violencia no colocada estrictamente del lado de los hombres, aunque ellos funcionan como intermediarios, sino en las mujeres “mayores” de la propia familia. Las madres son el modelo del que hay que separarse. Si el universo que ellas pretenden imponer tiene la marca de la violencia las jovencitas usarán la misma violencia para desatar la maquinaria de mentiras. Así rechazan la cuota de poder que está instalada en ese tipo de madres, un poder que, por ejemplo, en “La mano en la trampa” mantiene enclaustrada a la tía Inés Lavigne durante veinte años, inventa sobre su destino una historia falsa, encierra a la jovencita en un colegio de monjas o durante los veranos le impide el paso a la parte superior de la casa, donde está encerrada la tía.

Estas tres narraciones de Beatriz Guido, sostenidas en una fuerte enunciación femenina, marcada como menor y espía, hablan de tres tipos de delitos sobre mujeres: violación, matricidio, encierro por locura. Si bien los desenlaces instalan nuevos ocultamientos y nuevas represiones, lugares donde las menores permanecen marcadas por las historias de horror hay una única instancia donde las arriesgadas espías se salvan. En los tres textos, ellas ensayan sus futuros de escritoras de manera que lo que escriben es parte de los intentos de modulación de esos mundos ficcionales que las tienen como protagonistas y heroínas. Aquí se construyen como objetos de violencias siniestras, no eligen la maternidad sino que se colocan fuera del mecanismo reproductor de los sistemas de parentesco. Desde estos lugares, forjan otras descendencias, exclusivamente literarias.⁴⁰

Ana Castro, Albertina Barden y Laura o Teresa Lavigne son las hijas únicas o “diferentes” de familias de clase alta marcadas por la decadencia, la pérdida de un lugar social, la muerte y el delito intrafamiliar. Escriben desde la más absoluta soledad pero no desde el

⁴⁰ Albertina deja la pensión de los Cibils, escapa a una posible relación amorosa con el fantástico tío aventurero de los niños para volver a su pueblo natal dispuesta a escribir esta novela que, cuando termina, recurre a unas frases finales que repiten las del comienzo. En este cierre la narradora revela a la novela como el comienzo de su ejercicio literario. En “La mano en la trampa” la joven que desata la maquinaria femenina de horror y crueldad da cuenta del momento en que escribe lo que ocurre, el texto mezcla y confunde los hechos reales con las ficciones elaboradas por la niña-escritora. La ficción pasa por lo real y lo real está construido en base a una ficción sostenida durante veinte años. El texto forja una heroína que escribe, aunque también concibe las cláusulas de su trampa final. Por su parte, Ana Castro, la heroína de *La casa del ángel* hace de la escritura un lugar secreto, una especie de guarida que le sirve al mismo tiempo de coartada, de estrategia narrativa. La novela se cierra cuando la narradora cancela la deuda de escritura que tiene consigo misma. Cuando pone en relato la violación, el texto concluye. Esta se narra una sola vez pero lo que vuelve intermitentemente, escandiendo la prosa es una sola frase que organiza su *tempo* y su estructura.

lugar de víctimas. Mejor dicho, desde el lugar de víctimas intentan una forma de poder que consiguen a través de la escritura. A través de ella delatan los secretos familiares y se delatan a sí mismas como espías. Pero en su autodelación inscriben el rechazo familiar, reniegan de las genealogías, declinan el lugar de portadoras de descendientes.⁴¹

La pasión por la especie

Espiar en los relatos no proviene de un mandato anterior, no hay nadie que constituya a los sujetos en espías, se trata de una actividad autoadjudicada que pretende descubrir escenas de traición familiar. El espía procede ocultando su naturaleza. Si bien todos los que espían no aparecen como escritores, sí todos los que escriben necesariamente espían.⁴² Esta parece ser una de las leyes narrativas en la producción de Guido. Por ello, resulta interesante la referencia a un relato que no se ajusta a esta lógica. En "Ocupación" (*Piedra libre*)⁴³ quien narra no espía y resulta no sólo espionado por mujeres de una clase social subordinada a la suya sino también expropiado en su descendencia. El narrador, descendiente único de una familia en línea paterna de siete hermanos, no tiene hijos con su esposa. El capataz de su estancia, cuarta generación de administradores, está preocupado por una cuestión similar. Tiene seis hijas mujeres y ve en esta situación un obstáculo para su progreso material y para la posesión de tierras.

“-Pensar que a una hija de uno, a nuestra sangre, la gocen otros. Pensar que nacieron y que uno las educó para satisfacción de otro. Tiene suerte, don Marcelo, que su mujer no queda embarazada. Mire si le salía mujer. ¿Por qué no las ahogué al nacer, como a los gatos? Si fueran machos, todo sería distinto; esta tierra podría ser mía –se le escapó una vez, y arrepentido corrigió-: Suerte tienen sus tíos y el finado de haberlo tenido a usted por lo menos. ¡Qué sería de LAS ACACIAS!” (76)

En el parlamento no solo se lee una ambición campesina que anuda sangre, descendencia y poder sobre la tierra sino también un deseo paterno tan incestuoso, como misógino o asesino. Este deseo, unido a un odio de clase que mezcla fidelidad con traición, es el motor de la trama que cercará al protagonista:

⁴¹ Parte de las ideas que se desarrollan en este apartado sobre Beatriz Guido fueron elaboradas en mi informe de Beca de Perfeccionamiento al CONICET en el año 1988 en el que trabajé el funcionamiento textual del sistema Guido. Posteriormente ese informe fue facilitado a Elsa Osorio quien estaba preparando una biografía sobre la escritora que fue publicada en 1991 por Editorial Planeta. Algunas de mis ideas aparecen aquí citadas pero, otras fueron utilizadas sin remitir a mi autoría.

⁴² Dentro del sistema de espionaje masculino se pasa de la observación del cuerpo desnudo de la prima en *Fin de fiesta* al descubrimiento de las traiciones políticas entre hermanos en *Escándalos y soledades*, ligado al deseo más fuerte por delatar-escribir el secreto. En la última novela, *Rojo sobre rojo*, el procedimiento se exaspera y el espionaje se convierte en una actividad rentada. El proceso tiene esta dirección: primero, espiar para saber; luego, espiar para escribir; finalmente, espiar para proteger y cobrar. El espionaje es una forma de medir el secreto del otro y de constituirse por y en esa medición y mediación; el escritor avanza sobre esos secretos narrándolos, escribiéndolos. *Escándalos y soledades* es la novela más abiertamente construida sobre las figuras de los pactos y los espías, la que más explícitamente recurre a estas formas.

⁴³ Guido, Beatriz. "Ocupación", en *En El ojo único de la ballena*. Buenos Aires, Editorial Merlin, 1971.

“Los problemas venían a mí solucionados por Padilla, el administrador. Su padre, su abuelo, su bisabuelo, habían estado en la casa desde la época del general Roca. Iban muy poco a la ciudad. Recuerdo haberle escuchado decir a mi padre: ‘Alguna vez habrá que regalarles la casa en que viven o la tierra en que viven’. Pero nadie se decidió a hacerlo, ni ellos la reclamaron. En los tiempos difíciles de la dictadura, la segunda, más patronales que los dueños, se afiliaron al partido Conservador de Azul como demostración y adhesión a sus patrones”. (74-75)

El narrador gradualmente va delegando la administración de los campos en el capataz y, sin saberlo, delega la administración de su descendencia. Las seis hijas sigilosa y anónimamente y, por turno, se introducen en la cama del estanciero y se entregan a él; a los nueve meses nacen seis hijos de un mismo padre y de seis hermanas. Al final del cuento el narrador escucha los llantos de los niños que se le parecen y descubre a sus madres espiándolos. El texto separa posición narrativa de posición de espionaje. Esta se traslada al afuera familiar, varía el género de quienes espían y altera la posición de clase. La función del espía y sus trampas se sitúan en un sujeto colectivo: un grupo de hermanas en alianza con su padre-capataz. La asociación conjunta de otra familia, otro género y otra clase social conmueve la lógica narrativa y transforma a quien narra en un burlado y expropiado objeto de espionaje. Mientras el protagonista narrador se dedica a reproducir toros de raza, su cuerpo y “su raza” son acosados por seis cuerpos vírgenes transformados en intermediarios de la codicia del padre. En tanto el espionaje no está vinculado con el descubrimiento de secretos políticos sino con transferencias exclusivamente familiares y económicas las formas de la política se trasladan a otra clase social. Este narrador displicente ante el espionaje delega una función y una descendencia. La apatía de una clase ante la reproducción de la tierra y de la sangre se traduce en un afán perezoso para que todo permanezca en su lugar, en especial las relaciones de propiedad y las relaciones sociales de amo y criado que las sostienen. Es a través del cuerpo de las hijas, de los vientres de las descendientes del criado que el deseo sexual del amo se desbarranca y permite la confusión de los lazos de sangre.⁴⁴

La pasión por el incesto

La reproducción familiar no sólo necesita de la unión de dos familias diferentes, a través de esa alianza se transfieren y negocian linajes, poder, nombres, genealogías y, en el

⁴⁴ En este sentido “Ocupación” puede ser leído en absoluta correspondencia con las ideas que David Viñas despliega en *Literatura argentina y realidad política* en el capítulo dedicado a “‘Niños’ y ‘criados favoritos’: de Amalia a Beatriz Guido a través de *La gran aldea*” donde el crítico profundiza en los vínculos entre amo-“criado favorito” y sus ambiguas e históricas relaciones a las que señala como una de “las más constantes y significativas de la literatura argentina vinculada a los grupos dirigentes tradicionales” (83) en un arco que recorre el trayecto que anuncia el título. Las relaciones entre el narrador de “Ocupación” y el capataz Padilla coinciden con las formulaciones de Viñas.

caso de las familias argentinas de clases altas (las preferidas por Guido) tierras. La escritora parece haber sido conciente de estas transacciones económicas, sociales y simbólicas y se dedicó a auscultar sus vértices más nefastos.⁴⁵

En el régimen de permisividades y prohibiciones que el modelo familiar impone hay escaso lugar para el matrimonio o la descendencia. Esto no quiere decir que no se constituyan nuevos matrimonios en las novelas de Beatriz Guido sino que no es una alianza favorecida. Todo pacto con el exterior deteriora o pervierte el régimen familiar, casarse es establecer una alianza, una sociedad nueva que la familia no acepta. El abandono del régimen se considera traición. Para recompensar esta prohibición, las familias de Guido

⁴⁵ Las críticas arrojaron sobre Guido. Desde Perón que dijo que *El incendio y las vísperas* era “la historia de Grosso de la Revolución Libertadora” (en una entrevista posterior de 1973 ella acepta que con esta novela le hizo el juego a la derecha) pasando por Jauretche ante cuyas críticas ella se mofaba diciendo que éstas aumentaban las ventas de sus libros, hasta llegar a las críticas más serias de Viñas y Sarlo, todos la atacaron por su complicidad con la clase social que aparentemente desnudaba. Es evidente que, como señala Viñas en *Literatura argentina y realidad política*, los textos de Guido son una indudable exhibición de la crisis de valores de una clase que el peronismo puso en la superficie. En este sentido, el fenómeno desenmascara esas contradicciones y éstas se advierten en su literatura. El apartado que Viñas le dedica a Guido pertenece a la última parte del capítulo al que hicimos referencia en la nota anterior. El corpus analizado parte de la novela de Mármol, pasa por el 80, el 900, culmina en el 26 con *Don Segundo Sombra* para prolongarse luego en Mallea, Carmen Gándara y, dice, “como aparente contraparte en Beatriz Guido” (83). Esta “aparente contraparte” que Viñas resume como “participación” y a la vez “denuncia” de los valores de una clase indica una contradicción que para el crítico se resuelve de una manera unilateral: “Hoy, (1964), escribir sobre el recuerdo de las infamias de la oligarquía es engrandecerla a través de lo mejor que le queda, de ahí que la simple descripción se convierta en la exaltación que la clase estimula y agradece” (108). La constatación de esta idea está en la representación de Barceló en *Fin de fiesta*, y tal vez podría ampliarse a las otras novelas con privilegio del tratamiento de la historia y cuyos espías adolescentes son varones. Ni Viñas ni la misma Guido (ver su libro *¿Quién le teme a mis temas?*) donde organiza sus textos de acuerdo con personajes y ejes de temas y los divide según adolescentes, padres, etc.) pueden observar en ese momento el efecto de la construcción de la diferencia sexual sobre las textualidades y sistemas de enunciación. Vuelvo a citar a Viñas: “Su crítica a los valores tradicionales no supera el plano moral y la crítica de costumbres; no se enjuicia a los nietos de la oligarquía por los valores que han heredado sino por no saber utilizarlos... El núcleo consiste en el rescate de lo que se estima sustancial y de valor transhistórico logrado mediante sus *niños* o *niñas* articulados con una lírica brumosa o conyugal.” (109) El juicio de los nietos o hijos sobre los mayores es probable que pueda pensarse como moral, su espionaje y denuncia apunta a resguardar el respeto a la ley. Pero, si bien Viñas diferencia a niños y niñas lo hace en función de agruparlos mediante una segunda operación. Lo mismo ocurre en su lectura de las jovencitas. Ana Castro, la protagonista de *La casa del ángel*, es asimilada al personaje femenino de “Paula cautiva” a la que Viñas llama muy bien una *call girl*. La diferencia entre ambas, según mi perspectiva, se basa en que Ana Castro narra su propia historia, mientras que Paula pertenece al grupo de mujeres que son narradas desde una perspectiva externa en tercera. Estos dos modos de narrar marcan la diferencia fundamental en la producción de Guido. La elección de una fuerte enunciación femenina (*La casa del ángel*, *La caída* y “La mano en la trampa”) que elige, por momentos, el fragmento, la mezcla de planos o la apuesta a una escritura que se vuelve sobre sí misma, trae al universo Guido una fuerte crítica a la estructura patriarcal que desde la alternancia entre tercera y primera persona masculinas de las otras novelas se vuelve más laxa y “moral”. Es en estos textos y no, en otros, donde Guido realiza la crítica sobre lo que Viñas llama despectivamente lo “sustancial” y “transhistórico”. Para la época de divulgación de estas ideas el feminismo aún no había lanzado su famosa consigna de que “lo personal es político” y faltaba aún muy poco para que este movimiento viera y desarrollara el carácter de construcción histórica de las relaciones de parentesco. Beatriz Sarlo también se refiere a la complicidad de clase que establece Guido a través de sus narradores “Además, espíar, como Doro, significa a la vez no participar y evadir el juicio, creer que la escritura es neutra —un grado cero mal entendido. Espíar es también una forma de complicidad con la propia clase...” . Pero Sarlo circunscribe su análisis a *Fin de fiesta*, *El incendio y las vísperas* y *Escándalos y soledades*, centrándose especialmente en esta última. Beatriz Sarlo Sabajanes: “Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso”.

promueven las alianzas entre sexos hacia su interior. Es así como el incesto no es el punto de una transgresión familiar sino más bien un contacto fomentado.⁴⁶ Las relaciones incestuosas son condición necesaria para impedir la continuidad familiar y evitar la prolongación de la especie. Beatriz Guido es pródiga en sexualidades y mezquina para los casamientos. Por ello, cuando éstos aparecen, el régimen narrativo y familiar amenaza con la posibilidad de una descendencia anómala. Las "taras" y las deformaciones son el peligro máximo para estas familias vinculadas con el poder político y social: "En tu casa tienen un opa ..., estuve averiguando. Todos lo saben. Eso es muy común en familias como las nuestras..." ("La mano en la trampa", 34) En la frase de Cristóbal Achával (personaje masculino central en "La mano en la trampa") como en la de Bracerías en *Fin de fiesta* "En mi familia no ha habido taras" se filtra un imperativo biológico-ideológico que pesa sobre las familias de clase alta, incluso sobre las de inmigrantes "nuevos ricos" que desplazan a las anteriores, como es su caso. La aparición de las "taras" es efecto de la "aceptación" de las relaciones incestuosas y del contacto estrecho y favorecido entre amos y sirvientes. La representación de familias oligárquicas, aún en sus formas narrativas fisuradas, expande la idea de familia nuclear. No sólo forman parte de ella hijos y nietos sino generaciones de sirvientes que, al lado de la dependencia, fidelidad y afecto aportan la mezcla, la confusión y el peligro de la invasión, la contaminación y la vergüenza. Uno de los casos más paradigmáticos es el suicidio del personaje masculino en el relato "Agustina o el infortunio" para acabar con el horror de haber embarazado a la sirvienta mogólica, "fiel" protectora de su esposa, falsamente dócil y cruelmente vengativa.⁴⁷

En el caso de "La mano en la trampa" la presencia oculta de un opa dentro de la familia Lavigne dispara la trama ficcional que inventa la joven narradora. Dentro de la lógica especular sobre el que se construye el relato y que afecta a todos los niveles (espacios, tiempos, nombres, tramas, personajes) la figura del opa es la más ambigua. A tal extremo que si los otros niveles finalmente resuelven sus relaciones especulares por la irrupción de la narradora que desmonta el engranaje de ocultamientos, la figura del opa permanece como un objeto del que solo se obtienen versiones no confirmadas. El relato no da cuenta del origen verdadero del opa, no se

⁴⁶ La familia ofrece la posibilidad de todo tipo de acuerdos sexuales: entre primos hermanos en *Fin de fiesta*, entre sobrina y amante de su tía en "La mano en la trampa", entre cuasi-hermanos en *Escándalos y soledades*, entre padre e hija en *La invitación*, etc.

⁴⁷ Esta preocupación por la "degeneración de la raza" es un residuo del discurso cientificista biologizante del fin del siglo XIX, estrictamente ligado a una clase social: los descendientes fracasados de la oligarquía. Aparece con bastante frecuencia en los textos de Guido, el relato "Ocupación" puede leerse también de acuerdo con este eje y del mismo modo aparecerá en la "biografía" que Guido escribe sobre su madre (que trataremos más adelante) para quien la defensa de lo nacional junto con el sentimiento patriótico estaba unido a un odio por los inmigrantes.

conoce el hecho familiar que le dio nacimiento, su sexualidad es dudosa, no se sabe si es un “hombrecito”, una enana o una mujer hermosa. Ante la pregunta de la jovencita acerca de por qué no puede verlo, la madre confiesa:

“- No conviene que las niñas de tu edad vean esos engendros de la naturaleza. Después tienen hijos que se le parecen. Podrías impresionarte para toda la vida. Tu padre, que en paz descansa, no tuvo la culpa; fue ella... Mi deber es cuidarlo; nuestro deber... Lisa y yo. Pero a vos no te tiene que interesar nada de esto. Sos demasiado joven.”(21)⁴⁸

Sin embargo, la protagonista no se contenta con la respuesta y sigue las pistas que la lleven a ver en el opa que está encerrado en la parte superior de la casa, el rostro de su tía Inés Lavigne y su propio parecido con ella. Si el opa es un puro objeto de interpretación que nunca aparece, la historia que arma la espía y narradora también decide descartarlo y dejarlo como un objeto cuya sexualidad no se resuelve. El texto elige no terminar de contar esta historia, lo borra y lo transforma en una mujer, porque ella, como la familia piensa “que un retardado en la familia no era cosa para mostrar o exhibir” (13). Tal vez porque lo más difícil sea relacionarse con una figura que no se sabe si es hombre o mujer, él o ella, enano o enana. Porque en tanto “retardado” o “engendro” estas familias pueden decidir no exhibirlo, pero, en tanto ser de sexo ambiguo es necesario no sólo el ocultamiento sino la transformación, la invención de una historia paralela y la elección de un rostro: “Mi madre quizá; se pasaba la mayor parte del día en la planta alta, con “él”, o con “ella”. El miedo me poseyó de pronto: ese alguien se me aparecía con mil formas de cara. Y comprendí que sólo podría salvarme *si lograba elegirle el rostro...*” (13, destacado mío)

La confusión sexual del opa es descartada porque el texto se presenta además como un texto iniciático y en él lo que se intenta privilegiar es una construcción femenina que se diferencie y aparte de los modelos maternos. Esta es la contienda principal y, por lo tanto, el opa queda como una resonancia cuyos sentidos no se escuchan.⁴⁹ Esta figura “desviada” condensa una curiosidad adolescente y el texto convierte esa curiosidad en deseo de conocimiento y deseo narrativo. Para ello se precisa despejar y traicionar el mandato materno

⁴⁸ Cuando más adelante tratemos un relato de Silvina Ocampo “El cuaderno” se podrá ver una ficcionalización diferente de un mismo imaginario cultural, el que dice que una mirada poderosa sobre un objeto produce ese objeto.

⁴⁹ Habría que aclarar que en el film *La mano en la trampa* de Leopoldo Torre Nilson, con guión de Beatriz Guido la función narrativa del opa está absolutamente desplegada, de modo que el espectador entiende cuál es su filiación, el origen de su entrada en la casa, su muerte y cómo el encierro de Inés Lavigne se forja encabalgado en esa muerte que se oculta públicamente. Todos estos datos en el texto literario quedan en un espacio de sombras y ambigüedad que rechazan la posibilidad de construir un único sentido. Para un análisis de las películas de Torre Nilsson y la relación con las novelas y guiones de Guido, consultar los trabajos de Gonzalo Aguilar, “Leopoldo Torre Nilsson. Un cineasta entre escritores”, de Ana Amado. “La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas” y de Claudio España, “La casa del ángel”, en Vieites, M. del C. (compiladora). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002.

que coloca en la fuerza de la mirada femenina un poder de efectos atroces: mirar esos “engendros de la naturaleza” puede dar como resultado tener “hijos que se le parecen”. Para desechar este poder y “salvarse” la adolescente debe elegirle otro rostro. Los terribles rasgos imaginarios del opa se transformarán en el rostro de su tía. La orden materna fortalece el deseo adolescente de resistirla y el deseo narrativo de atravesarla para burlar su intensidad. Finalmente se debilita en virtud del descubrimiento. Lo que se encuentra no apunta a los frutos de una fecundación (“engendros” o “hijos”) sino a una retrospectiva, delegación y descendencia paralizante. La adolescente elige el rostro de su tía al que su propio rostro se le parece. El recorrido describe un proceso en el que también se abandona el espionaje como forma singular de mirada y de conocimiento que impone el engranaje de ocultamientos familiares, y se dispone una mirada que apunta de frente.

La pasión de familia

En el mismo volumen de cuentos (*La mano en la trampa*, 1961) Beatriz Guido incluye otro cuento, “Una hermosa familia” que introduce otras cuestiones al universo de la ambigüedad de género. El cuento narrado desde la posición de un hijo varón reconstruye la situación posterior a la muerte de la madre, cuando su padre lleva a vivir con ellos a Hernán. Este llega con dieciocho baúles de sus viajes, le promete que velará su sueño y que su padre y él no saldrán de noche. Cada lugar de la casa se transforma con sus relatos, con los disfraces y los objetos exóticos. Dentro de la casa la discontinuidad del género produce un funcionamiento familiar armonioso, el lugar de la madre es ocupado por alguien cuyo sexo no es femenino pero cuyo género se materializa en determinadas acciones que no siguen al sexo, aunque sí a la maternidad. Para la voz narrativa masculina que sostiene el relato este arreglo familiar es posible y armonioso, para el afuera es objeto de censuras. Es a la salida del colegio cuando Hernán resulta “un viejo marica” o “la hembra de tu viejo”. El suceso motiva que esta madre en cuerpo de hombre se aleje de la familia porque, explica “en este mundo no hay una familia como nosotros”. Cuando el chico va a pedirle que vuelva, Hernán le regala una revista *Only for Men*. El cuento termina: “Esa noche clavé en la pared de mi cuarto la fotografía de una mujer desnuda, junto a una de Hernán, mi padre y yo, en el zoológico”. Emblema de la masculinidad la revista con mujeres desnudas es un regalo que circula entre hombres, “Only for Men”. El relato lo apunta pero le sobreimprime otro sentido sin borrar el primero, el de un regalo posible que una madre en cuerpo de hombre le pudiera hacer a un hijo varón. Beatriz Guido ha experimentado sin moderación con los relatos familiares, imaginó y construyó una familia fuera de contextos heterosexuales. De este modo se anticipó treinta años a la posibilidad de

establecer nuevos acuerdos en las relaciones familiares y a la posibilidad de imaginar parejas homosexuales que imaginen y alcancen la maternidad.⁵⁰

La pasión por la madre

El trabajo con el imaginario familiar en toda su maleabilidad y potencia produce versiones contradictorias y violentas donde lo paterno y lo materno se conjugan para engendrar adolescentes espías, jóvenes escritoras, sobrevivientes de algún delito sobre el cuerpo, deformados que atentan contra la institución del parentesco. En estos límites opera la producción de Beatriz Guido, hostigando permanentemente a las leyes de su formación (tabú del incesto y ley de heterosexualidad) y colocando una de las derivaciones máximas (el matricidio) entre sus posibles variantes. Dentro de este marco no hay madre que se salve a través de una representación menos despiadada y no hay hija que pueda desear parecerse.⁵¹

Cuando en su libro *Una madre* (1973)⁵² Beatriz Guido cita una frase que su madre solía decirle; “nadie será más importante que yo en tu literatura, soy tu mejor personaje” (74) más que a un mandato de protagonismo estaba aludiendo a una presencia familiar cuyo estrellato se vio afectado por el brillo social paterno. El libro reúne materiales heterogéneos: comienza con un poema de Silvina Ocampo por la muerte de Bertha Eirin de Guido, le siguen una serie de textos en primera persona y dirigidos a un tú materno que intentan reconstruir la historia de su madre y cuya clave fundamental de lectura de esa vida se forja alrededor del teatro y la política, incluye cartas de sus hermanos desde el campo de batalla, una carta de la novia Bertha al futuro esposo y citas que se refieren a ella de Jacinto Benavente, Leopoldo Lugones, Arturo Capdevila, Deodoro Roca, Siquieros, Diego Rivera, Pirandello y Gabriela Mistral. También se incorporan notas necrológicas y un texto cuyo autor parece ser Edgardo Cozarinsky “Beatriz y su madre”, escrito bajo el disfraz de la primera persona de Beatriz.

La reconstrucción de Bertha Eirin a través de la voz de la hija que hace Cozarinsky coincide con el retrato de Beatriz Guido en las partes anteriores. La amiga de Rodó, Delmira

⁵⁰ Susana Torres Molina escribió un relato “Impresiones de una futura mamá” donde dos mujeres conciben como broche de su relación amorosa la posibilidad de que una de ellas engendre un hijo a través de inseminación artificial. Lo curioso del texto es que para lograrlo acuerdan con el médico su alejamiento de la intervención y que la implantación de los espermatozoides esté a cargo de la otra. La jeringa reemplaza al pene y toda la operación está narrada como una relación erótico-sexual. El texto, en su extremada obviedad, es otro ejemplo de maternidad en contextos homosexuales, veinte años después del relato de Guido. Ver Torres Molina, Susana. *Dueña y señora*.

⁵¹ Sin embargo, Gloria Pampillo en “Beatriz Guido, la oscura luz pública” destaca el valor del relato oral en la producción de Guido como el efecto de un mandato materno. Pampillo analiza de manera aguda la presencia de esta relato como germen de un tono de escritura y de un trabajo con la desmesura y el exceso usados para ensayar y desplegar las versiones de una anécdota y de esta manera alejarse de una estética realista.

⁵² Guido, Beatriz. *Una madre*. Buenos Aires, Emecé, 1973.

Agustini y Lugones, que recitaba para Darío e interpretó *Salomé* de Wilde o al personaje Norah de Ibsen en *Casa de muñecas* y se atreve a rechazar la invitación del rey Humberto de Saboya declarándole que si quería verla podía ir a su casa fue la que: “Segura de que me esperaba una carrera literaria, se esmeró por darme esa infancia de historias fantasmales que – dicen- fue el estímulo de los mejores escritores.” (115) Y si bien la hija recuerda el horror y el espanto que sentían ella y sus hermanas ante esos cuentos no puede olvidar esta deuda materna que ella sigue al pie de la letra. Relatos en los que se mezcla la historia familiar de Bertha, marcada por ruinas y suicidios:

“A los ocho años conocía todos los suicidios en la familia de Mamá. Los once hermanos entran en la política cuando el padre sufre reveses de fortuna; todos blancos, el triunfo colorado se les aparece como un ensañamiento de la fatalidad. En dos años mueren el padre, la madre; de los once hermanos se suicidan siete. “Como moscas”, repetía Mamá, “como moscas...”. (117)

El mandato materno de convertirse en personaje de las historias de su hija no se cumplió de manera exacta. Las madres de algunos sus textos, defensoras a ultranza de los preceptos religiosos (*La casa del ángel*) o fanáticas defensoras de un mito fundacional cuya custodia las lleva hasta el delito (“La mano en la trampa”) no encajan en el retrato de Bertha. Las historias de crímenes que la madre leía en el diario *Crítica*, “su catecismo”, práctica que imitará la niña Beatriz, son puestos en boca de sirvientes, como ocurre con Naná en *La casa del ángel*⁵³. Aunque en otros relatos sí aparecen las mujeres de clase alta, defendiendo con uñas y dientes y a cualquier precio sus últimas posesiones (“Piel de verano”), crueles y dependientes de los sirvientes (“Piedra libre”), aristocráticas y perezosas (“Lo fundamental fue tu pereza”, dice Beatriz Guido de su madre, 55) que dividen el mundo entre “refinados y chusma”. Es probable, entonces, que el modelo de Bertha Eirin esté fragmentado y disperso en

⁵³ La niña parece haber heredado esta pasión de la madre. Así dice en el Prólogo a un libro que ella misma armó *¿Quién le teme a mis temas?*: “Ante los ojos deslumbrados de Leopoldo Lugones, Deodoro Roca, Delia Capdevila y mis padres, inventé mi primera mentira, sí.” (tenía cuatro años). Para luego seguir: “A los ocho años yo misma elegí un colegio religioso, “Las Hermanas del Huerto”, en la ciudad de Rosario, y mi padre, reformista del '18, lo aceptó porque mi respuesta era congruente con el destino que ya había elegido: “Quiero un colegio de monjas porque son misteriosas y tal vez, por ser bella, pueda representar en sus fiestas a Santa Ursula o a la Virgen María”(…) A los diez años horroricé a Gabriela Mistral con mi afán de leer noticias policiales en el diario *Crítica*.” En el mismo libro se transcribe parte de la carta de Gabriela Mistral a Angel Guido, de 1935 “Me preocupa Beatriz, sólo la he visto interesada en noticias policiales, crímenes...” (73) Este libro es semejante a *Una madre* por el montaje de fragmentos. Por otra parte, en el Prólogo declara “Siempre pensé que mi autobiografía sería apócrifa o una paráfrasis de algún personaje de mi obra. Este libro pensé titularlo: ‘No llamarme Mimí Pons o Diana Durbin’, y obtuve autorización de la primera.” Beatriz Guido arma con este texto una antología organizada por temas (los niños, los adolescentes, los padres, el amor, etc.) en la que apela al montaje de fragmentos de sus textos, antecedido con alguna cita de entrevistas que le han hecho o de críticas o referencias a su obra. Para no mentir, pone allí sus textos y arma una especie de autobiografía literaria donde hablan sus historias y no ella misma. Un mismo procedimiento indirecto y fragmentario es el que utiliza con la representación de su madre. Entre la biografía (el libro sobre su madre) y la imperfecta autobiografía (su texto *¿Quién le teme a mis temas?*) se tiende un pasaje: el que va de la escena nacional del

varios personajes de los relatos de su hija. Pero, de ella parece haber aprendido algo más que se transformó en matriz y materia (los sustantivos no son inocentes) de sus textos: la fusión entre historia familiar, con sus rasgos de violencia, crueldad, delito, etc. e historia política, de modo que una se explicara por la otra. Las vidas de hombres y mujeres se leen de esta manera para Beatriz Guido, el esquema lo aplicó en sus textos y en el modo en que lee a su madre, un modo que evidentemente tomó de ella.⁵⁴

La historia familiar de su padre, hijo de inmigrantes, no cuenta, no tiene nada de espectacular ni seductora. Aunque Angel Guido es un hijo de italianos que obtiene dos títulos (ingeniero y arquitecto) y se inserta en la historia del país de manera activa, haciendo valer sus derechos y deseos de “argentino”, para la hija su vida resulta interesante a partir de su participación en la Reforma del 18, de sus amigos y viajes profesionales y por el proyecto que le lleva casi veinte años concretar, la construcción del Monumento a la Bandera en Rosario. Mientras Bertha se levanta al mediodía y duerme largas siestas, el padre progresa social, económica y profesionalmente y, aparentemente, se ocupa de las hijas:

“Pienso que de niñas debimos haberte aburrido sobremanera. La ausencia de diálogo, el no tener hijos varones, el egoísmo de la infancia y la adolescencia: sí, debimos haberte resultado intolerables. Le cediste la maternidad a mi padre. Solías reírte repitiendo: “Yo soy el macho zángano, él es la hembra laboriosa”. Sin embargo tu admiración hacia mi padre era profunda, definitiva; crítica severa y tierna, encantadora e insustituible.

Nosotras recién logramos tu atención cuando comprendimos que en tu indiferencia o en tu crueldad había un solo objetivo: despertar el juego de la imaginación.” (56)

Esta imagen materna siempre al borde de la melancolía y con un pie en el espectáculo hogareño, con sus relatos perversos a boca de jarro, con una maternidad “pesada” que cede al esposo y cuyo valor recupera cuando las hijas deciden sus destinos artísticos, donde nacionalismo y patriotismo llevan las marcas de una derecha que se estremece (“frente al balcón de Mussolini y esperabas para verlo aparecer por el solo hecho o pretexto de que te interesaba el espectáculo”, 57) y cuyo antiimperialismo la impulsa después a defender la Revolución Cubana (“No serías Fidelista, decías, ni amarías tanto al Che Guevara si no hubiesen sido bellos, hermosos.”, 72) surge a través del retrato de su hija cumpliendo acciones diversas para responder a una predicación fuerte: “Tu texto predilecto: la ambigüedad” (83).

La misma ambigüedad que emerge en la construcción de su retrato, la misma duda y oscilación que debe forjarse un instrumento de interpretación diferente de aquellos respetuosos de las elegías maternas. Nada más alejado de este modelo. Como si su propia voz, la de la hija

teatro uruguayo al “teatro de revistas” y que cubre el siglo. Entre ellos se lee un traspaso generacional que coincide en el deseo de espectáculo.

⁵⁴ Ver el retrato del personaje Beatriz Guido y de la pareja que conformaba con su madre que realiza Edgardo Cozarinsky en “Beatriz Guido: mentira y ficción”.

que escribe *Una madre*, que esconde ya en el título la singularidad de un sujeto y la desposesión en tanto hija del mismo (no dice “mi madre”), no pudiera inscribirse si no es a través de los otros famosos que la rodearon y que están allí para hablar “¿mejor?” de ella. Por eso vale la pena releer sus comienzos y cierres, después del poema de Silvina Ocampo y antes del texto de Cozarinsky o los artículos de diarios y observar allí, donde la hija se cuadra, la oscilación del cuadro de su madre:

“La cortina carmesí, de felpa roja, se corre delante de tus ojos todos los días de tu vida a las seis de la tarde, a las diez de la noche.

Reemplazaste el ejercicio del juego de la memoria por un embarazo feliz, dicen. Pero el alumbramiento duró hasta el día de tu muerte.

Te preguntaste primero por las constantes del arte, la belleza y el tinglado, las luces de bambalinas. La maternidad vino después. El alumbramiento, dicen, es duro trance. Pero, sobre todo, un triste y nada original espectáculo, una representación barata: vos con la muerte, nosotros con la luz y la vida.

¿Dónde los tules, las gasas, los apuntadores, el duende, el aprendiz de brujo y los aplausos?” (13)

“No te recuerdo ante la sopa humeante o declamando un sabio y aburrido consejo. Tampoco demasiado atenta a las buenas costumbres. Tal vez creciste con nosotras, mujer niña, y te divertías y te ingeniabas siempre para rodearte de sirvientes, tal vez de lacayos; inventabas el dinero para no tener que descender de tus fantasmagorías, y siempre había un ayuda de cámara, una modista teatral para desvestirte.

Y te culpo porque ya no sé quién descubrirá mis errores; quién mis primeros borradores, quién para detectar el espectáculo de la belleza. Y si te llevaste nuestra risa, no te perdono haberte llevado a la intelectual, a la amiga; y cuando todos me preguntan: adónde se fue la madre, no puedo responder, a fuer de ser intelectual: no la tuve. Y por todo esto, porque no estás ahora aquí, tal vez nunca te perdone.” (101)

Si en el primer fragmento las horas de la función teatral se confunden con las horas en que Bertha Guido despertaba de sus siestas, vestida con largas y fantasmales túnicas, inmediatamente, las dudas llegarán a través de ese “dicen” impersonal que echa sombras sobre el embarazo feliz o la dureza del alumbramiento. El parto y la maternidad se relatan con los gestos del espectáculo y los ademanes de éste permanecen como residuos en las poco convencionales prácticas maternas. De esta contaminación surgen la muerte o las “representaciones baratas”. Por ello, también de este contagio no podrá surgir una “madre” nutridora, consejera o impecablemente virtuosa (como se refleja en las primeras frases de la segunda cita) sino una madre niña, cuya construcción requiere precisamente de una preferencia y una jerarquía paterna.⁵⁵ Figura irreverente ante toda reverencia del modelo tradicional, sagaz

⁵⁵ La historia de amor entre Bertha y Angel Guido termina en un matrimonio cuya concreción exige el abandono de la actuación. La admiración y el amor hacia el exitoso marido tiene también sus contradicciones. En la breve parte llamada “Los bellos días” Beatriz Guido narra la activa participación y orgullo de su madre frente al Monumento construido por el esposo, sin embargo el protagonismo del hombre debe haberla

crítica de los defectos del marido y de las hijas es, además, objeto de un añejamiento que no se perdona del todo. La no condescendencia toca del comienzo al fin al relato de la hija. Nacida en una encrucijada de siglos, actriz desde los quince años, Bertha cumplió el sueño que Victoria Ocampo no pudo cumplir. En *Una madre* no hay altares; en todo caso, hay proscenios y una ternura que se recupera en la última frase, a contramano de la autodefinición de intelectual que realiza la hija. En ese no poder decir “no la tuve”, cuaja la afirmación de un modelo inquietante de maternidad que se reprodujo indirecta, oblicua e imperfectamente en un proyecto literario y en cuyos goznes pueden leerse, llevados al extremo, los límites que a Bertha Eirin de Guido le gustaba burlar.

La elección de los rostros

“Los hijos no se buscan, se encuentran”
María Zambrano

Los rostros no se heredan ni se portan como una marca corporal inalterable. Se los construye e inventa, se les da espesor y contenido, se dibujan sus bordes y líneas o se perforan sus huecos. La mano y la letra que los forjan hacen de ellos objetos de imaginación y de deseo. A veces, resultan imperfectos. Entonces puede suceder que el reflejo de un espejo se interponga entre dos imágenes que se miran (Norah Lange, *Los dos retratos*) o que una cuña generacional perversa y frunza el orden de su perfección (la tía y la sobrina-narradora de “La mano en la trampa”) o que el transcurrir del tiempo malogre o corrija las virtudes que el rostro persigue (Silvina Ocampo, “El goce y la penitencia”). En todos los casos se trata de representaciones animadas de vida y, por lo tanto, marcadas por las formas de la disolución o la muerte.

Cuando la narradora de *Cuadernos de infancia* despliega su obsesión de imaginar por dentro los perfiles de las personas no espía sino que “clava los ojos” y así ingresa en un proceso de invención. Es la manía de una observadora pertinaz que moldea su cuerpo en distintas posiciones adaptándolo a los diferentes ángulos de una cara (24-25). En el juego infantil que abandona cuando cree que puede tener efectos mortales, se lee un deseo de representación y un temor ante el poder de la representación. El ejercicio busca, por un lado, la disolución del sujeto que mira buscando adaptar sus formas a las del objeto y, por otro, la afirmación de una mirada hacia adentro, es decir, la idea de que los perfiles ocultan un

aturdido, por algo la hija lo anota: “Si no asististe a los actos públicos de inauguración fue porque preferías

significado por detrás de sus fachadas. En *Personas en la sala* y en *Los dos retratos* las narradoras también exploran las líneas de rostros y retratos y en ellas colocan la posibilidad de construcción de una subjetividad femenina y las preguntas por la capacidad del lenguaje para dar entidad a sus referentes. La narradora de “La mano en la trampa” establece su propio régimen de espionaje y lo transforma en delación cuando descubre que detrás del rostro de su tía está el futuro de su propio rostro. En el proceso se abandonan las miradas por las rendijas y se pasa a un enfrentamiento que descorre todos los velos y donde es preciso también clavar la mirada. Tanto Lange como Guido hacen de esta búsqueda el objeto de una indagación adolescente femenina en la que el yo se autorrepresenta como una posible escritora.

En los libros de cuentos de Silvina Ocampo (*Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987), *Cornelia frente al espejo* (1988)⁵⁶ hay una cantidad de relatos donde un rostro es producto de una imaginación fecunda. Con Silvina Ocampo entramos en un nuevo universo familiar donde las representaciones de la maternidad entran en diálogo con otros procedimientos ficcionales que toman, en muchos casos, la forma de rostros.⁵⁷

Los personajes y narradoras de Beatriz Guido y Norah Lange se enfrentan con caras y, a partir de este acontecimiento, acceden a la ficción o intentan resolver sus violencias. En sus textos los rostros se dan, aparecen, se ofrecen a las miradas adolescentes y, en ellos, como imágenes contrapuestas de sí mismas, las jóvenes reconocen superficies de sentidos que las interpelan. Un lugar de autorrepresentación se moviliza a partir de la lectura de los rostros ajenos. Su organización responde a distintas insistencias. En Lange, se acentúan las preguntas por los espacios, los modos de penetrar o escapar de ellos, las formas siempre indagadoras de

amarlo a la hora del atardecer.” (68)

⁵⁶ No se van a trabajar los libros en tanto unidades o conjunto de textos. Por el contrario, se seleccionarán aquellos relatos que sirvan para desplegar las hipótesis propuestas. Las citas corresponden a las siguientes ediciones: *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé, 1998, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, *Las invitadas*, Buenos Aires, Ediciones Orión, 1979, *Los días de la noche*, Buenos Aires, Madrid, Alianza Literatura, 1983, *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

⁵⁷ Trabajé la relación entre literatura y rostridad en un conjunto de textos escritos por mujeres siguiendo la idea de que la representación de rostros literarios resultan un material privilegiado para ver las declinaciones de la noción de sujeto y específicamente del sujeto femenino. En este sentido, comparé las representaciones de un grupo de escritores que producen entre los años treinta y sesenta (Ocampo, Lange, María Luisa Bombal) con otras que escriben en las últimas décadas del siglo XX (Diamela Eltit, Sylvia Molloy, Tununa Mercado). Consultar Domínguez, Nora. “Políticas del rostro. Construcciones y destrucciones en narrativas femeninas del siglo XX”. Por su parte Jorge Monteleone trabajó el significado de las caras en Silvina Ocampo, tomando cuentos (“La cara en la palma”), poemas (“La cara”, “Las caras” y “La cara apócrifa”) y la famosa foto que le tomara Sara Facio en la que Silvina Ocampo se cubre la cara para evitar ser fotografiada. Monteleone sostiene que estas caras “conforman el progresivo dismantelamiento de toda consistencia referencial, hasta pasar de la negación de la cara al apócrifo y de este a una forma de anonimato temporal centrado en el nombre”. Ver, Monteleone, Jorge, “Las caras de Silvina Ocampo”.

las miradas que se sumergen, viajan o salen de sus perímetros. Por eso, interesan a su textualidad los contornos que prometen concavidades, los espacios con siluetas fijas y siempre fragmentadas que adoptan posiciones diversas o las miradas lanzadas hacia profundidades que tejen enigmas. La dulzura de la madre embarazada de *Cuadernos de infancia* mirando hacia adentro de su vientre revela ese trayecto moroso a un mismo tiempo tiernamente sentimental como inquietantemente aprensivo. En la última de sus novelas, *Los dos retratos*, el trabajo particular con los espacios se concentra en las posibilidades y formas de la interpretación que dos fotografías familiares casi idénticas frente a un espejo que las refleja y, al que se suman las caras de los mismos personajes presentes en lo que se constituye como la escena matriz de la novela (una cena en un comedor que se repite semana a semana), da lugar a que cada sistema de representación visual sólo encuentre su sentido a partir de la relación con los otros. La novela se construye a partir de ese traslado por diferentes sistemas autointerpretantes de representación. La simultaneidad, intersección y reflejo de rostros y retratos se realiza cuando estos pasajes son atrapados en la sucesión de un texto que los relata.⁵⁸ En Guido, la violencia que impone un parecido familiar funde pasado, presente y futuro salpicando de horror el pasaje generacional. El encuentro con el rostro de la tía en “La mano en la trampa” resume los veinte años de encierro, la actualidad de una situación que persevera y el recorrido y legado de un espanto que adquiere carácter transitivo. Lo que hay en estos rostros femeninos es tiempo congelado e insistente que, cuando la trama parece querer liberar situaciones y espacios dados, regresa con la imagen implacable de un rostro familiar que se resiste.

En Silvina Ocampo el movimiento es diferente. Los rostros no se dan a la interpretación. Ocampo va hacia los rostros; sus personajes los forjan o construyen. Los cuentos se concentran en los procesos de búsqueda y diseño para detenerse en las superficies que reclaman formas. Cuando el personaje encuentra el rostro es porque el relato dio con su representación adecuada. Este afán de rostridad que advertimos en las tres escritoras autoriza la relación con la teoría que formularon Deleuze y Guattari.⁵⁹ Para ellos los imperialismos, las religiones, el capitalismo o, el patriarcado, podríamos agregar nosotros, funcionan como máquinas de rostridad, necesitan del rostro del Dios o del déspota, operan por frecuencia y redundancia y, a través de ellas, se vuelven vigilantes y omnipresentes. Se trata de una máquina abstracta cuyas acciones afectan a todas las partes del cuerpo, sobrecodificando a cada una. Si el hombre tiene un destino, señalan Deleuze y Guattari, éste debería consistir en escapar

⁵⁸ Para un análisis más exhaustivo ver mi artículo “Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange”, ob.cit.

⁵⁹ Consultar Deleuze, G. y Félix Guattari. “Año Cero-Rostridad” en *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, págs. 173-196.

del rostro, deshacerlo, desdibujarle sus rasgos para que sus diferentes marcas se vuelvan imperceptibles, desterritorializadas, clandestinas y desborden los límites del sistema significativo al que pertenecen. El niño y la madre, la pareja de enamorados no hablan una lengua general sino una lengua con rasgos de rostridad. Por eso los rostros no son, en principio, individuales. Sus campos de frecuencia tienden a neutralizar de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. Así como el poder pasional pasa por el rostro del amado y el poder político por el del gobernante, el poder materno pasa durante el amamantamiento por el rostro de la madre. Para que una máquina produzca rostro tiene que entrar en contacto con un agenciamiento de poder que necesite de él, es decir, de esa producción social. El rostro concreto nace de esa máquina de rostridad y configura una política, del mismo modo que deshacer el rostro forma parte también de otra política.

Podríamos pensar que la literatura no precisa, como otras formaciones sociales, de rostro. En este punto Silvina Ocampo (como las otras escritoras) coloca en su textualidad una operación extraña a la literatura, pero este traslado que realiza es justamente para poner en evidencia la necesidad social y cultural de rostro. En sus relatos se observa el funcionamiento de un engranaje que controla y deshace los rostros de las madres mientras hace y construye el rostro de los hijos. Un movimiento en el que se puede leer una política textual que desborda la máquina abstracta para inscribir una singularización. El encuentro de *un niño* que cabe en un rostro es el punto donde una intensidad se realiza, a través de una mirada fija que transporta un deseo. El artículo indefinido, afirman Deleuze y Guattari, es un conductor del deseo.

Rostros de madres

En el estudio preliminar que acompaña la publicación de la antología *Las reglas del secreto* Matilde Sánchez señala que en la obra de Silvina Ocampo hay un reparto de madres que fundan dos universos imaginarios. “La madre biológica, “alta” y culta, genera la poesía de Ocampo y la narrativa de tono marcadamente poético, surcada por referencias literarias inobjetables” por otra parte, “la madre sustituta, la madre “baja” y por oficio, quedará para los cuentos del delito y la crueldad y los relatos de las transformaciones, donde se invierten las jerarquías.” (15-16).⁶⁰ Ambas comparten, sin embargo, el mismo espacio textual en algunos relatos y allí entablan una contienda.

⁶⁰ Matilde Sánchez parte de una declaración de Silvina Ocampo (en Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Ob.cit.) en la que la escritora recuerda su fascinación por visitar el último piso de la casa y permanecer al lado de las empleadas domésticas y del descubrimiento de la madre después de “haber querido a varias niñeras”. Esta disposición de personajes en el escenario infantil, lejos de llevar a Sánchez a establecer una relación directa entre vida y escritura le permite, sin embargo distribuir los relatos en series (de la

En “Viaje olvidado” una tercera persona, desnuda de toda marca, asume un tono y una perspectiva, pegada a la primera, que se modula y sigue las cadencias de un pensamiento infantil. Considerado como un relato de nacimiento o de origen, su efecto de lectura convoca a lo autobiográfico. En él no solo una niña parece contarnos su drama por saber cómo llegó al mundo sino también en la elección narrativa y familiar que el texto realiza puede leerse una opción que Ocampo reiterará en muchos de sus cuentos posteriores. Opción que vuelve sobre estas madres, cada una con su ejército de personajes-socios que las acompañan, de las que hablaba Matilde Sánchez. Al comienzo la niña se esfuerza por recordar el día de su nacimiento, para ello frunce las cejas y dibuja marcas en su rostro.⁶¹ Las “personas grandes” la obligan a desarrugar la frente y el cumplimiento de este mandato es la justificación que encuentra para explicar por qué no puede arribar a esa verdad que busca. En el segundo párrafo construye imágenes propias para dibujarle objetos (paquetes, cajas, envoltorios) y estados (achicharrados, llorosos, colorados) a la versión de que los bebés vienen de París. “Pero ella había nacido una mañana en Palermo haciendo nidos para los pájaros”, con este comienzo del tercer párrafo se borra el hecho original, se construye un nacimiento propio donde ella es hacedora y protagonista. Un afán constructivista impregna el relato. Si bien cada una de las versiones que se van narrando borra la anterior, disolviendo la posibilidad de una verdad única y haciendo prevalecer el carácter fabricado de estas “medias verdades”, la voz narrativa y la niña a la que acompaña en su proceso de averiguación reconocen la importancia del nacimiento y la necesidad de que sobre él se forje una escena de personajes y relatos creíbles. Micaela, su niñera, insiste con la versión parisina de la llegada de los niños. La hija del chauffeur francés, Germaine, despliega la suya: “los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen del ombligo”. Una es la que la mira con ojos protectores y guardianes, tiene convicciones firmes y respuestas que le producen alivio; la otra usa “palabras obscuras como pecados”, no se ruboriza al pronunciarlas, ni muestra vergüenza al decir esos “secretos horribles”. Cada una de las versiones imprime su marca en el rostro de quien la difunde y en la niña que las recibe el efecto se extiende al resto del cuerpo. La nena vomita, se angustia, no puede dormir. El texto prepara levemente la entrada de la madre, dispone para ella el lugar de la que llega para poner orden y marcar su autoridad a través de la palabra. Sin embargo, la nena se revela y “sostuvo desesperadamente que los chicos venían de París”, dándole de esta manera

crueledad, de la ficción, de la metamorfosis y de las miniaturas) a partir de los cuales se ordenan los textos que componen la antología. Ver Ocampo, Silvina. *Las reglas del secreto. Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez, México-Buenos Aires, FCE, 1991.

⁶¹ Aunque cada recuerdo del día de su cumpleaños le trae la imagen de una chiquita distinta, todas llevan el mismo rostro (118)

su razón a la explicación de la niñera y disolviendo el poder de la madre. Elige por la otra, por Micaela, aquélla cuya versión la palabra materna contradice, y la voz narrativa se encarga de acompañarla en su decisión. A partir de ese momento “el rostro de su madre había cambiado totalmente”, se transforma en una “señora que estaba de visita” y niña y voz desautorizan todas las palabras vacías que siguen a la “verdad” de la madre.⁶² La decisión narrativa pone de un lado el desprestigio de la madre biológica y, por otro, la entronización a autoridad de la palabra subalterna, afirmando uno de los caminos por los que Silvina Ocampo apostó.⁶³

Otra relación entre madre y niñera se lee en “El retrato mal hecho”. El original de este retrato puede ser la madre “alta y culta” de “Viaje olvidado” (aunque este cuento sea posterior en el libro), sin embargo, el modelo se pone en duda. Eponina, un nombre que la acerca a otros personajes ocampianos de nombres ridículos, es una madre que no quiere ser madre. Es “lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura” (50). El personaje parece haber aprendido a cargar con ciertos rasgos de su modelo, sin embargo no los lleva con la “naturalidad” y “dignidad” de esa clase. Clase que también “porta” a los hijos como baluartes, mientras Eponina los detesta y los considera ladrones de su adolescencia. La misma clase dispone de los brazos de varias niñeras, personajes que siempre se reproducen en relación proporcional con el número de niños. Eponina no tiene “niñeras” sino una única “mucama” o “sirvienta”, Ana, cuyos brazos son “como cunas para sus hijos traviesos”. Más que un ser humano, Eponina parece un mueble, lleva “vestidos como sillones”, se le caen los brazos, le desaparecen las rodillas, vive cansada de descansar demasiado y su impaciencia se volvió “paciente y comprimida”. Su única actividad es aprender al dedillo las indicaciones de una revista de modas. La repetición de palabras y frases de algunas de las cuales desconoce el significado, la separan nuevamente del modelo que persigue y aunque lea *La Moda Elegante* no deja de “vivir en postura de retrato mal hecho”. Frente a su estatismo e inmovilidad, Ana, presa también de una retórica oximorónica de representación (tiene ojos dormidos sobre un cuerpo muy despierto y mantiene una inmovilidad extática de rueditas), lleva adelante la atención de niños y casa. El relato está cortado en dos, la línea de separación es una fecha precisa: “Fue el 5 de abril de 1890, a la hora del almuerzo” (51). A partir de este momento la narración imita el movimiento más agitado de

⁶² Anahí Mallol trabajó los *Sonetos del jardín* de Silvina Ocampo, sonetos dedicados a la memoria de la madre; en ellos descubre la conformación de un espacio simbólico pero, también métrico y fotográfico que las reúne: el jardín. La lectura de Mallol traza a partir de los textos de Ocampo líneas genealógicas con otras poetas: Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Mirta Rosenberg. Ver Mallol, Anahí. “En la casa o el jardín: detrás de la pantalla de la representación. Los *Sonetos del jardín* de Silvina Ocampo”, presentado en *Homenaje a Silvina Ocampo, 1903-2003*, ob.cit.

⁶³ Para un análisis de *Viaje olvidado* consultar Podlubne, Judith. “Juego de escondite.

Ana, justo en el instante en que ésta desaparece de la escena y no cumple con sus obligaciones. El ritmo de la casa se descalabra ante su ausencia y Eponina se ve obligada a actuar.⁶⁴ El movimiento que saca a Eponina de su letargo lector de revistas de moda la conduce al cuarto de Ana. Allí, la mujer se encuentra con una sirvienta, inmóvil, silenciosa y manchada de sangre que confiesa haber matado a un hijo de Eponina. Este final permite leer varias cuestiones. Por un lado, una Eponina que abandona su postura de estatua y reconoce un deseo, ese hijo muerto dentro del baúl es “al que más había ambicionado subir sobre sus faldas”(52). Por otro, una mujer que ante los gritos y reclamos familiares que piden por la policía abraza “largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura” (52), exhibiendo no solo el engranaje social que puede hacer de una mujer una reproductora de hijos a los que no quiere, sino el tenue lazo de comprensión que la convierte en una fugaz aliada de su criada. Ana es la que cumple con el mandato cultural de cuidar y nutrir a los hijos de la otra y la que realiza su deseo de matar a los pequeños “ladrones”. “La fusión de ambos personajes en un abrazo los inscribe en la figura del doble”, sostiene Adriana Mancini. Por último, pasada la acción y el extraño abrazo, el texto cita y, con esto termina, un murmullo obsesivo de Eponina: el niño muerto de cuatro años es una figura vestida en un baúl y de él lo único que importa son los plegados de sus prendas y los colores de los ribetes.

Los personajes de este texto son la representación desviada del retrato familiar de otra clase social. Con la mitad del rostro borrado y un cuerpo en postura inaudita, Eponina se escapa del retrato de la familia de clase alta, en la que caben tanto la familia Ocampo como las familias de “Cielo de claraboyas” y “Viaje olvidado”.⁶⁵ Pero, además, la representación de ese niño sin vida, como una figura estampada en una revista, es el antecedente de los niños por nacer en cuentos posteriores de Ocampo.

Rostros de hijos

⁶⁴ Entre las dos mujeres hay una relación de relevos ocupacionales, cuando una no está la otra debe tomar su lugar. El valor de estas ocupaciones es, desde ya asimétrico en sus procedimientos y resultados. Las salidas y ausencias frecuentes de las madres de clase alta del mundo familiar se basan en un espacio y tiempo absolutamente reglamentado que las niñeras y sirvientas repiten, sostienen y llenan; en cambio, cuando ese espacio es abandonado por las mucamas lo que se abre es un terreno de tragedia y descontrol. Ver el análisis del cuento que realiza Adriana Mancini en su libro sobre Silvina Ocampo donde sigue las alternativas textuales de la relación entre mujeres desde una lectura sobre la representación del horror y lo abyecto. Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*.

⁶⁵ Son varios los relatos de este volumen donde a partir de dos niñas se ponen en relación dos mundos familiares de clases sociales contrapuestas. A través de ellas se movilizan deseos de comunicación infantiles que contaminan y pervierten las fronteras claramente delimitadas. En los mundos imaginarios de estas niñas la muerte, visitadora frecuente, se cobra sus deudas. Además de “Cielo de claraboyas”, ver “Las dos casas de Olivos”, “La siesta en el cedro”, “Extraña visita”, “Día de santo” y “El pabellón de los lagos”.

En “El cuaderno” y “El goce y la penitencia” (*La furia y otros cuentos*) donde el deseo se invierte, habrá rostros que cobren vida a partir de un deseo materno de representación. Para ello, acudirán otras madres, leales trabajadoras, habilidosas modistas o adúlteras que siguen la moda y que verán surgir los rostros de sus hijos en un cuaderno o en un cuadro. Con ellas se alterarán no solo los mecanismos de representación sino los tiempos del deseo.

Las consideradas “menores”⁶⁶ ya sean niñas, por su posición familiar, o empleadas, por su posición social, tienen habilidades en las manos y fuerza en los ojos. Estas dos zonas corporales son espacios de producción de objetos, imágenes o sujetos que adquieren vida. Los vientres maternos poco importan o guardan la importancia de un simple pasaje y son manos y ojos los instrumentos competentes para obtener representaciones poderosas.

A través de ellos se consigue un objeto artístico o un objeto comercial con pretensiones de obra de arte. Entre lo imaginado y su representación se instala la fuerza de un deseo que puede producir equivalencias o divergencias, lo que está en juego es el mecanismo que pone en entredicho las relaciones entre copia e invención o entre copia y original. En los relatos donde aparecen rostros, generalmente al final de los mismos y, como producto de un proceso narrativo que cuenta el poder de imaginación de un personaje singular, se instala una pregunta sobre la representación. En algunos de ellos la narración incluye a una mujer embarazada de cuyo cuerpo surgirá el vástago esperado, portador de felicidad, o el intruso cuyos rasgos sorprenden. Lo que importa no es el embarazo en sí, sino el espacio de imaginación que él tiende. El hijo llega al mundo como el doble de una imagen ya concebida por unos ojos o unas manos.⁶⁷

En “El cuaderno” (*La furia y otros cuentos*) el poder de las manos y las miradas se vinculan con el poder de un cuerpo embarazado.⁶⁸ Este cuento, narrado en tercera persona,

⁶⁶ Para ver las diferentes modulaciones que pueden adquirir las definiciones de “la mayor” y “la menor” en las escrituras y proyectos literarios y culturales de Victoria y Silvina Ocampo ver Astutti, Adriana “Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo”. Las conexiones entre “menores” y “subalternas” también las plantea Matilde Sánchez en el libro citado.

⁶⁷ También se puede anticipar el rostro del enamorado como en “El corredor ancho de sol” (*Viaje olvidado*) en el que la narradora confiesa que “hubiera podido dibujar con la misma facilidad con la cual había dibujado, un día, en un cuaderno la cara de su novio antes de conocerlo”, págs. 76-78. Deleuze-Guattari en el capítulo citado, señalan que el poder pasional necesita de la construcción de un rostro, la individuación que se persigue es la muestra de esa necesidad. Pero esta exploración no se realiza sin sufrimiento. Silvina Ocampo lo demuestra a través del personaje de “Autobiografía de Irene” en el que la protagonista atraviesa las fases contradictorias que puede asumir esa búsqueda: “¿Qué es un rostro amado? Un rostro que nunca es el mismo, un rostro que se transforma infinitamente, un rostro que nos defrauda” (*Autobiografía de Irene*, 113). Deleuze y Guattari, por su parte, señalan que en el amor-pasión dos sujetos desvían su rostro en la medida en que cada uno lo ofrece al otro y siguen una línea de fuga que los acerca o los separa para siempre, “se evitan aun a sabiendas de que están destinados el uno para el otro”. En esta relación entre rostros siempre hay un traidor que acecha.

⁶⁸ “El incesto” (*Las invitadas*) y “Coral Fernández” (*Los días de la noche*) son también otros relatos con embarazadas. En “El incesto” una voz de madre en primera persona construye un texto donde el futuro niño solo

adopta la perspectiva del personaje central, la costurera Ermelina de Ríos. Su especialidad son los sombreros y el virtuosismo que despliega en su hechura la transformó en la mejor oficiala de la casa donde trabaja desde hace quince años. Su estimación como trabajadora cambió desde que está embarazada; la dueña premiaba sus habilidades previas al casamiento y al embarazo y ahora la ve triste y considera que ha perdido su capacidad para producir los más lindos objetos. Ermelina está de acuerdo: “Hasta entonces había tratado los sombreros como a recién nacidos, frágiles e importantes. Ahora le inspiraban un gran cansancio, que se traducían en moños mal hechos y pegados con grandes puntadas, que martirizaban la frescura de las cintas” (72). Las virtuales cabezas de otros son el espacio vacío sobre el que Ermelina es capaz de imaginar una producción propia, darle una forma bella con sus manos y observarlos con la distancia de una artista consumada. Hijos y sombreros guardan una relación de equivalencia y el personaje parece haber aprendido de su manipulación con los segundos el modo de conquistar la belleza de los primeros. Así como cada sombrero hecho por Ermelina no es igual a otro, su hijo debe ser el fruto de una producción imaginaria que consiga el mismo resultado de belleza. “El cuaderno” entonces puede leerse como el cuento donde un deseo de copia, de reproducción se logra a la perfección, donde un referente externo puede ofrecer el modelo exacto de unos trazos y rasgos deseados. El referente, otra representación, no da la medida de la perfección entre él y la copia alcanzada sino la medida del deseo que puede concretar la reproducción.

cuenta como juguete. “¡Todavía me gustan las muñecas!” comienza diciendo la narradora, para asegurar unas líneas después que quiere tener una mujercita mientras piensa en alguna muñeca. El embarazo no impide los juegos de seducción de las madres ni les quita a ellas su condición de niñas, en él también se practican juegos peligrosos, ocultos en la impunidad que da la gravidez o los disfraces y se puede aprender el oficio de costurera. La afición por la costura desaloja los malestares habituales del embarazo y produce en la joven madre una percepción singular del mundo que la rodea. Su carácter de embarazada abre un espacio libre de castigos a partir del cual es posible justificar cualquier rareza y cualquier transgresión. Durante esta etapa se aprenden técnicas de desplazamiento, de ocultamiento de la verdad para sacar provecho. Horacio, el marido de la dueña del taller de costura que trata a la narradora como una madre, se enamora de ella pero, para ocultar este deseo, la mira mientras besa a su hija, indicándole que con esta acción la está besando imaginariamente a ella. Falsa cómplice de la dueña, la ayuda a escaparse con su hija de la casa para impedir el supuesto incesto, así las ve partir mientras oculta las lágrimas “que quemaban mis ojos” (119). Del mismo modo que los personajes que arman estas escenas de desavenencias conyugales actúan para confundir o confunden las cosas al interpretar, la narradora es una lectora dispuesta a no respetar los pactos de lectura. La enumeración de situaciones y personajes que encuentra en “Caras y Caretas” provocan el efecto contrario que pretende cada discurso, no se escandaliza, ni se asombra ni muestra curiosidad cuando el texto lo pretende. En lugar de vivir el embarazo como una enfermedad prefiere el movimiento de la imaginación, jugar a no ser ella, vestirse con la copia del vestido de la artista francesa muerta. En “Coral Fernández” la primera persona que narra es masculina y cuenta el padecimiento de una pareja de enamorados que no puede estar juntos porque el poder de ella produce alergia en él. Acuden entonces, para que su gran amor no se quede sin sus frutos, al método de inseminación artificial e imaginan el rostro de su hijo “en los más hermosos cuadros; el color de su pelo y de sus ojos, las virtudes que heredaría” (88); cuando el niño crece los parecidos se distribuyen equilibradamente, así hereda el perfil de la madre y la facilidad para el dibujo del padre.

El relato coloca en su interior un plus de significación, una especie de doble textual que funciona como la matriz explicativa no sólo de este cuento sino también de “El goce y la penitencia”. Para que el deseo se cumpla ajustadamente necesita de una formulación femenina previa y una verificación posterior de su poder enunciator y anunciador a través del ejemplo que brinda la vida de otras mujeres. Ermelina lleva a cabo un conocimiento que recibió de su tía: “Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen, el hijo sale idéntico a ese rostro o a esa imagen” (73). El enunciado constituye el germen de un relato. “El cuaderno” ofrece dos de sus posibles versiones. Una la da Ermelina; la otra, su vecina. Esta mujer, interlocutora de la protagonista, intenta desmentirla, pero la versión que ofrece la reafirma. Cuenta que durante sus embarazos estuvo aislada en el campo, sin ver a nadie y su único pasatiempo era hacer solitarios. En este momento, Ermelina reconoce en las caras de sus hijos que juegan allí la copia de la sota de espadas, una suerte de hombrecito vestido de verde y rojo y en el otro, un rey muy cabezón con una copa en la mano. El desplazamiento de ojos que hace Ermelina, del cuaderno, pasando por el relato que brinda la madre, a los niños no hace más que darle la razón a la tía.

En los relatos de Ocampo en que se cuenta un nacimiento los hijos adquieren la forma de representaciones. Pueden aparecer niños como productos de una imaginación certera: hijos-sombreros, hijos-cuadros, hijos-figuras estampadas en una revista, es decir, hijos-superficies en las que se dibujan parecidos. La máquina abstracta deleuziana de rostridad es un sistema que combina de manera diversa dos elementos: pared blanca-agujero negro. Las elecciones de rostros en los cuentos de Ocampo privilegian las superficies, las paredes blancas se ensanchan y expanden hasta casi borrar los agujeros negros. Porque en los rostros hasta aquí aparecidos lo que se delimita es el contorno, el color y los ornamentos que los rodean. No hay rostro sin paisaje, Ocampo lo sabe y lo practica. El paisaje es en todos los casos un detalle que rodea la representación para enmarcarla, acentuarla y darle sentido.⁶⁹ Del mismo modo que Eponina en “El retrato mal hecho” veía a su hijo muerto “vestido de raso de algodón color encarnado”, un rostro perdido en el paisaje de texturas y ribetes de colores; Ermelina “reconoció la cara rosada pegada contra las lilas del cuaderno. La cara era demasiado colorada, pero ella pensó que tenía el mismo color chillón que tienen los juguetes nuevos, para que no se decoloren de mano en mano” (76). En los dos casos el paisaje avanza sobre el rostro no solo rodeando sino determinando a la representación.

⁶⁹ La relación entre rostro y paisaje como una relación de múltiples conexiones también es desarrollada por Deleuze y Guattari.

Mediante este procedimiento el niño se vuelve un juguete a los ojos de una mujer-madre, a la que unas líneas antes el texto también infantilizó. Después del parto Ermelina despierta en una “camita blanca, repetida como en un cuarto de espejos, un cuarto larguísimo, repleto de camita blancas alineadas” (75).⁷⁰ Los textos construyen a los niños como representaciones y cuentan ese proceso de construcción que llevan adelante las madres con sus hijos mientras el relato produce su propia representación de unas y otros. El texto imita el poder de la madre. Si unas dan con la cara justa, con el rostro-representación que encaja en una imagen-representación que le estaba reservada, el texto arma la trama exacta para que un personaje, agenciador de rostridad, conquiste la representatividad prevista para él en el sistema Ocampo.

Esta representatividad no se adquiere por derecho propio sino por confrontación y alianza. El estilo de la confrontación precisa, como señalamos al comienzo, de un reparto de madres. Unas visten sombreros y guantes, van al teatro mientras los hijos quedan al cuidado de niñeras, tienen rostros partidos por sombras que oscurecen sus perfiles, leen revistas de moda o sostienen que los niños no vienen de París. Las otras son madres sustitutas de los hijos de las primeras, pueden protegerlos o matarlos, cosen sus sombreros y vestidos, profieren enunciados que intercambian como verdades o que producen realidad, descreen de la realidad que construyen las revistas pero eligen en los cuadernos el rostro de sus hijos bajo las formas ornamentales del arte. Así como las niñas prefieren el mundo en que habitan las segundas; éstas, menores como ellas, precisan de otras mujeres que les señalen cómo construir el orden de sus besos. En consecuencia, a través de estas alianzas inscriben su cuota de poder. En cada uno de los relatos hasta aquí tratados (“Viaje olvidado”, “El retrato mal hecho”, “El cuaderno” y “El incesto”) dos mujeres, no marcadas necesariamente como rivales, actúan un enfrentamiento que es parte de una necesidad narrativa. La confrontación opera por arrebatos, robos, delegaciones o préstamos de hijos, de cuadernos o de maridos. La alianza, en cambio, opera dentro de la misma clase de las “menores” y dispone de enunciados cuya verdad debe verificarse. Su productividad se demuestra en tanto da lugar a versiones que modulan y confirman su poder. De allí que el guión que profiere la tía en “El cuaderno” resulte no sólo la matriz del poder de representación de la madres con sus hijos sino el modelo de una sociedad de mujeres que reconocen en ese guión la posibilidad de continuar y realizar una descendencia simbólica.

⁷⁰ En “El incesto” la madre costurera es casi una niña que desea hijos-muñecas y participa del “juego del incesto” como de una escenificación de la que se desconoce el peligro pero no sus placeres.

El poder de la anticipación lo da la tía y Ermelina lo comprueba doblemente a través de los hijos de su vecina y a través del propio. En cambio en “El goce y la penitencia” las cosas se complican. Sin tías de por medio, los maridos imponen ejecuciones de retratos y los amantes no cumplen con su trabajo. Por lo tanto, la representación del hijo que descubre el final, si bien es del mismo tenor que lo que ocurre en “El cuaderno” donde la fuerza de una mirada produce un objeto igual al imaginado, no hay en los personajes conciencia de su producción, porque no hay conciencia del poder de la mirada, sino un hecho consumado que la narradora aspira interpretar.⁷¹

En “El goce y la penitencia” una narradora en primera persona lleva a su hijo Santiago de cinco años al taller de un pintor, Armindo Talas, para que lo retrate. Obedece el mandato de su marido quien quiere continuar la tradición familiar de que grandes pintores retraten a los primogénitos. Lo cumple a desgano ya que ambos sostienen diferentes concepciones acerca de lo que debe lograr el arte del retrato. Para el esposo, éste debe parecerse al modelo; para ella, debe apuntar a la belleza, aunque previamente la mujer desdeña la técnica en su totalidad: “En la época de las fotografías no me parecía urgente adquirir retratos, por valiosos que fueran. Las instantáneas, con sus ampliaciones, me gustaban más” (211). Sin embargo, es ese espacio temporal que tiende la fabricación del retrato la que permite el desarrollo de la historia y la concepción de un nuevo hijo. Los instrumentos del deseo –manos y ojos- aquí se distribuyen entre pintor y madre. Mientras conversan, uno manipula pomos y pinceles; la otra lo mira. Por su parte, el niño “con cara de idiota” altera la escena y como castigo se lo encierra en el altillo. A partir de este momento el título del cuento comienza a actuar otorgando goce a la pareja y penitencia al hijo.⁷² El juego erótico circula primero a través de la composición de escenas que intenta el pintor: el perfil desnudo de la mujer, su oreja descubierta resultan para ella vergonzosas e indecentes y se ajustan más a una lámina de un libro de anatomía que al efecto artístico perseguido. Para Armindo Talas “cada cuadro es un problema nuevo, un problema inesperado”. Pero, como a otros personajes típicos del universo ocampiano, su convicción se le vuelve una trampa. Temeroso ante los posibles resultados, ya que nunca ha retratado a un niño, no logra reproducir o acercarse al modelo. “Nadie hubiera conocido a mi hijo” dice la narradora y promete fotografías para ayudar al pintor.

⁷¹ Para otras lecturas de estos dos relatos que siguen perspectivas de análisis diferentes a las aquí propuestas pero agudamente estructuradas ver los artículos de Mancini, Adriana. “Sobre los límites. Un análisis de *La furia* y otros relatos de Silvina Ocampo” y Campra, Rosalba, “Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible”.

“El retrato se parecía cada vez menos al modelo. En vano indiqué a Armindo ciertas características de la cara de mi hijo: la boca de labios anchos, los ojos un poco oblicuos, el mentón prominente. Armindo no podía corregir esa cara. Tenía una vida propia, ineludible. Una vez concluido el cuadro, pensamos que nuestra dicha también había concluido.” (214)

Podría pensarse (si la lectura se circunscribe a este cuento) que, cuando una representación quiere imitar un modelo externo, real, fracasa. Armindo Talas no logra el rostro adecuado de Santiago, Eponina lejos está de alcanzar las formas de las madres elegantes que dejan sus hijos al cuidado de niñeras, también el retrato que busca Miss Hilton en “El vestido verde aceituna”(Viaje olvidado) no satisface sus expectativas, es más las traiciona.⁷³ Sin embargo “El goce y la penitencia” reserva otra sorpresa a amantes y lectores. La mujer queda embarazada, vive esta etapa sin “malestares” ni “fealdades”, continúa los encuentros con Armindo quien la abraza “como a un almohadón” y con el cual no pueden repetir el goce anterior ya que no hay niño que cumpla simultáneamente su penitencia. El texto termina:

“Di a luz sin dolor.

Cuando mi hijo menor tuvo cinco años, durante una mudanza mi marido comprobó que era idéntico al retrato de Santiago. Colgó el cuadro en la sala.

Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí.” (214-215)

El asombro de los amantes permite otra conclusión opuesta a la primera. Cuando un rostro no tiene un referente real sobre el que basarse sino que parte de un impulso no conciente de la imaginación, el rostro representado anticipa y antecede una imagen exterior que finalmente entrará en ese rostro. Tanto en uno (el modelo Santiago que el pintor no puede reproducir) como en el otro caso (la representación del cuadro que anticipa el rostro real del segundo hijo) el resultado tiene las marcas de la falla o la impostura. No hay felicidad para los personajes sino distancia y desconcierto, perplejidad e indiferencia. En una misma representación conviven el fracaso del modelo (Santiago no aparece en él) y el antecedente del segundo hijo que a través del cuadro cobra vida. Este recibe su rostro de una representación artística, Santiago lo pierde o escapa de ella. Lo que da la dimensión de uno y otro proceso es el relato de la representación. La intensidad de las miradas que intercambian los amantes, cargadas de deseo, es capaz de producir una imagen con vida

⁷² Para un análisis entre adulterio y género (gender) ver el libro de Patricia Nisbet Klingenberg. *Fantasie of the feminine*, pág 126-127.

⁷³ En este relato una institutriz inglesa que posa para su futuro retrato descubre que el esmerado gusto por vestidos y peinados que quiere se refleje en la tela desaparece por obra de un artista que solo ve desnudos en cuerpos cubiertos. La representación no buscada de una “mujer fácilmente fatal” la deshonor y le hace perder su trabajo. En Miss Hilton y su discípula de catorce años está el germen de una relación que se desplegará en “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*). Para seguir otras relaciones entre literatura y pintura en otros cuentos de Ocampo, consultar Nisbet-Klingenberg, Patricia. “Literatura como pintura. La autobiografía cifrada de Silvina Ocampo”.

propia. Pero esta intensidad escapa a la comprensión que un pintor de fama relativa, disminuido por su nombre (Armando Talas) y una mujer, más cercana a Eponina que a las madres de clase “genuinamente” alta, puedan reconocer. En el relato falta una tía cuyas palabras den la medida de la anticipación y falta un personaje que refrende ese poder a través de un acto (el nacimiento de un hijo) que afirme el valor de los enunciados que circulan entre mujeres. Lo que lleva adelante Ermelina es un deseo de rostro a través de un deseo de relato que ofrece la tía. Se trata de una alianza feliz que ni la vecina de “El cuaderno” ni la narradora de “El goce y la penitencia” pueden sostener porque no tienen fuerza en los ojos ni destreza en sus manos. Artista –de sombreros- y tía forman la pareja de menores, de subalternas que aunando esfuerzos (una ofreciendo el clisé; la otra, la costura) consiguen dar forma a una fecundidad altamente deseada.

Rostros de mujeres

“Clarividencia” es, entonces, uno de los nombres que puede darse a ese poder de la mirada. Atributos que en boca de las mujeres de “La mano en la trampa” revestían el sello negativo de las amenazas.⁷⁴ En cambio, Irene Andrade (“Autobiografía de Irene”) es uno de los personajes ocampianos que aparentemente la lleva de manera más trágica, simultáneamente el texto resuelve su propia felicidad siguiendo la fuerza que la “clarividencia” promueve. Mientras Irene muere, el texto nace y, cuando el texto termina, extenuados relato y personaje acuden a otra que sea capaz de un nuevo alumbramiento. Las metáforas maternas no son, en este caso, inocentes. Por el contrario revelan que en este sistema ocampiano de rostros⁷⁵ se precisa de una alianza de dos mujeres para construir un universo textual de corte genealógico femenino. Irene acaba con su vida de personaje pero, en su final, aparece dispuesta a recibir de la muerte ciertos dones que no tuvo como viva. Una operación textual que convoca a dos mujeres transforma a Irene en un objeto verbal, sujeto de una autobiografía posible porque se trata de un ser “único” y “mayor”, aunque “modesto”, como para protagonizarla. Una de ellas cumple el destino que la otra le delega. No hay mandato a seguir coercitivamente sino una entrega, un don, un pasaje de voces, el movimiento reconocido de una genealogía: entre personaje femenino y narradora o, como en los otros cuentos, entre nena y niñera o tía y sobrina. Entre ellas la fuerza de una mentira

⁷⁴ Recordemos que en “La mano en la trampa” uno de los argumentos que la madre da para impedir que la narradora conozca al opa es que a esa edad si las niñas miran esos “engendros” después tienen hijos que se le parecen.

⁷⁵ El conjunto de la producción de Ocampo ofrece la posibilidad de establecer diferentes sistemas de lectura o series, como las llamó Matilde Sánchez.

que se toma como verdad, el poder anticipatorio de un clisé o la construcción de una autobiografía apócrifa que se escribe a dos voces.⁷⁶

En la frase “Irene Andrade, yo quisiera escribir su vida” está la representación de las dos enunciaciones que habitan en esta última parte del texto. La segunda persona de la cita, primera persona de toda la narración, condensa la vida interesante y, por otro lado, la primera, la que en la frase dice yo, es una extraña al mundo familiar y, hasta ese momento, también al universo textual, que tomará a Irene Andrade como objeto de representación y de deseo, como objeto a descifrar verbalmente ya que va a “escribir” su vida. Es así como se puede pensar que un yo se desdobra al final para informarnos que se mantuvo presente y oculto desde el comienzo o en ese desdoblamiento que se muestra, se realiza y se escribe en el cierre, se revela el pacto de ocultamiento ya cumplido. La operación exhibe algo más: cómo una autora transfiere su enunciación a una narradora en primera persona o cómo Irene en tanto narradora en primera, delega su voz y entrega su historia a una autora ficticia. De uno u otro modo, la escritura se plantea como una propiedad de voces compartidas que se ocultan o como un espacio compartido de voces que declaran su complicidad en el ocultamiento. Una “ve” el comienzo de la historia, del texto, que la otra va a recorrer.

Al conocimiento de las cosas futuras se lo denomina presciencia, así nombra Irene a su poder. Pero este poder “sobrenatural” está vinculado para el personaje no solo con su capacidad para conocer los hechos antes de que ocurran sino con su posibilidad de verlos. Es a partir de esta asociación entre conocer y ver que podemos tratar a Irene como una “clarividente”.⁷⁷ El destino imaginado, el que se inventa, el que se presagia antes de que los hechos acontezcan, interesan en su producción. Una vez que sobrevienen se transforman en recuerdos y para Irene se disuelven y desaparecen. Por eso la acción que seduce es la acción de producir, de imaginar, de poner en funcionamiento un mecanismo. Lo que importa siempre es el antes, el engranaje que lo promueve y no el momento de la inscripción del acontecimiento. Esta producción imaginaria le permite a Irene medirse una y otra vez en su diferencia; le permite incluso transformar la amnesia posterior en una acción productiva. El espacio en blanco de los recuerdos imposibles es el espacio de la diferencia con los otros. Es

⁷⁶ En “Diario de Porfiria Bernal” es otro el modelo de la alianza femenina de escritura. La violencia y la venganza están en la base de la escritura del diario y son el vínculo fundamental entre niña e institutriz. Sin embargo, la primera comienza a ensayar con la forma “diario” tratando de emular un gesto de la segunda. Por otra parte, una instancia narrativa, ausente y oculta, se muestra en la estructuración del texto dando lugar a los títulos y entrada a las dos escrituras (el informe de Miss Fielding y el diario de Porfiria) y mostrando la eficacia de esta sociedad de mujeres para la escritura, aunque los préstamos y delegaciones adopten las formas siniestras de una metamorfosis animal.

también el espacio del deseo y de la espera. En la espera se produce, se lee, se escribe, porque la espera es aún la zona de las visiones, no de los recuerdos. El embarazo es también un tiempo de espera donde las visiones acuden y se ven las primeras facciones de un rostro por venir, como en la espera de Irene se ven las primeras frases de la historia que se escribirá. Ver las páginas que resumen una historia es ver la vida, así como una autora puede “ver” la historia de un personaje. En este caso se ve la vida de una “improbable” primera persona que se escribe y se lee, pero que, a la vez, es escrita y leída por otra. Sociedad de mujeres: con la otra que la escribirá, con la maestra de piano, con su madre de quien hereda la afición por el bordado y la lectura, con su abuela materna, transmisora de relatos.

En este encuentro se produce un cruce particular de dos intensidades, el de la narradora y su personaje o el de dos personajes aliados en la conformación de un acontecimiento singular.⁷⁸ Entre ellos se instala, como condición necesaria de su articulación, un rostro. Sin embargo, Irene no quiere ver el rostro de quien contará su vida: “No quiero conocer su nombre, no quiero mirarla: las cosas nuevas me perturban, retardan mi muerte”. Por su lado, la visitante declara:

“-¡Irene, me parece que la conozco desde hace mucho tiempo! He visto su rostro en alguna parte, tal vez en una fotografía, con un peinado alto, con cintas de terciopelo y un sombrero con guindas. ¿No existe una fotografía suya, con un fondo melancólico de árboles? Su padre ¿no vendía plantas hace tiempo? ¿Por qué quiere morir? No baje los ojos...” (120)

Luego remarca: “Hay que habituarse a los rostros, a los lugares más deseados. Hay que acostumbrarse a las voces, a los sueños, a la dulzura del campo”. Más allá de que en los parlamentos de esta narradora se advierte un conocimiento de la vida de Irene Andrade porque, de algún modo, ya la “Autobiografía” fue contada, en este momento final donde una se entrega a morir como personaje y, la otra, a nacer como narradora se puede leer esa necesidad de rostro como el deseo imperioso de alguien que se dispone a contar la historia de otro. La narradora mira a Irene, reconoce su rostro y revela que, desde esa posición

⁷⁷ El Diccionario de la Lengua Española de María Moliner dice que clarividencia es: 1. La facultad de comprender y discernir claramente las cosas, 2. Penetración, perspicacia; 3. Supuesta percepción paranormal de realidades visuales.

⁷⁸ A pesar de que comparto muchas de las ideas desarrolladas por Adriana Astutti en el artículo citado, como la que dice que Silvina Ocampo coloca la traición en todos los mundos no acuerdo con la afirmación de que, de esta manera, se rompe toda complicidad. “No es una clandestinidad de grupo. Ni de género ni de edad”, señala Astutti. Sin embargo, en relación con las ideas que vengo desarrollando, que podrían aplicarse a *algunos* cuentos y siguiendo el orden de *algunas* alianzas femeninas, puede observarse la presencia de ciertas complicidades de género. Cuando surgen se trata de alianzas que le dan potencia a los textos, que realizan intensidades específicas donde el poder de la lengua y el poder del deseo actúan e inscriben una singularización. En este sentido, podrían ser decepcionantes de un femenino genérico, dominante,

discursiva que ha asumido, ver el rostro del personaje es condición necesaria para construir su historia. Por su parte, Irene que rechaza mirar a su narradora, demuestra que el que narra puede carecer de rostro. El oculto sujeto de enunciación que se esconde en “Viaje olvidado”, “El cuaderno” o “El retrato mal hecho” (por citar solo los cuentos tratados) no tiene rostro pero, sin embargo, se encarga de referirse una y otra vez a los rasgos, las facciones, la calidad de los trazos en las caras de los personajes que manipula. Como lectores vemos los frunces y transformaciones en los rostros de personajes pero no podemos ver el rostro de quien los guía y nos convoca. Su presencia no guarda la fuerza de una cara que se ofrece a la vista sino la intensidad de una voz que se deja leer. En este sentido, podríamos decir con Deleuze-Guattari que los rostros son verdaderos porta-voz. Pero, podríamos también agregar, que lo son del deseo de las madres o de las narradoras quienes cubren los suyos mientras hablan o escriben a través de los rostros de sus criaturas.

El deseo de rostridad es, entonces, un deseo de quien escribe que produce y engendra caras para satisfacer el deseo de quien lee. Silvina Ocampo intuye no que la literatura precisa de rostros sino que, como es parte del mundo, puede dejarse atrapar por su maquinaria, recorrerla, desarmarla y volverla a armar. Ella, como Irene Andrade, su personaje, es una “buscadora de rostros”: “Fue entonces que la visión conmovedora de una frente, luego, de unos ojos, luego, de un rostro, me acompañaron, me persiguieron, formaron mi anhelo. Muchos días, muchas noches, tardó ese rostro en formarse.”(112). Mientras Irene asiste a su propia disolución como narradora no deja de desear los rostros colocados en paisaje que le traerá su nueva vida:

“No tengo recuerdos. Los ángeles me traerán todos mis recuerdos el día de mi muerte. Los querubines me traerán las formas de los rostros. Me traerán todos los peinados y las cintas, todas las posturas de los brazos, las formas de las manos del pasado.” (120)

Irene padece por los rostros que no llegan o no terminan de formarse. En cambio, Marta, la narradora de *Los dos retratos* es una lectora de rostros. Esta novela transforma una disputa femenina, una rencilla vieja, sorda y violenta entre mujeres (abuela, cuñada y nuera) en diferentes tipos de discusiones literarias: sobre formas de representación, sobre los modos de interpretación en relación con los contextos variables de lectura, sobre las relaciones entre representaciones visuales y literarias, sobre el carácter de las transmisiones generacionales que se refleja en la posibilidad de adquirir voces autorizadas para la representación y para el relato. Un tema entrecruza y sostiene estos diferentes planos, la discusión sobre la rostridad.

“-A excepción de Teresa, soy la única que no está en los retratos; la única que puede mirarlos desde afuera. Así podría continuar la conversación que yo deseaba, sin demasiados oyentes”. La cita demuestra cómo el debate se instala desde el comienzo de la novela, revelando, a la vez, la importancia que retratos y rostros tienen al interior de esa familia ya que no sólo son testigos de la memoria familiar sino presencias impuestas por el principio de autoridad femenina que la rige (“Mi abuela no se hartaba de entrar en el espejo, remolcando a ambos flancos, las caras de sus hijos.”, 142). Pero, la cita también emplaza las cuestiones centrales de la narración: cómo se construye una mirada, cuál es la perspectiva que la funda y cómo se traduce en lenguaje ya que el deseo de Marta es un deseo de conversación. Es decir, de puesta en relato de la mirada, un relato que “corrige” y “transcribe” “el transcurso de las caras”, que “recoge lo conversado” que quiere ordenar, de una vez por todas, la historia de los retratos (“mirarlos no dejaba de entretenerme, lo difícil era contarlos sucesivamente”, 116). La narradora carece de representación visual, su rostro no está en las fotos, no se reproduce, aunque a veces tiene perfil en el espejo. La suya es una perspectiva privilegiada, no solo porque es su abuela la que le adjudica ese lugar, si no porque ese punto de vista de testigo exterior y distante es el que le permite forjar su propio lugar de autorrepresentación, no visual sino literario. Un lugar que se alcanza a través de un aprendizaje entre mujeres que da lugar a una descendencia.⁷⁹

La narradora y su abuela son conscientes de que “las caras dan trabajo”, se tuercen, se embarullan, se sumergen, flotan, entran y salen de los espejos y, en consecuencia, hay que corregirlas y ponerlas en orden. La narradora, discípula y cómplice de la abuela, es la nieta preferida encargada de acompañarla, de velar por su salud y de disponer y actuar los rituales íntimos que rodean su muerte. Las morosas conversaciones que mantienen, siempre alrededor de rencillas familiares y posiciones en los retratos y en el comedor, instalan entre ellas el espacio de una recíproca declaración de amor. La narradora precisa de ésta, quiere escuchar que es su nieta predilecta para poder seguir el proceso de identificación necesario para recibir

⁷⁹ *Los dos retratos* es, dentro de la producción de Lange, el texto que más ajustadamente sigue los códigos del *Bildungsroman*. Para que la doble iniciación (en la vida y en la literatura) se realice se debe aprender a mirar e interpretar un material específico: la familia y en ella las relaciones entre mujeres. La historia familiar se reduce al relato repetido de una escena que transcurre todos los domingos en el comedor, lugar de sociabilidad familiar, del enigma y del sentido. Aquí hay una mesa larga y un gran espejo donde la mesa y sus ocupantes se reflejan, hay además dos retratos casi idénticos, que son, en realidad, ampliaciones de dos fotografías familiares. Los retratos se reflejan a su vez en el espejo, lo que hace de este comedor un lugar de rostros multiplicados. La abuela es la que preside la mesa y es la que impone quién entra en el espejo, es decir, quién entra en la familia. Es objeto de una mirada poderosa, pero es también la que decide que la imagen de esa mirada poderosa y de su objeto permanezcan a través del tiempo, mostrándose y reproduciéndose en el espejo. La abuela es al mismo tiempo la que establece el sistema de inclusiones y exclusiones, la que ejerce el poder de interpretación y prepara una discípula en quien deposita este poder y su continuidad.

el legado. El camino no reconoce dudas (“de ser algún día irónica y precisa como mi abuela” (102), “Yo pienso lo que usted me diga” (159), “Me dormí cuando su rostro comenzaba a deshacerse junto al mío, desparramando pedacitos apenas manejables sobre mi almohada, mientras yo daba vueltas, segura de que ninguna cara, nunca, me gustaría tanto” (179)). El texto termina no solo con “un rostro que se queda en un espejo para siempre”, con una muerte anunciada cuyos rasgos protegen las manos de una nieta, sino con un aprendizaje realizado entre dos mujeres. Una, diestra en componer y disponer rostros y retratos; la otra, en relatarlos.

“... a mi abuela, quien me iniciara en maneras de reclinar perfiles, de sacarlos de quicio, de hacer cuanto quisiera con sus caras manejables y complacientes. Y aunque yo también había aprendido a ser cara mirada, conciente de ser mirada, segura de que, al menos, el próximo domingo, Elena y Teresa nada extraerían de la mía, el temor volvía a agitarse al pensar que alguno me miraría para indagar, en mi cara, el retrato de mi abuela, y que mi cara conocería idéntica zozobra, perdida para siempre” (181)

Al referirnos a Silvina Ocampo, afirmamos que el encuentro con un niño que cabe en un rostro era el punto donde una intensidad se realizaba a través de una mirada fija que transportaba un deseo. Como dice Sylvia Molloy en Ocampo “hay muchos niños”. Este trabajo no desconoce la funcionalidad narrativa que adquieren ni los procesos de sentido que instauran cuando además son narradores o los cuentos adoptan sus perspectivas. En este sentido, las lecturas que han estudiado estas representaciones son numerosas y diversas en sus conclusiones y son escasos los ejemplos que no se han referido a la productividad textual de los niños.⁸⁰ A pesar de este reconocimiento, en los cuentos con los que elegí trabajar los niños son un proyecto, un futuro, un niño por nacer o un recién nacido que todavía no manifestaron su potencia para la crueldad o el crimen pero tampoco para el juego o el despliegue de la imaginación. Opté por textos de embarazos donde lo que me interesó leer es el tiempo de imaginación que ellos tienden y a los niños como efectos de ese deseo materno. Por ello, en estos relatos no aparecen la crueldad, el horror, la transgresión o la clandestinidad en sus grados máximos que en otros cuentos pueden alcanzar tanto a adultos como a niños, a madres y padres como a hijos. Por otro lado, en “Autobiografía de Irene” marcamos que el pacto entre dos mujeres, una que enfrentaba su rostro mientras otra lo ocultaba, funcionaba como un conductor de deseo, el deseo imaginario de relato. En el caso de Lange, el encuentro con el rostro de la abuela contiene la felicidad de un aprendizaje logrado

⁸⁰ Desde un ensayo ya clásico dentro de la crítica de Ocampo como es el de Blas Matamoro “La nena terrible” al artículo de Sylvia Molloy “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, hasta el texto de Alejandra Pizarnik “Dominios ilícitos” o el de Enrique Pezzoni “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, el de Mónica Zapata “Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo”. y los artículos citados de Adriana Astutti y Matilde Sánchez.

que combina la pasión por las miradas, con la ambición de rostros y el afán de relato. Ambas escritoras, particularmente en los textos analizados, confirman lo que posteriormente desarrollaron Deleuze y Guattari, la idea de que el rostro es una necesidad social y cultural. Pero van un paso más allá no solo porque, para escapar de los rostros amenazantes y despóticos los deshacen instaurando una política de desintegración de sus marcas sino porque conciben sobre sus despojos otras políticas. Políticas de miradas fijas y clandestinas, ocultas y positivamente poderosas, políticas de transmisión femenina. Si el sostenimiento de las jerarquías precisa de rostros, estas sociedades literarias de mujeres (menores que viven y juegan con los límites de la representación en tanto anticipan hijos, presagian su propia muerte o preparan las de otros) instauran en la verticalidad de las relaciones femeninas la horizontalidad de un legado que se traduce en la escucha de un cliché que se respeta, en la disposición a relevar a la otra del relato de su autobiografía o en la voluntad de construir un lugar de autorrepresentación a partir de la representación de los rostros amados. Construyen así una economía literario-simbólica que es la afirmación imaginaria y casi utópica de un lugar de madre.

El reconocimiento de esa necesidad social y cultural de rostro que las novelas y cuentos de Lange y Ocampo realizan coloca a sus textos en el mundo, donde los discursos sociales y culturales se cruzan y las discursividades se asientan. A pesar de los intentos denodados por concentrar sus ficciones en universos autónomos, autosuficientes y cerrados, el aislamiento que persiguen no es perfecto.⁸¹ La búsqueda y la elección de rostros son la suma de procesos de fecundación y de fecundidad; en ellos no se olvida el poder de las madres, como ocurrió, en general, con la historia del patriarcado y con los discursos que le dieron contenido y forma. Por el contrario, son fecundidades que guardan su memoria, aunque se trate de recuerdos familiares frívolos, nimios y chismosos y les restituyen su palabra, aunque ésta adquiera la forma de la banalidad y la estructura del cliché.

⁸¹ Ya me he referido en el apartado anterior al significado del aislamiento familiar en Lange. También Judith Podlubne en "Las lecturas de Silvina Ocampo", *Boletín* Nro. 5, Rosario, diciembre, 1996, págs. 71-79 expone las coincidencias de ciertas críticas de Ocampo (Molloy y Pezzoni) que privilegian en sus textos una voluntad metaliteraria que reduce su originalidad a problemas de ejecución literaria. Jorge Panesi, por su parte, en una intervención muy sagaz sobre Ocampo, continúa las delimitaciones de esos momentos críticos y habla de "espejismos" de la crítica. Panesi, Jorge. "El tiempo de los espejos". Quisiera agregar que si las literaturas de Lange y Ocampo, a pesar de sus evidentes diferencias, parecen excluir todo referente exterior, en este movimiento de separación atraen aquello que expulsan, desterritorializan las relaciones y lenguas familiares para reterritorializarlas en una nueva configuración. Ver Deleuze-Guattari, "Sobre algunos regímenes de signos", en *Mil mesetas*, ob.cit., pág. 131, sobre todo en su referencia a los procedimientos de interiorización del libro que reiteran las vanguardias.

La elección de los partos.

“La madre sólo se complace cuando siente que se ha preñado de Sí Misma.”
Diamela Eltit, *El infarto del alma*.

Los seis tomos de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo cuentan un tipo de fecundidad de la que nace una hija, la *Revista Sur*. Fundar y parir se combinan en un solo gesto que los potencia y magnifica. El sentido metafórico que adquiere el parir refuerza el acto de fundar al adosarle su campo específico de sentidos. Las relaciones se tienden entre ambos sin que el relato de una de las experiencias pueda servir de manera exacta al recorrido de la otra. Desde este punto de vista, fundar una revista y fecundar un hijo-a no se confunden. Sin embargo, entre ellos resuena otra vez la cita de la novela de Molloy con la que se inició esta serie: “La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea”.

El imaginario de la maternidad, formulado como disyunción (libros o niños), convertido en el caso de Victoria Ocampo en exageración y excepcionalidad (revista-editorial o hijo), recorre la crítica que se ha ocupado de ella y su mismo texto.⁸² La disyunción (planteada al comienzo de este capítulo) en tanto opción que atraviesa la vida de las escritoras se resuelve una vez que esa vida ha concluido o que la posibilidad biológica desapareció. Ocampo comienza a escribir su *Autobiografía* en 1952; tiene, entonces, 61 años. Las leyes de la perspectiva inciden en la valoración, estructuración y narración de los hechos y es así como el relato del pasado no sirve únicamente a la necesidad de interpretar el presente sino a los efectos de su construcción autobiográfica. Alejada, entonces, la alternativa; los libros (en este caso la revista, la editorial), pasan a ocupar el lugar del hijo. Las zonas de su *Autobiografía* que se refieren a *Sur* y a los hijos admiten y disponen recorridos diferentes que, en algunos casos, se superponen o intersectan. En la década del veinte para una mujer de su clase, enamorada de un hombre por fuera del vínculo matrimonial, tener un hijo implicaba desafiar leyes familiares y convenciones sociales que colocaban a ella y a su hijo frente a una vergüenza y a un riesgo innombrables que Victoria decide no encarar. La apuesta de *Sur* también conlleva riesgos para los que indudablemente se prepara, sostenida por el favor de varios padres. No es mi intención

⁸² “Victoria Ocampo no tendrá hijos, pero fundará su familia en el *Sur*” dice Blas Matamoro en *Genio y figura de Victoria Ocampo*, pág. 18. Por su parte, Sylvia Molloy se refiere a *Sur* como otra forma mediada de autoescritura y como “su otro cuerpo”, ver “Cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en *Acto de presencia*, ob.cit. págs 102-103 y Cristina Iglesia señala que “la revista se constituye en la prolongación de lo autobiográfico bajo otras formas”. Iglesia, Cristina. *Islas de la memoria*, pág. 20. Finalmente Victoria Ocampo afirma: “Quizás yo he sido destinada a no tener otros hijos que los del espíritu, esos que nacen de una atracción espiritual y no carnal. Quizás mi destino sacrificó los primeros a los segundos. Pero no estoy convencida, en absoluto. Sin embargo, sé también que no vemos más que el reverso de los destinos, el reverso mismo del

practicar un análisis exhaustivo de estos circuitos sino explorar la presencia de algunas figuras textuales que instalan la relación.

En el apartado “Mezcla” del primer tomo, Victoria Ocampo acude a una imagen inexacta en relación con su propia vida y que, según ella, podría dar lugar a un relato más atractivo. Dice:

“Sería mucho más interesante, más *dan le goût du jour*, daría más probabilidades de renombre a esta autobiografía (o como se la llame), comenzar por un: mi genealogía empieza con mi padre, o acaso sin él; con mi madre solamente, a quien nunca conocí, puesto que me abandonó en el umbral de un asilo de huérfanos. Pero no. No fui una niña expósita. Hasta me atrevo a decir que fui todo lo contrario.” (*Autobiografía I*, 47)

La fantasía de oposición juega con los extremos. Del lado negativo y falso, la orfandad, el abandono, la falta de nombre, es decir, una genealogía trunca pero que deja un terreno libre para la exploración del autoengendramiento. Del lado positivo y verdadero, los “antecedentes”, los nombres, el “renombre”, los linajes, la “mezcla”, los bienes, la herencia que atan y hacen al sujeto volver una y otra vez sobre su nacimiento. Y si bien éstas son las marcas de mayor peso en lo que sería su vida y como material que ordena su *Autobiografía*, en especial en este primer tomo, son las posibilidades de autogeneración que ofrece la fantasía de la niña expósita las que resultan más productivas.

Esta fantasía no es relatada como la huella de un recuerdo verdadero que haya tenido cuando niña, sino claramente como un procedimiento de construcción de un sujeto que está emprendiendo el acto de narrarse y forjarse un nacimiento propio. Resulta funcional a las decisiones narrativas de comienzo de su proyecto autobiográfico porque este tipo de fantasías de autoinvención trabajan a favor de una negación de las genealogías, estimulan desafortunadamente “nuestra voluntad” y “nuestra elección” y disponen que “los hombres y las mujeres son exclusivamente *hijos de sus obras* y por ellas valen o se condenan” (*Autobiografía I*, 48, destacado mío). Al imaginarse como expósita Ocampo puede “negociar un reconocimiento”, como señala en el “Prefacio”, puede incluso demandar un “acto de justicia” e insistir al final de esta parte “Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar.” (*Autobiografía I*, 15).

La fundación de *Sur* es la que da lugar al nuevo nacimiento, por eso, bajo la forma de una premonición está presente en el momento en que realmente nace. Victoria Ocampo relata que sus dos nacimientos tuvieron lugar en la misma esquina, San Martín y Viamonte, frente al convento de las Catalinas. De esta manera, el conjunto autobiográfico coloca al comienzo no sólo la versión de un sueño sino su necesaria construcción discursiva de modo que se entienda

nuestro. Como dice Arkel.”, (V, 12-13). En el último tomo dice: (con esta escritura) “Trato de liberarme. Aquí

al personaje y autora Victoria Ocampo como “hija de sus obras”. Ser autor-a, fundador-ra, implica crear, construir, engendrar una obra, parirla; es decir, constituirse en madre o padre de ella. Por el contrario, para ser hijo-a de una obra se necesita borrar padre y madre. La hija-obra adquiere una vida propia tan magnífica, poderosa y elocuente que por sí misma se transforma en una entidad que da nacimiento y convierte a su padre o madre en hijos de ella. Curiosa inversión que hace de los sujetos (hijo-a, padre o madre) no entidades genealógicas sino en el caso de las obras de carácter verbal, entidades amarradas a los sueños de las letras.⁸³

La autobiografía se cierra en la primavera de 1953, en San Isidro. Vida, texto y revista vuelven a confundirse: la niña expósita y su sueño, la mujer como hija de sus obras, la revista como continuación de su propia historia. El fin de la autobiografía, ese punto donde ella decide concluirla, coincide con el nacimiento/fundación de *Sur* que la completa y continúa. El nacimiento de un hijo tiende a borrar el pasado de la madre, la marca de manera absoluta en tanto corte; cuando se trata de un acto simbólico el acto de borradura parece superior. La mayor de las Ocampo encara los seis tomos de su *Autobiografía* de acuerdo con un deseo e intención singular: armar un proyecto ambicioso que se pueda leer como el lugar de construcción y desarrollo de un yo autoengendrado. Así lo cierra:

“En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije o hice (y escribí) está en SUR y seguirá apareciendo mientras dure la revista. (...) No sé si me sobrevivirá. Tampoco sé si alguna vez agregaré algo a estas memorias. Ahora no.” (VI, 86)⁸⁴

Victoria Ocampo vuelve a nacer unos meses antes de cumplir 41 años. Nace como padre/madre y en el mismo acto como hija. “*Sur soy yo*”, una totalidad indivisible en la que se

la palabra liberación es sinónimo de alumbramiento. Nacer de mí misma.” (VI, 13).

⁸³ Cristina Iglesia también se detuvo en esta formulación de “hijos de sus obras” que vinculó con un tópico de la literatura autobiográfica argentina del siglo 19 y de estricta dependencia con el momento político en que la obra se escribe. Pero Iglesia relaciona el tópico con el entramado materno y paterno de su linaje y a Victoria como su resultado. Sin embargo, a través de la barra que utiliza (hija/madre de su propia obra) ve que el lugar de hija es a un mismo tiempo un lugar de madre. Iglesia, C. ob.cit. págs. 43-45. Por otra parte, Blas Matamoro al comienzo de su excelente trabajo afirma: “Por paradoja de esta historia de familia, el apellido paterno, Ocampo, se fija en la memoria colectiva por el trabajo de dos mujeres que no tienen hijos: Victoria y Silvina. El apellido se torna obra propia, autogénesis, escena encantada donde la mujer se convierte en padre por el ejercicio de una facultad tradicionalmente viril: la escritura.” Matamoro, B. ob.cit. pág. 13. Es discutible la idea de que el proceso de autogénesis convierta a la mujer en padre. El proceso borra padre y madre y en el mismo acto el sujeto se autoconvierte en ambos. Por otra parte, el apellido de una mujer es siempre el de algún hombre (marido o padre), salvo las que eligen por propia voluntad (decisión que también puede encarar un hombre) o por una historia oculta de “bastardía” el apellido materno. Yo, en general, preferiré hablar de Victoria Ocampo como hija/madre de sus obras; con ello pretendo no olvidar su condición de mujer y respetar el carácter femenino de los sustantivos revista, autobiografía y editorial.

⁸⁴ Cristina Iglesia destaca el carácter doble del cierre ya que son las palabras de Waldo Frank las que verdaderamente constituyen el final: “Aquí cruzando los Andes eres una especie de figura mítica”(VI, 122) Palabras que resultan claramente afirmativas y fundamentales para sustentar las hipótesis de Iglesia y las que estamos desarrollando aquí. En este breve libro resulta muy interesante la relación que la crítica establece

anula todo origen biológico y se borra la diferencia sexual que da lugar al origen. El sujeto, mujer en este caso, es la que aparece como fuente de su propia vida sin necesidad de progenitores extraños. Al crearse un nacimiento propio no le debe nada a nadie, menos aún a sus padres biológicos de quienes, enfurecida, trató inútil y contradictoriamente de apartarse. Puede, al mismo tiempo, inventarse sus propias fábulas ya que es dueña de sus originales conquistas. Puede por fin, contemplar a *Sur*, a sí misma y a su autobiografía como sus auténticas obras. Por ello, en este punto final no es necesario ningún agregado, todos los retoques autobiográficos ya fueron ejecutados.

Los primeros años de la década del 30 son años de pérdidas, también de crecimiento y expansión de *Sur* y de Victoria. Convierten, además, a la que se quería expósita en huérfana⁸⁵. Matices de la orfandad, núcleos motores de la autogeneración. En el Tomo III, *La rama de Salzburgo*, ante los primeros anónimos que la señalan como adúltera cuando aún no se concretó el adulterio, Ocampo relata el momento en que deseó ser huérfana: “Pero para decir la verdad en ese momento (cosa que deseaba) hubiera tenido que ser *huérfana*.” (27, destacado en el original). Las diferentes condiciones imaginarias de la hija huérfana chocan contra las condiciones reales (varias generaciones de raigambre criolla, linajes legítimos, ejércitos de niñeras y mucamas, cortes de tías y abuelas, series de hermanas, presencia de patriarcas, relaciones carnales con el mundo de la política nacional, matrimonio de acuerdo con las normas sociales y familiares). Las luchas que se dan entre unas y otras se pueden leer de manera más insistente en este tomo. La niña expósita se separa de la huérfana por su carácter netamente textual, como comienzo discursivo negado que, a pesar de ello, da forma a su mito personal. La segunda, por su parte, se presenta en este momento como la autorrepresentación exacta de la historia vivida.⁸⁶ Ambas, sin embargo, resultan imágenes útiles para dar forma narrativa a un yo enfrentado a una familia que obstaculiza sus sueños de emancipación.

El Tomo III es el tomo del amor-pasión que arrastra los diferentes motivos de la maternidad: el embarazo, la idea de reproducción de la especie, el aborto, el suicidio por el temor a la sanción social, la virginidad, la condición social de los hijos por fuera del matrimonio.⁸⁷ La narradora recurre a las historias de otras para sacar conclusiones acerca de

entre el momento de escritura de la *Autobiografía*, en la cárcel durante el peronismo y la figura y escritura de *La razón de mi vida* de Eva Perón. Iglesia, C. ob.cit. pág. 19.

⁸⁵ En 1931 se publica el primer número de *Sur*, en 1930 había muerto su padre; en 1933 se funda la editorial del mismo nombre y en 1935 muere su madre.

⁸⁶ Hay otra referencia a la orfandad en términos diferentes. En una carta que le escribe a Tagore en 1930 contándole del proyecto *Sur* define a Waldo Frank y a ella misma como huérfanos de Europa y destaca que esta imagen a un mismo tiempo les produce atracción y rechazo. (*Autobiografía IV*, 38-39)

⁸⁷ “Desde un punto de vista narrativo, este volumen constituye la culminación del relato de Ocampo; dedicado al gran amor de su vida y (no por casualidad, como se verá), a sus comienzos literarios, también marca el paso

los efectos nefastos que tendría para madre e hijo una maternidad “mal habida”. Los padres se oponen de manera violenta a un posible casamiento de Angélica Ocampo con un hermano de Julián Martínez (amante de Victoria) porque, decían, “era una familia de bastardos” y preferían verla muerta antes que casada con ese hombre.⁸⁸ J., por su parte, tenía un hijo “bastardo”. El niño había sido inscripto como “hijo de padre y madre desconocidos” por la familia de la mujer embarazada y abandonada, después de que J. se hubiera negado a casarse. El futuro de Victoria se perfila bajo la imagen de unos padres que prefieren ver a su hija muerta o bajo la imagen de un hijo natural. Reconoce que su condición de adúltera marcaría inevitablemente de manera vergonzante a ella y a su descendencia. Por eso, ante la posibilidad de estar embarazada la elección pone por delante el suicidio en lugar del aborto.⁸⁹ Las fantasías de muerte, de vergüenza y ocultamiento social tanto para su hijo como para ella, resultan verdaderos hitos que conducen y condicionan al proceso de autogénesis. Como complementos de las imágenes de orfandad participan de la construcción de la mujer excepcional y única que al borrar su propio origen y rechazar la descendencia biológica se decide por un nacimiento y una descendencia estrictamente simbólica. El deseo de publicidad del verdadero amor, el deseo de un hijo de hombre con nombre y rostro precisos chocan contra las situaciones de escondite, ilegitimidad y anonimato que marcan esta época de su vida.⁹⁰

Acostumbrada a encontrar en los libros las ideas e imágenes que le dan contenido y forma a su vida no halla una voz para la maternidad: “Ninguna mujer (y esto es principalmente un sentimiento femenino, sospecho, sin estar segura de ello) le ha dado voz.” (III, 75). Las dudas se suceden: las mujeres no hablan de esto porque la experiencia corporal descubre en la palabra su límite o, porque privadas de esa experiencia, queda un enigma sin nombre o, en razón de que, situadas en la posibilidad ideal para atravesarla, deciden callarla o, en el caso de

de lo privado e individual de los primeros dos volúmenes a la vida pública y madura de los volúmenes restantes”, señala Sylvia Molloy dando cuenta de esta relación biográfica donde iniciación literaria y deseo y temor maternal se funden. Molloy, Sylvia ob.cit., pág. 91.

⁸⁸ No sería muy aventurado suponer que Victoria Ocampo haya tenido que justificar, incluso más de una vez, ante sus padres las razones que la llevaron a separarse de su marido. Razones y escenas que la narradora omite, más allá de las múltiples oportunidades en que se refiere a que la obediencia a ellos y el temor a lastimarlos fue más fuerte que su deseo de mostrarse como una mujer liberada y autónoma. A través del rechazo al matrimonio de Angélica los padres parecen estar oponiéndose a un vínculo entre familias que además de este costado oficial se complementaba con un costado clandestino, el de Victoria y J. Cuánto de esta relación puede haber llegado a los oídos paternos es imposible saberlo.

⁸⁹ “Pues no veía otra salida: el suicidio. Deseaba, ansiaba tener un hijo con J. (cosa que me repugnaba con M.). Pero en las circunstancias en que nos encontrábamos, me parecía absolutamente imposible: por el hijo y por mis padres. Fueron cuatro o cinco días infernales. (...) (el aborto) ni siquiera se me cruzó por la mente. Y esto se me hubiera ocurrido (lo sé) de no querer a J. como lo quería. Si algo de él vivía en mí, sólo podía suprimirlo suprimiéndome. ¿Volver a mi marido para salvar al hijo? Inconcebible. Y si no podía arreglármelas con la ...”

⁹⁰ En el Tomo IV, *Viraje*, vuelve sobre estas mismas caracterizaciones acerca de su relación con J. marcadas por el secreto, la disimulación, el suplicio, pág. 19.

aquéllas que han sentido el deseo de hijo no dan con su articulación discursiva ya que carecen del don literario necesario para expresarlo. Victoria Ocampo busca en la literatura escrita por mujeres y no encuentra la huella de una experiencia. Rodeos que le sirven para una afirmación personal y fuerte que, de ninguna manera aparece en las otras escritoras que se trataron en este capítulo ya que eligieron los avatares más indirectos de la ficción y no las declaraciones afirmativas y más “sinceras” que procura la autobiografía. Para ella hay un solo modo de tener un hijo: como producto de un hombre particular, como fruto del amor-pasión donde ese hombre es la “razón de ser del hijo” y nunca al revés: “La maternidad a la manera de las vacas (animal generoso, pero animal) no me ha inspirado nunca respeto. Ni me parece una elevada inspiración humana.” (*Autobiografía III*, 78). Es el hombre, un hombre, el que estimula el deseo de la maternidad. Veamos como sigue:

“Creo que las mujeres que no han sentido eso frente a un hombre son vírgenes, porque *la única virginidad* de la mujer está en el hijo, *en el ansia de dárselo a un hombre determinado*, no a cualquier hombre. Pensar en la virginidad en términos de himen es risible. No tiene más valor que la circuncisión.

Yo ignoraba ese deseo, esa nostalgia de las entrañas y del corazón antes de conocer a J. La idea de tener un hijo con M. me había espantado siempre. Y el control de la natalidad me había obsesionado. No quería hijos a ningún precio. Me creía incapaz de desearlos. Todo cambió con J.

Al casarme, me hice a mí misma la promesa de evitar hijos. No me daba cuenta de la gravedad del síntoma: esa repulsión en una mujer muy normal, como era yo (o creía ser). Cuando me enamoré de J., una de mis penas fue no tener hijos con él. Así se me castigaba a los veinte años por un error del que no me sentía responsable. Así se me privó del derecho que cualquier mujer, hasta la más miserable, debe tener. Pensaba en mi padre cuando le dijo a mi hermana que prefería verla muerta antes que verla casada con A. (hermano de J.). ¿Y si me hubiera visto muerta a mí, lo hubiese preferido?.” (79-80, destacado en el original)

Es probable que la imaginaria respuesta que Ocampo se da haya sido afirmativa. Por eso, frente a la posibilidad de la muerte elige obedecer para optar por la vida; pero, con ello sacrifica la posibilidad de la descendencia. Sigue pensando cómo armarse otra genealogía para continuar la estirpe según otros métodos; en el trayecto se declara virgen. Asumirse como tal le ofrece otra de las marcas necesarias para ir fabricando su propio destino, como no puede distinguir el rostro de un hijo porque el rostro del padre no se da en un contexto de aceptabilidad y uno es para ella la continuación y el reflejo del otro dedicará el resto de su vida a descubrir los talentos artísticos que sirvan a la identificación de su yo y al intercambio y traducción cultural y literaria. Declarase virgen es, además, negar su pasaje por el matrimonio y por el adulterio pero simultáneamente implica mantenerse intacta, seguir siendo fiel a la ley del padre y resguardar una pureza del cuerpo que solo pueda ser violentada por el pasaje

corporal de un hijo.⁹¹ Se trata de un estado espiritual necesario para poder concebir un hijo simbólico, un nacimiento que no requiera penetración. La develación de su misterio no precisa de materialidades (pene circunciso o himen) sino de palabras, citas, personajes o libros que le infundan el espíritu de una penetración trascendente y le den la posibilidad de otro tipo de fecundidad.

En esta maternidad sustituta los padres pueden multiplicarse. Shakespeare le da, en principio, la medida de sus sentimientos. Las referencias que encuentra aluden tanto a ese descubrimiento del verdadero “padre del hijo” como a la necesidad de crear un otro como uno mismo, como continuación, como reflejo, como traducción exacta de la propia belleza.⁹² Si las mujeres que han pasado por la experiencia o por su deseo no dan con la palabra que la exprese, son algunos hombres los que a través de la perfección literaria logran acercársele. Primero Shakespeare y luego Dante. Entre sus referencias, el relato de la relación con J. que la coloca en medio de acciones descontroladas y peligrosas. En este contexto, la salida al mundo literario resulta una opción menos mortal y, en consecuencia, compensatoria.

“El amor había desencadenado en mí grandes fuerzas, maléficas y benéficas, luminosas y oscuras. Fuerzas que las religiones se empeñan en ordenar, canalizar, sabia o cruelmente (...)

Esas fuerzas desencadenadas en mí, y por mí, amenazaban dislocarme si no daba con un exorcismo; si no las transformaba en fuerzas constructivas (*secourables*). Tenía que descubrir el camino.” (96-97)

Publica entonces, estimulada por J. su primer artículo en *La Nación* el 4 de abril de 1920. Siente que es el momento de su esplendor sensual, sexual y amoroso. Pero los arrebatos del amor-pasión no dejan lugar para la alegría (*joie*, como dice ella). Dejemos esta búsqueda para más adelante porque ella encierra otro de los modos de intentar la autoinvención.

En los seis tomos de su proyecto autobiográfico se puede seguir un entramado que articula las diferentes formas de legitimación, los avatares más o menos ocultos de la deslegitimación y entre ellos las posibles vías para una relegitimación. La niña expósita, la huérfana y la posibilidad de una prole bastarda operan en la zona deslegitimada. A pesar del malestar que le provocan le dan la medida de un cierto margen social necesario para pensarse como única, forjar algún tipo de transgresión o desacomodamiento de las restricciones sociales y familiares y crearse su propia fábula de vida. Por su lado, las formas de la legitimidad se ofrecen como un telón de fondo, una herencia, un don que se vinculan con las relaciones entre historia familiar, personal e historia del país y con los privilegios de clase y de primogenitura. Formas todas ellas que la autobiógrafa necesita reafirmar con evidente énfasis a pesar de que

⁹¹ Hay otra referencia a la virginidad vinculada con la violencia. Al día siguiente cuando J. se arrepiente de haberle dado una cachetada, Victoria piensa orgullosa que le debía esa virginidad. (*Autobiografía III*, 71)

⁹² Ver en III, 75-76 las citas que le interesan de los sonetos de Shakespeare que retoma en *Autobiografía V*, 14.

los vínculos que mantiene con estos privilegios son contradictorios.⁹³ Para la relegitimación acuden no solo el relato de la lucha por vencer los condicionamientos familiares, sino sus relatos de acceso a los libros y la lectura⁹⁴ y los diferentes encuentros con el sistema de padrinos y mentores que la van acompañando y sosteniendo en su camino de empresaria y traductora cultural.⁹⁵ Como efecto de este interjuego de diferentes impulsos y necesidades se prepara el nuevo nacimiento como “otra”, como hija y como madre, y para ello es imprescindible transformar a la expósita y a la huérfana, incluso a la adúltera con hijos bastardos, en la virgen que da a luz sin penetración.⁹⁶

Los sentimientos de deslegitimación, ocultos y clandestinos, guardan el temor de la catástrofe social y familiar. Mantenerse virgen de hijo es una forma de usar el silencio como protección y de impedir que el cuerpo salga de sus límites para desparramar las manchas

⁹³ En varios momentos Ocampo se refiere a que lo obtenido por el medio, por fortuna familiar o por un azar de nacimiento no cuentan a la hora de valorar la voluntad o la capacidad de elección de un sujeto. Es decir, lo dado por herencia “natural” no sirve para hacer con él celebraciones personales, artísticas o políticas. Ver Tomo I, 48 y Tomo V, 63. Para las relaciones entre clase social y cultura de clase y el uso de la lengua francesa consultar los artículos de Beatriz Sarlo “Decir y no decir: erotismo y represión” en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. y “Victoria Ocampo o el amor de la cita”.

⁹⁴ Sylvia Molloy en el capítulo citado es quien se ha ocupado de estudiar las diferentes escenas de lectura en su *Autobiografía* y cómo éstas van armando un proceso de autorrepresentación.

⁹⁵ En el Tomo IV, Victoria Ocampo relata con claridad cómo su pasión amorosa por J, relación que ya está en su ocaso, se transforma en exaltación por los libros y por la música. El amor-pasión se convierte en amor al mentor, en este caso a Keyserling a quien escribe cartas de un estilo tan apasionado que confunden al viajero alemán. La interpretación de este “malentendido” es desarrollado por la narradora bajo una de las claves que rigen el relato de su vida: la oposición cuerpo-espíritu. “...esas cartas de estudiante de liceo inflamada de entusiasmo, firmadas por mi espíritu, mi inteligencia y *sobre todo mi imaginación*, no lo estaban por mi cuerpo. Y mi cuerpo siempre ha tenido voz y voto en materia de amor, y hasta *derecho de veto*.” *Autobiografía IV*, pág. 132 (destacado en el original)

⁹⁶ Como señalamos en el capítulo anterior Marie Maclean estudia una forma de renacimiento simbólico en textos autobiográficos y para-autobiográficos de escritoras-as (Flora Tristán, Olympe de Gouges, Jean Genet, etc.) para los que la ilegitimidad real o asumida se vuelve no una experiencia negativa sino positiva. Pero no sigo estrictamente las ideas de esta autora ya que para ella el proceso de legitimación está vinculado con la estructura social y las tradiciones y encuentra en las narrativas ya consolidadas (mitos sociales y relatos psicoanalíticos) las verdades que le dan forma. Los impulsos hacia la relegitimación que llevan adelante los excluidos por nacimiento, raza o sexo pueden adoptar la forma de la búsqueda del padre o de otros tipos de reconocimiento paterno. Las alternativas que sigue Eva Perón para adoptar el nombre de su padre constituirían un ejemplo. Maclean sostiene que para las mujeres, este reconocimiento se obtiene, generalmente, a través del matrimonio o para aquéllas con un mayor acceso a la cultura a partir del contacto con mentores hombres o con sus modelos textuales a través de los cuales persiguen la identificación y el reconocimiento. En esta última caracterización es posible reconocer el camino emprendido por Victoria Ocampo. Pero no así, en la definición de deslegitimación que sostiene Maclean. Los impulsos para lograr ésta pueden verse en las adopciones públicas de bastardía, tanto reales como imaginarias, a partir de las cuales los sujetos emprenden acciones políticas o artísticas. Un modo de valoración de lo marginal en tanto representa la verdadera transgresión al sistema que se cuestiona. Este no fue el modelo que intentó seguir Victoria Ocampo, para quien lo raro y marginal era signo de angustia y temor. Por ello, las apariciones breves de estas configuraciones en sus textos irrumpen como escenas fugaces que se busca olvidar, negar o desechar y a las cuales hace falta adosarle un relato de construcción personal que muestre el alejamiento del yo de esos peligros. Maclean, Marie. *The Name of the Mother. Writing illegitimacy*, ob.cit. Sylvia Molloy en el artículo citado se refiere a una vacilación entre dos formas de validación, la competencia literaria y la posición social que se traducen en las relaciones entre silencio propio/elocuencia ajena, lengua española o francesa, voz de otros/voz propia, hablar a través de voces masculinas o escribir como una mujer.

parlantes del adulterio, de él no nacerá el monstruo/bastardo.⁹⁷ Por otra parte, ese cuerpo que se quiere intacto tiene dueños con nombre, apellido, linaje y poder. Si bien la narradora es conciente de sus propios derechos sobre su cuerpo, hay lugares donde experimenta cierta forma de disolución: el cuerpo de algunos otros.⁹⁸ Digo cierta ya que la disolución se vuelve sospechosa, más que un desprendimiento lleva a que la unión con los otros resulte firmemente garantizada. La asociación con la Virgen María y su hijo acuden a ilustrar estos pasajes, es decir, las uniones y desavenencias entre lo carnal y lo sobrenatural:

“Yo pensaba: Aunque volvamos algún día a ser dos, a causa de nuestra condición humana, si tuviéramos un hijo seríamos uno.

Eso es lo que el amor me había enseñado y lo que no podía darme. La inmortalidad carnal era el más prohibido de los frutos. (...) Pues sabía que en mi caso no nacerían hijos de mi carne, justamente porque estaba atada por la carne también (a mis padres). Atada por la carne, no por el sexo. Atada por una fidelidad canina, que parece humana en el perro y casi animal en el hombre. (...) lo carnal es a veces casi sobrenatural, o nos coloca en el camino de lo sobrenatural, de lo que sólo intuye la fe.

En mi caso no pasaría al dominio de la carne; pero por el amor carnal, aprendería el otro amor.” (Tomo III, 138-9)

En el Tomo V aparecen nuevamente estas asociaciones de las que quiere liberarse a través de la escritura, para lograr un “desembarazo del yo que fui”.⁹⁹ En este caso y cerca ya de concluir su proyecto autobiográfico, desprenderse del yo, desembarazarse prepara la llegada de otro tipo de fecundación. El último tomo tendrá como título *Sur y cía*. Sin embargo, en el recorrido hacia la maternidad simbólica se deja a un costado el cuerpo material, ese cuerpo de mujer realmente fecundante, pero no se abandonan los significados trascendentes que implica dar a luz. Victoria Ocampo no logra desembarazarse sino que encuentra otros modos de lograr un embarazo. Ese deseo de volverse una con el cuerpo de los padres, con el de J o con el de un niño (V, 38) encierra un deseo de conquista y fuerza tan poderoso que reniega de la separación de los cuerpos y muestra con ello el temor a la instalación de la diferencia. Viéndose a sí misma de este modo, como asimilación perfecta con el cuerpo del otro, transforma en identificaciones espirituales cercanas a lo sagrado lo que en el fondo es su contracara inaceptable: que los cuerpos de hecho están y viven separados. Algunos, incluso, muertos.

⁹⁷ Victoria Ocampo no apoyó la ley de divorcio que promovió y dictó el peronismo; sin embargo no dudó en avalar la ley de no discriminación de los hijos extramatrimoniales (1954).

⁹⁸ “Por otro lado, reconozco que era difícil para mí juzgar a J., como siempre me fue difícil juzgar a mis padres. Hasta podía odiarlos. Había momentos en que los odiaba. No conseguía juzgarlos. No existía bastante distancia entre ellos y yo. *Eran la carne de mi carne* (que igualmente podía detestar). Mi enloquecimiento, cuando uno de ellos se enfermaba, tenía parecidos con el temblor de un animal que se ve físicamente amenazado. Respecto a J., durante un largo período, fue exactamente lo mismo, aunque en otro plano. Y cuando murió, lejos de mí, sin estar enterada yo de su agonía, después de años en que nos veíamos poco, me pareció descubrir en todo su horror lo que eso (la muerte) significaba. *Como si ese cuerpo fuera mi cuerpo, y más aún.*” (Autobiografía III, 121, destacado mío)

⁹⁹ Ver las páginas 37-39.

Las fantasías de deslegitimación (la niña expósita) y sus derivaciones (el hijo bastardo) no pueden sino construir una fábula de relegitimación (la que se genera a sí misma) única y poderosa que no traicione la real historia de reconocimiento y legitimidad. En síntesis, la segunda (la que nace de sí misma) vence después de haber realizado un trabajo específico de pulido sobre la legitimación y, en consecuencia, ambas se afirman a través del sacrificio de la primera. Los tres procesos se intersectan y retroalimentan produciendo diferentes circuitos de sentido que se valen de figuras emblemáticas. Esta expósita no reconoce como el neurótico de Freud su origen plebeyo. Sus padres le recuerdan constantemente quién es y le testimonian sus marcas de legitimidad. Por ello, sus impulsos a favor de la expósita o la huérfana no son desaforados ni violentos. Es por eso que, culpable por desear su eliminación, hace participar a sus padres en la construcción de su fábula personal al relatar en el primer tomo la historia de los dos linajes. Los esfuerzos por quitarles su carácter de entidades genealógicas, esfuerzo que lleva adelante el deseo de autogénesis y de relegitimación, chocan con la verdadera historia de legitimidad en tanto ésta es también funcional a la construcción de su destino como mujer de una determinada clase social ligada por lazos indelebles al destino y la historia del país.

El desvelo por tener control sobre sus orígenes, cosa que logra al encarar la escritura de su propia vida, instala el relato de una mujer que nace por fuera de un útero.¹⁰⁰ El camino será arduo pero habrá varios hombres que la apuntalen en su empeño. En 1924 mientras prepara un artículo sobre Tagore encuentra en Bergson las palabras que le van señalando las sendas para la autogeneración. En ellas descubre que ese momento de creación que otorga alegría (*joie*) se parece al de la madre que da a luz, dicha que ésta comparte con el artista y el hombre de ciencia. El texto que cita de Bergson hace de esa creación el instante de un nacimiento, el del creador que no solo se asimila con lo que crea si no que desafía esa forma de dar a luz porque la revierte sobre sí mismo para forjar una creación superior.

¹⁰⁰ El deseo de partenogénesis constituye una de las más viejas fantasías del ser humano. Según Rosi Braidotti su construcción implica la anulación del tiempo generacional, es decir, nuestro propio lugar en el tiempo en relación con los otros. También se rechaza el hecho de que nacemos de mujer. El cuerpo de los padres se pone entre paréntesis y la madre como lugar de origen es desechada. Lo maternal se vuelve abstracto y la verdadera noción de origen es suspendida. Ver Braidotti, R. "Body Images and the Pornography of Representation", en *Nomadic Subjects*. New York, Columbia University Press, 1994, pág. 65. La traducción al español de este libro no incluye este artículo. En los seis tomos de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo son escasas las apariciones maternas. Si bien en cada uno de ellos pueden registrarse momentos de irrupción, los mismos están marcados por la distancia y la censura que se ejercía sobre las hijas. La distancia da lugar a una representación fija donde a la madre se la mira como un espectáculo y los embarazos son narrados dentro del código de ocultamiento de la época. La mayor cercanía se logra cuando se relatan muertes o enfermedades (de la hermana Clarita, del padre o de la misma madre). La figura materna que sobresale en el primer tomo es la tía abuela Vitola; las hermanas tampoco ocupan un lugar de representación privilegiado. Estos datos colaboran no sólo en su edificación como única sino en su particular trabajo de borrado de las genealogías femeninas. Trabajo que también puede leerse en relación con otras escritoras y que han tratado muy bien tanto Molloy como Matamoro.

“Si, por consiguiente, en todos los dominios, el triunfo de la vida es creación, ¿no debemos suponer que la vida humana tiene su razón de ser en una creación que logra, a diferencia de la del artista o del científico, continuarse *en todo momento en todos los hombres*: la creación de sí mismo por sí mismo, la elevación (*agrandissement*) de la personalidad por un esfuerzo que saca mucho de poco, algo de casi nada, y agrega continuamente a la riqueza ya existente del mundo?” (*Autobiografía III*, 101)

Pero para crearse uno mismo hay que explorar y creer en las imágenes que construyen los otros. Será el turno textual de Ortega y Gasset. La transcripción de algunas de sus cartas en este punto del relato autobiográfico participan como exterioridad en la construcción del yo. La llama *Gioconda de la pampa*, la ayuda a pensarse como mito mientras le sugiere la posibilidad de que se convierta en mito. Ortega le da el nombre a *Sur* pero previamente le señaló a su madre los atributos que debía adoptar: ser diosa, ser mito. “Es de padres dar nombre a los hijos”, señala Blas Matamoro.¹⁰¹ Con Ortega aprende que el proceso de nominación puede ser artificial, que se puede borrar el nombre propio y autobautizarse de acuerdo con otras celebraciones. Bergson le otorga una formulación para ese proceso, Keyserling colabora con sus apreciaciones éticas sobre el parir y el crear y Drieu le lanza las versiones más violentas acerca de la maternidad y los nacimientos.¹⁰² Como los héroes legendarios, solitarios y

¹⁰¹ En *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Matamoro suscribe y desarrolla esta caracterización de las relaciones entre Victoria Ocampo y varias de las figuras masculinas con las que se vincula (especialmente Tagore, Ortega y Frank). La relación paterno-filial, uno de los ejes a partir del cual se organiza la lectura crítica, utiliza también la imagen del espejo. Los diferentes “espejos victoriales” que descubre Matamoro (Ortega, Valery, Keyserling, Drieu la Rochelle, Tagore, Proust, Mallea, Mussolini y Virginia Woolf) subrayan que la mirada constituyente para Victoria es siempre la mirada del varón (160), que siempre buscó en los libros un sustituto del padre como figura de autoridad y autoritaria que le dice lo que tiene que hacer (167), que la revista se funda tras la muerte del padre, como “si la ausencia de un control paterno dejara en libertad al fundador” (202). La línea de ideas que va armando el crítico hubiera podido hacer de esta figura de hija una madre fundadora sin que se abandonara la condición de hija. Matamoro prefiere la versión filial, incluso llega a decir que nunca dejó de ser hija (40). Pero, él mismo cita una frase, referida a *Sur*, una revista escrita por americanos “que tengan algo en el vientre” (115). No puede haber frase más clara para ver cómo estaba funcionando el imaginario de la maternidad en este asunto de la fundación. Pero, Matamoro que recorre muy inteligentemente los textos y las ideas de “los padres” leyendo en ellos especialmente sus concepciones de la mujer, las relaciones entre lo masculino y lo femenino y las colocaciones que, por lo tanto, le dan a Victoria como mujer americana en sus reflexiones, se queda con la figura del espejo y habla de *Sur* como el “gran espejo victorial y astillado”. De manera que, en las relaciones figuradas que ella entabla entre ascendientes y descendientes hay, para el crítico, siempre un juego de espejos.

¹⁰² En una carta que le envía a Keyserling en 1928 transcribe el fragmento de una traducción de uno de sus libros. Victoria busca una respuesta satisfactoria a su traducción pero se podría pensar que está demandando algo más acerca del sentido de las relaciones entre fecundación y escritura. El texto de Keyserling declara que “no existe ninguna ética superior a la fecundidad y además que todo el progreso se efectúa sólo gracias a la influencia del Logos Spermatikus, de lo creador en su aspecto masculino.” El libro se llama *Renacimiento* y su título tanto como sus ideas cuajan y colaboran en el proceso de autoengendramiento que Victoria está incubando. (IV, 142-143). Después de estas cartas Victoria dedica tres páginas a cerrar este tomo. Las mismas se inician con el relato de su viaje a Europa, ahora sola, dispuesta a llevar adelante su “deseo de autorrealización”, dispuesta a “desembarazarse” de sus dificultades, decidida a abandonar los “años de juventud sacrificados.” (IV, 148). Las ideas de Drieu sobre el tema y los pensamientos y reacciones que despiertan en Victoria pueden leerse en el Tomo V, especialmente en las páginas 82-83, 90-91, 111 y 141. Es muy interesante el análisis que realiza Matamoro en el capítulo “Espejos victoriales” donde va siguiendo las ideas de Ortega, Keyserling, Drieu y otros sobre el papel de la mujer y la asimilación de América como una mujer frente al logos masculino europeo. Victoria tiene frente a estas imágenes colocaciones contradictorias.

expósitos, Victoria va en pos de la autogeneración dándole vuelta la cara a los verdaderos padres para apropiarse del poder que le prometen otros. La fantasía de autoalumbramiento niega que ha nacido de madre para recolocarse a sí misma como hija y como madre a la vez. Los héroes, sin embargo, para afirmarse necesitan descendencia; pero, ella, Victoria, infecunda como Diana, no quiere manchar su cuerpo con sangre aunque desea seguir manteniendo sus pechos abiertos y exuberantes para ser leída y comprendida por otras generaciones. Llevar adelante este destino implica asumir el riesgo de distintos tipos de decisiones, nunca marcadas por la comodidad sino por el temor, la obediencia, la angustia, cierto deseo de venganza y de sacrificio, lo que da por resultado la configuración de una madre/hija de sus obras. El rechazo a la descendencia y la conformación de un origen artificial generan un espacio de soledad que es, a un mismo tiempo, el terreno donde se instala la nacida de sí misma, única y excepcional. Como dice Sylvia Molloy, “Ocampo crea distancia alrededor de sí misma con el fin de que se la perciba sola.”

Entre la niña expósita que no quiere reconocer su verdadero origen y la huérfana que lo desdeña y, por otro lado, las consagraciones que le da su hija/revista, que la autorizan a seguir pensándose como virgen a pesar de la penetración, se advierte un cierto malestar. Reconocerse como madre es aceptar un destino de borradura y negación, de separación de los cuerpos. Como un modo de rechazar este efecto no buscado vuelve a nombrarse como hija, hija de su obra. Por otros caminos arribamos a la misma idea que desarrolló Blas Matamoro: Victoria Ocampo nunca deja de ser hija. Los seis tomos de su *Autobiografía* resultan el lugar dónde demostrarlo. Una carta de Waldo Frank en el último tomo provee una nueva asociación en este sentido: “SUR es ya Victoria Ocampo –y Buenos Aires y América- y buena literatura. Es lo suficientemente bueno para crecer y lo hará si tu estás dispuesta a crecer – *si estás dispuesta a aceptar los dolores del crecimiento*” (VI,105, destacado en el original) . Sin embargo, si en los comienzos de este tomo ella misma anunció que estaba dispuesta a un nuevo alumbramiento, discute en él, hacia el final, su lugar de madre al hablar de un estado de “náusea perpetua” en el que vive como “ciertas mujeres embarazadas” (VI, 43 y 49). Frank se refiere a *Sur*; ella, a la *Autobiografía*. Una y otra son sus obras, los espejos donde mirarse y encontrar los variados rostros que le gustaba portar y exhibir como un blasón que llevara siempre su firma.

Las razones de Diana

Este extenso recorrido analítico por textos y escritoras tuvo por objeto examinar el relato contradictorio, fracturado y disperso de las “hijas”. Su trayecto demuestra que este lugar es una posición de escritura que vuelve una y otra vez sobre sí misma para explorar sus posibilidades de ficción o indagar los términos desde los cuales inscribir una autoridad sobre el sistema de enunciación. Se trata de un lugar de gozne donde el ejercicio de la escritura, la representación de los cuerpos, el trabajo con el parentesco y con sus leyes e impugnaciones, la formulación de relatos subversivos evidencian un camino trazado por diferentes tipos de violencia (institucional, tanto en su vertiente literaria como familiar, genealógica, material y simbólica, hetero y homosexual) y donde el peso del imaginario de la maternidad y sus modelos culturales entran en fricción con los proyectos de vida y con las ambiciones literarias.

Desde esta posición de las “hijas” intenté observar las formas y los lugares que estas escritoras les han dado a las ficciones maternas dentro de sus producciones. La relación con la madre es un deseo loco, afirma Luce Irigaray, ya que constituye el “continente negro” por excelencia de nuestra cultura. Hemos visto cómo los textos literarios han modulado esa “locura” extrayendo de ella una capacidad potente, abierta a una interpretación múltiple. Se advierte, entonces, la posible inoperancia que puede producir el mantenerse en los límites de la consigna libros o niños, gesto que no permitiría vislumbrar los devenires más complejos de la relación, donde luminosidad y oscuridad, identificación y rechazo se engarzan contradictoriamente dando lugar al mismo tiempo al malestar, el desdén e, incluso, la exaltación.

“Traemos al mundo otras cosas además de criaturas, procreamos y creamos otras cosas: amor, deseo, lenguaje, arte, expresión social, política, religiosa, etc. Pero esta creación, esta procreación, nos ha estado secularmente prohibida y es preciso que nos reapropiemos esta dimensión maternal, que en tanto que mujeres nos pertenece.

La cuestión de tener o no tener hijos, para que no se plantee de forma traumatizante y patológica, ¿no debería abordarse siempre sobre el trasfondo de otra procreación: una procreación, una creación del imaginario y lo simbólico (si se quieren emplear estas palabras)?. Las mujeres y las criaturas saldrían ganando infinitamente con ello.”¹⁰³

La propuesta de Irigaray acerca otra salida a los cercos simbólicos de la consigna. Además de desafiar la asimilación de la mujer con la madre y de no ver a las otras formas de procreación como compensatorias de la falta de hijos sino con un valor en sí mismas, incita a un trabajo de revisión creativo y epistemológico.

¹⁰³ Irigaray, Luce. *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Cuadernos Inacabados Nro 5, Barcelona, Ediciones de Lasal, 1985, pág.14.

La lectura de algunos textos de las Ocampo, Lange y Guido se recuesta en este gesto político. Al dar cuenta de sus intrincadas y, por ello, más ricas representaciones maternas, procuré seguir el hilo de algunas preguntas en las que, en general, la crítica literaria no se ha detenido. Procuré, al mismo tiempo, (y aún en este final lo sigo haciendo) ver las huellas y variaciones de esta dimensión maternal en una escritora de otra generación que ha demostrado, tanto en su producción literaria como crítica, interés por mirarse y mirar los rostros de las primeras, por leer y leerse en sus lujuriosas y fascinantes manías. Un interés genealógico, sin duda, el de Molloy y el mío.

Así, el universo de la mirada organizó las diferentes partes de este capítulo. La obsesión de las espías y de aquéllas que inventan o interpretan rostros desplegaron los circuitos de una pasión. Pasión, entonces, por la mirada, por su dirección y construcción, por los enlaces que establece entre pasado y presente, entre representación y deseo de representación, por los agenciamientos subjetivos que dispone y donde madre e hijo pueden imaginarse, abuela y nieta transmitirse un legado, tía y sobrina denunciar un delito. Pasión, también por dibujar y saltar hacia unos agujeros negros para espiar cómo se ve del otro lado. La ambición de forjarse un alumbramiento propio encierra un mismo afán por ver/verse.

El hecho de no haber explorado analíticamente la presencia de rostros en Victoria Ocampo no es indicador de su falta de interés por los mismos; al contrario, son un sitio textual tan fuerte que merecerían un trabajo aparte. El carácter de indagación ficcional que tienen en los relatos de Silvina Ocampo o en las novelas de Norah Lange se transforma en Victoria, en muchos casos, en el primer sitio de valoración del otro. Es, además, su privilegiada carta de presentación que ella no solo cuida, retoca y prepara. Se ocupa, además, de que estas acciones sean minuciosamente relatadas y también de dispersar su rostro en las tapas de los diferentes tomos de su *Autobiografía* bajo la forma de fotografías o retratos. Presentarse, hacerse presente es una manera de alumbrarse, de ocupar un espacio para ser mirada pero también leída. La cantidad de atributos que los hombres le dedicaron y que ella desparrama en su texto revelan esta necesidad de definición a través de las definiciones que producen los otros, una manera de constituirse a través de la mirada y las palabras de ellos. Por eso debe cuidar su rostro, las múltiples variaciones del mismo, como un modo de protegerse a ella misma y a sus hijas. Se autoilumina y así echa luz sobre el nacimiento de sus hijos y sobre su autoalumbramiento. Y aunque para lograrlo debe sacrificar el haber nacido de mujer, con lo cual imprime un corte en las genealogías, el proceso advierte sobre el significado potente que guarda para Ocampo el acto de dar a luz.

En *En breve cárcel* desde la primera página se plantean los problemas acerca de cómo contar una historia, asociados a las cuatro paredes donde se escribe y a la cara que la protagonista “ya no encuentra”. Recuerdos como restos, ruinas, muecas y máscaras. En la novela ver y escribir se suceden y ensamblan estrechamente en sus dificultades exhibiendo no solo las imperfecciones y sufrimientos de una mirada sino las de una enunciación que busca esforzadamente contar y atravesar una historia. Ojos y manos asumen un papel protagónico. La pared blanca y los agujeros negros deleuzianos se declinan narrativamente haciendo de rostros y relato un único espacio donde se forjan las descomposiciones y tachaduras de un sujeto desgarrado. Este sujeto no tiene la vocación de belleza de Victoria Ocampo sino una pasión por la mirada que retoma el deseo de rostro de Lange, Guido y Silvina Ocampo para cambiarle su signo. Quiere para sí el destino de los ciegos. Allí encontraría, dice, un lugar desde donde la miraran sin poder mirar. Pero el relato continúa sin que ella sepa cuál es el peor suplicio “no ver o no poder cerrar los ojos”.

Alejada temporalmente de las certezas que podía otorgar recostarse sobre algunos procedimientos de vanguardia (Lange), sobre las diferentes versiones de un mismo esquema narrativo (Guido), sobre la irreverente destreza en captar hablas “subalternas” o anécdotas crueles y en ver los juegos inquietantes de sentido de los clichés (Silvina Ocampo) o sobre un ambicioso proyecto editorial y autobiográfico (Victoria Ocampo), Molloy prefiere barajar y dar de nuevo. Es decir, percibe que las preguntas sobre la maternidad deben formularse en otros términos, percibe que los modos de leerla y escribirla deben modificarse. Por eso, en *En breve cárcel* prueba con un sujeto de enunciación ambiguo pero sostenido y firme que le permite llegar a los límites mismos de las preguntas. Es desde este sitio localizado donde puede preguntarse si ésta es una época en que la pasión por ver no debería transformarse en un deseo por poder cerrar los ojos o si la incertidumbre de la fecundidad no debería incorporar entre sus desvelos no solo los modos de representación de madres, abuelas o hermanas sino el espectro más amplio de otros modelos sociales femeninos o una lectura de los trayectos de escritura emprendidos por otras. Se trata de un proyecto de recuperación genealógica que, a través de una indagación no condescendiente sino incisiva, mordaz y siempre desplazada, trabaja a favor de la creación de otro mundo imaginario y simbólico de la que habla Luce Irigaray.

Molloy no quiere como Victoria Ocampo borrar a la madre ni dejar la evaluación de sus actos en suspenso en pos de un proyecto de autogeneración. Prefiere instalar la pregunta y dar una respuesta que cobije múltiples opciones. Opciones que acepten que, en ese espacio que se abre y rodea a la pregunta, resuenan las formas de la fecundidad y la esterilidad, es decir

de la incertidumbre, que vimos, atravesaban los espacios de escritura de las autoras tratadas. Incierto también es el espacio de las genealogías femeninas de escritura: un lugar de deuda no siempre reconocida, un trayecto donde se forja una identidad mientras se escribe una diferencia.

El proyecto de escritura de Molloy se continúa en estos últimos años con la publicación de *El común olvido* y de *Varia imaginación*, dos textos que convocan a la madre como objeto de indagación ficcional. Este último dispone de una serie de viñetas, al modo de los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange que, al valerse del fragmento como sitio de la memoria, cuestiona y pone en escena el carácter fragmentado de la misma. La figura de la madre conecta las diferentes partes ya sea como modelo de relato, matriz de la ficción, origen de una lengua o germen de la memoria. El libro se nombra a sí mismo en términos maternos. Inscribe a un yo de hija que retoma, corrige y endereza los recuerdos de la madre colocándolos en el orden de la escritura y convirtiendo al texto en un medio a través del cual citar a la madre aceptando y desviando su mandato. Este personaje y todas las madres que circulan por el texto arrastran fallas lingüísticas que son en realidad, posiciones frente a la lengua propia y a la extranjera. Dobleces, calcos, traiciones. La abuela paterna con un español plagado de “tetadas de té” impone el inglés como norma; la materna en un gesto opuesto abandona el francés a medida que aumenta su cantidad de hijos instalando una división entre ellos. Pero también la madre permite la configuración de ese lugar intermedio que auspicia la traducción: hace de la hija una lenguaraz que sobre todo la repite. Citar a la madre implica, por lo tanto, asegurarse una posición narrativa y construirse un lugar verbal: el de la hija que es además un lugar entre lenguas, del mismo tenor que el que afecta al narrador de *El común olvido*. La narradora, entonces, casi obligada a lidiar con restos, convoca, repite, arma sus oscuros homenajes, enlaza, acumula, enumera. Molloy, el otro yo de esta hija, en alguna oportunidad se refirió a la memoria como una “suerte de poética en ruinas”. *Varia imaginación* parece cumplir con este designio mientras simultáneamente apuesta a su exceso, a ese plus a través del cual toda celebración de escritura y de memoria que se reconoce inestable arrastra en su osadía tanto sus luminosos perfiles como sus oscuros desechos.

“Nunca escribí un diario” pero “a esta altura de la soirée tengo dos diarios”. “Claro que esto no es una autobiografía. No sé muy bien lo que es”, aunque “Tampoco puedo dejarme totalmente de lado porque mucho de la vida de mi madre estuvo entretrejido con la nueva vida mía”. Las citas de pliegues contradictorios donde una afirmación puede borrar a la anterior corresponden a un libro, *Historia de mi madre* de Angélica Gorodischer de

reciente publicación.¹⁰⁴ Un texto escrito en los bordes difusos de varios géneros (diario íntimo, biografía, autobiografía, memorias) que hace de la confusión el lugar donde “entretejer” la vida de la hija con la vida de la madre. Por eso hay que contar tanto los rigores de la madre, su falta de ternura, como la disposición de la hija por escribir cuentos antes de aprender a escribir o su voracidad por la lectura. Por eso hay que narrar los fracasos de la madre como escritora y esposa para situar sobre ellos el vampirismo de la hija escritora (“vi, veo siempre a las cosas y a la gente en función de la escritura”, 221). Al comienzo del presente siglo los textos de estas escritoras que ya cuentan con un nombre y un lugar literario se traman como toda escritura amorosa sobre la ausencia. A través de este acto melancólico *Varia imaginación e Historia de mi madre* escriben el propio límite de la lengua por alcanzar el cuerpo a cuerpo con la madre. Pero el clamor de la imposibilidad se superpone con el gesto de la afirmación y entre ellos se funda la posibilidad de la genealogía.

El concepto de genealogía femenina de escritura es un armado estratégico y político que permite establecer determinados diálogos no promovidos desde otras perspectivas críticas y que autoriza un espacio de identidad, siempre en tensión y provisorio, en el que pueden oírse y reconocerse las diferencias. Para que estos diálogos convoquen otras relaciones y preguntas bastará pasar al capítulo siguiente donde la serie de las hijas encontrará su sitio de transformación en la serie de las madres. Aquí escucharemos lo que tienen para decir las diferentes posiciones de madre en el relato materno. De otra manera, éste permanecería bajo el influjo de sus zonas oscuras.

Pero antes una vuelta y otra asociación. Cuando tratamos *En breve cárcel* al comienzo de este capítulo dijimos que la novela encontraba una resolución mitológica para su pregunta sobre la fecundidad.¹⁰⁵ La protagonista después de revisar el mandato paterno de fertilidad se queda con la Diana cazadora, vengadora e impulsiva. Prefiere sus arrebatos, sus salidas al bosque y sus regresos a un mundo de mujeres. La relación de dolor que establece con lo que va escribiendo le revela su deseo de mostrarse y esconderse a través de las palabras y, aunque ésta pueda resultar en un matrimonio feliz, reconoce que el adulterio también puede serlo:

“Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras –pesadas como la matrona de Éfeso, huidizas como la cazadora– muestran y esconden. Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado,

¹⁰⁴ Gorodischer, Angélica. *Historia de mi madre*. Buenos Aires, Emecé, febrero 2004.

¹⁰⁵ Otra interpretación del mito se puede seguir en el artículo de Oscar Montero, quien sostiene que Molloy se aparta del esquema paternidad/maternidad como metáfora de la creación y elige una fecundidad en tono menor a través de la tía. Montero, Oscar. “*En breve cárcel*: la Diana, la violencia y la mujer que escribe”.

producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y –por fin- apenas empieza a conocerse.”,150).

Otras son las razones por las que Victoria Ocampo nombra a Diana su diosa favorita. En el primer tomo ve su cuerpo desnudo como un remedo del de la estatua que descubre en el Jockey Club, desea su materialidad que no puede mancharse de sangre, envidia su belleza que no se deja ensuciar por la “esclavitud de los algodones menstruales”. En el tomo tercero Ortega le confirma su afinidad con la intrépida cazadora (III, 120); de esta manera encuentra la imagen externa que la convierte en la otra que descó ser, encuentra un yo que le dirige un escritor admirado que la representa. De un lado, la estatua, dura e inmaculada, alta y erguida para ser admirada por los otros. Del otro, la narradora ambigua y contradictoria, que busca conocerse a través de un relato que le vaya mostrando la dificultad que reside en el nombrarse. De un lado, el deseo de representación; del otro, el reconocimiento de que las relaciones entre representación y lenguaje son siempre perversas. Virgen y madre, nutricia y bestial, guerrera y pacífica, las versiones que las hijas se cuentan sobre la maternidad son tantas como las razones de la diosa.

Tercera sección: La serie de las madres

Capítulo 4

Madres de la plaza

El relato de la maternidad construido desde la posición del hijo no se ejerció sino con violencias, violencia de la representación, violencia del discurso. ¿Qué forma adquiere, entonces, un discurso que se construye en contra de esa autoridad? Las variantes en el orden representacional se establecen decididamente cuando se alteran las marcas de género en el plano de la enunciación. En este sentido, el capítulo anterior dio cuenta de un repertorio de transformaciones que surgen cuando ese relato es narrado desde la posición de la hija y cómo éstas echan a andar ficciones cuya peculiaridad es la pregunta más que la aseveración, la incertidumbre más que la certeza. Este repertorio inventarió algunas líneas proclives a las relaciones horizontales, dispuestas a perturbar las jerarquías masculinas, abiertas a indagar en los lazos genealógicos y, en algunos casos, seguras de que las herencias y las transmisiones se pueden desplazar más allá de los límites familiares.

En los capítulos que siguen se explorarán las modificaciones que se establecen en el relato de la maternidad cuando la que enuncia ocupa el lugar de madre. En la “Introducción” ya definimos a la maternidad como una relación social que instituye sujetos en determinadas posiciones. En este momento se abordarán las irrupciones textuales de esta segunda modalidad con el objetivo de probar que si una voz comienza a tener entidad, si adquiere una posición, el relato cambia: cambian los espacios, las acciones, las temporalidades. Al mismo tiempo que mediante el uso de esta voz se ejerce una crítica sobre el relato hegemónico, se reconstruye uno nuevo. Pero ¿cuál es el estilo de estas críticas e impugnaciones? ¿El cuestionamiento a una autoridad necesita permanecer dentro de su discurso o colocarse en su exterior? ¿Es posible que las madres tomen la palabra por fuera del discurso maestro, por fuera de la narrativa edípica? ¿Habría que suponer que el relevo de un tipo de sujeto implica un abandono de la violencia? ¿No llevaría este supuesto a colocar a las madres dentro de un discurso intrínsecamente pacifista? ¿Qué características tiene ese tipo de discurso que, situado en esa brecha problemática que articula la vida y la muerte, está abierto al exceso y, por lo tanto a la desconfianza?

Durante el período delimitado por esta tesis (1950-2000) dos configuraciones maternas adquieren presencia y peso en la sociedad y cultura argentinas. Me refiero al grupo político de las Madres de Plaza de Mayo y a Eva Perón. En circunstancias

histórico-políticas absoluta y diametralmente diferentes, estos sujetos asumen visible y públicamente su condición de madres. Este capítulo intenta entonces explorar los modos en que se configura una voz de madre en el espacio público con el objetivo de observar los vínculos entre maternidad y política o, mejor dicho, cómo se constituyen maternidades políticas en sus relaciones específicas con diferentes modelos de Estado.

Una primera distinción marca las posiciones. Las respuestas maternas pueden ser funcionales y complementarias o contestarias y críticas a las políticas oficiales. Si bien esta zona de la investigación estará centrada fundamentalmente en la emergencia del grupo de Madres de Plaza de Mayo y en los significados simbólico-políticos de dicha irrupción, me referiré también a la figura de Eva Perón como término de comparación del grupo en una serie de aspectos y como respuesta a la primera de las posiciones. El aspecto más importante descubre en ambas configuraciones y, a pesar de sus orígenes y formaciones divergentes, un cuestionamiento al imaginario social y político que privilegia la representación de una madre única de un hijo singular, representación de uso extendido en el espacio literario como se vio hasta aquí. El pasaje a la esfera pública que implica el contacto con el poder político pluraliza en ambos casos la relación de maternidad, aunque a través de mecanismos diferentes.

En este capítulo se trabajará con un material diferente en relación con el tratado en los restantes capítulos. En esta oportunidad, aspiro a producir una articulación entre los relatos ficcionales predominantes en el corpus general y las narrativas que gobiernan las vidas de estos personajes históricos y que se expanden de manera más capilar, polémica e intransigente por la sociedad en su conjunto. La entrada en *La serie de las madres* a través de estas figuras no pretende instituir este comienzo como un origen sino como el marco de una operatoria o un punto de partida. Un origen no soberano ya que se trata de un espacio poblado de discursos variados y representaciones de distinto tipo, en el que sobresale el sujeto Madres de Plaza de Mayo y quedará para el siguiente capítulo el tratamiento de aquellos textos ficcionales que, en estas últimas décadas, hicieron de las madres el centro de sus representaciones.

La estrategia retórica de esta parte propone entonces el siguiente orden. En principio, una puntualización acerca del concepto “la toma de la palabra”, noción que permite pensar la emergencia de una voz como un acontecimiento político-discursivo. Esta toma de la palabra politiza el relato hasta desestructurarlo en su misma base mediante la alteración del lugar de enunciación. En 1977 y, en confrontación a un gobierno de ilegitimidad política absoluta, el relato de la maternidad se constituyó en un sitio de

autorrepresentación de un yo o de un “nosotras” desde el que se pudieron desplegar otros significados para ese relato. La “autobiografía” de Hebe de Bonafini, un texto escrito “por encargo”, y los libros producidos por las Madres de Plaza de Mayo durante el taller literario que ellas mismas organizaron entre 1990 y 1996 servirán para pensar el enclave de escritura de esos sitios de autorrepresentación. Durante el tratamiento del primero de estos textos se incluirá una reflexión sobre *La razón de mi vida*, la autobiografía “por encargo” de Eva Perón. A pesar de ser el resultado de condiciones de producción diferentes, ambos libros ponen en evidencia el pasaje de la acción política a la escritura, el circuito que va de la apropiación de una voz pública autorizada a su enunciación escrita a través de una puesta en cuestión de la categoría de nacimiento. Por su parte, los libros colectivos, pensados como reflejo de las prácticas del grupo de Madres, resultan otro avatar de la historia del grupo que problematizan el desafío simbólico que encierra la toma de la palabra. Estos recorridos dejarán ver que las relaciones entre política, vida y escritura tal vez demuestren ser más estrechas de lo que suponemos especialmente cuando se proyectan en personajes y hechos que protagonizan cambios históricos y cuyos significados adquieren una derivación vasta y decisiva.

La toma de la palabra

Con la aparición en la escena pública de las Madres de Plaza de Mayo se produce un hecho inédito en la escena política argentina, tan inédito como las causas que lo generan: el secuestro y desaparición de personas por las acciones delictivas de los organismos de estado. Denominaré a esa salida a la plaza pública de un grupo de madres que demandan al estado por la aparición de sus hijos y así visibilizan su trágica situación de una manera fuera de lo común: “la toma de la palabra”.¹ La acción produce un “acontecimiento”, es decir, una revolución simbólica que implica una transformación de lugares, una redefinición de los códigos sociales, una impugnación de las relaciones sociales y la creación de símbolos. La irrupción del acontecimiento va asimismo acompañada de una ocupación diferente de los sitios de enunciación. Se generan así transformaciones en la cultura que se reflejan en una nueva relación de fuerzas, un uso diferente de la lengua y una operación sobre ella.

La “toma de la palabra”, entendida en estos términos, produce un viraje en el relato hegemónico de la maternidad que es cultural y a la vez político. Las madres salen

¹ Sigo para ello la formulación realizada por de Certeau a propósito de los hechos estudiantiles de mayo francés de 1968. Consultar de Certeau, M., *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, pág. 11-108.

a hablar y a peticionar como madres. Este espacio nuevo que ocupan se convierte en un lugar de ensayo y experimentación donde se establece un movimiento particular entre representación y autorrepresentación. Quienes toman la palabra intentan forjarse una nueva identidad a partir de constituirse en los representantes de sus propios discursos y prácticas, necesitan para ello consolidar un ejercicio de distancia crítica y un deseo de separación del lugar de representadas que tienen en los discursos de los otros. Campos de lucha, al decir de Bourdieu, escenas donde intervienen sujetos, instituciones, discursos y creencias y donde se ponen en juego las batallas por la palabra, los lugares y el reconocimiento.

La irrupción que se produce es percibida desde el poder, como una malformación y, en tanto no puede ser captada por los sistemas de conceptualización imperantes es empujada hacia una exterioridad donde sus responsables son designados como locos o subversivos. Uno de los primeros atributos dado a este grupo de mujeres fue justamente el de “locas”. Las Madres de Plaza de Mayo salen a la escena pública a pedir por sus hijos desaparecidos reivindicando su condición de madres, una condición que les confiere su autoridad para el reclamo. En este sentido, recurren a un discurso “viejo” –la defensa incondicional de la vida del hijo- pero para dar vuelta o invertir el carácter disciplinado de su condición.² A partir de esta irrupción en la escena pública nacional la función materna se politiza de un modo inusitado. Es decir, la emergencia de este nuevo sujeto instala otra relación de fuerzas que enmarca su propia experiencia e instaura en el orden de lo político cultural un hecho diferente de búsqueda de verdad y justicia. La irrupción visualiza no solo una relación particular entre madres y estado sino al mismo tiempo demuestra el carácter cambiante e histórico de la noción de maternidad y, en este sentido, revela el tipo de vinculación que los proyectos del estado conciben para las mujeres y sus proles. Pero lo que aporta este grupo como nuevo es la capacidad de disputarle al Estado los términos que él dispone para esa función, de cambiarle su signo, de hacerlo bajo el peso de un nombre autoconfigurado y de elegir como escenario de operaciones el centro simbólico de la Nación: la plaza de Mayo. Esto quiere decir, en

² Laura Rossi en “¿Cómo pensar a las Madres de Plaza de Mayo?”, se refiere a las contradicciones que se ponen en juego cuando un grupo de “madres” sale a la esfera pública a demandar al estado por hechos netamente políticos. El cambio es definitivo para estas mujeres y la sorpresa para quienes están usurpando el poder es máxima. ¿Cómo entender que unas mujeres que debían estar en sus casas cumpliendo con sus roles tradicionales de cuidado y protección del hogar estén en el medio de la plaza demandando justicia? Quienes llevaron adelante este plan siniestro de exterminio jamás pensaron en este efecto fundamental. Según Rossi las madres llevan adelante las enseñanzas que se le habían impartido, en ese rol social aprendido escrupulosamente figuraba sin ninguna duda el poner el cuerpo por sus hijos; de este modo su obediencia tiene un efecto bumerang.

términos de Laura Rossi, que “al incorporarse a la lucha política, el nudo conformado por su condición de madres no se diluye ni debilita. Ni dejan de ser madres, ni continúan siéndolo en un sentido tradicional”.

Dicho de otra manera: politizar quiere decir usar el lugar culturalmente asignado y aceptado para cambiar “no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él”.³ Al dotar a la identidad de madre de una identidad política dispuesta a perseguir la verdad se conmocionan también los lugares tradicionales de la política. Politizar implica entonces demandar justicia y encauzar una acción ética.

Estas políticas de las Madres hacen de ellas sujetos de la política y, por lo tanto, el universo de significados de la maternidad se abre hacia otros dominios. El cambio de posición en el relato, que defino como una toma de la palabra, se realiza a través de la emergencia de una primera persona (yo o nosotros-as) y a través de ella se accede además –como ya fue señalado- al proceso de autorrepresentación.⁴

Desde estos lugares se distribuyen, promueven e “implantan” representaciones diversas y nuevas que controlan y descontrolan el campo de significación social de la maternidad concebido hasta el momento. Lo que las Madres de Plaza de Mayo establecieron como posibilidad y con gran eficacia política fue la idea de que a partir de la toma de la palabra no sólo se produce una transformación política del relato sino que éste demuestra su capacidad para la imaginación, el sondeo de propuestas y la experimentación. La “toma de la palabra” en estas diversas instancias se convierte en un lugar de ensayo donde los sujetos, pero también los textos en sus diferentes soportes y versiones, comienzan a probar con el universo ficcional que el relato en esta nueva modalidad inaugura y abre.

Políticas de las madres/ madres de la política

³ La cita es de Josefina Ludmer y corresponde a un artículo ampliamente citado que es modelo de análisis de la resistencia como estrategia textual. A partir de la configuración del concepto “tretas del débil” que Ludmer lee en Sor Juana Inés de la Cruz, la autora arriba a conclusiones más amplias en las que resuenan la figura de las Madres. Veamos la cita completa: “La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otro; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podrían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber.” “Las tretas del débil”.

⁴ Tomo este concepto de Teresa de Lauretis tal como fue desarrollado en el capítulo introductorio.

“como si, para conjurar los sollozos de las madres, fuese necesario hacer de ellas criminales. Porque toda lágrima de mujer debe ser culpable: puesto que en el elemento femenino el duelo es sospechoso y un duelo de madre, como en *Ricardo III*, contiene todos los otros, sería necesario que sobre los llantos maternos recaiga la sospecha”

Nicole Loraux, *Madres en duelo*.

La transformación del relato de la maternidad a través de la toma de la palabra politiza las posiciones de madre e hijo. De modo que sobre ellas cae doblemente la sospecha. Por su misma condición de madres, tal cual lo señala el epígrafe de Nicole Loraux, y por protagonizar la temeridad de la toma de la palabra. Al aceptar el “carácter social y político de su tragedia personal”, dice Laura Rossi, las Madres establecen otros sentidos, aproximan nuevas significaciones a la narración hegemónica. Su salida al espacio público es una contestación directa al horror de la desaparición. Judith Filc también destaca la resemantización que ellas producen de los lugares asignados:

“Lo que la socialización de los hijos –es decir, el afirmar que todos los desaparecidos son hijos de todas la madres- produce, en mi opinión, es ciertamente un cambio en el significado de la maternidad: no es el lazo biológico sino el ser víctima de la represión lo que determina la filiación. En este sentido, por cierto, existe una modificación de la división entre espacios privado y público, desde que el atributo de “hijo” no depende del lazo de sangre sino de la experiencia política.”⁵

Las Madres de Plaza de Mayo al pronunciarse públicamente desde su identidad de madres ponen en juego una estrategia que descubre los sentidos revolucionarios que la identidad también contiene. Sentidos ocultos por el dominio y eficacia de los otros tipos. Es decir, por los encorsetamientos de la madre moderna⁶ o por las manipulaciones oficiales de la madre republicana que, aunque constituía un modelo del siglo anterior, sus formas residuales podían despertar sentimientos de reivindicación nacional y ser adaptados a las conveniencias de los partidos gobernantes a lo largo del

⁵ Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, pág. 27.

⁶ El modelo de la madre moderna privilegió desde su constitución el enclave doméstico y maternal, desligado del mundo del trabajo y de la realización personal del sujeto madre. En 1880 se reformuló la relación mujer-hogar en términos modernos, científicos y tecnológicos. “Más allá de sus resultados, (esta aparición) fue tanto una estrategia de control y disciplinamiento como de promoción y emancipación de la mujer”, (Nari, M., 2001, pág. 149); la mujer obtuvo un poder, conocido como poder doméstico. Se trata de un tipo de madre que permanece, cautiva en el espacio del hogar y, a la vez, protegida por sus límites. Desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX un conjunto espaciado de leyes, la creación de determinadas instituciones, el desarrollo de un conjunto de saberes y disciplinas (la obstetricia, la puericultura) con la consecuente aparición de nuevos tipos de profesionales y expertos, recurrentes campañas a favor del crecimiento del índice de natalidad o de la lactancia materna, van revelando el grado de inquietud y ansiedad que siempre la maternidad despertó en las clases gobernantes. Un interés que corrió paralelo al compromiso de los grupos de mujeres, especialmente los feministas que, desde el feminismo ilustrado de finales del siglo XIX hasta el actual, confrontaron sus ideas con los

siglo XX.⁷ Por ejemplo hacia la mitad de este siglo el peronismo produce codificaciones poderosas alrededor de la figura de la madre, al considerarla un centro generador de sentidos sobre lo que debe ser una buena madre peronista; es decir, una madre mujer tenazmente comprometida con el interés nacional. Sin llegar a ser un modelo sino una derivación atada a las políticas del partido gobernante, esta configuración logra combinar aspectos de la madre republicana, reconciliados en su base con los de la madre doméstica que fueron expresados de manera rotunda por ejemplo en la imagen de la “trinchera hogareña”.⁸ Figura de exaltación que a su vez está flanqueada por el carácter misional y sagrado del modelo católico de la entrega y el sacrificio que la refuerzan y que se halla disperso en infinidad de discursos dirigidos a las mujeres (“Pero el sufragio femenino lleva en sí, algo más. Lleva una responsabilidad. Lleva un *compromiso sagrado*” (destacado mío) o “para la formación del ciudadano del mañana no hay mejor academia que la determinada por la madre que vota”).⁹ Por otra parte, a través de la figura de Eva, se encumbra a un personaje

poderes del estado desde diferentes perspectivas y con diferentes grados de éxito de acuerdo con las coyunturas.

⁷ La madre republicana fue la típica construcción del ideal femenino a partir de la Revolución Francesa. Un modelo según el cual las mujeres ofrecían su servicio al estado a través del producto de sus vientres y cuidaban y protegían a sus proles para hacer de ellos ciudadanos virtuosos. Para un desarrollo del concepto de “madre republicana” ver Linda Kerber, *Women of the Republic*. Esta madre integraba los valores políticos con la vida doméstica. A través de un maternaje adecuado de los hijos garantizaba la virtud política y se transformaba en la custodia de la moralidad cívica. Cumplía con su rol político desde su casa, de manera que en esa función la política se reconciliaba con la domesticidad, (págs.11-12). En la Argentina, el ideal de la “madre republicana”, que formaba parte del ideario de los letrados independentistas, se vio alterado a partir de 1880 con los procesos de modernización, la entrada de las corrientes inmigratorias, la incorporación del país al mercado internacional y la aparición de los primeros grupos feministas que interpelaban el amplio espectro de leyes que se discutían en ese momento y cuyo cumplimiento afectaba a las mujeres tanto en el plano laboral, como en el de la salud o el más privado de las relaciones familiares. Ver también Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujer, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, pág. 48-49. Por su parte, Mary Louise Pratt también se ha referido al tema: “So it is that women inhabitants of modern nations were not imagined as intrinsically possessing the rights of citizens; rather, their value was specifically attached to (and implicitly conditional on) their reproductive capacity. As mothers of the nation they are precariously other of the nation.”, “Women, Literature and National Brotherhood”, pág. 51.

⁸ Mensaje del 12 de febrero de 1947, en *Eva Perón, Discursos Completos, 1946-1948*, 1er tomo, pág. 40

⁹ Discurso de Eva Perón del 26 de febrero de 1947 en *Discursos Completos*, ob. cit. pág. 56 y 58. La mejor madre era la que no trabajaba y cumplía con sus funciones de guardiana del hogar, aunque este discurso no se traducían en prácticas concretas de mujeres volviendo a sus casas. (Dora Barrancos sostiene esta última posición en “Iniciativas y debates en materia de reproducción durante el primer peronismo (1946-1952)”, ob.cit.). Cuando la doctrina peronista comenzó a propagarse a través de un aumento del número de militantes y de unidades básicas en barrios y pueblos de todo el país, las mujeres, que constituyeron una franja central activa de esa difusión, se fueron haciendo cargo de criar a sus hijos en el nuevo ideario. La madre comprometida con los ideales de la nación se vuelve peronista. El Presidente Perón se los recuerda el mismo día que “les otorga” su derecho al sufragio: “Cada mujer debe pensar que en nuestra tierra es obligación dar hijos sanos y formar hombres virtuosos que sepan sacrificarse y luchar por los verdaderos intereses de la nación. Cada mujer debe pensar que sus obligaciones han aumentado, porque el Estado al otorgar derechos tiene paralelamente la necesidad de exigir que cada madre sea una verdadera madre para sus hijos... que intervenga en la vida pública defendiendo esa célula sagrada de la

protagónico que concentra poder y transgresión, autonomía y sumisión máxima, entrega incondicional y provocación, ausencia de hijos y maternidad espiritual. La transformación política, social y cultural que emprende el peronismo precisaba de una actriz principal, de una intérprete leal, compenetrada a rajatabla con su papel.¹⁰ A pesar de estas capas de sentido en gran parte convencionales que resonaban sobre la construcción de la idea de madre, el peronismo alentaba la participación política de las mujeres ya sea en las Unidades Básicas o en el Partido Peronista Femenino. Desde otro punto de vista cuando el peronismo llega al poder en 1945 el psicoanálisis ya había tenido un desarrollo autónomo en la cultura argentina, había dado pasos hacia la institucionalización (en 1942 se había fundado la Asociación Psicoanalítica Argentina, APA) y ya era considerado un objeto de consumo cultural que proveía de herramientas para la interpretación de las relaciones familiares y la subjetividad a un sector cada vez más amplio de la población, especialmente dentro de la clase media. Como señaló Hugo Vezzetti en la década del cuarenta ya puede hablarse de la existencia de una “cultura psicoanalítica” que alcanzará difusión masiva en los años sesenta y que permitiría hablar de una madre psicologizada.¹¹

En consecuencia, en este punto, es preciso ser enfática: en cada franja histórica puede haber más de una modalidad materna en circulación y la emergencia de una versión nueva no indica la desaparición definitiva de una anterior. Las posibilidades de asentamiento de uno de los tipos no están determinados solamente por las colocaciones y acciones de unos sujetos frente al estado sino también por el tráfico de discursos y saberes, por la ampliación y vaivenes del mercado laboral y las prácticas de consumo, el acceso a la educación y a los bienes simbólicos.

sociedad que es precisamente el hogar.” (Discurso del 23 de setiembre de 1947, ante la promulgación de la ley de Sufragio Femenino 13010, citado por Susana Bianchi, “Las mujeres en el peronismo”)

¹⁰ Para una lectura de la excepcionalidad de Eva en clave de las pasiones que despertaba pero, sobre todo, que parecía experimentar y actuar véase el trabajo de Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*.

¹¹ Mariano Plotkin estudia las condiciones de emergencia y desarrollo de la cultura psicoanalítica, sus diferentes etapas, su expansión y difusión masiva y los entrecruzamientos sociales, culturales y políticos de los que fue participando. Entre mediados de los años treinta y comienzos de los cuarenta la sociedad argentina sufre una serie de transformaciones políticas. El golpe de estado de 1930, los sucesos bélicos de Europa y de España, el golpe militar de 1943 y el surgimiento de Perón contribuyeron, según Plotkin, a una polarización ideológica cada vez más irreconciliable que se agudizó durante el peronismo. “En este contexto general se institucionalizó el psicoanálisis en la Argentina. (...) Aunque Perón no perseguía abiertamente a sus opositores culturales, el aparato de propaganda del régimen consideraba que el arte de vanguardia, el existencialismo y otras corrientes intelectuales, “modernas” eran antinacionales y antipopulares y, por lo tanto, antiperonistas. En este contexto, el psicoanálisis era percibido como parte del sistema de “resistencia cultural” al peronismo. Plotkin, Mariano Ben. *Freud en las pampas*, págs. 94-95.

De modo que las diferentes versiones de la madre moderna durante el siglo XX: las formas residuales de la madre republicana, la versión más dura de la madre moderna expresada en la madre doméstica o la más coyuntural de la madre peronista, la emergencia y persistencia en el contexto argentino de la madre psicologizada, la combativa y militante representada por “la guerrillera” revelan el carácter construido del modelo, su vinculación estrecha con las condiciones sociales, políticas y culturales en las que se inscribe.¹² Con respecto a “la madre guerrillera”, si bien es una construcción emergente y novedosa no representa un modelo dominante. La madre guerrillera es una manifestación radicalizada de los modelos femeninos más “progresistas” que traen los años sesenta y setenta. Pero, sin embargo, el encuentro de los dos atributos en una única formación despiertan una disonancia social, un escándalo político, un desarreglo revulsivo e inquietante especialmente en los sectores dominantes:

“Las mujeres ostentaban una enorme liberalidad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En la relación de pareja eran dominantes y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos. El prototipo construido correspondía perfectamente con la descripción que hizo un suboficial chileno, exalumno de la Escuela de las Américas, como muchos militares argentinos: ‘... cuando una mujer era guerrillera, era muy peligrosa: en eso insistían mucho (los instructores de la Escuela), que las mujeres eran extremadamente peligrosas. Siempre eran apasionadas y prostitutas, y buscaban hombres.’”¹³

Para ellas, en cambio, la lucha política implica enfrentarse un nuevo dilema, maternidad o militancia:

“Durante los cinco primeros meses me ocupé de mi hijo y después intenté hacer una militancia de “medio tiempo” para tratar de conservar ese rol de madre”,

“Pero para militar como militaba, tenía que tener una concepción muy dura que era no tener hijos. Eso me significó siete abortos. Los siete abortos se quedaron impregnados en mi piel, en mi sangre y en mi estómago.”

¹² Hay quienes afirman que durante este siglo la mutación del modelo moderno dio lugar a partir de los años sesenta a una nueva configuración familiar que algunos llaman posmoderna o contemporánea y de acuerdo con esto tal vez pueda llamarse a esta madre que no concibe como único destino el de la maternidad, es decir a la madre no maternalizada, una madre posmoderna. Consultar Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden*. También E. Ann Kaplan habla de diferentes modelos maternos en relación con etapas dentro de la modernidad; la primera correspondería a la temprana madre moderna vinculada con la aparición del mercado, la sociedad industrial y burguesa y los discursos de Rousseau. El segundo período, realmente perturbador de la familia nuclear se vincula con los discursos de Darwin, Freud y Marx, la entrada masiva de las mujeres a la fuerza de trabajo que se da durante la primera Guerra Mundial, los movimientos sufragistas y los feministas de los años veinte. Corresponde a lo que Kaplan llama la madre del alto modernismo. Finalmente la madre posmoderna vinculada con los movimientos de los años sesenta, incluidos el feminismo, la expansión del capitalismo avanzado y la revolución tecnológica. Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Si bien pueden establecerse coincidencias en los rasgos que describen a estos modelos y los que se dan en nuestro contexto, las diferencias también saltarán a la vista a lo largo de este capítulo. Ver también Knibiehler, Yvonne. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente* ob.cit

¹³ Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, pág. 94.

“...el punto máximo de conflicto para la condición femenina creo que es el tema de los hijos. Eso estuvo atravesado y va a seguir así. Al menos en mi caso. La entrega era total y no había lugar seguro para ellos, porque tenés que andar armada y tener armas en tu casa (...) Yo al principio los aborté, pero cuando decidí aceptar el embarazo, de militante *full time* pasé a ser mamá *full time* en sus primeros meses.”¹⁴

Que una mujer pudiera estar atravesada por estos dilemas constituía para los sectores más conservadores de la sociedad, aliados del poder militar, una de las mayores “aberraciones”. La amenaza que suscita la madre guerrillera para el orden dado se refleja de manera dramática en las acciones que el gobierno militar ejecuta contra las mujeres. La dictadura ataca de manera despiadada sus cuerpos, tortura a las embarazadas y abusa de sus descendencias. Produce así uno de los delitos más aberrantes que es “la apropiación de niños” y constituye con ello otra de las contracaras asesinas del discurso familiarista y moralizador que difunde y proclama. En este discurso se espera de las madres que sean “defensoras, controladoras y educadoras” de sus hijos en pos de los intereses e ideales de la Nación.¹⁵ De modo que esos “intereses e ideales de la Nación” en realidad ocultan una de las creaciones más infames de nuestra historia: los embarazos y alumbramientos en cautiverio.

Mientras las jóvenes eran secuestradas, torturadas y parían en campos de concentración en condiciones de esclavitud, sus madres nacían como grupo político ya sea para pedir exclusivamente por ellos (hijos-as) o por los hijos de sus hijos.¹⁶ Los testimonios de las guerrilleras madres, las que se embarazaban durante las épocas de militancia y clandestinidad, las sobrevivientes, las que sufrieron cárcel y recibían las visitas de sus hijos pequeños, son relatos recuperados en estos últimos años que narran el horror de la maternidad en esos contextos.¹⁷ Entre unas (hijas desaparecidas con

¹⁴ Los testimonios están incluidos en Diana, Marta. *Mujeres guerrilleras*, págs. 48, 50 y 54 respectivamente.

¹⁵ Al respecto es interesante recordar como para la Junta Militar la madre servía nuevamente de formadora de los futuros defensores de la Patria “En junio de 1977 al inaugurar la primera escuela naval para mujeres en Salta, Emilio Massera, titular de la Armada, apeló a las mujeres como “madres de la República” diciendo: ‘Cómo va a estar ausente la madre, si se trata de un nuevo nacimiento. Las estamos llamando para que sean las madres de la República, para que le enseñen a caminar, le enseñen a pensar, le enseñen a sonreír.’” Las dos citas corresponden a Laudano, Claudia. “De mujeres y discursos: veinte años es mucho”.

¹⁶ “La recuperación del nieto habla del intento de redención de la madre-hija por la madre-abuela”, señala Martha Rosenberg quien analiza el punto de intersección entre trabajo político y trabajo subjetivo del duelo que se da en las prácticas y los discursos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Especialmente, en el caso de estas últimas profundiza en las cargas subjetivas y políticas que interfieren en la recuperación de nietos apropiados. Resalto la seriedad de este ensayo que incorpora además una perspectiva feminista para tratar un tema altamente complejo. Rosenberg, Martha Inés. “Aparecer con vida”.

¹⁷ En “Poner la hija”, María Moreno reflexiona acerca de cómo la maternidad fue motivo de debate en las organizaciones armadas. Para ello toma el testimonio de algunas mujeres guerrilleras o militantes y destaca que “Para muchas compañeras, en nombre de los riesgos que se corrían, los niños debían ser la reserva para los tiempos de paz, para otras constituían un talismán para alcanzar el futuro y los testigos de

maternidades trucas) y otras (madres y abuelas en pie de lucha) se tendieron lazos generacionales que signados por la violencia, la interrupción y la destrucción pero también por la demanda de justicia, el reconocimiento de la filiación y la identidad demostraron la fragilidad de los imaginarios maternos ya consolidados. Los militares argentinos al hacer desaparecer y asesinar a las madres y apropiarse de sus niños desafiaron las construcciones simbólicas más sedimentadas, produjeron una mutación siniestra del “imaginario sexual nacional”¹⁸: el acto de dar a luz en ese momento es alejado brutalmente de la posibilidad del reconocimiento materno y del acto genuino del dar nombre, se separa el espacio del nacimiento y el cuidado de esa criatura, se cortan los lazos maternos y familiares de transmisión, se fabrican adopciones aberrantes y espurias. Todos estas acciones hablan de una politización estatal de la maternidad que se sostiene en hechos extremos de desmaternalización y des-filiación. No es casual que en este momento y en paralelo con los años ochenta del siglo anterior los responsables del gobierno precisen no solo de médicos que manipulen los cuerpos de las parturientas, resuelvan qué hacer con el destino de sus proles y construyan interpretaciones de la realidad que se amparen en el carácter reparador y científicamente legítimo del discurso médico.¹⁹ Estos procedimientos encaramados en las cuestiones de vida y muerte²⁰, en

la revolución efectiva”. Otros relatos pueden leerse en el libro ya citado de Marta Diana, también en Gelman, Juan y Mara *La Madrid Ni el flaco perdón de Dios*. pueden seguirse algunos testimonios de hijos-as sobre sus padres. Otro de los libros que reflexiona sobre la vida en los campos de concentración es el de Pilar Calveiro. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Ver también la novela de Traba, Marta. *Conversación al sur* que será analizada en el próximo capítulo.

¹⁸ El término es de María Moreno y está desarrollado en “Dora Bovary. (El imaginario sexual en la generación del 80)”. Moreno señala que “La represión de las mujeres es tanto más fuerte cuando la identidad viril-nacional se vive como amenazada”. El artículo sigue los mismos recorridos temporales que los ensayos de Hugo Vezzetti e incluso trabaja a partir de algunas de sus ideas, pero está más atento a los efectos que diversos tipos de alianzas institucionales construyeron para la mujer que de maestra normal al final del siglo XIX pasa a licenciada en psicología en la década de los sesenta. Durante la dictadura Moreno percibe la construcción de una alianza médico-militar, que durante estos años retomó la metáfora de la infección y se movió frente a la apropiación de los hijos de los desaparecidos “entre los términos de la degeneración y la regeneración.”

¹⁹ “Los médicos desempeñaron un papel fundamental en la violación de la maternidad: fueron eslabones indispensables del sistema de partos en cautiverio, robo y venta de los bebés y asesinato de sus madres. Estaban presentes desde el secuestro hasta la muerte.” Alvarez, Victoria. “El encierro en los campos de concentración”. Un desplazamiento hacia el orden ficcional nos permite recordar dos novelas que sitúan sus tramas en la época de la dictadura y que tienen a médicos como protagonistas centrales. Me refiero a *Villa* (1995) de Luis Guzmán y a *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan. Esta última gira alrededor de una pregunta límite: ¿cuál es la edad mínima de un ser humano para poder ser objeto de tortura? El dilema del narrador compromete al orden simbólico, al textual y al orden ético.

²⁰ Veamos el testimonio de una sobreviviente: “Estos señores son vistos como señores de la muerte – analiza Graciela Daleo. Y en realidad ejercieron como señores de la vida y de la muerte. Porque hace falta un poder muy grande para matar. Pero hace falta un poder mayor para no matar y dejarte vivo como cautivo, para que sientas permanentemente que él no te mató e inspirarte agradecimiento. Estas dictaduras transformaron lo que es el derecho a la vida del hombre en una concesión del poder. Y conceder la vida es tan terrible como decidir la muerte. Ser dueño de la vida no es sólo decidir matarte sino determinar cómo vas a vivir, y hacer que estés eternamente agradecido por estar vivo.” Alvarez, Victoria, ob.cit., p.84.

los fenómenos de inclusiones y exclusiones, en las interrupciones o desvíos de los órdenes generacionales se conoce hoy con el nombre de biopolítica.²¹

El conglomerado de figuras maternas que fuimos delineando no podía anticipar la versión trágica pero al mismo tiempo rebelde que iba a definir a las Madres de Plaza de Mayo en los años setenta. Punto álgido de una nueva articulación, la madre en estado de resistencia, de la que resultará la figura de la militante, apela como una de sus marcas evidentes a la pluralización. En ellas el discurso de la domesticidad sufre una conmoción inigualable –aunque no un abandono– que puede seguirse en la variedad de relatos donde cuentan cómo dejaban la casa para ir a la plaza o cómo debían combinar el cuidado de los otros hijos o de los nietos con la búsqueda de la verdad y sus nuevas actividades militantes.

La idea de maternidad que ponen en primer plano se nutre de estas diversas concepciones pero realizan a su vez un tipo de construcción que separa reproducción biológica de producción simbólica para introducir una nueva configuración. En el caso de Eva Perón, el movimiento es similar. La maternidad simbólica entonces permite que la posición de madre pueda estar ocupada por una, dos o más madres y autoriza la pluralización de los dos puntos del arco de la relación social de la maternidad: las posiciones madre e hijo.²² La maternidad simbólica es también el terreno de construcción de una identidad social, la identidad común de aquéllos que se perciben como hijos de una misma madre, o la de este grupo de mujeres que se constituyen como un grupo portador de una maternidad que rehúsa ceñirse a su carácter singular.

En efecto, los puntos de renovación y los de persistencia del relato de la maternidad responden a sobredeterminaciones múltiples y diferentes en cada coyuntura

²¹ Michel Foucault denominó de esta manera a las transformaciones históricas del derecho de vida y de muerte del poder soberano que se producen hacia el siglo XVIII y que se constituyen alrededor de las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población. Dice: “Si el genocidio es por cierto el sueño de los poderes modernos, ello no se debe a un retorno, hoy, del viejo derecho de matar; se debe a que el poder reside y ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de población.” Foucault, M. (“Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en *Historia de la sexualidad, 1, La voluntad de saber*, pág. 166). Por su parte Giorgio Agamben señala que “una de las características esenciales de la biopolítica moderna (que llegará en nuestro siglo a la exasperación) es su necesidad de volver a definir en cada momento el umbral que articula y separa lo que está dentro y lo que está fuera de la vida” (*Homo Sacer*, pág. 166).

²² Beatriz Schmukler y Graciela Di Marco dan cuenta en su libro de otras formas de maternidad social. Su investigación de corte sociológico indaga en la Argentina postdictadura las prácticas de un grupo de mujeres de sectores populares que, enfrentadas a la necesidad de diseñar estrategias cotidianas de sobrevivencia, basadas en la solidaridad barrial o acciones comunitarias amplían y redefinen el horizonte de significados de su propia maternidad. Al hacer públicos los conflictos desde su condición de madres interpelan al estado. Una nueva modalidad que las autoras denominan “maternidad social” y que ligan con la experiencia de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En todos estos casos la preocupación por el

histórica. Esos cambios si bien no se agotan en el plano de lo estrictamente político establecen con él un vínculo bastante directo. En este sentido, puede afirmarse que en la cultura argentina en momentos históricos de fuerte politización social y crisis política también se conmueve y politiza la función materna. Por eso resaltamos el peronismo y la dictadura como momentos excepcionales para que se cumpla esa renovación.

Sin embargo, los diferentes modelos de mujer y de madre no pueden relacionarse solamente con los procesos políticos. Los cambios responden también a otras temporalidades que se van engarzando de acuerdo con los debates y la promulgación de leyes particulares que alteran el estatuto legal de las madres y de sus descendencias²³ y, además, con avances de orden científico.²⁴ La aparición de la pastilla anticonceptiva hacia fines de los años cincuenta imprime un cambio sustancial en la relación de las mujeres con el control de sus cuerpos. El uso de este método como el descubrimiento de otros dispositivos contracepcionales abren el camino para una apropiación progresiva de las mujeres sobre sus funciones reproductoras, la planificación de sus embarazos o directamente el rechazo a la maternidad.²⁵ Las leyes, por su parte, proveen un marco legal que resulta garante de determinados cambios aunque en general no tienen un equivalente inmediato o exacto en el nivel de las prácticas. Lo mismo podría afirmarse con respecto a los efectos producidos por los

caso del hijo propio se extiende a la de todos. Schumkler, Beatriz y Graciela Di Marco. *Madres y democratización de la familia en la Argentina contemporánea*.

²³ A lo largo del siglo una serie de leyes fueron marcando las peripecias de orden legal que afectaba y afecta al binomio madre-hijo. Entre ellas: la Ley 11357 de Derechos civiles a las mujeres, 1926, Ley 14367 de reconocimiento hijos legítimos e ilegítimos de 1954, Ley 13010 de Sufragio Femenino, 1947, Ley 14394 de divorcio, derogada después de la caída del peronismo. En la etapa post-dictadura se destacan la Ley 23515 de Matrimonio Civil y Divorcio Vincular de 1987 en 1985 y la Ley 23.264 que modifica el Régimen de Patria Potestad y de Filiación del código civil y establece la igualdad de los hijos matrimoniales y extramatrimoniales, en el mismo año. En el capítulo introductorio se mencionaron el conjunto de las leyes dictadas en la post-dictadura.

²⁴ Dice al respecto Françoise Collin: "... la periodización de la historia dominante no coincide necesariamente con la periodización de la historia en cuanto que afecta a la suerte de las mujeres: su ritmo no depende de los mismos acontecimientos, de los mismos factores o de las mismas fechas.", "Historia y memoria o la marca y la huella", pág. 159.

²⁵ Elizabeth Roudinesco ha registrado con precisión el recorrido tecnológico dado a partir de la pastilla cuyos pasos estuvieron dirigidos a perfeccionar los métodos de contracepción. También va dando cuenta del desarrollo de los métodos contra la esterilidad que en un primer momento respondieron a la necesidad de congelar el semen masculino de un enfermo de cáncer para no someterlo a una esterilidad definitiva. El procedimiento demostró su capacidad para reconvertirse rápidamente: de la inseminación artificial interconyugal a la inseminación con donante anónimo, luego a la fecundación in vitro. "Por primera vez en la historia —dice Roudinesco— la ciencia sustituyó al hombre y reemplazaba un acto sexual por una acción médica." Roudinesco Elizabeth, ob.cit. pág. 175. El nuevo tipo de familia buscada por la pareja homosexual aporta nuevos modelos paternos y maternos. Esta situación implica un cambio simbólico importante pero del cual todavía es imposible ahondar en sus posibilidades y efectos en las subjetividades y en la constitución de nuevos imaginarios sociales.

avances tecnológicos, su emergencia, establecimiento y uso recae, en general, en un principio en sectores reducidos de mujeres de clases acomodadas.²⁶

No es objetivo de este trabajo establecer un cuadro de cambios y temporalidades que exhiban los modos de periodización. Por el momento, me interesa situar un orden de problemas más que cerrarlo en conclusiones definitivas. Las relaciones entre cambio histórico-social, transformaciones en el sistema de representación de los géneros sexuales y representaciones literarias obliga a superponer y articular de manera prudente lo que son desarrollos de esferas con cierta autonomía. Por otra parte es bastante generalizada la idea de que en el caso de las mujeres acción y poder no se identifican.²⁷ La participación política de las mujeres y su movilización es en general fuerte en épocas de crisis y más frágil cuando éstas son superadas y ellas parecen regresar a posiciones sociales previas o beneficiarse directamente con esos cambios y abandonar el activismo.²⁸ En síntesis, las conexiones y discontinuidades entre sistemas políticos, sistemas de género y orden cultural, se refugian sobre todo en los ciclos de larga duración, más prudentes y moderados, para dar cuenta de estos cambios que, como corresponden especialmente al orden de las prácticas privadas o íntimas y de los

²⁶ Susana Torrado analiza la encuesta de 1964 sobre anticoncepción realizada en Capital Federal y Gran Buenos Aires. Los datos demuestran un alto grado de conocimiento de la existencia de métodos anticonceptivos por parte de todas las mujeres de todas las condiciones sociales. La píldora aparece en tercer lugar (después del condón y el retiro), a pesar de que en 1964 su difusión era todavía incipiente. Sin embargo, se constata una fuerte asociación positiva entre el grado de conocimiento y la posición social (mayor conocimiento a mejor posición). Los métodos que predominan son los de manipulación masculina. La planificación familiar es aceptada en todos los estratos sociales. Después de 1964, los datos escasean, lo cual –dice Torrado es lamentable- porque poco después de esa fecha comienzan a difundirse en el país métodos dirigidos a la mujeres (el diafragma vaginal, la píldora, el espiral). Aunque haya pocos datos el uso de estos métodos puede inferirse por la caída de la fecundidad que se da entre 1965-1975, sobre todo en las áreas urbanas. Torrado, Susana. *Procreación en la Argentina. Hechos e ideas*. págs. 235-236

²⁷ La idea es de François Coolin quien además señala que: "...la ausencia de las mujeres en la historia significa más bien su evicción del poder que su falta de actividad: lo que ellas producen y realizan, en el marco general de la dominación, no les reporta reconocimiento alguno. Este hecho resulta particularmente evidente en las coyunturas revolucionarias: las mujeres participan activamente en el cambio, pero quedan siempre desposeídas de la nueva estructura de poder que de ahí deriva.", "Historia y memoria o la marca y la huella", ob.cit. pág. 158

²⁸ María del Carmen Feijoó analiza estas cuestiones en relación con el papel de las mujeres durante la última dictadura y en los años democráticos posteriores haciendo hincapié en la incapacidad de los grupos de mujeres por salir del discurso de la denuncia y el enfrentamiento y sumarse a las formas de negociación de la política de partidos. Se detiene en la actuación de las Madres de Plaza de Mayo comparando su accionar durante la dictadura y en los años siguientes en los que advierte que el potencial de Las Madres para la innovación política democrática es menos claro "despite their proven capacity to remain the conscience of Argentina society" (125). Consultar Feijoó, María del Carmen with Marcela Nari, "Women and Democracy in Argentina".

vínculos familiares, adoptan sin duda un ritmo lento, repetitivo y más resistente a las transformaciones.²⁹

Las líneas establecidas de enlace y mutación, las derivas y causalidades demuestran el proceder lento y desigual del sistema de género y el carácter sobredeterminado y multiforme de sus articulaciones con el sistema político. Al mismo tiempo que revelan a la literatura como un discurso social que se hace cargo contradictoriamente y con urgencias diversas de los debates sociales y culturales.³⁰

Las batallas públicas que la maternidad ha protagonizado, dirimidas, entre la historia política y la historia del género, exhiben cómo las líneas de mutación, que siempre bordearon o se internaron en el conflicto y en la violencia, fueron adoptando modos, estilos, expresiones de la maternidad que son producto de un montaje temporal de planos superpuestos. Los diferentes discursos sociales –historiográficos, testimoniales, políticos, autobiográficos, literarios- son depositarios activos de la formulación y reformulación de estos modelos. En todos los casos, son escenarios donde se ponen en crisis las bases de la representación y por eso ofrecen la plataforma necesaria para dar lugar a la constitución de una autorrepresentación.

Sitios de autorrepresentación.

1. Las autobiografías

Las autobiografías como género discursivo ponen de relieve una distinción y se organizan de acuerdo con los acontecimientos significativos que dan forma y dirección a una vida. La vida de Hebe de Bonafini vale como ejemplar y, en este sentido, merece ser contada y convertida en testimonio, criterio sustentado en el grado de representatividad que Las Madres alcanzaron y en su utilidad pública e histórica.³¹ Bonafini es la cara y el

²⁹ Esta posición es desarrollada por Hugo Vezzetti en “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, ob.cit. donde plantea que si hacia los años 60 se hace visible una transformación bastante extensa de las representaciones de la subjetividad íntima ese cambio responde a un ciclo de larga duración que se remonta a las primeras décadas del siglo.

³⁰ Para ver otros análisis que pongan en relación los cambios políticos con los cambios en el sistema literario y los cambios en el sistema de género ver Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.

³¹ Sylvia Molloy en “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo” señala como marcas de la autobiografía hispanoamericana, especialmente la escrita por hombres, los criterios de utilidad y de representatividad. Ambos refuerzan una intuición en la que los sujetos quieren creer: mi vida vale. Esta consideración es seguramente compartida con el público, la afinidad abarca sobre todo a los criterios por los cuales algo se concibe como útil o representativo. Molloy analiza en este artículo las autobiografías de Lange y Ocampo que se ubican de manera disímil y conflictiva con respecto a los criterios aludidos. Los textos que yo tomo en esta ocasión no pertenecen al

nombre más visible del grupo de Madres tanto en el ámbito nacional como internacional y presidenta de la agrupación³², sin embargo su autobiografía *Historias de vida. Hebe de Bonafini* (Bonafini, H. 1985) sitúa un dilema de lectura: ¿cómo leer este relato de vida: como uno referido a la vida de Hebe de Bonafini o como un guión que trasciende a esa vida singular y puede adaptarse a la de cada una de las Madres de Plaza de Mayo con leves diferencias?

Entre las operaciones que estas escrituras llevan a cabo se destaca aquella que pone en primer plano el relato de algún hecho particular como un sitio paradigmático de transformación subjetiva. En relación con ese punto divisor de aguas se ordenan tiempos, espacios, tramas y sujetos y se forja una perspectiva de enunciación que se aparta de las formas canónicas del género autobiográfico. Es decir, de la voluntad testimonial y justificatoria, del imperativo genealógico o la ambigüedad genérica que distinguen a las autobiografías de hombres y mujeres pertenecientes a las *élites* nacionales del siglo XIX y comienzos de XX.³³ Este centro de gravedad narrativa hacia el que se dirigen y desde el que parecen partir todos los hechos disuelve la dicotomía público-privado porque se trata de un salto sustancial por el cual unas perfectas anónimas se convierten en personajes públicos de enorme relevancia.

La “autobiografía” de Bonafini pero también *La razón de mi vida* de Eva Perón son textos que relatan segundos nacimientos y muestran su carácter de construcción, alejados de las fechas precisas en que cada una de ellas vino realmente al mundo. Este es el punto que me interesa interrogar, el lugar donde la entrada a la política se relata como una nueva vida, como un quiebre instaurador de imágenes y discursividades. Hebe de Bonafini (y el grupo de Madres de Plaza de Mayo) ingresa a la escena pública como madre. Sin embargo, un nacimiento da origen al proceso de conversión y construcción de identidad

mismo conjunto textual que los de las escritoras. El hecho de tratarse de autobiografías escritas por encargo las coloca de manera problemática dentro de este género literario.

³² En 1986 por diferencias políticas que surgen dentro del grupo original, el mismo se divide. Hebe continúa como Presidenta de Madres de Plaza de Mayo, el otro grupo se denomina Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora. El eje de este trabajo no tendrá en cuenta las divergencias y escisiones, las razones de la ruptura no constituyen el objeto de interés de las ideas que desarrollaré.

³³ Una de las ecuaciones que distingue al relato autobiográfico se entabla entre lo privado y lo público o entre lo personal y lo social más amplio. Durante el siglo XIX la ecuación es fundante sobre todo para un género discursivo que se vuelve práctica dominante dentro de las *élites*. Por ello, “el autobiógrafo prefiere la figura retórica de la sinécdoque: en el rasgo puntual halla la explicación general, (...) en el individuo, los rasgos definitorios de un grupo mayor que se designa representante.” (Rodríguez Pérsico, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, págs. 10-11). Los autobiógrafos del siglo XIX justifican su vida ante la opinión pública, escriben sus defensas, dan cuenta de sus linajes familiares, “se empeñan en fusionar sujeto y nación en un memorable *corpus gloriosum*” (Molloy, S. *Actos de presencia*, pág. 15). “La historia de la literatura autobiográfica argentina condensa,

que estos sujetos van forjando: “La creación de Madres de Plaza de Mayo es una cosa insólita, única en el mundo. Yo siempre digo que nuestros hijos nos *parieron* a esta lucha porque ellos desaparecen e, inmediatamente, nosotras *nacemos*.” (destacado mío, Bauducco, G., 1997: 160).³⁴ Hijos que paren, madres que nacen para nombrar la desaparición y no la muerte. Así se van fijando los terrenos de otros nacimientos. La consigna instala una alteración genealógica que inventa y propone el armado de otro orden simbólico³⁵, en el que se visualiza una circulación diferente entre los lugares de parentesco. La creación de un lugar simbólico constituye una acción que es sin lugar a dudas política y que opera en el terreno de las filiaciones y las genealogías que durante el período del terrorismo de estado fueron salvajemente atacadas. Desde un punto de vista psicoanalítico, Martha Rosenberg señala que a través de la consigna “mis hijos me han parido” las madres parecen haber encontrado su propia palabra. El acceso a un discurso propio es efecto de la muerte simbólica del padre; los hijos por haber permitido esta palabra son colocados en ese lugar. Esta inversión del orden generacional, agrega Rosenberg, produce culpa en algunas de las madres y hace que caigan en una maternidad regresiva y fusional (“Estamos embarazadas de nuestros hijos) que implica la imposibilidad de diferenciarse de ellos.³⁶

Cuando Eva Perón entra en el universo de la política lo hace al lado de Perón y declara de manera reiterada que le debe su vida y sobre todo el despertar de su conciencia; es decir, le debe su nacimiento. Eva se asume como esposa e hija del líder y, por uno de esos avatares de la historia, los que serán sus hijos simbólicos irrumpen simultáneamente con ella en la escena política. Eva nace como hija simbólica de Perón y casi al mismo tiempo es ascendida a madre de los descamisados.³⁷

en un plano insospechado, la historia de la *élite* del poder en la Argentina (...)” (Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. pág. 22)

³⁴ Este libro es una larga entrevista a Hebe de Bonafini, acompañada por testimonios de su hija Alejandra, su madre y algunos amigos e incluye la referencia a sus actuaciones como Madre de Plaza de Mayo hasta la fecha de publicación. En el género entrevista la primera persona del personaje entrevistado guarda una relación directa con el yo autobiográfico sobre todo en relación con el contenido de lo que se relata.

³⁵ Un nuevo lugar simbólico en el sentido que lo fuimos formulando de acuerdo con de Certeau. Pero también creo que esta nueva creación se produce por un reconocimiento de una identidad netamente femenina. En este sentido, el efecto parecería entrar indirectamente y sin buscarlo en el programa del feminismo de la diferencia entre cuyos objetivos está la construcción de otro orden simbólico que tenga en cuenta lo femenino. Irigaray propone entonces una intervención a través de la creación de imágenes y símbolos presentes en el aparato conciente. Para la teórica francesa el reconocimiento de este vínculo es el primer paso hacia esa nueva elaboración donde los modos de separación entre hijos y madres sean mediados de manera diferente. El trabajo de renovación de la simbología de la maternidad que realizan las Madres de Plaza de Mayo a través de sus prácticas y consignas opera a favor de esta reformulación.

³⁶ Ver Martha Rosenberg. “Aparecer con vida. Apuntes sobre filiación, identidad y restitución de los niños secuestrados-desaparecidos, 1976-1982”, ob. cit. Más adelante retomo estas ideas.

³⁷ La idea de la pareja Perón-Evita como madre y padre del pueblo argentino fue concebida desde el mismo centro de poder, resultó funcional al proyecto del peronismo. Varios críticos se han ocupado también de señalarlo. Ver Navarro, Marysa, *Evita*. La autora destaca que en *La razón de mi vida* Eva

Nacer como hijas o nacer como madres incumbe en general a mujeres, incumbe también a un proyecto y proceso de invención que tiene en los ejemplos de Eva Perón y de Las Madres de la Plaza a la historia argentina como telón de fondo y al estado nacional, en sus versiones populistas o de terrorismo de estado como aliado eficaz o contendiente enemigo de ese nacimiento. El estado se constituye en un referente que exige una colocación. Desde este punto de vista la idea de maternidad que se organiza alrededor de la figura de Eva Perón se liga con el peronismo gobernante como brazo funcional de sus políticas. En consecuencia, *La razón de mi vida* es un claro ejemplo de la construcción de una autobiografía oficial, adecuada y productiva para los intereses de ese partido y de acuerdo con el carácter fundacional de los actos que éste encara.³⁸ En cambio, las Madres de Plaza de Mayo constituyen su discurso público de Madres contra el estado terrorista bajo la forma de la resistencia y la confrontación. En el nuevo contrato social que arma la figura del líder con el pueblo peronista, Eva funciona como la intermediaria. A la inversa, *Historias de vida* de Hebe de Bonafini es el relato de una vida enfrentada al poder político, en el contexto de un contrato social quebrado y donde la denuncia de los crímenes perpetrados por ese poder son el eje principal de definición de esa vida. A una vida en lucha le corresponde una autobiografía contraoficial, contestataria, sediciosa.

El ejercicio de la autorrepresentación cuando actúa al servicio de una toma de la palabra precisa de la narración del segundo nacimiento. En estos libros se puede seguir este relato, la matriz narrativa fundamental de la construcción de una *bios* (la vida en tanto narrada que se opone a *zoe*, la vida en tanto biología). El carácter de este hecho imprime una dirección a esa vida y alrededor de él se reacomoda no solo la estructura del relato sino también el dictado de los sucesos anteriores que van dando lugar a su constitución. La fuerza del acontecimiento es tal que, como todo nacimiento, abre un comenzar, emplaza un principio y dispone el marco de una renovación fundamental. En esta transformación el nombre propio ocupa un lugar central como definidor de una subjetividad, pero, al revés de otros nacimientos, aquí no se trae un niño al mundo sino a un adulto cuya vida ha virado radicalmente. No se trata de un movimiento de reproducción de la especie sino de una producción dentro de la *bios*. Una producción en la que ese adulto participa activamente.

transforma a Perón en el verdadero protagonista del libro y lo construye como el arquetipo del padre. Por su parte, su propia construcción está también rodeada de todas las marcas de una arquetipo de madre idealizada y doliente, pág. 341.

³⁸ Perón, Eva. *La razón de mi vida y otros escritos. (Evita por ella misma)*. Buenos Aires, Planeta, 1996. Todas las citas corresponden a esta edición.

De las tres condiciones de la existencia humana (labor, trabajo y acción) que formula Hannah Arendt, enraizadas todas en la natalidad, la acción es la que mantiene una relación más estrecha con ella:

“el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún, ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico.”³⁹

A través de esta filosofía que pone en el centro la categoría de nacimiento, Arendt establece una fractura en la tradición filosófica sobre todo por la centralidad que la misma le da a la idea de muerte.⁴⁰ La natalidad permite el aparecer en el mundo de lo nuevo, de lo que en cada ser humano hay de singular y designa al mismo tiempo el carácter no solitario del nacimiento. Se nace con otros y junto a otros y esta situación hace que lo singular se vincule con la pluralidad.⁴¹

Creo que tanto en Eva Perón como en Hebe de Bonafini, a pesar de las colocaciones divergentes y disímiles que mantienen con respecto al estado y que ya hemos resaltado, este segundo nacimiento puede leerse como la puesta en marcha de un comienzo (otras formas de la política), la emergencia en el mundo de algo nuevo (los cuerpos destacados de mujeres en el centro espacial del estado, la Plaza de Mayo), la conversión del carácter único de la maternidad que se hace patente en el sintagma “madre hay una sola” en la pluralización del lugar del hijo. Es decir, un entramado simbólico de maternidad y política que se manifiesta con acciones y discursos en los que una voz que se reconoce como hija puede volverse madre (Eva) o una voz de madre presentarse como hija (Hebe). El comienzo a que dan lugar estos nacimientos no sólo produce un viraje fundamental en las biografías de estas mujeres sino que influye en las acciones y prácticas políticas que se derivan de este cambio y que impactan fundamentalmente sobre los derechos de ciudadanía (en los años cincuenta con el primer peronismo) y en las políticas de demanda de justicia y de derechos humanos (de los años de la dictadura y posteriores). Impactan también en las formas de pensar e imaginar las relaciones posibles entre mujeres y estado. Pero ¿qué clase de autobiografía se hace cargo de estos hechos?

³⁹ Arendt, Hannah. *La condición humana*, pág. 23.

⁴⁰ Ver los trabajos de Collin, Françoise, “Nacer y tiempo. Agustín en el pensamiento arendtiano”, de Kristeva, Julia. *El genio femenino: 1 Hannah Arendt y Cavarero, Adriana*. “Decir el nacimiento”.

⁴¹ “«Singularidad y pluralidad, son, pues, los elementos necesarios para una acción política que no conoce ni la igualdad seriada ni la previsibilidad igualadora de los procedimientos —o sea, que no se asegura obsesivamente la repetición y el control de lo idéntico— sino más bien que nombra diferencias singulares en una co-presencia constitutiva y enraizada en el nacimiento.» (Cavarero, A. pág. 138).

El encargo

Eva Perón y Hebe de Bonafini no escribieron de puño y letra sus autobiografías, las dieron a escribir y ellas supervisaron y pautaron (en el caso de Eva con limitaciones) las construcciones textuales que hacían de su yo el eje de los relatos de vida. No se trata de un dato menor, tampoco de un hecho decisivo y excluyente para los efectos de recepción y lectura. Si en todo texto autobiográfico se pone en escena un juego de disociaciones entre quien dice yo y quien lo escribe, en estas autobiografías “por encargo” la dislocación se agudiza. Sin embargo, el carácter de voz fraguada con que se enfrentan los lectores (en ambos casos se conoce que en la composición ha participado más de un sujeto) no resulta un límite para sostener el régimen de confianza argumental que estos textos, por su condición de autobiográficos, persiguen. El pacto autobiográfico que, según Philippe Lejeune, precisa del reconocimiento de una identidad entre narrador, personaje y firma, es en estos casos, sostenido y a un mismo tiempo alterado.⁴² La credibilidad se mantiene porque el yo que escribe y firma como Eva Perón o como Hebe de Bonafini es el mismo que protagoniza los hechos allí relatados. El desvío, que responde a la maquinaria del “encargo”, es signo de una transacción de escritura que se escabulle más o menos silenciosa por la superficie textual, desdibujando el estatuto de los sujetos que intervienen en el contrato. Por eso, si bien ambas coinciden en “el encargo”, los modos en que éste se deja ver al interior de los textos son diferentes. El grado o espesor de este ocultamiento indica las diferentes condiciones de producción de cada uno de los textos y el carácter más o menos convencional del pacto en los mismos.

El pacto autobiográfico involucra al texto y al lector; es en la instancia de la recepción donde se produce ese enlace contingente pero necesario para la lectura. El primero dispara y dispone los mecanismos por medio de los cuales representa e interpela al segundo en su interior. En cambio, el contrato de las autobiografías por encargo es de otro tipo. Se trata de un acuerdo externo realizado entre dos personas en un momento previo a la decisión de escritura. Por un lado, el que encarga, personaje central del texto, poseedor de la firma y los derechos de autor y también narrador y, por otro, el contratado, una especie de testafierro o delegado cuyas señas y presencia pueden no importar demasiado y no ser reveladas sino en instancias paratextuales. Las escrituras por encargo son una práctica habitual en personajes que han alcanzado distintas formas de celebridad y que no

⁴² El concepto “pacto autobiográfico” es de Philippe Lejeune y sirve para dar cuenta de la identidad existente entre la firma de autor, el narrador y el personaje de la autobiografía que determina un contrato entre el texto y el lector.

tienen como capital simbólico el ejercicio de la escritura. En este sentido, nos constituyen como lectores desatentos de los procedimientos literarios y nos sumergen en un universo textual donde pesan las intenciones y la búsqueda de semejanzas entre lo ocurrido y lo relatado. Por lo tanto, frente a ellas podemos no disponernos a observar un acto de lenguaje como ocurre con las autobiografías de escritores-as.⁴³ Pero al mismo tiempo este rasgo coloca a estos textos al margen de las versiones canónicas del género autobiográfico (que fundamentalmente utilizan a la memoria como material y objeto de reflexión) y de las ubicaciones que éste tiene dentro de la institución literaria.

Las referencias, más o menos divulgadas u ocultas, del autor o autora material del encargo en el interior del libro dan cuenta de operaciones editoriales y políticas pero también de concepciones diferentes de lo autobiográfico. En el caso de *La razón de mi vida*, la “verdad” que el texto intenta decir ya había sido diseminada de múltiples formas en la sociedad y en la cultura argentinas. El texto constituía una forma más de sostener esa verdad, establecía con ella su coherencia, apuntaba a la identificación sin fisuras entre vida y obra, era decididamente un agregado simbólico, un apéndice textual para una acción política multiplicada y diversificada. La aparición del texto bajo la autoría de Eva Perón intentaba mostrar como “natural” y “verdadero” un hecho cuya artificialidad política y de factura era *vox populi*.

La razón de mi vida se convierte en un órgano de propaganda del gobierno, en material de lectura obligatorio para las escuelas secundarias, en un referente ampliamente citado en todas las biografías y estudios que se dedicaron a Eva.⁴⁴ A pesar de las diferentes intervenciones textuales, el texto fue tomado posteriormente como material útil para la construcción de biografías o ensayos de interpretación. La fidelidad del mismo a la “causa peronista” más que a la construcción de una vida narrada desde una primera persona, le otorgó su carácter de documento ineludible del peronismo. La simulación de la autoría se

⁴³ P. Lejeune llama “espacio autobiográfico” al espacio de producción anterior de un autor que reclama el interés de lectura del texto autobiográfico, de modo que nunca puede ser un primer texto. Las autobiografías de Eva Perón y Hebe de Bonafini sí lo son, en los dos casos no hay una producción discursiva previa que avale el camino de las autobiografías. Sus vidas son las que ocupan ese espacio autobiográfico y las que despiertan el interés de ser leídas.

⁴⁴ La idea de escribir una autobiografía surgió de un valenciano enigmático, Manuel Penella de Silva, quien viaja a la Argentina para ofrecerle a Eva este proyecto. El periodista estaba interesado en políticas que le dieran otro lugar a la mujer y según él relata trataba de insuflar estas ideas en Eva. Ante el avance de estas ideas en su esposa Perón quiere leer el manuscrito y se lo da a sus ministros Raúl Mendé y Armando Méndez San Martín quienes meten mano en él. “Mientras el libro fue mío fue también de ella”, dice Penella en esas notas. Las manipulaciones que se hicieron sobre el manuscrito para borrar las marcas de los tonos de Eva o los registros de sus ideas pueden homologarse a las manipulaciones que más tarde se hicieron sobre su cadáver. *La razón de mi vida* sale en setiembre de 1951 (aunque los datos sobre el

tienen como capital simbólico el ejercicio de la escritura. En este sentido, nos constituyen como lectores desatentos de los procedimientos literarios y nos sumergen en un universo textual donde pesan las intenciones y la búsqueda de semejanzas entre lo ocurrido y lo relatado. Por lo tanto, frente a ellas podemos no disponernos a observar un acto de lenguaje como ocurre con las autobiografías de escritores-as.⁴³ Pero al mismo tiempo este rasgo coloca a estos textos al margen de las versiones canónicas del género autobiográfico (que fundamentalmente utilizan a la memoria como material y objeto de reflexión) y de las ubicaciones que éste tiene dentro de la institución literaria.

Las referencias, más o menos divulgadas u ocultas, del autor o autora material del encargo en el interior del libro dan cuenta de operaciones editoriales y políticas pero también de concepciones diferentes de lo autobiográfico. En el caso de *La razón de mi vida*, la “verdad” que el texto intenta decir ya había sido diseminada de múltiples formas en la sociedad y en la cultura argentinas. El texto constituía una forma más de sostener esa verdad, establecía con ella su coherencia, apuntaba a la identificación sin fisuras entre vida y obra, era decididamente un agregado simbólico, un apéndice textual para una acción política multiplicada y diversificada. La aparición del texto bajo la autoría de Eva Perón intentaba mostrar como “natural” y “verdadero” un hecho cuya artificialidad política y de factura era *vox populi*.

La razón de mi vida se convierte en un órgano de propaganda del gobierno, en material de lectura obligatorio para las escuelas secundarias, en un referente ampliamente citado en todas las biografías y estudios que se dedicaron a Eva.⁴⁴ A pesar de las diferentes intervenciones textuales, el texto fue tomado posteriormente como material útil para la construcción de biografías o ensayos de interpretación. La fidelidad del mismo a la “causa peronista” más que a la construcción de una vida narrada desde una primera persona, le otorgó su carácter de documento ineludible del peronismo. La simulación de la autoría se

⁴³ P. Lejeune llama “espacio autobiográfico” al espacio de producción anterior de un autor que reclama el interés de lectura del texto autobiográfico, de modo que nunca puede ser un primer texto. Las autobiografías de Eva Perón y Hebe de Bonafini sí lo son, en los dos casos no hay una producción discursiva previa que avale el camino de las autobiografías. Sus vidas son las que ocupan ese espacio autobiográfico y las que despiertan el interés de ser leídas.

⁴⁴ La idea de escribir una autobiografía surgió de un valenciano enigmático, Manuel Penella de Silva, quien viaja a la Argentina para ofrecerle a Eva este proyecto. El periodista estaba interesado en políticas que le dieran otro lugar a la mujer y según él relata trataba de insuflar estas ideas en Eva. Ante el avance de estas ideas en su esposa Perón quiere leer el manuscrito y se lo da a sus ministros Raúl Mendé y Armando Méndez San Martín quienes meten mano en él. “Mientras el libro fue mío fue también de ella”, dice Penella en esas notas. Las manipulaciones que se hicieron sobre el manuscrito para borrar las marcas de los tonos de Eva o los registros de sus ideas pueden homologarse a las manipulaciones que más tarde se hicieron sobre su cadáver. *La razón de mi vida* sale en setiembre de 1951 (aunque los datos sobre el

entiende además por el interés político de que se está construyendo un texto para las generaciones más jóvenes y para las del futuro. De modo que no importa en él tanto la “verdad” que el texto refleja sino la “verdad” que busca imponer. Una verdad no escrita por Eva Perón pero sí acordada con ella y con cuya voz, tono e ideas su autora se identificaba.⁴⁵ La inclinación al didactismo y a la maniobra política trabajan a favor de y en conjunto con la evidente vocación propagandística articulando un proyecto totalizador y monológico. A pesar de estos cañamazos de “sentido común” y de “verdades hechas” por el peronismo, *La razón de mi vida* puede ser aún permeable a otros recorridos interpretativos. El trabajo deliberado a favor de la simulación, de la construcción testimonial y la proclama política responde además a una concepción del discurso que postula un entrelazamiento directo y transparente entre texto y vida, lenguaje y representación.

En el caso de la autobiografía de Hebe de Bonafini el movimiento narrativo de construcción del yo es diferente. El hecho singular de la delegación de la escritura se hace visible a través de una foto - incluida en el interior del libro y repetida en la solapa - de quienes se presenta como autora, Hebe de Bonafini, y como redactora, Matilde Sánchez. En la edición hay, además, un prólogo de Sánchez que confirma el quehacer conjunto. La foto muestra a las dos mujeres siguiendo la lectura de unos papeles. Hebe con un lápiz en la mano tiene el gesto de autoridad de quien va corrigiendo su “propia” palabra. Matilde Sánchez con la cara apoyada entre sus dedos plegados y los codos sobre la mesa parece seguir con la vista atenta la corrección que señala la maestra. Las poses, los gestos, la diferencia de edad entre ellas hacen de la delegación de escritura un espacio de encuentro que, de algún modo deja intactos los roles. Una, más poderosa, contiene, actúa y narra el dominio de la representación; la otra, retiene el lugar secundario de quien colabora y admira el carácter singular y único de la que es narrada y representada. La vida, el testimonio es de una; el armado del texto y la valoración positiva dada a la acción de testimoniar, de la otra. Ambas comparten la idea de la utilidad de la escritura y de la representación. El alcance ético y político que persigue el proyecto se hace acabadamente presente en la imagen que descubre la foto. Al transformarse el carácter soberano del sujeto que dice yo en una instancia de enunciación casi compartida que no borra al yo ni le

mes de publicación varían), diez meses antes de su muerte. Consultar las entrevistas a Penella en *Primera Plana* Nos. 212, 213 y 214 de enero de 1967.

⁴⁵ Sin embargo, según Penella poco tuvo que ver Eva Perón en las correcciones que Perón y dos de sus ministros hicieron al libro, lo que demuestra que el libro debía conformar más a Perón que a Evita y resultaba funcional al proyecto político del gobierno.

quita su protagonismo sino que se dispersa en otras zonas del texto dialogando con él, se socava el dominio individual del sujeto moderno en tanto autor (*autoritas*) y se pone de relieve por otras vías el valor de la lucha colectiva que se representa como un diálogo entre generaciones. Simultáneamente la escenificación del contrato de escritura demuestra el carácter convencional del pacto autobiográfico y la índole de su construcción.⁴⁶

El “Prólogo” de Sánchez adopta una primera persona que interpreta a la otra con firmeza y autoridad. Repone también los datos sobre el origen del libro y sobre el transcurrir de las entrevistas, proporciona fechas, describe lugares (la casa de Hebe o la Casa de las Madres, la plaza). Un tono de admiración y exaltación de la figura y de sus formas de resistencia impregna todo lo dicho y anticipa su alianza simbólica para la narración del segundo nacimiento. Un lugar de conversión absoluta del que se extirpa, a pedido de Hebe, la palabra miedo: “Puesta frente a los originales de esta versión, esa mujer corrigió los trucos novelescos de la verdad estricta y hasta una licencia que sólo pretendía humanizarla: del trabajo habría que suprimir la palabra miedo, porque jamás lo había sentido.” La foto que muestra la mirada atenta de Bonafini sobre el papel escrito por Sánchez parece contener la “verdad” del texto y su diferencia fundamental con la biografía de Eva. La corrección de su autobiografía escrita por otra establece el punto donde se cotejan las adecuaciones entre la realidad y la verdad del texto, entre el afuera textual y su posibilidad imperfecta de ser representado. La marca de autoridad, incluso de pertenencia de esa escritura, se dirime en ese acto de corrección. Pero también allí se revela la conciencia textual y autoral de que el género autobiográfico tiene sus dispositivos propios. Para Nicolás Rosa “el acto autobiográfico es simultáneamente acto de escritura y acto de nacimiento de esa escritura.”⁴⁷ En la autobiografía de Hebe de Bonafini, en cambio, el acto es presencial; está allí en los límites del texto autobiográfico, cuando éste se hace libro, pliegue de la tapa, solapa, foto.

La narración del nacimiento

⁴⁶ El pacto también se pone en entredicho por otras cuestiones como la tapa del libro, sus títulos y firma. “Historias de vida” es más el título de una colección que de un texto singular. En la contratapa se hace alusión a que éste es el primero de una serie de títulos que le seguirían. El nombre Hebe de Bonafini no aparece como firma de autora sino como el objeto sobre el que se centra esa historia de vida. Podría pensarse en un texto que carece de autor y en este sentido el régimen de la autobiografía aparece totalmente alterado. En una conversación privada que mantuve con Matilde Sánchez ella me informó que la colección pretendía seguir con otras historias de vida de militantes. El proyecto, a cargo de una editorial creada *ad hoc* para este plan, no prosperó. Matilde Sánchez le había hecho previamente una entrevista a Bonafini que había sido publicada en la revista *Satiricón* y en razón de este antecedente Ricardo Piglia le encargó esta “autobiografía”.

Estas autobiografías cuentan historias de poder femenino, de una potencia para la afirmación de las protagonistas que se construyen como otras absolutamente diferentes de lo que ellas mismas y los espacios de referencia y pertenencia familiares donde actuaban podían haber imaginado. El episodio que se privilegia, segundo nacimiento, ficción de origen o punto disparador de una conversión, aparece entonces como el centro irreductible que da forma al yo autobiográfico que se pretende narrar.

En *Historias de vida* de Hebe de Bonafini, el hecho traumático de la desaparición de los hijos se narra desde la perspectiva de un yo instalado en el marco más amplio del mundo familiar. El relato de esta vida necesita dotar de sentido a la militancia, para ello recurre al mundo de la infancia y a la vida anterior a la instalación de la tragedia.

“Así el tiempo se extendía para nosotros siempre igual a sí mismo: cada día era parecido al anterior y existía, creo, un placer en mirarlo repetirse, siempre tranquilo, idéntico, y en esperar esos planes sencillos y excitantes que lo quebraba. En nuestra vida de escasa variedad había la aceptación de que se debía buscar placer en el trabajo y endilgarle siempre algún trabajo al placer. Quiero decir que esa actitud era auténtica y sentida. Por sobre todas las cosas, el Dique era alegre.” (Bonafini, H., pág. 33)

En ese mundo barrial, construido alrededor de una destilería de petróleo, cercana a Buenos Aires pero sabiéndola ajena, las relaciones sociales y laborales atravesaban la vida familiar y vecinal constituyéndola como un refugio, una fortaleza:

“Así, el mundo era una fortaleza segura: los muertos no tenían nombre porque la historia era ajena. Había en nosotros un costado como de frigidez, de insensibilidad porque la emoción se reducía a ese pequeño círculo. Esos límites eran, a la vez seguros, el seguro de que seríamos felices, porque la alegría se escribía con minúscula y se decía despacio, con pudor, sobre los pequeños actos.” (Bonafini, H., págs. 47-48)

Estos eran “los límites del mundo”, título, además del primer capítulo, donde se suceden las anécdotas de la vida cotidiana, la narración de las diferentes etapas (infancia, noviazgo, casamiento, las salidas esporádicas del barrio, la llegada de los hijos, la escuela, las vacaciones) de la protagonista. El relato transcurre lenta y consecuentemente, ubica escenas y personajes, va cercando ese mundo familiar y le va dando una temporalidad precisa a lo narrado; dispone una marcha horizontal para el yo que así avanza gradualmente en su desarrollo argumentativo. Este primer capítulo comienza anulando fechas, desmintiendo los nacimientos cronológicos: “Ese 4 de diciembre de 1928 que anotaron en la partida de nacimiento nunca me pareció la fecha real: uno siempre cree que ha nacido el día del primer recuerdo.” (Bonafini, H., pág. 17) Lo que sigue a esta frase y

⁴⁷ Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, pág. 58.

especialmente lo que se narra en el segundo capítulo se construye decididamente para refutar esa cronología.

Este capítulo “Mi segundo nacimiento” exhibe también un comienzo singular. Si el primero refutaba las verdaderas llegadas al mundo; éste rodea al personaje de una serie de datos y rasgos claves de la nueva identidad a cuyo comienzo asistimos. La que Sánchez nombraba como la “matrona recia de la plaza” nace en el texto como madre a través de una multiplicación de actos de amamantar. Sus pechos rebosantes de leche nutren a su hijo Jorge y luego a la hija de una vecina. La situación se repite con el segundo hijo, Raúl, quien comparte el pecho materno con una nena muy flaquita que había contraído polio durante la epidemia de los años '50. Hebe tiene que sacarle el pecho a su hijo para salvar a la nena. El relato de estos hechos anticipa y condensa la índole plural de la maternidad de las Madres de Plaza de Mayo, una de cuyas políticas apunta a amplificar el carácter único del hijo desaparecido a través de la consigna “todos los desaparecidos son mis hijos”. El lugar de madre como el lugar de hijo, en tanto inscripciones reales y simbólicas, son desplazadas del punto de intensidad amorosa que produce el saberse únicos el uno para el otro y son ubicados en un sitio social y político de carácter múltiple. En cambio en *La razón de mi vida* el encuentro con Perón, futuro esposo y presidente de la Nación, se constituye en la revelación absoluta y centro configurador de la transformación de Eva. (“Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto”) que va a modularse capítulo por capítulo dando forma a un despertar, a un proceso de aprendizaje, a un nuevo nacimiento, el texto va agregando capas y capas de pensamientos que a partir de la repetición, el desarrollo de lo mismo, el énfasis en la emoción y la sentimentalidad sigue el itinerario de los pasajes de un yo que se dice único, coherente, auténtico y verdadero. El ejercicio programático y político de la autobiografía toma una dirección vertical que evita la aparición de cualquier fisura o ambigüedad. El objetivo es rodear ese centro de manera que siempre se muestre perfecto y luminoso.⁴⁸

⁴⁸ Otras citas en el mismo sentido dicen: “En todas las vidas hay un momento que parece definitivo. (...) Por fin llegó “mi día maravilloso”, “Todos, o casi todos, tenemos en la vida ‘un día maravilloso’, para mí, fue el día en que mi vida coincidió con la vida de Perón.” “El encuentro me ha dejado en el corazón una estampa indeleble; y no puedo dejar de pintarla porque ella señala el comienzo de mi verdadera vida.”. Las citas demuestran cómo el reconocimiento del hombre sella el encuentro amoroso y es motor del despertar de la conciencia política. Amor por el hombre y amor por la patria arman un entramado subjetivo y político que, en el caso del peronismo, deriva necesariamente en amor por el pueblo. El hecho conmueve y revoluciona la vida, se transforma en su causa, su razón y su luz de modo que la narración de esa vida se cuenta a partir de él.

El nuevo nacimiento pone en evidencia el acto de novedad y ruptura de un orden y sobre todo el escándalo que implica este salto, un desacomodamiento simbólico que perturba sujetos, tiempos y espacios.

El nombre propio, como el segundo nacimiento, es efecto de un proceso de construcción que superpone diversos recorridos y en este sentido es fundamental para estas autorrepresentaciones. El nombre es una adopción, una conquista, un modo de ser y de estar en el mundo de la política. El nombre resume una narrativa personal porque contiene al mismo tiempo el encapsulamiento del pasado y un potencial para el futuro.⁴⁹ Es un extracto de sentido donde se entrelazan las marcas de mayor familiaridad e intimidad al lado de otras que apuntan directamente al reconocimiento público.

En *La razón de mi vida* se advierte cómo el nombre propio es un elemento central en la autoconstrucción del personaje de Eva. La elección del diminutivo acerca, saltea las mediaciones, establece un lazo que es sobre todo familiar. Sirve además para que ese lazo se funda con los valores de una madre. Llamarse Evita es llamarse como una madre: “Cuando un pibe me nombre “Evita” me siento madre de todos los pibes...” (pág. 75). A pesar de la lista de identificaciones que el texto despliega, la de la madre prevalece: “La verdad es que, sin ningún esfuerzo artificial, sin que me cueste íntimamente nada, tal como si hubiese nacido para todo esto, me siento responsable de los humildes como si fuese la madre de todos....” La hipérbole se realiza a favor de un lugar de hijo multiplicado y un lugar de madre única, excepcional que pueda cobijarlos a todos.⁵⁰

La forma Evita, objeto de atribuciones múltiples en un decidido y eficaz proceso de amplificación y expansión, es motor y garante de la hipérbole.⁵¹ Los títulos pomposos de los discursos oficiales la acercan e identifican alternativa y simultáneamente con una heroína, una madre o una santa. Sin embargo, no es la autobiografía el sitio textual donde

⁴⁹ Ver MacLean, M., ob.cit. pág. 2.

⁵⁰ Según una cita que incluye Julie Taylor (extraída del libro de Borroni Vacca), en el programa de radio que Eva hacía durante 1944, “Hacia un futuro mejor”, ya aparece una autorreferencia como madre: “Soy una mujer como ustedes, madres, esposas, novias, hermanas... De mí surgió el hijo que está en los cuarteles... o el trabajador que está creando una nueva Argentina en la tierra, en el mar y el aire.”, Taylor, J.M., *Evita Perón. Los mitos de una mujer*, pág. 67.

⁵¹ J.M. Taylor fue siguiendo minuciosamente los pasajes del nombre pero sobre todo fechando los diversos títulos que se le adjudicaron a Eva: “Primera Trabajadora de la Argentina”, “Reina del Trabajo” (1946), “Dama de la Esperanza” (1947), “Madre Espiritual de Todos los Niños Argentinos” (1948), “Jefa Espiritual de la Nación” designada por la Cámara de Diputados en mayo de 1952. El padre Benítez, su confesor, la declara “Mártir de los descamisados” durante la misa pública que se le ofrece unos días antes de morir. El título de “Santa Evita” le fue dedicado cuando se conoce su renunciamento en agosto de 1951. Todos los atributos tienden al más alto homenaje (Primera, Reina, Jefa, Madre), abarcan tanto al mundo del trabajo como al dominio nacional, la esfera religiosa o espiritual y contiene conjuntos plenos (todos los niños, todos los descamisados). En el libro de Cortes Rocca y Kohan también se trabaja la cuestión de los cambios de nombre desde otra perspectiva.

dar cuenta de estos pasajes. El proceso complejo de búsqueda de un nombre propio que siguió Eva queda por fuera de este relato que privilegia el nacimiento político y olvida gran parte de la historia personal que la condujo a él.⁵² Las sustituciones ya fueron hechas cuando el texto sale a la luz, por lo tanto lo que éste muestra es cómo se construye el relato de una vida que de forma al nombre conquistado. El nombre Evita, es, entonces, tanto el efecto de un proceso de nominación y de autorrepresentación como el punto de apertura de otro recorrido.

El nacimiento a una “verdadera” vida emplaza el lugar de la hija, de la discípula que es asumido con todos los rasgos de la menor. Como se trata de un lugar simbólico permite alteraciones y reconstrucciones rápidas del imaginario. El trayecto de identidad que se persigue a través del uso de los diferentes nombres propios va acompañando el proceso de quien de hija pasa a constituirse en “Señora”, tal como es llamada cuando actúa como esposa del presidente y, desde ese enclave, el paso a la madre es casi automático, “natural”. Mariano Plotkin señala que una de las acciones principales del primer peronismo fue la creación de un imaginario político a través de la construcción de una simbología que permeaba todos los aspectos de la vida pública. La edificación de un consenso para lograr “unidad espiritual” era una de las obsesiones de Perón (Plotkin, M., 1994). En este contexto, la promoción de Eva como madre y Jefa Espiritual de los argentinos era fundamental para lograrlo. *La razón de mi vida* lo explicita sin tapujos, como todo lo que dice. La retórica de la propaganda política puesta al servicio del relato oficial de una vida construye un campo de transparencia. Las interpelaciones públicas a través de la reiteración de una misma identificación (yo soy como ustedes) busca como respuesta una devolución ampliada de esa identificación:

⁵² Eva Perón fue la hija menor de una familia de hijos extramatrimoniales. Aparentemente fue inscrita como María Eva Ibarguren. La adopción del apellido Duarte no solo fue un acto propio de obtención de justicia en épocas en que la legislación vigente separaba a hijos legítimos e ilegítimos sino una decisión personal de apropiación del nombre del padre. El hecho, llevado a cabo por la inminencia del casamiento con un hombre del poder político que se perfilaba como futuro presidente de la Nación fue producto de una falsificación de datos en las actas del registro civil (Navarro, M, *Evita*. Capítulo I, ob.cit. En su caso, es mucho más que esto. El reconocimiento simbólico busca agenciar con él una reparación social y política. Su pasado oscuro de muchacha de provincia, su actividad como artista de segunda, su origen de clase se verían transformados drásticamente por ese acto. Acto que, además, la convertía en la esposa legítima del hombre que en ese momento estaba concentrando la mayor cantidad de poder en la Argentina. Penella en la nota citada hace referencia que al comienzo Evita exigía ser llamada “Doña María Eva Duarte de Perón” como un modo de ganar respetabilidad y que solo más tarde cuando vio que esto era imposible se resignó a ser Eva Perón a secas. Al no poder manejar la fuerza de transformación de su nombre público, trata de que las mujeres que la acompañan en la actividad política lo conserven. Dice una de ellas: “Ella no quería que usara el nombre de soltera. Ella me sacó el apellido de soltera. Yo, encantada.”. Consultar los testimonios de las mujeres que participaron en el Partido Peronista Femenino que se incluyen en el libro de Susana Bianchi y Norma Sanchís, *El Partido Peronista Femenino*, pág. 154.

“En este gran hogar de la Patria yo soy lo que una mujer en cualquiera de los infinitos hogares de mi pueblo.

Como ella soy al fin de cuentas mujer.

Me gustan las mismas cosas que a ella: joyas y pieles, vestidos y zapatos... pero, como ella, prefiere que todos, en la casa, estén mejor que yo. (...)

Como todas ellas me levanto temprano pensando en mi marido y en mis hijos... (...)

Como ellas, yo sé lo que los hijos de esta casa grande que es la Patria necesitan de mí y de mi marido...(..)

¡Es que me siento verdaderamente madre de mi pueblo!

Y creo honradamente que lo soy.” (233-234)

El libro reitera lo que ya formaba parte del discurso de identificación entre Perón, Eva y el “pueblo” peronista. Ella preside en calidad de esposa esa “casa grande” que es la “Patria” y como madre cree en su poder y en el de sus hijos. La identificación produce creencia y se alimenta de ella. Desde el mismo centro del poder, se ponen en marcha los mecanismos necesarios para articular una maternidad espiritual y simbólica funcional a su proyecto, una maternidad peronista. El Estado promueve un lugar de madre y un espacio filial numeroso y amplio y usa esos lugares para su beneficio. Así esta maternidad encarnada en un rostro, un cuerpo y una voz, es decir en una mujer particular sin hijos propios, adquiere una fuerza y una eficacia sin precedentes.

Este lugar de exaltación de lo materno funciona además como una de las justificaciones más convincentes por las cuales un Estado puede permitir, admitir y estimular que una mujer actúe en la esfera pública. La emergencia de una palabra de madre al servicio del cuidado de los excluidos y más débiles es funcional a las políticas del Estado benefactor. Entrega, servicio, cuidado, abnegación, sacrificio, lealtad se modulan en sus versiones más tradicionales y conservadoras; sin embargo, unidas al fervor de la lucha política cobran otros significados. El pasaje permite que esta madre no esté asociada a su vínculo con un único hijo sino que pluralice su lugar logrando al mismo tiempo hiperbolizarse a sí misma. Es también este texto que acompaña el proceso y la construcción de una maternidad simbólica el que tal vez pueda leerse no solo como una fórmula marginal del género melodramático⁵³ sino también como un enclave donde se confunden y tensan la fábula de origen que cuenta el segundo nacimiento con la proclama política y el documento histórico.

⁵³ Para una lectura de *La razón de mi vida* como un texto que trabaja con las marcas del género melodramático consultar de María del Carmen Sillato “*La razón de mi vida* de Eva Perón: el texto como espacio de auto-representación melodramática”. Marysa Navarro en “El liderazgo carismático de Evita” se refiere también al uso del lenguaje del radioteatro en sus discursos en los capítulos XIV y XV de su libro.

Como mujer de estado Eva Perón y el discurso oficial reiteraban la historia de amor de la política transformando “el dominio y el consenso en amor nacional y popular.”⁵⁴ En lugar de los efectos políticos –dominio y consenso-, un relato sentimental de entrega y amor. Sin embargo, la figura también se erigía como una defensa contra las versiones fraguadas por la oposición. Aquí se gestaba y circulaba otra representación de madre, todopoderosa y despótica, simultáneamente perversa, peligrosa y temida que era producto y a la vez generaba una cantidad de relatos y mitos populares.⁵⁵ El Estado, el más interesado en hacer de su propia versión la hegemónica, es decir, la de una representación materna espiritualmente elevada y perfecta, debía asegurar la eficacia política de sus consignas. La figura de Eva no era solo el terreno de disputa simbólica que separaba a peronistas y antiperonistas, lugar, por otra parte, en el que ella participaba activamente para mantener la división; su condición de madre simbólicamente legítima o abyecta y espuria era lo que estaba en entredicho. Cada facción dirimía su deseo de madre a través de la invención de las distintas Evas. La maternidad figurada de Eva era decididamente una cuestión de Estado.

En el proceso que lleva a las Madres de Plaza de Mayo a la militancia política un nuevo nombre propio certifica el segundo nacimiento, un nombre que ya no es sólo un nombre de persona sino el *nombre de un lugar*: Madres de la Plaza.⁵⁶

“Creamos y registramos la Asociación Madres de Plaza de Mayo sin necesidad de inventarle el nombre: ese fue el que nos puso la gente que nos veía en las rondas. (...) Ya somos algo más que madres desesperadas, que sólo se llevan a

⁵⁴ La cita es de Kraniauskas, John. “Eva-peronismo. Literatura, Estado”, pág. 49.

⁵⁵ Para las formas controvertidas de los mitos alrededor de la figura de Eva Perón ver el artículo ya citado de Marie Langer “El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón”, ob.cit. Pero también la lectura de Hugo Vezzetti en “Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón”. quien destaca al artículo de Langer como uno de los trabajos más notables de la literatura psicoanalítica argentina por el cruce que la autora se anima a hacer entre psicoanálisis y política. Langer, que escribe dos versiones del artículo: una en 1949, otra en 1957, a través del análisis de un relato popular difundido en la época (el del niño asado por la sirvienta que se había quedado a cuidarlo mientras sus padres salían) descubre no solamente las proyecciones de un imaginario materno con sus versiones de madres malas y buenas sino el desecho político de ellas.

⁵⁶ El hallazgo interpretativo es de Martha Rosenberg que lo formula en un artículo “Lo que las madres saben”, ob.cit Allí dice: “El hijo es el lugar en donde su identidad social es aniquilada, y es en el momento de esta desaparición que surgen los significantes de su deseo: ‘Madres’, ya no de tal o cual hombre o mujer cuya existencia hace peligrar al régimen, sino de ‘Plaza de Mayo’. Madres de un lugar, del lugar mítico de origen de la voluntad política de nuestro pueblo de advenir a una vida independiente.” En un artículo posterior: “Aparecer con vida. Apuntes sobre filiación, identidad y restitución de los niños secuestrados-desaparecidos, 1976-1982”, ob. cit. la autora avanza en su elaboración teórica y diferencia entre lo que es la madre de un desaparecido con un dolor privado donde no hay marca histórica de su presencia y las Madres de la Plaza de Mayo que reclaman a sus hijos como *nuestros hijos*, a una pertenencia a una comunidad social y política. Se trata de una identidad colectiva y política que asume la defensa de la vida “y de sus garantías políticas, jurídicas y económico-sociales; el reclamo a toda la sociedad de la responsabilidad debida (tanto a acusados como a acusadores); la elaboración de la experiencia de los hijos y subsecuente producción de una acción política diferente y crítica. El fundamento ético de su accionar es lo que produce la eficacia política.”, 260.

sí mismas a cada encuentro: tenemos algo, un nombre que nos pertenece y al cual pertenecer.”, *Historias de vida*, 188.

El nombre nuevo opera por amplificación, pluraliza, otorga la identidad colectiva necesaria para la política. La plaza es nombre, apropiación simbólica, identificación. La plaza no solo es “síntoma de la escena política”⁵⁷ o arena de sus implantaciones sino lugar de aprendizaje (“nosotras aprendíamos esa tarea en la plaza”, (Bonafini, H., pág. 137). El aprendizaje ocupa un papel importante en el texto de Bonafini. En las zonas de recuperación de la vida familiar los hijos Jorge y Raúl son presentados como jóvenes universitarios y militantes. Entre los recuerdos sobresalen aquellos donde Hebe se deja enseñar por los hijos. Raúl le enseña a leer el diario, Jorge a gustar de un poema de Neruda. La autobiografía va entrelazando los pasos de la propia militancia con las evocaciones familiares y los datos que Bonafini va recabando sobre los hijos presos como si las dos historias se contaran juntas. Los recuerdos donde ella se coloca como aprendiz no borran ni anulan su condición de madre, identidad que no se deja de nombrar a lo largo de todo el texto.

Por eso, como el yo nunca deja de considerarse madre, su relato incorpora la voz del hijo.⁵⁸ El texto termina con una ‘Postdata real’, el relato de una presa que compartió la cárcel con Raúl Bonafini y que abandona el lugar antes de parir. Antes de que se vaya, Raúl escribe en el forro de su falda un poema y le pide que si logra salir se lo lleve a su madre. El poema transcrito “Plegaria a una madre encapuchada” lo enuncia un feto dentro del vientre materno (“yo que estoy en tu vientre,/te hablo mamá”). Así un hijo realmente encapuchado no le escribe a su madre un poema que refleje la literalidad de su propio infierno, ni “pierde el tiempo” expresándole su amor; parece en todo caso ofrecerle más motivos para continuar la lucha ya que le muestra el horror de ese posible embarazo y parto en prisión. El gesto político de Hebe reside en esa inclusión a partir de la cual se le da la voz al hijo o se deja constancia de su deseo, palabra y acción, producidos en condiciones de máxima humillación.

La militancia materna permite la transformación: de la singularidad (Jorge, Raúl, Hebe) a la pluralidad tanto de los hijos como de las madres. Si los hijos fueron víctimas de persecución, tortura y asesinato pero además de sustracción de identidad en la figura de los desaparecidos, las madres trabajarán a favor de una sobrerrepresentación. En ella una serie de acciones políticas y a un mismo tiempo estéticas irá poniéndole imágenes,

⁵⁷ Rosenberg, M., “Aparecer con vida”, pág. 259.

figuras y textos a un orden simbólico diferente. La multiplicación del hijo y la hiperbolización de la madre cincelan el espacio de una trascendencia.

Por otra parte, el nombre del lugar, un nombre catalizable en el sentido barthesiano⁵⁹, es el nombre de la pertenencia alcanzada, de la militancia. Es el lugar donde se busca una racionalidad vinculada con el segundo nacimiento. Entre la plaza y estas mujeres hay un campo de relaciones metonímicas que alcanzan tintes religiosos.⁶⁰ La plaza es muerte y es vida, lugar de nacimiento (de ellas) y de resurrección (de los hijos): “Yo digo que todos los jueves en la plaza se produce el milagro de la resurrección. Nuestros hijos resucitan cada jueves porque hablamos con su voz, miramos con sus ojos y, a veces, caminamos con sus pasos.”⁶¹

En la plaza, además, se tergiversan las cronologías, se desorganizan las representaciones (“Cada vez que viajo a alguna parte, siento que estoy ahí por los desaparecidos y que todo lo que me pasa es en nombre de ellos.”, Bauducco, pág. 183), se confunden y superponen las fechas de los partos y de las desapariciones:

“...después de mucho tiempo de que habían desaparecido, hace como cuatro o cinco años, era doce de diciembre y yo trataba de recordar qué cosa importante había pasado en esa fecha. De golpe dije: ‘Dios mío, es el día que nació Jorge’. En ese momento me di cuenta que durante quince años había recordado el ocho de febrero y el seis de diciembre como sus cumpleaños. Fijáte qué curioso lo que me pasó. *Convertí dentro de mí, las fechas de desaparición en las de nacimiento. Se me pasaron por alto durante un montón de años el doce de diciembre y el tres de julio, los días que los parí.* Yo estaba dando una charla cuando me di cuenta de lo que me había pasado y no lo podía creer.” (destacado mío), (Bauducco, G., pág. 138)

En esta alteración traumática de fechas y lugares, en esa maraña que se produce entre las fechas de desaparición y las del parto, se lee el peso del segundo nacimiento.⁶² La

⁵⁸ Este procedimiento de convivencia dentro de la misma textualidad de las dos voces, introducidas por la voz de la madre es común a algunos textos ficcionales que analizaré en el siguiente capítulo y es una de las marcas de la serie.

⁵⁹ Dice Roland Barthes “Proust y los nombres” “... el Nombre es catalizable, se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias “escenas” surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que solo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas.”, pág. 180.

⁶⁰ Ver el texto teatral de Zito Lema basado en la asociación de las Madres con la Mater Dolorosa, Zito Lema, Vicente. *Oratorio Mater*.

⁶¹ La cita corresponde a Bauducco, Gabriel. *Hebe, la otra mujer*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, pág. 19.

⁶² Laura Bonaparte, presidenta de Línea Fundadora, escribe un texto en el que hace mención al recuerdo del nacimiento de su hija (“La memoria y la carne”, pág. 18-19). El registro alude al malestar corporal, la congoja posterior y al reconocimiento diferido de que un día como ése había parido a Noni. Bonaparte habla de una “memoria del cuerpo”, una experiencia que alude a las marcas del paso de los hijos por el

nueva vida depara la emergencia de otras relaciones familiares. La construcción de una hermandad femenina es otra de las experiencias que las Madres valorizan especialmente.

63

Nacer de nuevo como una madre radicalmente diferente, en estado de permanente resistencia, significa no solo una conversión personal sino hacer de ésta la experiencia a través de la cual se tiene en cuenta al otro, plural, multiplicado, hijos, desaparecidos, descamisados. Ese otro cualquiera que es el hijo, aunque disperso en los rostros anónimos de los que forman el conjunto del pueblo o en la pluralización materna y política de la filiación (“todos los desaparecidos son mis hijos”) es el ser que de todas maneras importa a las madres. “Lo que puede garantizar nuestra condición humana de seres preocupados por el sentido del *ser aquí* es el amor materno a la vida cualquiera...”, afirma Julia Kristeva en su lectura de Hannah Arendt. Este amor al otro –cualquiera, uno y todos a la vez, todos por uno, uno por todos- al hacerse plural a través del amor de la mujer-madre realiza el concepto de vida en el sentido arendtiano. Es decir, “reiventa continuamente el sentido infinito de las vidas plurales de las que me hace don a cambio.”⁶⁴

El siniestro pasaje que persiguieron las políticas del terrorismo estatal es impugnado e intervenido por los discursos y acciones de las Madres que buscan clarificar políticamente la instalación siniestra del concepto de nuda vida y dotar de sentido tanto al hecho de la desaparición como a su condición de madres marcadas por la pérdida y la imposibilidad del duelo.⁶⁵ Sobre esta instalación de vacío radical que marca al cuerpo desaparecido de los hijos, las madres reconfiguran sus propias vidas en tanto *bios*. Y de esta manera ponen en escena el hecho de que si las mujeres realizan ese “acto de donación que es la vida” también están capacitadas para dar sentido a ese acto. Con ello Kristeva

cuerpo de la madre. El relato de esta experiencia coloca en otro orden de significados el peso de las fechas.

⁶³ La figura de Azucena Villaflor, una de las primeras Madres de la Plaza y luego desaparecida, es una presencia constante en la autobiografía como modelo de lucha. Cuando se relata la agonía del esposo dos compañeras se instalan en la casa de Hebe para sostenerla. Un mundo simbólico diferente se construye a partir de la valoración de estos lazos. Dicho en los términos teóricos de Luce Irigaray estaríamos en presencia de la construcción de una genealogía femenina.

⁶⁴ Ver Kristeva, J. *El genio femenino*. 1, págs 62-63. Kristeva toma la idea del amor a cualquiera de Giorgio Agamben (en *La comunidad que viene*), aunque éste no se refiere en ningún momento al amor maternal. Kristeva no discute con su posición, sin embargo su elaboración teórica sobre la maternidad que fue previa, implica la posibilidad de incluir la figura de la madre en las reflexiones sobre la nuda vida, término que usa Agamben para referirse a *zoe*.

⁶⁵ Giorgio Agamben en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. discurre acerca de las cuestiones políticas alrededor presentes en la nuda vida que está a la vez excluida del orden jurídico y apresada en él. La nuda vida es la vida a la que cualquiera puede dar muerte impunemente y, al mismo tiempo, la que no puede ser sacrificada. La vida insacrificable del ciudadano dentro de la modernidad y al mismo tiempo expuesta a que cualquiera se la quite. “A la nuda vida y a sus avatares en el mundo moderno (la vida

apuesta a la disolución de la división ancestral que separa a “las que dan vida” de “los que dan el sentido”:

“Después de dos mil años de historia mundial dominada por lo que de sagrado tiene el Niño Jesús, ¿no estarían las mujeres en situación de dar otra coloración a ese sagrado último que es el milagro de la vida humana: no la vida por sí misma, sino la vida portadora de sentido, para cuya formulación las mujeres están llamadas a aportar su deseo y su palabra?”⁶⁶

Con el segundo nacimiento del que hablamos aquí extensamente se produce una reapropiación del lugar de madre y una entrada segunda en el orden biográfico. Estos relatos de madres que se cuentan más allá de los espacios autobiográficos, como veremos en el apartado que sigue, se plantean alejados de todo pacifismo que no esté enraizado en la acción, el discurso y la política.

2. Los textos propios. Escribir por mí misma.

“... si alguien me hubiera dicho antes que con esto se podía hacer literatura yo no le hubiera creído’. Para mí la literatura había sido, hasta entonces, el arte de expresar ideas difíciles, muy elevadas, con palabras más difíciles todavía. Algo para elegidos. Del mismo modo, si alguien me hubiera dicho que sobre las cosas que yo viví y que me rodearon se podía escribir, y hasta hacer literatura, yo lo hubiera escrito. Yo también me creí, durante mucho tiempo, muy poquita cosa. Después de leer ese texto (*El corazón es un cazador solitario*), a mis ochenta años, fíjense, por fin supe sobre qué escribir. *Dejé de ser yo la muda*. Y escribí sobre mí misma, sobre mi mundo.” Cota.⁶⁷

Las palabras de una de las integrantes de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Cota Feigelmühler Senar, en la Introducción del segundo tomo de textos producidos durante el taller literario que el grupo realizó entre 1990-1996, escenifica otra salida del silencio, es decir, un nuevo proceso que conduce a otro ejercicio de toma de la palabra. El pasaje alude a la experiencia del nombrarse y de nombrar el propio mundo (“escribí sobre mí misma, sobre mi mundo”) y pone en funcionamiento la narrativa que articula ambas experiencias. Esta conquista de la palabra, a la vez, individual y colectiva, privada y pública, propia y compartida, personal y política, es la lucha misma de las Madres que incluye, en este momento de pasaje a la escritura que encaran en la década de los noventa, la comprensión del carácter de contienda que puede asumir y contener la palabra. (“Hemos logrado entender que escribir es también una de las formas de la lucha”).

biológica, la sexualidad, etc.) le es inherente una opacidad que es imposible clarificar si no se cobra conciencia de su carácter político.” (pág. 153)

⁶⁶ Estoy siguiendo las ideas de Julia Kristeva desarrolladas en Clement, Catherine y Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado*. Ob. cit. págs 19 a 26

⁶⁷ “Lo grande y lo pequeño”, en Madres de Plaza de Mayo. *La vida en las palabras*. Corresponde a la segunda antología de textos realizados en el taller de escritura de esa Asociación entre marzo y diciembre de 1992 y coordinado por Leopoldo Brizuela.

¿Cómo interpretar este comienzo o este nuevo aprendizaje? ¿Qué aprenden las Madres? ¿Qué consideran que necesitan aprender en esta nueva etapa? Al escribir-se las madres instauran un giro contundente que mantiene una continuidad intensa, directa y funcional con el proceso personal y colectivo desplegado a partir de la primera toma de la palabra y del segundo nacimiento. No hay ruptura sino una vuelta a contar lo mismo desde otro anclaje, desde una nueva apropiación verbal, una vuelta al guión que ellas mismas construyeron y al que dieron forma como su relato social de identidad. El encargo de la práctica “autobiográfica” que implicó para Hebe de Bonafini el dejarse escribir por otra, es decir, dar lugar a que su vida sea escrita con la ayuda de otra, se convierte en estos casos en actos personales de expresión que les ofrece la posibilidad de experimentación y de escritura de los textos propios. En el prólogo de uno de los libros, Leopoldo Brizuela explica el significado de esta actividad:

“... un eslabón más en esa larga cadena de acciones dirigidas a encontrar, para su palabra, caminos más efectivos y duraderos. Apenas otro eslabón, sí, pero quizás el que revela el punto más alto de una conciencia, en tanto implica asumir una tarea que hasta entonces había estado a cargo de los demás, la escritura, y llevarla adelante con una responsabilidad equivalente a cualquiera de sus otras prácticas políticas.

... asistir al taller implicó, en lo personal, una osadía comparable a salir a la calle en plena dictadura. Al momento de comenzar a escribir, todas las madres tenían entre sesenta y ochenta años de edad. En general, su última experiencia como alumnas había sido la escuela primaria, cursada en una época en que el sistema educativo no alentaba precisamente la creación. Y viniendo como vienen de las clases populares, nadie había esperado nunca de ellas que escribieran.”⁶⁸

La audacia, sin embargo, no es comparable a la exposición del cuerpo en la plaza ni a ese momento inicial en que el grupo se forma. La idea de eslabón que propone Brizuela resulta más adecuada para explicar el proceso de aprendizaje y crecimiento, un concepto que aparece recurrentemente en los textos de las Madres. Por otra parte, evoca la idea de continuidad y de cadena. La salida al espacio público y su consecuente toma de la palabra no es, en este caso, equivalente a la apropiación de la escritura⁶⁹, porque la amenaza y el peligro de uno y otro momento no son asimilables. La toma de la palabra es

⁶⁸ Madres de Plaza de Mayo. *Taller de escritura. El lugar del reencuentro*. Selección y estudio preliminar por Leopoldo Brizuela. Valencia: Ediciones Bajo cero, 1995.

⁶⁹ Una de las acciones paradigmáticas en este sentido que se vinculan con desafiar el peligro y poner el cuerpo se produce con la visita de Terence Todman a la Argentina durante la dictadura de Videla. Este envía un emisario para hablar con las Madres y pedirles que dejen la Plaza: “Y nos quedamos agarradas entre nosotras, agarradas a una columna. Entonces mandaron milicos como para la guerra, armados, con cascos, para que nos fuéramos. Y les dijimos que no nos íbamos a ir. Entonces ellos pidieron que apunten, y cuando dijeron “apunten” nosotras les gritamos “fuego”. Y ese gritarles “fuego” hizo que todos los periodistas que estaban para verlo a él –a Terence Todman- vinieran a ver quiénes eran esas mujeres – que no éramos más de 30- que habían hecho esa acción tan fuerte que sirvió para que saliéramos ya en muchos periódicos.” *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, pág. 10.

un salto, casi un salto al vacío por la radicalidad y el riesgo que encerraba en el contexto de la dictadura, por las dimensiones que se abrían a partir de su emergencia, por todo aquello que hacía nacer; la conquista de la escritura es un giro, palmario, contundente, singular para volver a contar la historia y encarar a través de ese acto una nueva experiencia con la voz y el relato.

Escribir la experiencia (es decir, dar cuenta del saber acumulado por el conjunto de prácticas que como grupo protagonizan) o enfrentar la experiencia de escribir (es decir, probar el paso a la singularidad que ofrece la escritura del yo), se anudan de modos diversos y pueden rastrearse desde el primero al último de los libros que publican. En ellos la historia personal de cada una persigue su adecuación al relato común y simultáneamente la inscripción de su particularidad biográfica. La estancia en este espacio de escritura, el acceso a este universo en el que descubren las modalidades de la primera o la tercera persona, los pliegues autobiográficos y ensayan con algún registro ficcional, dura el tiempo que dura el Taller (1990-1996). La salida forma parte de una decisión conjunta que se propone narrar la historia del grupo a través del imperativo de “escribir la lucha”. La decisión se refleja en otro libro, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*.

Las distintas acciones de militancia que las Madres desarrollaron desde 1977 hasta la fecha, además del rito central y simbólico de la vuelta a la plaza los jueves por la tarde, se caracterizaron por una variedad y diversificación notables. El Taller de Escritura que el grupo conformó en 1990 por sugerencia del escritor Leopoldo Brizuela les permitió descubrir una nueva forma de expresión y encarar –como ya se dijo– lo que ellas consideraron un aprendizaje más. Como resultado de estos encuentros se publicaron cuatro libros: *Nuestros sueños* que reúne los textos escritos entre agosto de 1990 y diciembre de 1991, *La vida en las palabras* (1993) que agrupa los trabajos escritos en 1992, *El lugar del reencuentro* (1995), el único que no tiene el pie de imprenta de las Madres sino de la Unión de Escritores del País Valenciano y *El corazón en la escritura* (1997), textos escritos entre 1993 y 1996. Tomados en conjunto se advierte en ellos un recorrido de escritura al mismo tiempo que una conciencia cada vez más aguda de estar confeccionando un libro propio, aunque algunas técnicas de presentación de los textos surgen en el primero y se conservan hasta el último.⁷⁰ La cita del comienzo de este apartado alude también a otra cuestión que atraviesa el conjunto de estas producciones: una

⁷⁰ Si la primera de las iniciativas consistió en un modesto cuadernillo de treinta y seis páginas de factura artesanal en base a fotoduplicación y con tapas de una cartulina común, las ediciones siguientes, aun dentro de un diseño de libro político que es expresión de un grupo, ya son libros editados en imprentas.

reflexión reiterada alrededor de las relaciones entre escritura y vida pero también acerca del tipo de materiales que, provenientes del plano de la experiencia, pueden entrar en el dominio de lo literario. Es decir, estos textos no solo se preguntan qué se puede escribir, sobre qué se puede escribir, cómo hacerlo, para qué, cuáles son las técnicas adecuadas para la producción de un texto, cuáles las relaciones entre palabra y subjetividad sino que responden desde la misma acción: escribiendo, publicando. Por otra parte, la factura de las antologías exhibe otro de los temas centrales del hecho literario: qué es un autor, quién puede serlo, cómo se construye un texto sin autor o cómo se configura discursivamente un autor colectivo.

Cada libro está dividido en partes que agrupan textos vinculados con una temática (“Infancias, adolescencias”, por ejemplo) pero dentro del cual se incluyen diferentes tipos textuales (poesía, prosa, textos autobiográficos, transcripciones de diálogos, fragmentos de textos más extensos, etc.). Uno de los procedimientos habituales para lograr la socialización de la escritura que se persigue es la transitoria supresión del nombre propio como marca de autoría de cada texto. En muchos casos un asterisco a pie de página indica “ver autoras en el índice”, en otros, un subtítulo señala “texto colectivo”. La dispersión de los nombres o apodos en todos los libros y la mención del nombre y apellido completo en las contratapas u otros márgenes es común a todas las antologías y convoca además al espíritu de solidaridad, familiaridad, democracia y pertenencia que construye el grupo. Más que a la eliminación del nombre propio estas antologías apuntan a introducirlo desde franjas poco habituales. Los nombres y apellidos se obtienen después de seguir un proceso que implica saltar de la identidad colectiva, “Madres de Plaza de Mayo”, al del nombre familiar con que se reconocen entre ellas: Cota, Porota, Mimí, etc. y con el que firman cada texto y luego a la instancia de reposición que se encuentra en los índices, contratapas o epílogos. Hay partes sostenidas de manera más fuerte en el carácter coral de la enunciación. Se trata a veces de la transcripción de diálogos o textos orales introducidos por “dice Elsa” o “dice Hebe” o a veces de la superposición y encadenado de textos escritos en los que irrumpe la presencia casi fantasmal del editor.⁷¹ Si esta manipulación del nombre de autor pone en entredicho el carácter de propiedad sobre los textos y la disolución de las marcas del nombre personal en el colectivo, al mismo tiempo exhibe el acto de entrega de este sujeto madre en su literalidad. El uso del lenguaje que se privilegia

⁷¹ Por otra parte, el nombre grupal no tiene un sitio claro en las tapas. La marca de autor se confunde con el pie editorial señalando por un lado, el carácter de aprendizaje en la nueva tarea y, por otro, la índole de autogestión de sus prácticas

se afirma en esta función. Los textos parecen sostenerse en la concepción de que lo que se dice es lo que se muestra, que aquello que se hace traduce exactamente lo que se quiere expresar o que lo que se relata es lo ocurrido. La escritura une con un solo trazo las historias que se intentan contar con el deseo de testimoniar que las anima. El lenguaje, la palabra escrita que las Madres dicen que aprenden a usar en el Taller es un arma de lucha (“también se puede luchar desde el papel”, *La vida en las palabras*, pág. 18), la expresión de un sentimiento (“contar la historia del movimiento como solo nosotras podemos hacerlo: desde el corazón”, *El corazón en la escritura*, pág. 5) y una continuación o reflejo de lo que se piensa o se quiere decir. El lenguaje no solo cumple con su función referencial sin que ésta se vea cuestionada sino que es parte del capital simbólico que se adquiere con los años de lucha y de militancia. El lenguaje transporta vida y sentimientos. Los títulos lo certifican: *La vida en las palabras*, *El corazón en la escritura*.

El primero de los libros, *Nuestros sueños*, marca la entrada de las Madres a la palabra escrita con una referencia cuasi infantil a los significados de leer y escribir. El segundo nacimiento echa por tierra los saberes adquiridos y obliga a aprenderlo todo de nuevo: “Leer es fácil y libre; ahora, escribir con libertad y sin inhibiciones es difícil. Leer mi mamá me ama no es lo mismo que escribir ¿mi mamá me ama?” (*Nuestros sueños*). Después de los sesenta años las Madres se enfrentan a los espacios de experiencia que se tienden entre leer y escribir, a los sutiles tonos que diferencian una afirmación de una pregunta y que recorren los sentidos esparcidos entre saber y dudar. Pero también ese comienzo de ideas simples y sencillas pone en escena la relación entre las madres y la capacidad de amor, como si ellas una vez más se propusieran dar cuenta del vínculo que las une a sus hijos con esta nueva prueba. La ratificación desplaza y diluye cualquier confusión y ésta choca contra el carácter inagotable del sentimiento. Pero, también, la referencia a ese aprendizaje de las primeras letras bajo el cielo protector de los trazos iniciales del amor maternal alude a su condición de madres tanto como al recuerdo de su identidad de hijas. En esa tensión se juega la inscripción de la primera persona. Estos libros se mueven entre estas dos dimensiones: la del presente de la lucha, sostenida en el acontecimiento dramático de la desaparición, y la del pasado familiar previo a la violencia genocida e, incluso y especialmente, el que puede anclarse en los recuerdos de infancia junto a su familia de origen. Acción y memoria, testimonio y autobiografía para unas historias de vida que se cuentan en plural y que tratan de inscribir la intensidad de sus singularidades en el entramado general de un relato compartido.

Pero leer y escribir en esta primera etapa tienen otras modulaciones:

“Antes del taller sentimos muchas veces la necesidad de escribir cosas, de tomar la palabra.”

“Escribir fue siempre mi obsesión”

“Yo también quise escribir siempre, pero la mayoría de las veces no me atrevía. Parece mentira que lo diga yo, que siempre trabajé como maestra (...) Hasta que, cuando desapareció mi hijo, en ocasión de tener que escribirle al Papa, y a distintas personalidades, rompí por fuerza todas mis inhibiciones, tenía que hacerlo, tenía que ayudar a mi hijo, y volqué en el papel toda mi angustia y mi temor lo mejor que pude. Fue el primer paso. Hoy comprendo que escribir es parte de la lucha.”

“Yo, en cambio, escribí siempre, y mucho, hasta que por alguna razón, en la época en que comenzó nuestra tragedia, rompí todo y nunca más volví a escribir.”

“Yo, quiero escribir, principalmente, para mí, para probar de una vez por todas si soy capaz, si puedo vencer esta timidez y este retraimiento que siempre me han trabado, y así expresarme y conocerme mejor. Quiero crecer, para poder ser mejor y ayudar más en nuestra lucha, que es lo más importante que puedo imaginar.”

“Yo quiero escribir ahora para descubrir cuál es mi voz (...)”

“Yo quiero escribir para todo el que quiera leernos.”

Diferentes valoraciones y funciones de la escritura se desprenden de estas citas: la escritura puede ser aprendizaje y descubrimiento, energía y sostén, presencia que se levanta sobre la falta, suplemento inútil frente a la muerte, testimonio del trabajo de duelo. Puede actuar como espacio donde construir una voz propia o desde el cual interpelar y convocar al lector. Como una de ellas mismas dice: la experiencia del taller puede homologarse a una “toma de la palabra”. Esta no se refiere solo al acto de autoafirmación personal o colectivo que el grupo realiza sino que trae el eco de su primera emergencia, cuando comprometió al decir y a lo dicho ya que enunciaba públicamente aquello que estaba prohibido pronunciar. Experiencia límite a la que en los años noventa se vuelve a través de la declaración de que esta vez incursionan en un terreno diferente.

La desaparición del hijo dejó a alguna de ellas sin palabras:

“Cuando supe que se lo habían llevado un grupo de soldados, tuve como un ataque: se me paralizó la mandíbula, se me arruinó la lengua, y no pude hablar durante unas horas. Y es como si entre las Madres de Plaza de Mayo hubiera aprendido a hablar de nuevo.”⁷²

La toma de la palabra en su versión fundadora condensaba un triple valor por medio del cual se le restituía un sentido al mundo, a la historia y a la vida. El acto de nombrar diseñó efectos simbólicos sobre el conjunto de la sociedad y hoy en día es imposible imaginar la deriva histórica que se hubiera instalado si las Madres no hubieran tomado la palabra, si no “hubieran aprendido a hablar de nuevo”. Nombrar en tanto ejercicio de la memoria es también una práctica política. Cuando este acto se convierte en escritura, en libro, resulta, entonces, una segunda conquista. Las Madres tienen plena

⁷² Aline, “Qué hacía mi hijo”, en *El corazón en la escritura*, op.cit. 97-98

conciencia de que este aprendizaje que realizan en el Taller les da un nuevo instrumento para sus políticas y consideran también que pueden aportar algo más al relato social que habían construido escribiendo sus vivencias, sus historias personales. Creen que este segundo movimiento implica capturar un núcleo esencial de la palabra, su significado. Recién llegadas -como señala Leopoldo Brizuela- a este universo simbólico valoran la capacidad instrumental y expresiva del lenguaje y consideran que es posible dar con ese significado. El coraje inicial que las llevó a la plaza a decir lo que estaba prohibido repercute ahora en la fuerza de esta creencia sobre las posibilidades de representación del lenguaje y aquí también encuentra su límite.

Los libros productos del Taller retoman la denuncia, reiteran el relato de la desaparición y de la búsqueda e, intentan, además, avanzar en la construcción de la memoria personal y familiar de las participantes. Construcción que encierra la tarea más específica de “hablar de mí misma, hablar de mi mundo”. Desde el primero al último de los libros se incluyen zonas que privilegian el relato de infancia o el recuerdo familiar. En el primero, en la sección “Tejiendo sueños” se superponen diferentes escenas hogareñas familiares que reconstruyen la placidez de esas vidas, signadas por la alegría y la tristeza de los ciclos naturales. Las historias de inmigración, los relatos de viaje, las distintas versiones del sacrificio de los padres se suceden alrededor de casas que funcionan como centros simbólicos de irradiación de experiencias. En *La vida en las palabras* sobresale el relato “Lodosa, Lodosa mía”, un cuento más extenso y ambicioso que cuenta el viaje desde Buenos Aires a un pueblo de Navarra, donde la experiencia se abre a un mundo de vivencias enriquecedor: el reconocimiento de la casa materna y de la vida en un pueblo, el contacto con la naturaleza a través de una diversidad sensorial de la que el lenguaje se hace cargo (ver crecer los espárragos, descubrir el tamaño y color de los olivos, observar y participar en el proceso de hacer vino y luego recordar los pies infantiles pisando las uvas). “Lodosa, Lodosa mía” es también el relato sobre el descubrimiento infantil de lo político: la represión del golpe militar de 1930 y luego la Guerra Civil Española durante la cual el padre de la narradora es fusilado. Seis años después la familia regresa a la Argentina. Otro relato va quebrando esta historia; el mismo cuenta la historia de amistad entre dos niñas y jovencitas y está dirigido a un interlocutor sin marcas. En “Postdata a los textos” (sección final del libro) se incluyen ciertas aclaraciones sobre el proceso de construcción de los mismos. Aquí, Porota, la autora de “Lodosa, Lodosa mía”, cuenta cómo el profesor del taller le llamó la atención sobre la segunda persona a la que se dirigía: “Y yo, que hasta entonces no me había dado cuenta de que sí, al escribir estaba

hablándole a un “vos”, de inmediato comprendí que esa persona era Alicia, mi única hija, hoy desaparecida.” Si la violencia de la guerra y del terror estatal traman los hechos de la vida de Porota tanto en su singularidad como en el devenir colectivo que la hace su protagonista, el lenguaje, por su parte, no siempre funciona como cómplice de lo que quiere decir. Más allá de su uso, en el punto de su reflexión, dice más de lo que quiere decir al nombrar el trauma simbólico de la desaparición de la hija.

En el último de los libros, *El corazón en las palabras*, se reitera en algunas secciones la construcción coral de textos alrededor de ejes temáticos específicos que abarcan: el recuerdo del día del secuestro, la primera jornada de búsqueda, el significado de algunos objetos como el pañuelo blanco o el banco de la plaza, la alegría de la lucha o el compañerismo entre las madres. El libro se concentra además en motivos centrales a la maternidad, que comprometen tanto a las prácticas que la definen como a los objetos o materiales sobre las que se realizan u operan. “Tejiendo historias” reúne historias referidas a la ropa, el hilado, la confección. Así se suceden el recuerdo del delantal de la abuela, el que la madre usaba para atender la confitería o el uniforme de trabajo del padre. Otros fragmentos siguen la relación entre el cuerpo y el guardapolvo blanco a lo largo de distintos momentos de la vida: el de primer grado, el del secundario con moño enorme que al terminar el ciclo se convierte en cinturón, el que cubría a la mujer en sus años de maestra, los de los hijos que se planchaban los domingos. El delantal blanco concentra en sus transformaciones y detalles el transcurrir de la vida de María del Carmen. Retiene desde su presencia actual –el último de ellos que la acompañó cuando se jubiló, sigue colgado en el placard- la huella material del pasado. La tela blanca funde sus sentidos en un lazo simbólico con el pañuelo blanco que usan las Madres; ambos son símbolos de distintos tipos de lucha, ambos modulan las distintas versiones del aprendizaje. El objeto se reinscribe en su costado político pero previamente forma parte de un proceso de particularización. Por otra parte, con estos textos las Madres traen a la escritura no sólo un tema al que van rodeando, hilando, sino el espacio artesanal de la costura, el tejido o la comida para mimetizar a la primera con estas experiencias netamente materiales, históricamente ejecutadas y construidas por mujeres. La escritura y el tejido o la escritura y la elaboración del alimento remiten al universo compartido del detalle, allí donde las tareas domésticas se vuelven exactas y minuciosas porque se entregan a la fase placentera de su trabajo. La sección “Compartir la mesa” reitera el mismo esquema de presentación y superposición de fragmentos alrededor del motivo de la comida así como un similar gusto por lo minúsculo y el lento detenimiento en la materialidad de cada objeto:

“Los tallarines, cintitas y raviolos, menú tradicional de la Italia de mi familia, - escribe Elsa- los hacía mi abuela en la mesa bien limpia y con el palo bien grueso –diría que para mí era como un juego, ver a mi abuelita moverse de aquí para allá preparando todo para la masa, que la harina, que los huevos ...”

“Al anuncio de cualquiera de mis hijos ‘¡hoy en mi casa tenemos empanadas’ casi siempre había agregados a la mesa. No sé si eran tan especiales, yo amasaba los discos y a los condimentos trataba de agregarles alguna cosa distinta para que fueran más sabrosas. En aquellos tiempos añorados y lejanos ahora pienso, pienso en su actitud de compartir ...”

“Mondongo con papas, porotos y garbanzos, lleva también tomate, ají cebolla, orégano y desde ya, aceite y pimientos. Elegí esta receta –escribe Porota- porque casi siempre se hace para reunir a la familia, es imposible hacerla para pocos porque al estar compuesta por tantos ingredientes sale una cantidad importante. (...) Antes, cuando contábamos la experiencia de la desaparición de nuestros hijos, yo decía que había muchas comidas que yo ya no hacía: una era ésta. Porque hasta en estas cosas que parecen tan insignificantes, y no lo son, también influyó la dictadura militar.” (*El corazón en la escritura*, 25-26)

La singularización que produce siempre la entrada en la literatura se carga con nombres de pueblos, ciudades y tiempos precisos. Estos materiales al ingresar a un orden narrativo exhiben los mecanismos de la memoria, las franjas por donde los recuerdos abandonan su encapsulamiento y dan con “el corazón de la escritura”, es decir con el fulgor material que vuelve a las palabras sobre sí mismas. Los objetos y las prácticas de la cotidianidad familiar se redimen de la pérdida y de la imposibilidad de la transmisión a través de la puesta en escritura. Aquí encuentran su razón de ser, una motivación “literaria” que no le ofrecen los otros ámbitos públicos donde las Madres actúan.

Por otra parte, si el primer trayecto vital que protagonizaron implicó –como ellas mismas dicen- “un paso del yo al nosotras”, la factura de estos libros prueban, aunque no de manera dominante, con el recorrido inverso: del nosotras al yo. Sin embargo, los libros no abandonan su índole refleja. Libros como espejos: de la lucha, del proceso personal, del devenir autobiográfico. En su afán de continuidad con los sentidos que apuntalaron la fábula de origen el relato que ponen en escena muestra las debilidades intrínsecas de toda versión oficializada, a pesar de la radicalidad que exhiben sus demandas. La reiteración de un guión, la insistencia de una trama ejemplar, satura el espacio social de intercambio y actuación de los imaginarios y hace que se clausuren los vértices posibles de su transformación. La palabra es garante de la acción y ésta, antecedente de la palabra. Así, los textos que publican colocan en la autorreferencia a la experiencia grupal una de sus claves de construcción y el relato de las madres en cierto sentido y, en contradicción con lo que ellas van declarando durante la última década, parece casi sordo al paso del tiempo. Esa matriz de sentidos que se obstina en mostrarse una y otra vez es la que al mismo

tiempo determina el repliegue de la versión oficial sobre sí misma y, por lo tanto, lo que se percibe es una simplificación de sus posibilidades.

¿Qué es lo que repite el discurso de este grupo de Madres durante los años noventa? La inversión simbólica de haber sido paridas por sus hijos y la poderosa imagen de una mujer en estado de alumbramiento perpetuo (“estoy pariendo todo el tiempo algo”, *El corazón en la escritura*, 112, “Pero aferradas a la tierra/seguimos eternamente jóvenes/para seguir pariendo”, *El corazón...31* y *La vida...*, 122). Esta última representación, la puesta en escena de un cuerpo embarazado que no deja de parir, nombra un estado corporal con el que se evoca la vida y el nacimiento y, de esta manera, aporta sus propias dislocaciones e inversiones de sentido de los imaginarios maternos dominantes. A través de cada una de sus invocaciones, plurales y diversas (paren nuevos hijos, paren un periódico, una idea, una universidad)⁷³ la idea de nacimiento se convierte en objeto, norte, referencia primera y última de la militancia. En este sentido, Las Madres parecen personificar el pensamiento arendtiano que ponía en el centro de su interpretación política la categoría de natalidad vinculado con la acción política y, en este sentido, propician el cambio. Cambio que afecta el régimen de las representaciones maternas al poner en evidencia la politización de las posiciones. Al hacerse cargo de la dimensión política de esas posiciones las dotan de un significado nuevo, tal como lo formula Julia Kristeva.

Esta alteración de los imaginarios maternos que colocan a unas mujeres en función de madres como fuentes de una enunciación autorizada producen una apertura y expansión de los lugares de la representación política. Desde un punto de vista social las madres de las víctimas del gatillo fácil, de la violencia urbana o de violaciones que salieron y salen durante la década de los noventa al espacio público a demandar justicia, esclarecimiento de crímenes o a luchar contra la impunidad del accionar de la policía y algunos sectores del poder político responden al modelo que inauguraron y protagonizaron las Madres. También resultaron base para la imitación y formación de otros grupos internacionales de mujeres reunidas con el objetivo de buscar a sus hijos desaparecidos o madres de hijos víctimas de catástrofes ecológicas, de luchar contra guerras u ocupaciones militares mediante la práctica de acciones no violentas. Por otra parte, desde esta ocupación particular del lugar de enunciación se generaron otros lenguajes y ficciones que exploraron

⁷³ El 6 de abril del 2000 se funda la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo que pone en funcionamiento la idea de que “el estudio y el conocimiento son herramientas que favorecen la organización y toma de conciencia de los sectores populares”. El discurso de inauguración de Hebe de Bonafini reitera la metáfora del alumbramiento: con la Universidad han parido un nuevo hijo. Consultar www.madres.org

con las nuevas inflexiones del modelo materno en el plano de las representaciones estéticas, algunas de las cuales serán tratadas en el capítulo siguiente.

Pero el emplazamiento de la escena original –la vuelta a la plaza los días jueves– retomada en el desarrollo del relato de las Madres de Plaza de Mayo como la escena primera que da lugar al acta de nacimiento del grupo, encerraba también como posibilidad derivativa la construcción de una épica, de una mitología de costados heroicos una de cuyas aristas fundantes residía en esa omnipotencia en el alumbramiento. Ricardo Forster señaló que el discurso de las Madres de Plaza de Mayo tiende hacia la mitificación porque impide la interrogación crítica del pasado al imaginar que es posible volver a hablar el lenguaje de sus hijos, como si las palabras que articularon una y otra experiencia fueran las mismas y permanecieran incontaminadas.⁷⁴ Para Nicolás Casullo, por su parte,

“la escritura de las Madres de la Plaza reinscribe la historia en lo mítico, en su verdad. En la palabra de las Madres, la historia cesa: es pura memoria del tiempo que origina todo tiempo histórico: es tiempo de la catástrofe (la muerte), de la violencia del olvido (pérdida de todo sentido), y por lo tanto el de la necesidad de la memoria (rememoración de la fuente divina con que fue instaurada la vida.”⁷⁵

El detenimiento de la historia o la cristalización en el momento fundacional obstaculizan entonces la lectura crítica de la historia pero también dificultan la construcción de diferencia con sus hijos. La alteración imaginaria de las sucesiones generacionales producen una identificación omnipresente y plena (“yo soy como la niña de mi infancia/yo soy como mi madre en la cocina/yo soy como mi padre trabajando/yo soy como mis hijos me parieron”, “Yo soy como”, *Nuestros sueños*, p. 26) que difícilmente pueda deslindar posiciones y producen una esencialización de ellas y de los hijos como figuras de lo revolucionario. Desde este punto de vista la abundancia y proliferación de metáforas vinculadas con el nacimiento y el dar a luz (“Y así me siento en el taller: enamorada de la vida y como en una sala de partos. Estoy pariendo todo el tiempo algo: un pensamiento nuevo, un escrito”, *La vida en las palabras*, 18) sostenidas a lo largo de décadas pueden pensarse como un freno para la invención y creación de otras representaciones o para el diseño de una postura crítica y autocrítica. En este sistema, la plaza, el taller y la sala de partos son por igual espacios fecundantes que producen nacimientos todos los jueves.⁷⁶ Si

⁷⁴ Ver Forster, Ricardo. “Los usos de la memoria”, págs. 53-61

⁷⁵ Casullo, Nicolás. “Una temporada en las palabras”, pág. 29.

⁷⁶ En los relatos firmados por Hebe de Bonafini o en sus discursos políticos se advierte un uso más reiterado, extendido y casi omnipresente de la metáfora del alumbramiento. Un uso, diríamos excesivo, de su parte y cuyo ejemplo más acabado está en el relato del sentimiento que la vincula a Sergio Schoklender, su hijo adoptivo. Cuando uno de sus entrevistadores le pregunta cómo nacieron los sentimientos que la unen a él, Hebe responde: “Nacieron tal y como si se tratara de un parto. Tal cual un

el proceso de subjetivación precisa de la separación del niño con respecto a la madre, separación que la madre propicia al conducir al hijo hacia el espacio de la cultura; estas representaciones que aluden a mujeres que paren una sucesión de objetos metafóricos en el sentido del alumbramiento y en una variedad de situaciones sustitutivas desafían el divorcio entre orden biológico y el orden cultural renovando una y otra vez la confusión. Dar a luz no resulta un acontecimiento único que produzca algo nuevo sino un sitio de estiramiento temporal y, al multiplicarse sus versiones, se perturba su carácter disruptor y no se perciben los *tempos* más amplios y alternados del orden de las generaciones.

En este encuadre de ideas, la puesta en primer plano de la inversión simbólica de haber sido paridas por sus hijos, su conservación como metáfora a través del tiempo arrastra la idea de un nuevo punto del “crecimiento” y precisa de una renovación mediante una nueva proclama de identificación político-filial como es el de “levantar sus banderas”⁷⁷ y convertirse en sus empedernidas sucesoras (“Prendemos parecemos a nuestros hijos, levantar sus banderas...” *Nuestros sueños*, 8).⁷⁸ Según Foster pasan de la demanda ética a la política, “el peligro nace no de su presencia en tanto Madres sino de su conversión en el partido de los 70”, lo que se produce es una reivindicación especular con sus hijos.⁷⁹

A pesar de estas derivas que no pretenden impugnar el carácter renovador de sus políticas sino por el contrario dar cuenta de sus efectos de sentido en las décadas que siguieron a su nacimiento, se puede afirmar que en 1977 las Madres de Plaza de Mayo produjeron un gesto de ruptura sin retroceso en el campo cultural: la construcción del relato materno en términos de oposición política y construcción ética. Una gestión que no solo dotó de sentidos políticos a la maternidad sino que proporcionó significados maternos a la política. Desde este punto de vista realizaron de algún modo una de las versiones de lo sagrado que proporciona Catherine Clement: “La disposición de las

embarazo... con las mismas ganas y las mismas expectativas. A lo mejor con el parto uno piensa cómo va a ser el bebé. En cambio con Sergio yo pensaba en cómo iba a ser la relación y en si él iba a aceptar ser mi hijo. (...) Yo parí tres hijos y te puedo asegurar que con Sergio tuve las mismas sensaciones.” Bauducco, Gabriel. *Hebe, la otra mujer*. págs. 169-170.

⁷⁷ “Pero tenemos que hablar de otro crecimiento nuestro, quizás el más importante: poco a poco, las Madres empezamos a levantar las banderas de nuestros hijos. (...) ya no solo denunciábamos las atrocidades de que fueron víctimas: ahora traemos a la memoria el sentido tan claro de su lucha, los reivindicamos como militantes que dieron su vida por una utopía...” *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, ob. cit. pág. 50.

⁷⁸ Habría que recordar que la inversión simbólica de los lugares y funciones del parentesco no es privativo de las Madres. En ellas aparece de manera privilegiada, excesiva. El grupo HIJOS también habla de “parir a sus padres”. Rodolfo Walsh en “Carta a mis amigos” escribe que él como padre renace de la figura revolucionaria de la hija. Para un recorrido y reflexión de estas alteraciones simbólico-familiares en los discursos de familiares de las víctimas consultar ver Amado, Ana “Herencias”

mujeres a lo sagrado se adapta más a la revuelta bruta, al heroísmo insurrecto, al entusiasmo del momento, en resumen a las escapatorias del tiempo social.”⁸⁰

Lo que se advierte en algunas de las críticas, más allá de los límites que yo he señalado con respecto al alcance de su sistema metafórico, es la incomodidad frente a la instalación pública de una palabra de madre. Hay quienes califican su accionar como derivado de “un estado de madre”, “un estado de éxtasis”, “un punto de suprema intensidad” que, como tal, está exento de palabra:

“Las Madres serían el lugar, la voz de ese dolor que habla, pero no son ese dolor. Y no son esa voz cuando, por ejemplo, hablan de política, ya que esa voz no necesita hablar, o habla por presencia. Lo que yo señalo en ellas es este sentido, algo real, pero a la vez de una casi imposible expresión.”⁸¹

Hugo Vezzetti, por su parte, reconoce la dimensión moral y universal del reclamo de verdad y justicia de los grupos de familiares de las víctimas y de las Madres pero desconfía del valor político de sus acciones en tanto se proclaman o realizan desde esos lugares identitarios porque rechaza la “reducción de la política y la historia a las emociones familiares” o ve a esa demanda como “la representación familiar al agravio sufrido”.⁸² Estas posiciones si bien provienen de arcos políticos diferentes dentro de lo que podría denominarse el espectro amplio, variado y heterogéneo de la izquierda intelectual siguen asociando a las madres con una dimensión puramente sentimental, señalan que ellas responden a “agravios” o sólo pueden hablar desde el dolor y del dolor. Lo que es evidente es que el imaginario materno es tan poderoso que parece confundir en diferentes direcciones tanto a quienes portan la identidad de madres y hacen de ella un baluarte como a quienes ejercen su crítica. Las primeras porque privilegian una forma congelada del vínculo y a través de él alteran las sucesiones familiares, producen una identificación acrítica de ideas y objetivos políticos entre las generaciones en tanto consideran a las herencias y los legados como formaciones de una sola pieza, abiertas a un orden de transparencias y no en su carácter heterogéneo.⁸³ Pero sin embargo, no puede negarse que ofrecen una lectura de la historia, un acto de memoria y establecen sentidos alternativos a las versiones hegemónicas de la maternidad. Los segundos porque al desoír las apuestas políticas que puede adoptar lo maternal decretan que su espacio es el de la legendaria mudez o el de los flujos de sonido propios de lo pre-discursivo en términos kristevianos o

⁷⁹ Foster, Ricardo, ob.cit.

⁸⁰ Clement, C y Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado*, ob.cit. pág. 75

⁸¹ Oscar del Barco en “Las Madres de Plaza de Mayo”, dossier preparado por la revista *Nombres, Confines*, ob.cit. , p. 52.

⁸² Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. págs. 120 y 208.

lo pre-político en términos hegelianos. O vuelven a colocar el parto y el nacimiento en el centro de la explicación crítica (“Ellas están sostenidas, alumbradas y habladas por sus hijos. Ellos viven en la vida de ellas. Están vivos como cuando se los llevaban a la muerte. Sí, éste es el acto de una locura que traspasa todo y que es cierta.”) o hacen de la inversión simbólica de los lugares el eje de rotación de los mismos términos (“Lo marginal, aun en todo su tremendo dolor, son las madres de las Madres, porque lo que cuenta en la plaza son los hijos engendrando a las Madres y a los que quedamos, para darles voz, para testimoniar el hecho”).⁸⁴ La indiscriminada sobrerrepresentación por parte de las Madres se enfrenta con esta heterodesignación de que son objetos y que sugiere un deseo social de que ellas encaren un retiro afásico de la política. Así algunas de estas articulaciones discursivas vuelven a tentar al lenguaje con la identificación y la falta de distancia entre unos y otras. Desde un lugar asumido de hijos los cuestionamientos a la falta de carnadura crítica de la Asociación Madres de Plaza de Mayo parecen confundir la legitimidad de hacer política desde un lugar de madres con el modo particular que adopta el accionar político de un grupo de Madres, el de esa Asociación.

Por último, la producción de la palabra escrita que este colectivo encara a través del Taller y con la publicación de los libros pone en evidencia el punto de vulnerabilidad del discurso militante. El afecto y la lucha se vuelven excusa para la empresa de escritura y la escritura en esta modalidad resulta una justificación, una herramienta para dar cuenta de la acción y del afecto. Cerco, tautología, repetición, “la escritura funciona como una buena conciencia que tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano”.⁸⁵ Otra construcción y otros efectos de sentido tuvieron las consignas políticas que las Madres y los grupos de familiares de las víctimas generaron durante la dictadura y luego en las diferentes coyunturas políticas que se sucedieron. Además de haberse conformado como un repertorio amplio y potente de recursos semánticos y simbólicos, condensaban en su forma breve y violenta, hecha para el grito, el estallido político y la proclama, sentidos verdaderamente impugnadores de las políticas del terrorismo de estado.

Cuando las Madres deciden comenzar a escribir ellas mismas la historia del grupo en *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, recurren, como es lógico, al nosotras - parcialmente detenido en el espacio del texto personal- pero renuncian al asalto del yo, a la

⁸³ Jacques Derrida sostiene el carácter de heterogeneidad radical que sostiene a toda herencia en *Espectros de Marx*, pág. 30.

⁸⁴ Las citas corresponden al dossier de la Revista *Nombres en Confines*, ob.cit., págs. 45-52

⁸⁵ La cita es de Barthes, Roland en *El grado cero de la escritura*, pág. 32.

exploración de sentidos que su uso permite. El libro contiene dos textos que reiteran la “historia”: el primero, se vale de la transcripción de una conferencia de Hebe de Bonafini para contar la etapa inicial de esa experiencia; el segundo, escrito grupalmente, la continúa. Una serie de capítulos conformados por fotos reunidas temáticamente siguen narrando en imágenes la historia del grupo. Así, las textualidades verbales o visuales redoblan la apuesta al refrendar desde diferentes soportes el espacio literal del testimonio.

“Y así llegamos al momento en que debemos dejar de escribir. Somos ya mujeres muy grandes, pero como nos hemos prometido seguir en nuestro camino hasta el último instante de nuestras vidas, éste no es en modo alguno el final de nuestra historia, ni siquiera un balance.” (pág. 63)

La referencia a la edad avanzada fue usada en un momento de sus vidas, cuando gestionan el Taller Literario para enfatizar el descubrimiento liberador de una nueva experiencia, la de la escritura; en esta ocasión permite la vuelta a ese punto previo a la iniciación de ese nuevo camino cuando escritura y vida compartían una disyunción. La descripción del proceso no comprende entonces el carácter emancipador que parecía encerrar la experiencia de escribir en tanto conductora de nuevos sentidos sino que subraya el regreso al momento fundacional, a la presión del relato colectivo, al espacio de disolución de las intensidades y las historias singulares, al encuadre privilegiado de la identidad política de “madre” de la plaza.

El camino trazado por las Madres fue sin duda de ambición y de potencia: del encargo al libro propio, de las primeras letras a la construcción de una universidad. Estos procesos no indican solo un desarrollo real sino una ocupación o apropiación simbólica que hizo del nacimiento y del aprendizaje un modo de vida. Direcciones impresas también en el mismo procedimiento de producción simbólica que alentaron tanto a través de la pluralización filial como de la sobreidentificación del hijo desaparecido en las diferentes concretizaciones posteriores de su figura (chicos con hambre, chicos de la calle, víctimas de gatillo fácil, de la represión oficial o de violaciones, piqueteros, desocupados, obreros en huelga, trabajadores de fábricas ocupadas, etc.).

El recorrido de este capítulo no siguió direcciones rectas o continuas. Prefirió los giros indirectos en el tratamiento de ciertos temas. Por ejemplo, la apropiación de un sitio de enunciación, es decir, de toma de la palabra, fue el anclaje conceptual que permitió observar e interrogar el pasaje de la representación a las formas complejas de la autorrepresentación de la voz de las madres. Ese proceso hacia la autorrepresentación incluyó la referencia a textos –autobiográficos, testimoniales, ficcionales– que exhibieron

cómo las construcciones de maternidades simbólicas cuestionan la idea de que “madre hay una sola” y permiten la pluralización de los sujetos. Madres e hijos, en tanto figuras o posiciones enunciativas familiares, nombran, remiten, implican al nacimiento como disparador simbólico y como categoría. Por eso los diferentes textos que se analizaron en este capítulo lo sirvieron de él como la idea central que se incrusta y actúa en el imaginario social y cultural constituyéndolo. Análisis que evidenciaron tanto las modalidades de la construcción discursiva de esta categoría como los límites políticos de su expansión indiscriminada.

La ubicación central de este capítulo y la torsión que implica el cambio de serie no es una vía de dirección única. Por el contrario, esta localización señala sus puntos de llegada y simultáneamente su capacidad de renovación. Como los partos y nacimientos cierran y abren, asaltan y dejan ver, iluminan y dan paso. Las Madres hacen nacer otras madres. Estos puntos de llegada y renovación de la narrativa hegemónica provocan en este momento de la investigación un salto que conduce al siguiente capítulo. Salto a través del cual el relato de la madre contará el proceso que va de las madres de la plaza a las madres de la letra.

Capítulo 5

Madres de la letra

La toma de la palabra se reconoce por ciertas señales legítimas que marcan su autoridad a través de una perspectiva situada y de la instalación más débil o más consistente en una primera persona. La literatura es el sitio ideal para estos asentamientos, un espacio donde los modelos maternos se resquebrajan pero, sobre todo se singularizan. La intensidad que pueden adquirir estas representaciones depende menos de una adecuación o desvío del esquema social dominante que de los proyectos estéticos, las propuestas narrativas y los desplazamientos diversos de un yo que se nombra como madre mientras se desplaza por las secuencias y texturas de una lengua que se dice propia, es decir, materna. La revolución del orden simbólico que implica la toma de la palabra se lleva a cabo a través de cada texto, de cada historia que, mediante la puesta en escena de sus particularidades, trabaja a favor de la transformación de ese orden. Semejantes cambios se ejecutan en diferentes niveles e instancias de lo social, un abanico que puede ir, para decirlo de manera simplificada, de los espacios habitados por las madres de la plaza (desplegadas en el capítulo anterior) a las textualidades y ficciones que puedan albergar a las madres de la letra. En este sentido, podría afirmarse que, tanto el feminismo como ideología de género y práctica política o los Estudios de la Mujer como espacio de indagación multidisciplinar de la diferencia sexual como las Madres de Plaza de Mayo, actuaron a partir de los años setenta, como sedes de cuestionamiento de las ideas naturalizadas de la maternidad, produciendo cambios en los sujetos, en las prácticas y en los discursos. Las “madres de la letra”, por su parte, se alojan en algunos textos literarios, sobre todo escritos por mujeres¹, y contribuyen también a esta transformación. Tanto unas como otras ponen en crisis un entramado de sentidos que resultan sitios activos de reformulación del viejo orden materno.

“Todo lo que tiene que ver con la madre está fuera de lugar” dice Alessandra Bochetti² y las madres de este capítulo confirmarán la idea; entrarán y huirán del modelo hegemónico mientras cuestionan sus identidades y reniegan de los esencialismos. Así, al mismo tiempo que enuncien su propio relato permitirán la circulación de las versiones fluctuantes, proliferantes y desestabilizadoras del género. Construcciones que trabajan al género en su versión madre y no a la madre como única versión del género.

¹ Aunque no se trata de una atribución excluyente.

² Bochetti, Alejandra. *Lo que quiere una mujer*, pág. 268.

Por eso en este capítulo habrá una madre que fría trozos de su piel y se los coma en "Gloria de amor" de Tununa Mercado³, también una embarazada que se masturbe y aporte al relato la sexualidad que la posición hijo le había extirpado (*Los amores de Laurita*, 1984 de Ana María Shúa). Habrá aventureras y "preciosas ridículas" que intercambien cartas, preocupadas más por interpretar tonos y destinos que por escuchar la voz de un niño perdido en la pampa (*Preciosas cautivas*, 1993 de Claudia Gilman y Graciela Montaldo). También reproductoras y memoriosas o independientes y guerreras como los personajes de *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos o conversadoras sobrevivientes de un estado de terror (*Conversación al sur*, 1981 de Marta Traba). Entre todas ellas diseñarán las variantes de un relato que se está construyendo. Como ninguno de los textos escritos por mujeres que se tratan en esta tesis e, incluso, para ser más ambiciosos, en la literatura argentina, *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez tiene a la construcción de la maternidad en su mismo centro.

Escenas

La pluralización del lugar de madres e hijos con epicentro simbólico y material en la Plaza de Mayo se hace dos en el orden de las ficciones literarias. La singularización que ofrece este orden y que recae en voces, personajes, acciones o conflictos propone, sin embargo, cuando trata con universos maternos, una figura dual. En la mayor parte de los textos que se analizan en este capítulo, el lugar de la madre aparece duplicado o dividido y así atenta contra el imperio de la madre única y excepcional, tal como es narrada por la serie de los hijos. Cuando la enunciación queda a cargo de la madre, ésta demuestra que su posición es un sitio privilegiado desde donde percibir y narrar las escisiones del sujeto y su diversificación. Entre estas opciones se tiende un espacio y un tiempo netamente verbales, donde dos madres o dos mujeres arman sus vínculos a partir de la materialidad de la letra intercambiando cartas, conversaciones o relatos y disputando sus sentidos.

Cuando esta duplicación falta, se malogra la mediación verbal que las une y el elemento formal que las pone en contacto. "Gloria de amor", el cuento de Tununa Mercado que inaugura su primer libro de relatos, *Celebrar a la mujer como a una pascua* se focaliza en una única madre y así tanto el personaje como el relato se vuelven sobre sí mismos, concentrándose sobre el propio cuerpo (el de la mujer y el cuerpo textual). El texto cuenta la historia de una mujer joven con un hijo pequeño cuya vida se reduce a llevarlo a la plaza,

³ Mercado, Tununa. "Gloria de amor", en *Celebrar a la mujer como a una pascua*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967, págs. 9-16.

darle de comer, bañarlo, esperar al marido para obtener de vez en cuando un momento de intercambio sexual durante el cual siente que se le instala una mirada ovina. El ingreso a la literatura se produce en el caso de Mercado a partir de un texto provocador y casi revulsivo. “Gloria de amor” no solo muestra el fracaso cotidiano de la vida matrimonial desde el punto de vista de una madre joven, sino el deterioro de un cuerpo de mujer que, perforado por esperas que renuevan en el día a día una promesa de vida diferente, acaba vengándose. Pero paradójicamente la única manera de llevar adelante su revancha es ofreciendo su propio cuerpo como sacrificio.

“Raúl se posó sobre mí como un tábano, todavía me late su mordedura caliente. Empiezo a tirar de mis pellejos. Hay una zona en los talones en que la piel sale casi sola, sin ninguna molestia y de la parte plana del pie pronto podrá obtenerse el mismo resultado. Acumulo los montecitos de carne sobre la mesa de luz. Habrá unos cincuenta gramos, me digo. Después me duermo, me levanto, voy a la plaza con Gabriel, corto el zapallo en daditos, las zanahorias en tiritas, las papas aparte, poca agua, limpio el rocío de la ciudad y los cuatro pelos enlulados que cayeron vaya a saber de qué pubis.

Cuando Raúl aparece pasadas las once y media me encuentra ya con la pinza en las manos sobre el fuego, pescando uno a uno los pedacitos de carne. El olor es fuerte y medio dulzón, como de agua florida. Ahora nos alimentamos de piel.” (16)

Así termina el relato, sin una salida, devorándose como la madre. Estos dos últimos párrafos resumen una trama escasa que no cuenta mucho más que esto: los desencuentros eróticos, la atención mecanizada del chico, la limpieza de la casa. El cuento es breve, parco, pobre en escenas e incidentes; a pesar de ello, pero, tal vez, justamente por eso, usa la repetición para enfatizar el malestar y la hostilidad de una maternidad sin gratificaciones. Se cuenta dos veces la entrada en la casa cargando al niño y al coche, la preparación de la comida y el baño, la salida diaria a la plaza, los frustrados encuentros amorosos, la llegada del marido y el reclamo de comida. Finalmente la reiteración de esa entrada y, ante la posibilidad de que nuevamente se instale la frustración de su deseo, el texto vira y termina y construye, en este momento, la escena más brutal del cuento.

En un relato que entrecruza pasado y presente con monólogo interior hay dos escenas también destacables hacia los que va el pensamiento de la narradora mientras baña al chico. Primero, el balance de los diez años de matrimonio con Raúl; una etapa feliz, sin niño de por medio, en el que habían vivido “uno dentro del otro”. En segundo lugar, la escena en que lava los pies de su madre enferma, pies que son un remedo de los del niño y de los de ella. Repugnancia del recuerdo, repugnancia a los parecidos y a la continuidad. Asco por verse en el espejo de su madre y por tener frente a ella un reflejo (el del hijo) que la tiraniza y acecha. Su pie se hizo “cada vez más ancho, como una batata y el talón, una maceta sobre la tierra”.

El mismo talón que al final tiene una “piel que sale casi sola” ofrenda los pellejos para el sacrificio, la carne para la inmolación.

Las referencias del exterior son mínimas e ingresan a la trama por negación (nadie llama, nadie va a la casa, solo “una mujercita filosa y trabajadora color hígado fresco”, ningún papel se desliza por debajo de la puerta) o por una explosión en la ciudad que no resuena en el departamento pero que a ella le produce un vacío en sus oídos. “Gloria de amor” trabaja con sensaciones, todo tipo de sensaciones que sirvan a la representación de esta madre sola, rabiosa y angustiada. Son también sensaciones (el olor, el tacto, la visión) las que se revelan al final. ¿Es posible articular de otra manera la angustia? El texto apuesta a esta imposibilidad pero a un mismo tiempo opera sobre ella revelándola. Al mostrar la angustia de una madre insatisfecha busca llamar la atención sobre esa angustia, desea su lectura y su interpretación e, incluso la identificación de sus lectoras.

La angustia precisa de una serie de acciones: la práctica del silencio, la cautela, el equilibrio y de una condición, la no separación del cuerpo del hijo:

“El chico comió con ganas, me di vuelta hacia la olla y lo sentí a mis espaldas como una continuación de mi propio cuerpo, como si lo respirara dentro o no hubiera nacido todavía. Después pude verlo en el espacio, la liberación fue breve, pronto su cuerpo volvió al lugar de siempre y se perdió dentro de mí.” (112)

Mientras tiene relaciones sexuales con su marido se distrae con la suciedad de la pared y piensa:

“En ese momento la idea de borrasca de la vida me pareció una lamentación innecesaria, una pérdida de cautela; de qué valía manifestar que el día era escurridizo como una anguila. La serenidad, sin embargo, eso era muy claro, estaba dispuesta a no perderla. Había que tener siempre la misma conducta para que nadie, sobre todo el chico se desconcertara. Era casi una gimnasia yogui: un sacrificio recuperable, una especie de punto fijo en el espacio sobre el que sólo bastaba concentrarse. Si podía mover la mano más lentamente o frenar un impulso natural sin arrastrar violencia, conseguiría unos días más, el plazo sería más largo.” (15)

La cita muestra el repertorio de acciones externas e internas que una madre tiene que desplegar para cumplir con el rol cultural que se espera de ella. El silencio es el aliado necesario de la angustia. El freno de la violencia, la custodia de la serenidad. La represión de la queja, compañera del sacrificio. Ideas, imágenes, sensaciones, lenguajes diversos para el conjunto de normas que la mujer cumple y sigue mientras su cuerpo está aplastado y ocupado por el cuerpo del marido. Frente a este asalto corporal de tiempo limitado, el hijo se apropia y pierde en su cuerpo absorbiendo cualquier noción de tiempo y espacio.

“Gloria de amor”, texto de la escasez (falta dinero), de la suciedad (no solo se baña al niño sino también la madre), de alguna forma del hambre (en la heladera hay solo una berenjena, queda una tostada dura) y de la alimentación (que solo se prepara para el niño),

coloca todos estos signos en el cuerpo de la madre. Va de esta manera diseminando indicios que imponen un mecanismo de ocupación y vaciado y así capturan y ahogan cualquier deseo. Tanta ocupación extraña y, al mismo tiempo, tanto acostumbramiento a la ocupación (“diez años en los que habíamos vivido uno dentro del otro”) solo pueden conducir al impulso de autodevorarse.⁴

El texto da forma a una representación culturalmente reconocida. En 1967, Tununa Mercado tenía una anuencia de época, contaba con lectores y lectoras que fácilmente podían identificarse con el acto de protesta de la mujer del cuento, incluso celebrarla. La emancipación de la mujer que se fue dando lentamente a lo largo del siglo y de manera más fuerte después de la Segunda Guerra Mundial, la estridencia de los años sesenta y su revolución de las costumbres, el peso de la narrativa psicoanalítica en la cultura argentina que sostenía, entre otras cosas, que un amor poderoso iba acompañado de una agresión similar o las conclusiones de un personaje como Mafalda que, después de observar la pila de ropa planchada, los pisos relucientes, la vajilla amontonada, le preguntaba a su madre qué le gustaría ser si viviera, conformaban un horizonte posible para el reconocimiento de este tipo de madres.

Sin embargo, estas mismas zonas mantenían sus tiranías ideológicas. La emancipación abarcaba especialmente el dominio del trabajo y la obtención de algunos derechos civiles, la liberación apuntaba a un uso más autónomo del cuerpo que se reflejaba en la práctica de las relaciones pre-matrimoniales, los usos más generalizados de métodos anticonceptivos o del

⁴ “Antieros”, el primer relato de *Canon de alcoba*, con el que Tununa Mercado reingresa veinte años después (1988) a la literatura puede leerse como una reescritura de “Gloria de amor”. Escrito según los códigos de la narrativa erótica (erótica del cuerpo y del lenguaje) y, según el modelo discursivo de una receta de cocina, la representación femenina y los sentidos de lo doméstico conyugal decididamente han variado. Podría pensarse que la madre de “Gloria de amor” cuando reaparece en “Antieros” perdió su voz pero aprendió no sólo a cocinar con dedicación y a limpiar minuciosamente deteniéndose en la materialidad de lo que toca y usa sino también a contemplar su obra, a disfrutar y deleitarse con el lado positivo de estas actividades rutinarias. Descubrió, por otra parte, que ella es el centro de ese mundo, la reina, la vestal, la única. Su casa no está marcada por la escasez o los rastros del hollín sino impregnada de olores agradables y saturada de brillos y colores. El único alimento de la heladera de “Gloria de amor”, una berenjena “inmensa como bola de toro” reaparece en “Antieros” como una imagen recuperada de un viejo cuento y como atributo de un “toro de exportación”. Esta segunda mujer que se quiere vestal como la primera y que, como ella, se unta el cuerpo con aceites, ha aprendido a satisfacerse y disfrutar sola de su cuerpo. Desde un punto de vista esta mutación de perspectiva en cuanto a la representación femenina tal vez pueda interpretarse como un verdadera domesticación; sin embargo el placer por el detalle material sea el de la comida, el cuerpo o la escritura produce una articulación significativa. Tununa Mercado escribe dos relatos cuyos finales muestran un doble encuentro, igualmente perfecto en ambos. El de la mujer con su acto de placer o de venganza y el de la escritora que da con el ritmo narrativo justo con el que alojar en cada cierre el exacto emplazamiento de sentidos divergentes. En *Narrar después* (2003) conjunto de textos escritos para diferentes intervenciones públicas, Mercado vuelve sobre los avatares históricos de su propia escritura. En “Escribir a ciegas” se refiere a la relación entre “Gloria de amor” y “Antieros”. Aporta información de carácter personal, alude a las coyunturas de producción y de intereses diferentes,

aborto en determinados sectores de mujeres de clase media instruida. Pero, al mismo tiempo, la centralidad del bienestar físico y psicológico del niño constituía un valor indiscutible. Si las mujeres podían decidir los términos de su liberación, cuando entraban en el territorio de la maternidad los imperativos culturales, sostenidos en un reparto jerarquizante del género, seguían respondiendo a las nociones de entrega, abnegación, amor incondicional hacia el hijo y cuidado absoluto del mismo.⁵ Como se vio en el capítulo anterior las modalidades maternas no se extinguen de una vez y para siempre, las versiones hegemónicas realizan esfuerzos denodados para subsistir y conviven con las formas emergentes.

“Gloria de amor” relata el núcleo mismo de estas tensiones, uno de los malestares centrales de la cultura, y su audacia y novedad se basa en la perspectiva que adopta para narrarlas. Prueba con la voz de la madre y, si bien es respetuosa del imaginario materno en su versión rabiosa y agresiva, encuentra una forma narrativa para articular la angustia que desplaza a la madre del lugar de víctima. El acto final de violencia de la narradora contra sí misma es, simultáneamente, el acto mejor tramado de la resistencia conyugal. Una comida que huele mal pero que se prepara bien.

Otra hija que se hace madre es la protagonista de *Los amores de Laurita* de Ana María Shúa. De edad incierta porque la novela no quiere fijarla y trabaja en esa tensión, el personaje aparece desdoblado en dos zonas textuales. En una es la Sra. Laura, una embarazada a punto de parir; en la otra, Laurita, la joven que durante los años sesenta prueba con diferentes novios y relata esos episodios en las ocho sub-partes de la novela. En el otro sub-conjunto, se escriben en presente las visitas al médico, al instituto donde el personaje toma clases de gimnasia pre-parto, los diálogos con el marido, las negociaciones subjetivas entre el deseo de comida y el cuerpo y las contradicciones entre embarazo y sexualidad. Un narrador en tercera persona que adopta la perspectiva de la mujer recorre las dos zonas manteniendo un estilo irónico, distante y frívolo. Sin embargo, en el último capítulo que, por el modo de la numeración correspondería al pasado de Laurita, el texto vira hacia la alternancia con una primera persona que prueba con el monólogo interior de la Sra. Laura. Pasado y presente se funden, las voces se turnan y superponen, la escritura pierde su carácter de liviandad y el texto se hunde en los ritmos de un deseo corporal que es a un mismo tiempo deseo de palabra:

reflexiona sobre las marcas de la escritura femenina y expresa su incomodidad con ciertas “lecturas feministas” realizadas sobre sus textos.

⁵ Adrienne Rich apunta con lucidez las contradicciones de los años sesenta: “Algunos creyeron que la “píldora” libraría a las mujeres del temor del embarazo, y nos haría sexualmente semejantes a los hombres. Por varias razones, esto ha demostrado ser un mito; no significó que éramos libres para descubrir nuestra propia sexualidad, sino que se esperaba de nosotras que nos comportáramos de acuerdo con las ideas

“Laura desea prolongar este momento de delicioso equilibrio antes de dejarse caer por la dulce pendiente del orgasmo y trata, entonces, de elegir un libro que sirva para complementar su estado de ánimo, azucar su fantasía” (188)

Los amores de Laurita se propone narrar el deseo femenino, cautivo en un cuerpo embarazado, de una madre joven que atravesó la experiencia de la “liberación sexual” de los sesenta. El contrapunto secuencial de dos temporalidades enfrenta dos momentos de la vida de una mujer que, a pesar de haber vivido esa época, se enfrenta a la experiencia del embarazo de una manera muy diferente a como lo vivían su madre o las jóvenes vírgenes de otros tiempos. El relato de las aventuras sexuales juveniles, pródigo en variantes masculinas, ejecutadas según el guión de que era posible saltar de una experiencia a otra de acuerdo con el modelo masculino pero, al mismo tiempo, bajo la óptica de que esa búsqueda debía dar por resultado un posible marido, adopta un tono irónico. La narración se torna minuciosa en el relato del deseo y de las prácticas sexuales y desnuda las contradicciones de la representación masculina que, si bien demandaba la paridad sexual en el placer, no dudaba en acudir a la violencia cuando las mujeres se atrevían a burlar las reglas de la posesión o de la fidelidad. La voz que sigue a Laura/Laurita y que se confunde con ella se ríe con gusto de estas configuraciones subjetivas como también de todo el aparato médico-tecnológico que rodea a la mujer embarazada, en la figura del médico y la profesora de gimnasia. Escrita en los años ochenta la novela percibe no solo el carácter de construcción de esos modelos sino también sus rasgos normativos.

El relato realista de las acciones, temores y deseos que rodean al embarazo interrumpen y le van adosando otros sentidos a la zona narrativa que corresponde a Laurita. En éste y, como contracara de la preñez, se destaca la narración del aborto, la decisión, los temores y los deseos encontrados y la posterior sospecha de que el personaje ya no quiere a ese frustrado/futuro padre. El texto entra en este momento en una zona confusa donde en el tiempo detenido e inconsciente que produce la anestesia, se narran los movimientos del feto y el parto. Pero, sin duda, la porción más destacable resulta el final en el que las líneas desdobladas del personaje se hacen una. La Sra. Laura recupera a Laurita y sigue cuidadosamente los pasos y desarrollo de la masturbación, a través de una prosa continua de transgresiones sintácticas que remeda los ritmos corporales y en el que la mujer despliega sus fantasías eróticas incluso con el feto. Lo que la novela de Shúa consigue es fundir el presente y el pasado a través del relato del deseo y la sexualidad de una mujer embarazada. Si el ideal

masculinas de la sexualidad femenina, tan fieles a ellas como cualquier esposa victoriana, sólo que ahora la idea ha cambiado.” *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, ob.cit. pág. 126.

de la madre moderna separaba reproducción de sexualidad, Shúa cuestiona el modelo mostrando el atravesamiento de sentidos disruptores que sufre en la segunda mitad del siglo veinte. *Los amores de Laurita* termina con una nueva aparición de la tercera persona que, mostrando su capacidad y autoridad narrativa para trasladarse por los distintos devenires textuales, da cuenta del orgasmo alcanzado por la madre y de lo que ocurre en el interior del vientre materno. El discurso indirecto libre sirve a una constatación femenina:

“... ningún hombre real o imaginado ha llegado a provocarle nunca un placer tan intenso como el que le proporciona esa lluvia leve que la toca siempre de otro modo (...) entregándole el roce combinado de cada uno de sus múltiples, finos chorros surgentes. Totalmente relajada, con los ojos abiertos pero sin ver nada ya, gimiendo, con la mente en blanco, entra en un orgasmo intenso, largo, casi doloroso.”

Como si fuera un cordón umbilical parlante esta voz salta de afuera hacia adentro del vientre, cuestionando los límites físicos y simbólicos:

“Laurita está profundamente dormida. Pero en su vientre, enorme, dilatado, alguien ha vuelto a despertar. Es un feto de sexo femenino, bien formado, con un manojito de pelo oscuro en la cabeza, que pesa ya más de tres kilos y se chupa furiosamente su propio dedo pulgar, con ávido deleite.”

El contacto entre dos espacios sitúa una continuidad para el género. Sin embargo en el punto final, cuando se instala la interrupción narrativa, el nacimiento se nombra pero no se relata. La voz del narrador padece la duplicidad del personaje madre y se convierte en la autoridad textual que avanza sobre la vida intrauterina para dar cuenta de la pequeña presencia femenina que allí espera. Este tercero que impone un salto en el nivel del relato es la instancia que sobrevive para narrar el orden maternal de esos sujetos.

Intercambios

Preciosas cautivas de Claudia Gilman y Graciela Montaldo plantea la maternidad como un lugar vacante que para adquirir forma, sentido y materialidad debe colocar a los cuerpos fuera de la ley. Se trata de una novela epistolar en la que dos amigas intercambian recuerdos, acusaciones, pensamientos, modos de percibir la realidad; la carta en tanto recurso formal permite el contrapunto de voces y relatos. El texto exhibe y tematiza las dificultades y obstáculos del diálogo imaginario y siempre diferido que se produce en el centro de todo intercambio epistolar. Cada conjunto de cartas se regodea en la representación de escenas de escritura y de lectura y asume el malentendido y la relación comunicativa como un eje de discusión permanente. La ausencia del otro, principio constructivo de este género de discurso, es la condición material sobre la que se funda la alternancia de las voces y la dualidad y diversificación de su carácter femenino.

Dorita y Emilia intentan escribir la "semblanza" de una tercera que murió, Matilde; lo hacen a pedido de Silvio, el hombre de quien las tres estaban enamoradas. Las amigas demoran lo que para ellas constituye un pacto y un trabajo, dudan incesantemente de la decisión mientras van deslizándose imágenes de ellas y de la muerta y, especialmente de la relación perversa que mantenían, mezcla de admiración, sumisión, desprecios solapados y abiertas humillaciones. Las narradoras son dos "preciosas ridículas" que reconstruyen identidades pasadas y presentes mientras intercambian y disputan interpretaciones posibles sobre sus destinos actuales y el de su amiga. Viven al comienzo del texto aisladas y apartadas del "mundo". Durante el transcurso de las cartas van variando sus localizaciones. Emilia se desplaza por distintos pueblos del Uruguay y luego de la Argentina enfrentándose a cada salto con alguna forma de cautiverio (centros de salud, casas, cárcel). Huye una y otra vez afirmando que "todo es traslado, razón y dirección" (49) mientras Dorita busca refugiarse en sitios rurales para ver el paisaje de la pampa que le ofrece –según ella afirma con ironía– "un sentido de pertenencia y la enfrenta con lo homogéneo". Cautiva de sus múltiples enfermedades y de su falta de dinero, vive en hospitales y casas donde es vigilada y termina trabajando como sirvienta.

Emilia tuvo un hijo de Silvio que vive en algún lugar de la provincia de Buenos Aires al cuidado de una institutriz. El lugar de la preocupación y del cuidado del niño está desplazado. No es Emilia, su madre biológica, la que se preocupa por él, sino Dorita. Hay una tercera mujer que lo cuida, Mme. Irène, y otra ausente, Matilde, que también actuó en algún momento como madre. La novela privilegia la relación epistolar entre las dos mujeres. La historia del niño, su destino de errancia y peregrinaje, es uno más entre los diferentes temas de discusión entre las amigas. *Preciosas cautivas* sorprende al final con un texto anómalo, extraño: la voz del niño que se pregunta por estas madres y trata de comprenderlas. El lugar dado a la madre es un lugar múltiple, marcado por posiciones de escritura y no absorbido por vínculos "naturales". El niño, además, tiene voz, piensa, reflexiona sobre su curioso abandono, sobre los adultos, sobre esta familia de tres o cuatro mujeres ("mi madre", Mme. Irène, "la amiga de mi madre", "la gran mujer") que van ocupando y renunciando alternativamente al lugar de madre. En *Preciosas cautivas* no hay contacto madre-hijo, cada uno construye su espacio propio de manera distante, separada e independiente. Esta relación no constituye ninguna unidad indisoluble sino un lugar simbólico sobre el que se arman preguntas y sentidos. Un lugar que en los textos opera por ausencia, deslizamiento, multiplicación, derivación.

En esta novela, que no se detiene privilegiadamente en la elucidación de los sentidos de lo materno, aporta sin embargo algunas cuestiones que me interesa destacar. En este afán de contar sus vidas como relatos de múltiples viajes en pos del encuentro de alguna dirección personal, estas mujeres en situación de pérdida y, que se autodefinen como perdedoras, colman esos vacíos con cartas y palabras. En su última carta, Dorita confiesa haber perseguido un interés artístico y espiritual y no un mero trabajo. Hijas de familias acomodadas, educadas en internados suizos, herederas de campos y joyas han ido perdiendo familias, marido, bienes, tierras e, incluso al niño. No hay anécdota o episodio que no esté marcado por la carencia o la fuga. Los múltiples despojos que van narrando obligan al salto permanente hacia un nuevo espacio y a la consecuente huida. Sus vidas son continuos peregrinajes que buscan esquivar y eludir los perímetros de la ley. *Preciosas cautivas* ataca los espacios: los funda, los narra y los vacía. De modo que el relato de la maternidad es afectado por el mismo régimen. Madre e hijo son personajes errantes, cuerpos en fuga que nunca se encuentran. Figuras que construyen espacios propios hechos de palabras en diálogo, pero autónomas.

Preciosas cautivas confirma la idea de que cuando el relato de la madre es enunciado desde esta posición, permite la incorporación en un mismo nivel del relato del niño. La propia configuración del relato, inscripto en una nueva serie, percibe y localiza la diferencia, apuntando de esta manera que la disposición de sujetos que construye la relación social de la maternidad, necesita de ambas posiciones, de una convivencia de voces.

La novela de Gilman y Montaldo ficcionaliza, a través de la errancia y el nomadismo de los personajes, los sentidos que conlleva el estar fuera de la ley. Por ello, las madres en fuga resultan madres “fuera de lugar”, madres que narran el parto como terrible o como una experiencia de “humillación” de la que se sale “asqueada” o el embarazo como una “monstruosidad”, “una repugnancia” o una “bola de nervios” que consume el interior. El espacio abierto de la travesía deja el terreno libre para las significaciones “disparatadas”. La misma novela juega con estas representaciones femeninas, ridículas, desopilantes y plenas de rarezas que utilizan un lenguaje cargado de clisés y lugares comunes y que también juega con el género discursivo de las cartas como un género “femenino”. En estos límites que le ofrece la parodia, el texto coloca a dos madres, una biológica y otra putativa, en la búsqueda de un original que está muerto. Matilde, “rodeada por una placenta de perfección” (27) es ese original fallado que provoca y estimula un cúmulo de versiones, un reguero de interpretaciones, una catarata de palabras. Matilde es la ausente que da lugar a la escritura, la muerta que no da respiro. De carnadura puramente verbal condensa el movimiento

metonímico y metafórico de la novela, contiene su perversión, la que da lugar a un desplazamiento constante del yo, a su irrupción dividida y a sus ocultamientos flotantes. Sobre la búsqueda de un inconstante retrato que la refleje promueve el peregrinar de sujetos y palabras y el asedio permanente de sus cautiverios. Su recuerdo y el fracasado intento de cercarlo discursivamente instala el esquema ternario y hace estallar el contrapunto del dos.

Vidas noveladas para unas mujeres noveleras. Como Matilde, el hijo perdido de Emilia es el vértice sobre el que se asienta el triángulo que conforman las tres amigas. En tanto “fruto” de un vientre tripartito la criatura solo podrá vivir en la voz de un niño “desatinado”, una leyenda que recorre la provincia, una pura representación. Un personaje cercano a algunos niños de las ficciones de César Aira. El niño y su relato acechan, sin embargo, desde su fuera de lugar. Su espacio es el del epílogo, un agregado, un apéndice que le permite, en consecuencia, no permanecer excluido de la representación. Dorita declara que seguirá buscando al niño, porque “él nos liga al futuro, hace que nuestra historia tenga continuidad” (99). Lo busca, da con su descripción pero no con su presencia, con su retrato pero no con el original, con la copia pero no con el modelo. Sin embargo, los lectores damos con él y su relato o, mejor dicho, la novela da con el niño.

Figura mediadora entre las mujeres de la novela, el niño es la continuidad, el cierre y el futuro del texto. Es el que sobrevive al mundo novelesco para contar su cuento. En esta figura de niño abandonado al nomadismo, la maternidad se cuenta en cuatro versiones que conviven y entre las cuales el lugar de hijo se percibe como una fatalidad y una tenaz interrogación. Tendido entre una madre con “problemas para controlar su mente”; otra (Dorita), sumamente desequilibrada; una tercera (Matilde), hermosa, grandielocuente, autoritaria, suicida y que “tuvo una influencia perniciosa sobre su madre” y una cuarta, la *nourrice*, cuyo trabajo es cuidarlo y es la única que vive con él en un lugar desconocido, el niño, como un Rocamadour resucitado, habla para dar su propia versión del abandono, para interrogarlo, negándose a sus propias atribuciones. Su texto comienza por preguntarse qué siente un niño que ha sido abandonado, pregunta que reitera en más de una vez:

“Y me pregunto qué sentirá un niño que ha sido abandonado por su madre porque supongo que debe ser la sensación más horrible que pueda experimentarse. Mi madre no me ha abandonado y, por eso, no tengo respuestas. Quisiera poder decirle a ella cuánto la quiero, pero cada vez que viene a verme o me envía una carta, la felicidad que siento por estar cerca de su mundo es tan grande que no tengo ocasión de hablarle.” (187)
y que pone en jaque ciertas noticias e interpretaciones que han estado intercambiando las narradoras. Es decir, deja abierta la posibilidad de que las historias, anécdotas, sucesos, conjeturas y sufrimientos que circulaban entre las mujeres no fueran más que actos fraguados

con la intención de ocultarse una de la otra o de encubrir la cercanía que ambas tenían del niño. Pero, al mismo tiempo, este niño excéntrico parece reiterar el gesto materno, imitar su lengua, adherir al registro interrogador de sus infinitas elucubraciones acerca del sentido de la vida, de los mecanismos de las conductas, de la dirección de los comportamientos o del “arte de reaccionar”.

“Como los niños no sabemos expresar lo que nos pasa recurrimos, para parecernos a los adultos, a la invención de historias que nos conmuevan y que digan aquello que nos produce tanta dificultad de comunicar a los demás. Yo me he inventado un nombre que no me animé a confesar a mamá, pero que sí he confesado a la amiga que ha venido a visitarme. (...) Además del nombre, me he inventado algunos gustos excéntricos como para darle densidad a mi mundo e ir creándome una personalidad. Todos los niños y las niñas han de hacer lo mismo, pero esta tendencia debe ser más fecunda en aquellos que viven separados de sus madres porque a ellos nadie le da historias.”(187-188)

Como un esforzado imitador, el niño separa a las madres reconociendo sus diferencias y observa su juego. La capacidad de inventarse historias le viene de la cercanía con ellas y simultáneamente absorbe su perfección o fecundidad de la independencia o la distancia que consiga. Dice su inclusión en el orden materno y expresa también la ley que lo separa. Su lengua, como su *nourrice*, es de una especie literaria. La misma Mme. Irène que cuidaba a Rocamadour de una madre “irresponsable” como la Maga se hace cargo de este niño que, más crecido y con voz propia, puede fascinarse con las historias maternas y no comprometerse con los discursos culpabilizadores de los hijos adultos, aquéllos que vivían en la serie de los hijos y prestaban oídos a los extremos de la exaltación, el agravio o el estigma.

La alternancia de cada carta y el “Epílogo”, es decir, las partes que componen *Preciosas cautivas*, son objeto de un procedimiento de presentificación de escrituras que opera por omisión y borradura de la instancia enunciativa que les da lugar. El recurso sigue la tradición de Puig: la puesta en escena de voces que adoptan diferentes relaciones a través del montaje.⁶ Por su parte, *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba, novela que remite a las dictaduras de los años setenta, donde el contexto de terror político actúa como el telón de fondo de la situación narrativa, postula una aparente puesta en escena de voces a través de la construcción de un espacio narrativo donde dos mujeres conversan. Para sostener la ficción de la conversación y al mismo tiempo su imposibilidad, el texto se divide en dos partes, adjudicables a cada uno de los personajes. Hay una alternancia de puntos de vista, un recurso desde el cual cada mujer mira a la otra y se mide con ella. A estas dos mujeres las une y separa el tiempo íntimo que recorre a dos generaciones. El lapso breve pero potente, ya que

⁶ El término presentificación lo utiliza César Aira para referirse a la escritura de Manuel Puig. Consultar “El sultán”, ob.cit

ocupa la totalidad de la novela, de una interpretación de ese tipo de diferencias. En este sentido, la novela trabaja con algunos de los modelos sociales y culturales referidos en el capítulo “Madres de la plaza” y de sus diferencias al interior de cada franja generacional. El diálogo cara a cara funciona como marco, como condición de posibilidad para la reconstrucción de cada historia individual y de la inserción y participación de cada uno de los personajes en la historia política. Como procedimiento de intercambio verbal más que a presentificar, la alternancia de las voces actúa como disparador del desarrollo narrativo hacia zonas más vinculadas con la memoria y el testimonio o, mejor dicho, con el testimonio como instrumento de la memoria histórica.

La novela comienza con una puerta que se abre y, en ese límite, se miden y se enfrentan los dos personajes que van a conversar; termina con la misma puerta atravesada, por la violencia de las fuerzas militares, policiales o parapoliciales, mientras los dos personajes reconocen una vez más que, en estas ciudades (Montevideo, Buenos Aires o Santiago de Chile) ningún lugar privado es posible. El final de la novela coincide con la disolución de lo privado en el terror de lo público. Cuando lo público es asesinato, violencia, represión, corresponde nombrar a las dictaduras. La novela habla de ellas, de la de Argentina, Chile y Uruguay durante los años setenta.

Conversación al sur muestra cómo los sucesos más inmediatos de la realidad y de la historia pasan a la literatura y se instalan allí, casi como una forma del testimonio. La operación que el discurso literario realiza consiste en particularizar los hechos generales y públicos en nombres, historias, recuerdos, espacios, en contar historias personales y privadas para esos hechos públicos, pero, al mismo tiempo, que particulariza, des-particulariza. Toda fecha es borrada porque la fuerza de la representación de los hechos significa por sí misma. Del mismo modo, la novela puntualiza los espacios, pero la Plaza de Mayo puede ser también la de Montevideo o Santiago de Chile. El movimiento que des-particulariza, ya sea por ampliación de espacios y actores o, por disolución de fechas, transforma la historia nacional y personal en representaciones políticas y literarias de lo latinoamericano. De una formulación particular de lo latinoamericano que tuvo lugar en el Cono Sur.

El gesto de detención en nombres, historias personales, itinerarios precisos y en recuerdos, que permite que la conversación se desarrolle y la narración se realice, se disuelve en la irrupción violenta del final. Conversar, particularizar, implica el peligro de otras disoluciones. Un país puede representarse en un mapa. Las dictaduras pueden borrar a la gente del mapa pero no al mapa, solo pueden transformarlos en representaciones donde se pierden los significados aprendidos. Irene, la mujer mayor, cuando es apresada en

Montevideo, en una oficina policial mira un mapa del Uruguay “lleno de cagadas de moscas. ¿O serían ciudades?” (49). Cuando es trasladada a Buenos Aires, en otra oficina similar mira el mapa de la República Argentina “miraba fijo la bahía de Samborombón, sin poder deshacerme del recuerdo de lo que me costaba dibujarla de chica” (50). Situarse frente al mapa del propio país, ahora invadido, provoca perplejidad o la caída en el recuerdo, la detención en un momento de la infancia. La representación del país como “una cagada de mosca” o como un dibujo difícil instala la certeza de que se está entre enemigos. Cuando el mismo personaje va a la Plaza de Mayo para conocer y participar de la ronda de los jueves de las Madres, el texto dice:

“La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes. Tampoco los granaderos estaban montando la guardia en la puerta. Fue cuando advirtió la ausencia de los granaderos que la operación del enemigo se le hizo horriblemente transparente: se *borraba del mapa* la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves.”(destacado mío, 87)
La operación es doble, borrar del mapa la plaza pero dibujarle los signos del reconocimiento: escenario “irreal”, ventanas “cerradas”, granaderos “ausentes”. Los enemigos niegan, cierran, borran para no ver lo que sucede, borran porque ven. Las Madres, en cambio, ven esos signos pero inscriben otros que denuncien a los primeros, que los descubran; en lugar de “cagadas de moscas”, dibujos, fotos de sus hijos, pañuelos blancos. A un mismo significante –mapa- se le atribuyen dos significados opuestos, no varios sino la certeza de que uno solo puede constituirse por oposición al otro. Sobre estos dos sentidos sociales y políticos se construye el poder y la resistencia, sobre ellos también se dibujan los mapas. Entre realidad política y realidad textual la distancia parece mínima; el lenguaje en tanto instrumento de representación puede abarcar a la primera para revelar que el espacio que separa a los sujetos protagonistas que la habitan –asesinos y víctimas, dictadores y gobernados- es ancho, irreconocible y sin duda, ajeno.

Conversación al sur narra cómo sostener una lengua privada, íntima, memoriosa que pueda escapar a la violencia de “lo real”. Esa lengua se construye y trata de hacerse oír en los límites del terror y del peligro donde un lugar de madre se alterna con un lugar de hija. Una y otra tienen espacios simétricamente proporcionales en la novela. Una y otra se miran, se miden, se prueban sin contemplaciones, con la desconfianza y la sospecha que imponen no solo las diferencias generacionales sino la búsqueda de una madre y una hija sustitutas a la que ambas se consagran durante la conversación. La novela divide las voces para juntarlas en el relato de una historia y de una experiencia común, la de la violencia política. Separa las generaciones para hacer hablar desde una a la madre y, desde la otra, a la hija; las separa para

unirlas en su función de madres, pero también para demostrar las experiencias diferenciales al interior del colectivo materno. Las primeras son las que tienen hijos presos, torturados, muertos o desaparecidos. Las segundas, las jóvenes militantes que abortan a sus hijos en las salas de tortura.

Irene, la mayor, es una actriz profesional, argentina que vive en el exterior, tiene un hijo en Chile que fue a colaborar con la revolución de Salvador Allende de la misma edad que su interlocutora. Durante el transcurso de la novela no tiene noticias de él y hacia el final se siente culpable por haberlo estimulado en su decisión. Dolores, por su parte, es una joven militante y poeta uruguaya que perdió su embarazo por las patadas de los militares y a su compañero en la sala de torturas. Ahora, vive aterrada en Montevideo, aislada, con unos padres a los que detesta y que le recriminan la vergüenza a los que los sometió. Enterada de que Irene está en la ciudad la busca para poder hablar con alguien. Busca una voz y un cuerpo de madre con la que reconstruir la historia y los personajes que comparten. Pero esta madre que busca y elige debe separarse tenazmente de su madre biológica, a la que llama “harpía” y por la que no sabe si siente piedad u odio. La bronca, la indignación, la matrofobia disponen de un lugar vacante que hay que llenar:

“¿Por dónde iba? Ahí sí, en el capítulo de las madres, en el detestado y aborrecible capítulo de las madres. Y sin embargo, acababa de pasar toda una tarde con otra madre, al fin y al cabo; no tenía derecho a protestar. Se complació en recordar su cara ajada, el brutal paso del tiempo, su indisimulable crispación. Otra que no se daba por vencida. ¿Sería diferente a las demás o también defendería con uñas y dientes la propiedad privada de su hijo? ¿A quién quería salvar? ¿A ella o a su hijo? A ver, tenía que ordenar las ideas. Debía admitir, por más que le costara, que conocía una buena cantidad de viejas que se habían portado bien en estos tiempos de horror. ¿Y no sería eso, justamente, lo que la enconaba? ¿Las madres tendrían más dignidad ante sus ojos si renegaran de sus hijos? Al fin y al cabo es lo que correspondía.” (101)

Por su parte, Irene juzga sin piedad pero para sí esa forma “inconcebible” de traer hijos al mundo en medio de la militancia y la guerra. Ante su comentario de que todos los revolucionarios que conoce están cargados de hijos, Dolores responde que a lo mejor calculan que hay poco tiempo e Irene piensa:

“Siquiera no dijo que hay que preparar los futuros cuadros’, pensó con desgano. Estaba visto que con esa muchacha la vida difícilmente sería una fiesta. ¿Por qué serían todos tan aburridos, tan tristes, tan planos? Se preguntó si alguna vez sentirían felicidades insignificantes. (...) ¿Y no sería por eso mismo que se tiraban a la acción como quien se arroja debajo del tren? De algún modo había que ejercitar la vida; y por lo menos reconocía que la práctica que intentaban era bastante original. La acción reemplazaba a la conversación; la disciplina de grupo a los goces individuales. (...) No entendía muy bien por qué le gustaba más andar con ellos que con la gente de su propia generación.” (41)

Si bien la cita corresponde a un momento anterior de la trama, a la primera vez que las protagonistas se conocieron en Montevideo, cuando Irene aun no había tenido su experiencia

de la violencia estatal e “intuitivamente” simpatizaba con estos jóvenes, la misma resulta clara para observar este tono de desconfianza con que los personajes se miden a lo largo de toda la novela.

Podríamos afirmar estas mujeres no conversan, “excavan”, hurgan en el pasado tanto como en la interpretación del presente y del papel que le toca a cada una como representante de una generación. Entre las grietas, los recelos y las sospechas que se dirigen explícitamente o en un discurso interior no dejan de cumplir esos roles. Irene, acostumbrada a la representación, arma la escena en su casa, habla, pregunta, actúa; Dolores escucha, cuenta y busca desesperadamente y sin decirlo un refugio, un oído. Excavan y hacen visible un espacio de intercambio de saber y conocimiento. A partir de él se reconocen como iguales y diferentes, como únicas y sin embargo similares, como felices en la alianza y, a un mismo tiempo, vulnerables en el peligro. Con este saber que pronuncian en tonos trémulos y vacilantes persiguen la construcción de una diferencia mientras transcurre el encuentro solidario y memorioso entre las voces y los cuerpos a los que la novela le da cuerpo.

En la segunda parte, Dolores logra narrar su desesperación y reconoce: “Le enterneció una vez más la calidad afectuosa de esa *memoria* dispuesta a alimentar *como una matriz* a todos sus protegidos.” (158, destacado mío) A partir de esto sigue el recuerdo de sus terrores, la patada sobre el vientre y el reconocimiento de lo que puede ser un hogar. Con estas ideas llega por segunda vez a la casa dispuesta a refugiarse en el hogar y en la “matriz” que Irene pueda ofrecerle. *Conversación al sur* termina cuando las dos mujeres extenuadas por la larga proliferación de recuerdos, deciden descansar. Los brutales golpes en la puerta las despiertan, corren y abrazadas esperan el fin. Irene, para salvarse del pánico, trata de percibir algo dentro de su cuerpo, un “rumor de vísceras”, un “latido”, una respiración. Pero el otro ruido “despiadado” finalmente las cerca. En este final el texto en lugar de elegir por la supervivencia, elige por la repetición al infinito del terror.⁷

Así, dos madres colocadas en el límite revelan su “fuera de lugar”. Y si bien este fuera de lugar se trata de un lugar político diseñado por el terrorismo de estado que podía abarcar y afectar a cualquier ciudadano sin diferencia de género, clase o edad, hay en su representación un plus de sentidos que las envuelve. En su apuesta a la memoria que el discurso nombra como “matriz”, la novela coloca del lado de las madres el poder para practicarla y generarla.

⁷ Sandra Lorenzano apunta que “el diálogo y la memoria serán un espacio donde sobrevivir”. Pero esta casa-útero que parece protegerlas desde fuera no servirá para impedir la irrupción final de la violencia. Lorenzano señala también que éste es uno de los primeros textos narrativos donde aparecen como personajes las Madres de Plaza de Mayo. Ver Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*.

Aunque el texto en su conjunto se nombre como conversación y apele a esa puesta en escena discursiva, el diálogo es diluido o hecho fugazmente presente entre las porciones de recuerdos que se suceden. Más que a una conversación la novela hace uso del engranaje de la memoria para construirse como testimonio de una realidad política y de una época.

Conversación al sur es un texto realista en el mismo sentido en que pueden serlo el relato de Tununa Mercado y la novela de Ana María Shúa. Esta predicación no alude estrictamente a una apuesta literaria o a una manera de narrar. Significa más bien que, de un modo u otro, estas ficciones trabajan con un repertorio de modelos vigentes en relación con el momento de su producción y, en consecuencia, se mueven en un terreno de verosimilitud cultural. Muestran el costado literario de los modelos sociales que circulan en la segunda parte del siglo XX (la culpabilizada, la que expresa un deseo sexual libre y no contradictorio con su rol materno, la militante política, la madre atravesada por el hecho siniestro de la desaparición del hijo). En este sentido, al mostrar un universo abierto de ficciones maternas se hacen cargo de un cambio en sus representaciones culturales y sociales y se lanzan a la exégesis de los modelos disponibles y a la demolición de los sentidos que conllevan.

Por medio de la duplicación o las vías que abre un modelo tripartito el relato hegemónico de la maternidad se va transformando; sin embargo, el cambio más importante reside, sin duda, en la adquisición de una voz propia que organiza su propio relato. Hasta aquí la duplicación fue adoptando diferentes modalidades: una escisión del propio sujeto en la madre alienada de “Gloria de amor”, una partición de zonas narrativas para situar a las distintas edades de Laurita o un diálogo que enfrentaba a dos mujeres en situación de máximo peligro. Si es función del hijo y de su relato vapulear a la madre única y descargar sobre los sentidos que encierra esa excepcionalidad, es virtud de las madres y de sus relatos develar el montaje dual de su invención hegemónica.⁸

⁸ Las dichas y desdichas del poder materno tienen un sitio preferencial en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985) de Angélica Gorodischer quien se desliza con comodidad por la versión hiperbólica de la figura materna. La novela echa literalmente a andar otras alternativas para el relato de la madre. Ubicada en otra franja de la vida, el personaje central ha criado cuatro hijas mujeres con las que mantiene un vínculo amoroso, aparentemente equilibrado y orgulloso de los signos de amistad que manifiesta. Hacia el final, las hijas revelarán la fragilidad del mismo. La novela transcurre durante el tiempo de embarazo de dos de ellas y trabaja con la representación de una mujer madura, a punto de ser abuela, de vida independiente, autónoma y gozosa de su viudez. ¿Una feminista? La narradora podría caber en este modelo femenino pero no se vale de proclamas directas ni de arengas programáticas para respaldarlo. Actúa como una feminista sin decirlo, sustrayéndole a sus acciones el discurso que las sustentan. Gorodischer, ella misma una declarada feminista, se propone en sus textos una apertura hacia nuevas representaciones de lo femenino para establecer a través de ellas sentidos diferentes que entren en diálogo o en tensión con los sentidos hegemónicos. La madre que actúa y escribe en esta novela impugna las imágenes estereotipadas del sacrificio, de la amenaza y la pasividad y se dedica a hacer de su conquistada autonomía una verdadera potencia para la vida y el relato. La novela fluctúa entre el relato de aventuras, protagonizadas por esta mujer y la novela realista que se impone en la segunda parte cuando ella regresa de su viaje. Zona donde también se produce el episodio emblemático en el cual se convierte en partera de

Pero en el esquema dual, puede también latir el tres. El elemento discursivo que articuló las posiciones duales de la figura en los textos hasta aquí referidos se valió de la alternancia (de diálogos, de zonas narrativas, de tiempos y espacios, de un mismo personaje en diferentes situaciones) para trabajar ya sea el enfrentamiento generacional entre madres, las diferencias de género al interior de una misma franja hetaria o las variaciones temporales que muestran los modelos culturales. La salida del dos se asume como un salto narrativo, un nacimiento o la entrada de un tercero que conmocione el orden dado. Cuando este tercero es la autoridad política ilegal que irrumpe violentamente ninguna instancia (ni narrativa, ni social, ni “real”) se tiene en pie. En cambio cuando ese tercero promete un nacimiento (*Los amores de Laurita*) o tiene un texto propio (el niño de *Preciosas cautivas*) el sistema binario puede abrirse a nuevas derivas y experimentaciones.

Memorias

Las novelas que se analizarán a continuación, textos de viajes y viajeras, muestran los pasajes que se producen entre madres biológicas o simbólicas, verdaderas o adoptivas, vivas o muertas, afincadas memoriosas o vagabundas guerreras, transmisoras de relatos o maduras exégetas. Los procedimientos narrativos que se utilizan no apuntan únicamente a una deconstrucción de estereotipos sino a una exploración con voces alternativas. Así despliegan y sostienen otras políticas de escritura que toman a la historia política del presente o del pasado como material a transformar. Las elecciones formales continúan duplicando la figura pero sirven aquí a los efectos de indagar la forma que adquirirá la construcción de los legados maternos. Para ello las novelas disputarán los sentidos que encierran los relatos sobre madres y sus cambios dando lugar también a un conflicto de interpretaciones acerca de herencias, cuerpos y memorias. Aquí no habrá madres en contacto o vinculadas por algún tipo de

sus nietas mellizas. La presencia y voz de las cuatro hijas, su incorporación al espacio narrativo se realiza con el objetivo de cuestionar a esa madre todopoderosa. Colocadas a un mismo nivel y dispuestas a entrar en eclosión, madre e hijas expresan cada una a su turno el relato diverso de las experiencias que afectan a ambas posiciones y que resulta de hecho un ajuste de cuentas. Dice una de las hijas:

“Nunca nos buscaste una figurita, nos dibujaste un mapa. Yo llegaba de la escuela corriendo para encontrarte y vos te acababas de ir porque tenías un compromiso o te estabas yendo porque ibas de compras y me dabas un beso y te reías y te ibas. (...) Sos un monstruo, mamá, un monstruo a quien nadie puede querer y no sabrás cuánto te hemos odiado.” (168)

El ejercicio de la maternidad, dice el texto, es un aprendizaje que se renueva. La continuidad no impone el establecimiento de lo mismo sino de lo diferente, los relevos de las generaciones demuestran que las sustituciones idénticas no son posibles y que ninguna madre puede apropiarse de un lugar porque esta misma noción de lugar no admite ese tipo de sustituciones. Del mismo modo, esta novela pone en entredicho el poder materno demostrando y combinando sus versiones opresivas con las potentes, las

intercambio verbal que las enfrente directamente sino relatos que elaboren y reelaboren las razones y secuencias de sus muertes. Los cuerpos femeninos convertidos en cadáveres concentrarán apropiaciones materiales y simbólicas en competencia.

Río de las congojas de Libertad Demitrópulos narra una historia de fundaciones, la de Santa Fe (1573) y la de Buenos Aires (1580), las dos llevadas a cabo por Juan de Garay, desde una opción narrativa que apela al montaje de voces subalternas (de mestizos, negros, soldados, mujeres), a una separación de funciones masculinas (fundar ciudades) y femeninas (fundar familias) y luego a un ensamblaje, a una superposición de formas verbales “arcaicas” con otras que dan cuenta de una inteligibilidad cultural vinculada con el presente de escritura. Es sobre todo a partir de la representación de los personajes femeninos que se filtra la interpretación sobre el presente.

El texto separa reproducción de sexualidad. Esta última corresponde a María Muratore, la amante de Garay, la que no quiere contraer matrimonio, la que se desplaza por los espacios siguiendo a los hombres en sus historias de fundar ciudades. La primera corresponde a Isabel Descalzo, la que establece casa y tiene muchos hijos de Blas de Acuña – mestizo, enamorado de María. Isabel no solo reproduce hijos sino que reproduce la historia de María a sus descendientes. La primera hace la historia, la segunda la transmite. Nuevas separación de funciones para una sola familia que lleva el nombre de Muratore. Si una familia se constituye por la inscripción del nombre del padre, la novela niega este poder simbólico al inscribirle el de una mujer.

Pero, esta familia textual se constituye además por otras funciones centrales para el orden del relato. En la novela circulan distintas versiones acerca de la muerte de María. La versión oficial dice que murió en Buenos Aires con Garay, sorprendidos por los indios mientras dormían en la playa⁹. Información nunca del todo confirmada que convierte a María en una “desaparecida”. El texto genera otro relato funcional a su apuesta narrativa porque es la que permitirá a la familia cumplir con una de sus funciones centrales: enterrar a sus muertos. María reaparece contando su propia interpretación de los hechos en Buenos Aires, viajando otra vez hacia la zona de origen (Santa Fe) y, finalmente, disfrazada de hombre y combatiendo cuando Blas la descubre. La línea narrativa de valoración que va de “desaparecida” a “muerta en acción” es la que autoriza el cierre de la historia familiar. Es

imágenes fuertes con las vulnerables, los relatos de la crueldad con los del amor y los peligros de las traducciones del poder cuando éstas aspiran a un destino de reflejo.

⁹ Garay efectivamente murió atacado por los indios mientras dormía en las playas de Buenos Aires, entre ellos había una mujer disfrazada de hombre. La novela trabaja con otros datos históricos a los que por supuesto transforma ficcionalmente.

decir, el acto de reconocer y enterrar a los muertos permite crear una memoria para esa familia y poder transmitirla. En esta función participan tanto Blas como Isabel, hombre y mujer, padre y madre. Uno la rescata y la entierra; la otra la reconoce y reproduce su historia. La novela textualiza así una función para la familia que no es más que la presencia del epígrafe de Yannis Ritsos operando en su interior:

“Conviene que guardemos a nuestros muertos y su/fuerza, no sea que alguna vez/ nuestros enemigos los desentierren y se los lleven/ consigo. Y entonces/sin su protección nuestro peligro iba a ser doble. ¿Cómo/podríamos vivir/sin las casas, nuestros muebles, nuestras tierras y,/sobre todo, sin las tumbas de nuestros antepasados guerreros o/sabios? Recordemos/cómo robaron los espartanos de Tegea los huesos de/ Orestes. Convendría/ que nuestros enemigos nunca lo supiesen dónde los/ tenemos enterrados...”

El texto genera dos versiones para la muerte de María y apuesta por una de ellas, postula implícitamente a la literatura como el espacio de constitución de ambas pero, también, como el lugar donde se adopta una determinada posición. La novela separa nítidamente los roles femeninos de los masculinos, separa verticalmente a gobernantes y gobernados, a españoles y criollos. De un lado, los conquistadores; del otro, los mestizos, negros y mujeres. Estos últimos cuestionan la versión oficial de la historia y las jerarquías. La novela relata historias de marginalidad desde las voces de sus protagonistas. El sistema de enunciación narrativa se distribuye entre éstos y nunca a través de un personaje ligado con el poder. La marginalidad es una posición narrativa adoptada por el texto, configura una perspectiva singular, permite una determinada evaluación de los materiales narrativos y organiza un sistema de lectura.¹⁰ La mujer forma parte explícitamente del grupo de los marginales:

“El negro, Antonio Cabrera (...) me calmaba diciendo que las mujeres, como los negros, como los indios y hasta como nosotros los mestizos, estaban tan desvalidas que cuando veían el pan, aunque duro lo mordían. No es que sea una diabla –decía-, es que es una mujer, y para más pobre. Mujer, pobre y mestiza...” (85)

Este tipo de categorización que, por su contenido, remite a la historia del patriarcado; por su formulación, se vincula directamente con la reflexión contemporánea acerca de la posición social de la mujer. La novela declara su inserción en el presente a pesar o, entre los intersticios que deja la representación del pasado. A este diálogo entre uno y otro tiempo acuden también el uso de formas arcaicas de la lengua (“los despueses”, “los sinembargos”

¹⁰ Podría afirmarse que esta posición de escritura no incumbe solo a esta novela sino que se extiende a los otros textos de Demitrópulos. Para un análisis más exhaustivo de *Río de las congojas* y su vinculación con el resto de su producción ver mi artículo “*Río de las congojas*: historia familiar de una fundación”. También me he referido a esta apuesta de la autora por las narrativas del margen en un texto que leí durante el homenaje que se le realizó el 29 de octubre de 1996 y que fuera publicado en la revista *La marea*, “Una escritora en perpetua disidencia”. En este mismo número puede consultarse la entrevista a Demitrópulos en la que se explora sobre su biografía y sus preocupaciones sociales y literarias. Ante la pregunta final acerca de qué le gustaría que quedara de su obra como valoración crítica, ella responde: “que mi literatura es producto de una “tercermundización insidiosa”.

etc.) quebradas por sintagmas que provienen del discurso feminista y que, en general, son pronunciadas por María (“Pero yo no soy solo naturaleza”, 23, “¿En una ciudad de hombres no tiene derecho la mujer a elegir?” 27, “¿Qué se creen que es una mujer? ¿Un armatoste? ¿Una bolsa de mandioca? ¿Una mujer se alza sólo para satisfacer el capricho de un hombre? ¿No tiene alma, verdad? ¿Cuántas letras se precisan para decir no? Tantas como para decir sí. Pues no.”, 127).

Blas de Acuña, soldado, mestizo y bastardo, obsesivo enamorado de María, asume la posición de testigo de la historia y de subalterno¹¹. Si bien él concentra dos de las acciones fundamentales que resumen los sentidos privilegiados de la novela, el de la lectura y el empecinamiento por enterrar el cuerpo de María, su personaje opera como vértice de un triángulo en el que dos mujeres se disputan sin oponerse la construcción de la maternidad y de la memoria. Entre ellas, María Muratore concita mayor protagonismo: tiene voz propia, su historia de vida se cuenta de manera fragmentaria, dispersa y “figurada” aunque casi de forma completa. Es más, su vida se construye como la base textual sobre la que se conforma el mito. También representa el objeto de deseo de Blas y por eso la preocupación por su destino es constante. Así mismo pronuncia una serie de enunciados que le dicta el presente de la escritura. En esta temporalidad infiltrada en el espacio y tiempo de la conquista su personaje aparece dotado de independencia en las decisiones, autonomía en el uso de los placeres, valor y coraje para manejar armas y participar en las batallas, conocimiento de lectura y escritura y astucia para disfrazarse como soldado para cumplir con su deber y deseo políticos.¹²

El personaje de ficción que es María Muratore concentra una serie de rasgos significativos: es “bastarda” y está ligada al poder político pero reniega de él cuando lo percibe enemigo de los desamparados, está marcada socialmente y por eso es forzada a habitar en la “calle del pecado”, tiene un cuerpo ante la muerte sobre el que otros operan y escarban, padece de una muerte dudosa o, mejor, resulta un cadáver perdido que no se encuentra y sobre el que se fraguan una serie de versiones que interpretan su destino, protagoniza una vuelta al campo de acción con disfraces de guerrera y revolucionaria, es una mujer sin hijos pero es convertida en madre simbólica. Estos pormenores textuales que *Río de las congojas* enreda y desenreda muestran los hilvanes de su construcción ficcional y, a la vez, las costuras con las que se construye un mito. Costuras que remiten a la figura de Eva

¹¹ Su voz es la que ocupa mayor cantidad de capítulos en la novela. Se autorrepresenta como subalterno, asume la dignidad de esta posición y la valora como decididamente más genuina que la que se genera desde la posición de los poderosos.

¹² Bastarda como Blas e Isabel Descalzo, lleva el apellido de un padre al que nunca conoció y reconoce a su madre después de que ambas han disputado los amores de un mismo hombre, Juan de Garay.

Perón y a la construcción de ella como figura mítica. Libertad Demitrópulos, escritora jujeña de filiación peronista, escribió además de novelas una biografía sobre Eva Perón.¹³

En el personaje de María Muratore, Demitrópulos sintetiza dos cuestiones centrales de la política y la historia argentina y del papel que determinadas mujeres tuvieron en ella. Por un lado, la transformación y realización ficcional de un deseo político. El nunca pronunciado por ella pero simbólicamente verosímil “volveré y seré millones” de Eva Perón encarna en los descendientes de Isabel Descalzo que toman por madre a María. Por otro, la posibilidad de que a través de la red de versiones acerca de su muerte, especialmente la que recorre el arco que va de “desaparecida” a “muerta en acción”, se trame el diálogo con el presente de la dictadura y las consecuencias de sus políticas en los familiares de las víctimas y con el pasado, a través de un cadáver de mujer que deambula en busca de una tumba. Un cadáver que, como el de Eva Perón, permite que se tejan y fabulen una variedad de versiones. A partir de las “figuraciones” literarias el texto resiste las lecturas “oficiales” de la historia, impuesta desde los gobiernos militares tanto en 1955 como en 1976 y, por esta misma resistencia, establece un marco de alianzas políticas con los desamparados, los subalternos, los desaparecidos y sus militantes familiares.

Andrés Avellaneda señala que la literatura sobre Eva está “dominada por la sombra del cadáver o imantada por el poder del cuerpo vivo”, opciones que “dominan su corpus literario escrito: elegir a Eva como cadáver o como cuerpo vivo; explorar de modo condenatorio o hagiográfico su cuerpo muerto (como enigma; como legado propiciatorio; como reencarnación), o recorrer su cuerpo vivo de exuberancia proveedora.” (Avellaneda, 2002: 118).¹⁴ Si bien *Río de las congojas* podría pensarse que recicla, en términos de Avellaneda, al peronismo como intertexto de los mitos sociales argentinos, su intervención

¹³ Ver Demitrópulos, Libertad. *Eva Perón*. Se trata de una biografía documentada y que decididamente toma posición frente a las posiciones de los opositores que acusaban a Eva Perón o frente a las incomprendiones de época. Demitrópulos subraya especialmente el carácter pionero en relación con la política pero no tiene en cuenta la actuación de otras mujeres en etapas anteriores. Hay tres atributos que destaca como centrales: su femineidad, el poder místico y espiritual y el liderazgo revolucionario (142). Por otra parte, si a María Muratore se la define en la novela como “mujer, pobre y mestiza”, de Demitrópulos se podría decir “provinciana, mujer y peronista” para dar con la fórmula que explique el escaso, entrecortado y tardío reconocimiento que tuvo su producción narrativa. En la entrevista citada en la nota 8 Demitrópulos declara que no le fue difícil escribir aunque sí convertirse en una escritora reconocida. Su literatura fue objeto de trabajos críticos en la Argentina y en el exterior, sin embargo esta circulación estuvo restringida al ámbito académico. En 1996 con el homenaje citado y la reedición de *Río de las congojas* se inicia un reconocimiento mayor que se concreta aún más cuando en 1997 recibe el Premio Boris Vian. Libertad Demitrópulos muere en 1998.

¹⁴ Las dos opciones narrativas que describe Avellaneda participan de otros entramados binarios: la Eva escrita o la que fluye en la oralidad pero también, la Eva que instalada en el canon literario “contribuyó activamente a dos de las magnas faenas de la literatura argentina contemporánea: la tarea de replantear la conexión de literatura con realidad y política (hacer nuevamente política a la literatura); y la misión de

literaria parece distanciarse de las posibilidades estético-políticas que propone Avellaneda. Ni cuerpo exuberante y dador, ni cadáver fantasmal en espacios diferentes sino transfiguración del personaje histórico en el personaje ficcional de María Muratore para llamar la atención sobre el carácter construido de los mitos sociales especialmente en sus configuraciones femeninas, sobre sus desplazamientos simbólicos y sus posibles acoplamientos con otros sentidos, en este caso las maternidades simbólicas ligadas al poder político. Lidia Blanco en “Los hijos bastardos de Evita o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas” señala también que el mito de Eva Perón puede ser una clave para establecer la trayectoria de la literatura argentina de los últimos treinta años. El trabajo se concentra en escritores “vanguardistas” que usan la figura en su anclaje simbólico-literario con la cultura de masas a partir de los años sesenta. Blanco privilegia el tratamiento textual que encararon “los hijos bastardos” -mote en el que incluye a César Aira, Copi, Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini- a través de la mirada de una cultura “espuria”, negándose a aceptar el lado más visible de esta “madre” y profundizando en la idea de “artificio” que marcó muchas de las historias que el personaje histórico protagonizara.¹⁵ En contraposición, “sus hijos legítimos siguieron su voluntad”, dice Lidia Blanco. Estos (la juventud peronista, los montoneros, Rodolfo Walsh e, incluso, Abel Posse) la trataron como la Evita heroica y revolucionaria, retomaron su legado e intentaron llevarlo a la acción. La propuesta estético-política de Libertad Demitrópulos cabe, sin duda, en esta línea aunque aporta rasgos propios en su interpretación y textualización de la historia. La construcción de un relato histórico y de una figura épica, alejados, sin embargo, de la idealización o el espíritu monológico que son, en general, característicos de estos modos narrativos, pero también, apartados de las marcas de la cultura pop o las estéticas de vanguardia cobran otros significados si son correlacionados con el contexto de publicación de *Río de las congojas*. En este marco histórico-político de interpretación las versiones sobre la muerte de María, de desaparecida a muerta en combate, se ensamblan con una lectura del

acumular pólvora parricida para acabar con el dictum literario de Borges.” (122-123). Ver Avellaneda, Andrés, “Evita, cuerpo y cadáver de la literatura”, ob.cit.

¹⁵ Lidia Blanco apunta esta influencia de Eva como madre en el imaginario político-cultural de los cincuenta y sesenta. Una idea que se liga con las hipótesis más fuertes de esta tesis. Si bien en un momento la idea de Eva como madre y los escritores como hijos parece una construcción metafórica de la crítica, avanzado el análisis, cuando el mismo se detiene especialmente en los textos de Aira, Blanco destaca que este escritor parece hacerla “responsable de la implantación de una *estructura matriarcal* que marcó la Argentina” (el destacado es mío) en los años de la niñez de Aira (1949). Algunas de estas ideas serán discutidas en el capítulo que sigue centrado especialmente en la producción de este escritor. Blanco, Lidia. “Los hijos bastardos de Evita o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”, ob.cit.

presente y con los modos y procesos de simbolización discursivos disponibles de la época y en una cultura de censura generalizada y brutal.¹⁶

De modo que entre la figura de Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo, *Río de las congojas* dispone un cañamazo literario, político y simbólico que tiene a las madres como protagonistas. La figura de Isabel Descalzo concentra funciones esenciales para la construcción, difusión y sostenimiento del mito. Litigia por la posesión de una tierra, arma una alianza matrimonial con Blas, establece casa y hogar, funda una estirpe.

“En la barranca Isabel Descalzo iniciaba a sus hijos y conocidos en el mito de María Muratore. Ella cuidaba la tumba cuando Blas no regresaba por semanas enteras. Contaba las andanzas de la finadita desde que vivía en La Asunción (...) Agregaba cosas, según su recuerdo y parecer, y según la necesidad. (...) Ella aderezó la historia de la finadita ensalzando siempre el amor y presentándola como una intrépida amante. De tanto oír contársela los hijos fueron aprendiéndola. Los hijos se criaron a la par del tiempo que iba aureolando el recuerdo de la finadita; se criaron viendo la tumba en el patio y cuyo cerco cuidaba su madre (...) Era un recuerdo que iba creciendo con ellos y se santificaba. Un soplo trágico los había tocado. Y también fueron entrando en el mito, porque si otros tenían blasones ellos tenían su historia con una mujer que parecía hombre por lo valiente pero que fue una gran amante. La fueron creando en sus mentes: la finadita era blanca, hermosa, casi había sido la madre de ellos. (...) La fueron sintiendo como la protectora de la familia, como la madrina del cielo. Cuando les preguntaban en donde vives, respondían: en lo de Muratore; cuáles son tus bienes: una tumba; tu origen: una mujer heroica; tu patrimonio: el amor; tu postrimería: un recuerdo. Así iban detallando las historias que Isabel Descalzo desgranaba. (...) Muratore borraba al de Acuña, lo esfumaba, era más preciso. (...) El nombre pedía eternizarse y para eso estaban ellos. Como lo hiciera su madre, Isabel Descalzo, aprendieron a desovillar la madeja ante cualquier insinuación del misterio...” (155-156)

El mito necesita de la repetición y de la reproducción de creyentes. A través de la figura de Isabel Descalzo, la construcción de la madre mítica, excepcional, valerosa y heroica toma cuerpo en la novela y establece una continuidad no solo entre las dos mujeres sino entre los bastardos. Porque si el texto se encarga de narrar únicamente historias de subalternos y las trágicas peripecias de sus luchas contra el poder, si por otro lado son éstas las únicas voces que se escuchan, voces que narran sus marginalidades sociales, las persecuciones de las que son objeto, las violencias sobre sus cuerpos e identidades, el uso de sus cuerpos para la guerra, los sofocamientos de las rebeliones políticas, lo que este grupo necesita es de una historia mítica con la cual identificarse, de una “matriz” que irradie su memoria y ofrezca una forma de cohesión social. Frente a las múltiples formas de la exclusión el texto, a través de

¹⁶ En un muy buen artículo donde se reflexiona sobre las relaciones entre literatura e historia Martín Kohan analiza esta novela. Algunas de sus ideas coinciden con las que expongo sobre todo las que se refieren al trabajo que el texto realiza en sus diálogos con el presente de la historia. Pero Kohan avanza en otra observación muy sagaz sobre la alusión que el texto hace a la figura del desaparecido. Ver Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”

sus narradores y personajes se sumerge en el mundo de lo marginal y de esta inclusión obtiene su potencia social y narrativa.

El procedimiento novedoso reside en que el relato de origen que se construye, alternativo al poder oficial, se vale de una figura femenina a la que viste con los rasgos de la heroína. La decisión de adoptar un nombre de mujer para la estirpe no solo desafía el asentamiento patriarcal de la ley y el nombre del padre sino que contribuye a la postulación de un nuevo imaginario familiar. Para ello, el texto acude a una solidaridad entre mujeres que se distribuyen cuerpo y relato, historia y memoria, hijos y esposos, tierras y nombres. A través de esta duplicación materna el texto muestra la posibilidad de otros arreglos familiares y los legitima; al mismo tiempo que con la adopción del nombre de la madre reinscribe y enfatiza una nueva bastardía pero esta vez de una nueva especie, una marginalidad que adquiere y se construye una historia propia. Con el personaje de María Muratore no se fabrica un mito de virginidad ni de maternidad dolorosa sino el de una mujer libre, dispuesta al amor y al placer, con un discurso que acompaña sus prácticas y el de una bastarda rebelde a la que se rinden y siguen continuadores y descendientes. Además, como Eva Perón, María Muratore no tiene hijos pero se convierte en una madre simbólica y en ese pasaje la función materna es politizada.

Río de las congojas no habita el abismo de las triangulaciones edípicas ni el solar de las protecciones religiosas sino un espacio donde las mediaciones entre dos mujeres “rivales”, entre madres e hijos, entre esposo y esposa, entre diferentes tipos de marginales se establecen a través de la creación de relatos políticos de justicia, de fábulas que instauran verdades no oficiales y de voces que toman la palabra para declarar sus legítimos deseos. En tanto las mediaciones son diferentes, la duplicación de la figura sirve y reivindica tanto la materialidad de un cuerpo que produce hijos como la posibilidad de que un cuerpo muerto sea enterrado de acuerdo con las disposiciones familiares y no librado a las consecuencias que se derivan de los asesinatos y desapariciones que lleva adelante el poder político. Esta novela forja un relato que reescribe el mito nacional de Eva Perón bajo la clave de su presente de escritura donde otras madres asisten y protagonizan historias trágicas y luchan para evitar la conformación de nuevos mitos nacionales basados en la violencia y la injusticia. Trabaja también para dar cuenta del desorden materno e imprimirle un cierto orden a través de una narración que relacione maternidad y memoria.

La novela de Matilde Sánchez, *El Dock*, desciende también de de las Madres de Plaza de Mayo por varias razones. Primero porque toda representación actual de madre en la Argentina no puede pensarse sino es en relación con la reformulación del imaginario materno

que dicho grupo movilizó; en segundo lugar, porque los dos personajes femeninos de esta novela, la narradora y su amiga Poli, dos madres de un mismo hijo, son por edad, por generación, hijas de las Madres de Plaza de Mayo, las hijas no desaparecidas pero, de algún modo, asociadas a su construcción social y política; por último, porque Matilde Sánchez fue, como se señaló en el capítulo anterior, quien prologó y redactó la autobiografía de Hebe de Bonafini.

En este libro se cuenta que la infancia de Hebe transcurrió en un lugar de la provincia de Buenos Aires llamado El Dique, un lugar cercano a una destilería de petróleo y a un destacamento militar. El Dique y su máscara ficcional, el Dock, son dos nombres de naturaleza casi homónima para una misma fórmula descriptiva, una idéntica geografía más o menos alejada de la ciudad. Sobre el lugar real se recorta la infancia dichosa de Hebe de Bonafini y una vida feliz pautada por el trabajo, el casamiento y la maternidad. Espacio y tiempo que son alcanzados por el hecho violento del secuestro y la desaparición. El Dock, en cambio, es un emblema militar atacado por jóvenes guerrilleros sobre el que se concentra el “acontecimiento original” que dispara el proceso narrativo.¹⁷ *El Dock*, en tanto texto, necesita reconstruir historias de infancia que puedan explicar la incorporación de Poli, la madre convertida en combatiente, al grupo que ataca el destacamento. Sobre un modelo de madre ya reformulado histórica, social y políticamente por las Madres de Plaza de Mayo, se recorta este par de madres de la novela. El texto, sin embargo, interroga otra pérdida, no ya la de los hijos sino la de la madre y trata de diseñar un espacio narrativo donde quepan también las preguntas del hijo. Poli es la que deja a su hijo, su preocupación –nos cuenta la narradora-- era la dirección de su destino no su construcción. Su nombre de guerra, Poli, es el enigma que la muerta coloca entre ellas a modo de clave, el nombre original que sólo su amiga puede desentrañar. A partir de este momento será Poli para todos (narradora, personajes, lectores). Poli, nombre de ficción, clave de un juego infantil, nombre de guerra, se convierte durante el desarrollo de la novela en un vocablo que puede albergar a diferentes madres. Un significante vacío pero que encierra lo múltiple, un prefijo que anticipa la diversidad. Poli, la muerta, se apropió de un apodo fugaz que tuvo la narradora durante la infancia, morirá para que ésta tome su nombre y su lugar. Colocada en una situación que hace saltar todas sus certezas, la Poli que narra tiene que comenzar a lidiar con una máquina de sentidos que le es

¹⁷ El ataque guerrillero al Regimiento de la Tablada, ocurrido en 1989, es el hecho histórico, retomado y transfigurado en esta novela. La narradora descubre que la mujer joven que ve morir en la pantalla del televisor es su amiga de la infancia a la que no ve desde hace un tiempo. Poli, la militante, había preparado todo para que, frente a la posibilidad del fracaso del ataque, su amiga se hiciera cargo de su hijo. Para un

decididamente ajena. No hay nada biológico en la llegada de este hijo, se trata más bien de una irrupción intolerable, de una presencia que no se asienta en un deseo previo ni se prefigura en un discurso que lo antecede.¹⁸ La reconstrucción de la infancia, los trabajos, los deseos, la maternidad y muerte de Poli serán el material sobre el que la narradora irá construyendo su propio relato de madre. La narradora no sale al mundo a definirse como madre sino que permanece en los límites más sensibles de lo privado para actuar sobre el cuerpo y las palabras de ese hijo de otra que se le ha puesto en el camino. Busca así una forma de acción que se impone el gesto de encontrar una lengua que narre la experiencia de hacerse madre. Para ello se demora en la reflexión y en la narración de los pliegues más íntimos de los sujetos que participan de la experiencia de la maternidad.

El Dock configura a una madre, muestra su proceso de construcción y de autorrepresentación ya que es la voz que narra la que lo emprende. El texto narra este hacerse, narra a la maternidad como un aprendizaje. El aprendizaje es otro de los modos a través del cual la novela convoca a Las Madres de Plaza de Mayo, pero se trata de enseñanzas diferentes que producen otras colocaciones, otros saberes y otras prácticas. Las Madres aprenden a generar y formular políticas, cultivan la relación con otras mujeres como un espacio de solidaridad y construcción de conocimiento, aprenden a demandar y denunciar al estado. Poli, en cambio, aprende con el hijo de otra a convertirse en madre. La maternidad es un lugar al que se llega por un trabajo, resulta una producción, una actividad entre dos personas. El lento y dificultoso acercamiento de los cuerpos y el intercambio de relatos y versiones configura el espacio de una experiencia compartida y construida con el otro, con el hijo. Compartida pero nunca dicha de la misma manera porque implica siempre dos posiciones diferentes. Esta madre necesita desandar las marcas del estereotipo para disolver su fijeza y poder construir en él un territorio propio que narre esa experiencia en su complejidad.

En los actos de dar vida (al hijo) y de dar la vida por una causa que lleva adelante la madre biológica se concentra una de las aristas posibles de debate sobre el significado de la maternidad, sus riesgos y sus límites. La Poli muerta será el objeto de interpretación para quienes arman su experiencia y construyen su subjetividad sobre el terreno que su muerte deja vacante. Las dos mujeres, la guerrillera y su amiga, la narradora, pertenecen a la misma generación que los y las jóvenes apresados y desaparecidos durante la dictadura, son sobrevivientes de ese estado de violencia e indefensión y revelan las trazas diferenciadas que

análisis más exhaustivo de esta novela consultar mi artículo "El desorden materno" y también el de Adriana Amante y David Oubiñas "M. Sánchez: la literatura en fuga".

¹⁸ Consultar Martha Rosenberg "Apuntes sobre identidad, filiación y restitución".

ese gobierno dejó en los ciudadanos. Por otra parte, el niño, hijo de la primera, contiene en su figuración textual las marcas del abandono, de la orfandad y, por lo tanto, de la posibilidad de construir a partir de estos datos algún relato de reinserción en la familia biológica o de adopción. *El Dock* elige esta última perspectiva y pone el acento en el carácter doble de la adopción. En este sentido, *El Dock* es también una novela de sobrevivientes y sobre la sobrevivencia.

Las versiones maternas alternativas al modelo hegemónico que postula *El Dock* se construyen al margen de la ley. Tanto el niño como la narradora están en los bordes del sistema familiar. La narradora porque había decidido quedar fuera de él, el niño, Leo, porque ha perdido toda referencia familiar, nadie lo reclama, es "un caso inédito". Para poder salir del territorio donde impera la ley del estado y la ley familiar hay que alejarse del país y conformar una familia paródica. Al concluir la primera parte de la novela queda conformada: "Poli, Kim y Leo: nuestro pequeño e improvisado mundo de diminutivos. Nuestra paródica familia de veraneo." Personajes de nombres mínimos y distorsionados, cáscaras frágiles y contingentes de sujetos con identidades provisorias: una mujer sola y recién operada, un extranjero, un huérfano. Sin lazos familiares que los ligen, son puestos a deambular por el espacio narrativo al que deberán constituir en el espacio de un encuentro. La narradora y Leo tendrán que desentrañar la historia del cuerpo y del nombre de Poli, disolver sus cenizas, para que su imagen se evapore de la escena y sólo ellos dos la ocupen.

El original del grupo que sale del país hacia Uruguay en el intervalo que impone el verano está en el texto, en la representación de la familia del portero del edificio donde vivía Poli.

"A ciertas horas del día, todo el edificio olía a esa fragancia indefinible de carnes o verduras, que escapaba de la minúscula cocina escondida en el placard y que ahora yo asociaba a los buenos hospitales o a esos viejos hoteles conservadores donde se servían las comidas a los huéspedes, un aroma que durante años me bastó para recobrar una sensación inmediata de amparo, que en la realidad no proviene sólo de los buenos hogares burgueses, sino también de aquellas familias con un sentido hospitalario de la alimentación.

Aún entonces no habría sabido definir con exactitud, pero sí evocar, el aroma de los diversos ingredientes que se mezclaban allí, en el departamento del entresuelo, donde me habría gustado vivir, muy cerca de Poli, en una familia de trabajadores."(184)

Poli, Kim y Leo son la copia parodiada, incluso una familia sin hogar, sin lazos civiles o de sangre, sin papeles. El texto finalmente anulará la parodia familiar y construirá sobre el sentido de familia un tercer modelo establecido únicamente por la madre y el hijo. Modelo que recupera de la familia original lo que para esta madre tenía de dichoso: la escena de la comida.

“Entretanto, siguiendo las indicaciones precisas que yo le dictara desde la cama, Leo preparaba una sopa con las verduras y los huesos que yo había comprado en el negocio del viejo Walter. Desde la cocina me llegaba su vapor delicadamente perfumado (...)

¿Qué cosa acababa de echar Leo en el agua, que había bastado para perfumar las habitaciones? El chico se asomó con un tronco verde en la mano.

El puerro, eso debía ser un puerro.

La fragancia del puerro, de pronto, en la casa de Solís. ¡Entonces no era otro el ingrediente habitual de las comidas del portero, en el edificio donde vivía Poli, que solo la presencia de Leo me había permitido identificar!” (296-297)

La relación madre e hijo en proceso de mutuo descubrimiento necesita para fortalecerse separar a la figura del padre. El padre es todavía necesario en la etapa en que hay que parodiar un esquema. Cuando la parodia se destruye también se disuelve el modelo, se instala otra alternativa que no requiere de su presencia. Todo alrededor del padre es ausente o confuso, finalmente eliminado. Creada esta condición se produce el verdadero encuentro entre la madre y el hijo. Un espacio donde la ternura, en tanto instancia psíquica fundamental de la condición humana, se relata como una producción subjetiva y a la vez ética y coincide con un final narrativo altamente logrado.¹⁹

“Entonces apoyó la bandeja en mis rodillas y me anudó la servilleta al cuello, como se hace con los enfermos, los ancianos y los niños. En silencio, sin decir una palabra, con la mirada conmovida, llenó la primera cucharada y me la dio en la boca. Había conseguido una sopa realmente deliciosa, espesa y fuerte, capaz de despertar de su sueño a los difuntos.”(301)

El texto atraviesa, incluso ficticiamente en la representación, las distintas fases de la relación madre-hijo. Al comienzo la narradora se somete a una operación, luego pasa por las etapas de la ignorancia (curiosidad, temor, indiferencia, culpa, bronca) que le suscita el niño de quien ni siquiera sabe la edad (tiene diez o doce años). El reconocimiento de que finalmente quiere "parte de ese deseo para ella" coincide con las palabras de su compañero que le recuerda que se parece a las mujeres cuando acaban de tener un bebé. En la última parte de la novela, viaja desde Solís a Montevideo, se separa del niño y de Kim y por la separación y la distancia reconoce que ya no quiere un mundo sin niños. Las últimas páginas de la novela narran esta aceptación: "los viajes habían terminado y comenzaba la etapa de residir". Residir como madre, residir con niños, residir con Leo.

El intercambio de relatos entre la todavía no madre y el hijo instaura una zona de construcción e inscripción de diferencia. Al comienzo cuando la conversación no prospera, ella siente que tiene que inducir al niño hasta el centro de una historia verosímil. Ella habla sobre un galeón fantasma "El Preciado", el niño sobre la falla de un telescopio espacial que

¹⁹ Fernando Ulloa plantea la ternura en estos términos en "La ternura como contraste y denuncia del horror represivo".

envía imágenes erróneas sobre el universo. Los objetos de interés, los modos del relato, las formas de interpretación difieren, sin embargo, entre ambos yace una pregunta por el más allá, el más allá del cuerpo de Poli. Interrogar el origen involucra el origen de la orfandad de Leo y los motivos del acto de su madre que provocó esa orfandad, también a él mismo como origen de la maternidad de Poli y de la narradora²⁰. Agujero negro (“La súbita desaparición de Poli y el vacío que la rodeaba se convertiría, si no lo eran ya, en el agujero negro de la historia de su hijo”, 193) al que en la segunda parte de la novela habrá que agregarle otros materiales para hacerlo atractivo, para lograr un argumento bien construido, una coartada poética que al niño “le sirviera como muleta mientras creciera”. *El sacrificio*, la película de Tarkoski, transformada en fábula moral, es el material con que la narradora inicia la serie de conjeturas acerca de la decisión de Poli. La narradora encontrará finalmente su respuesta en un libro que leía su amiga, *Los tres mosqueteros veinte años después*. Los procedimientos realistas que se utilizan están afectados por la misma vulnerabilidad que manifiestan los recuerdos, por la fuerza de la emoción, por la actividad que requiere toda construcción. Todo lo que el texto coloca como real es sometido a la distorsión, a la falla o a la conjetura, es atravesado por algún texto. También la madre. No hay madre verdadera, real o evidente, sino una que se desplaza de un relato a otro, tratando de encontrar el propio, fijando y deshaciendo el punto de la fijación.

La maternidad como relación es un punto de llegada que se alcanza después de haber realizado un trabajo verbal y corporal que es mutuo y compartido. Leo y su cuerpo son objetos de reconocimiento y también sujeto activo de un proceso de descubrimiento y comprensión. Observar su cuerpo, las transformaciones de su rostro, la rudeza de los juegos varoniles, mezclarse en una golpiza como respuesta a sus agresiones o en un abrazo para sellar el comienzo de una reconciliación duradera son acciones que van dando consistencia a la relación intersubjetiva. La desconfianza, la sospecha, la aprensión y el recelo mutuos conforman las reacciones inevitables de los dos desconocidos que, colocados en esta situación por el acto de la madre biológica que no terminan de comprender y asir, se enfrentan sin querer a los dilemas de la vida y la muerte. Enfrentarlos implica atravesar el duelo que ella impone y del cual la novela quiere ser un reflejo pero no una reparación. El duelo cita a la

²⁰ Ana Amado ve en las preguntas que se plantea Leo acerca del más allá y del universo cósmico un tipo de interrogación que no desentonaría con las que se hacen los participantes en la agrupación HIJOS “ni en su carga implícita de reproche y admiración, ni en el desarreglo temporal que conlleva”. Consultar su trabajo “Generaciones, parentescos y obediencias promiscuas”. Amado, Ana. “Generaciones, parentescos y obediencias promiscuas”.

muerte, es el modo ceremonial en que es cursada una pérdida²¹, sin embargo sobre ella se forja en esta novela un acto de escritura de recorrido inverso que transforma a la pérdida primera en un encuentro sutil y excesivo, es decir, amoroso entre los renovados integrantes de la relación de maternidad. La pérdida nombra a su vez a la destrucción. Usemos un *ex cursus* para referirla:

“Los efectos de destrucción de una cultura suelen medirse en sus alcances más extremos, como si evaluando los daños mayores se saldara un equilibrio que hiciera posible un recomienzo. Así son los campos de batalla después de una guerra, o de una catástrofe natural, o los días posteriores a un duelo personal (...) Sólo un tiempo después, un tiempo de imprevisible duración, una comunidad sale de las sombras para recuperarse y recuperar lo que le pertenece. Lo hemos visto en el cine, lo hemos leído en los clásicos de la literatura de posguerra: una niña aparece desde las sombras, desgreñada y harapienta, y recoge entre los escombros un juguete perdido y salvado; una mujer desempolva una cuna, un hombre rescata un manuscrito o pondera el valor de una herramienta. Un impulso arqueológico semejante anima a un país o a un pueblo a encontrar la vasija que le devuelva el sentido de su origen y que reinicie el ciclo suspendido: todo vuelve a ponerse en movimiento a partir de ese resto cuyo poder es el de la vida misma” (“Reapariciones”)

El título del libro al que pertenece esta extensa cita, *Narrar después*, resulta una expresión en sí misma sintética y abierta que entreabre el espacio de una interrogación precisa: ¿narrar después de qué? En este texto y en una importante proporción de los otros ensayos que componen el libro, Tununa Mercado va modulando lo que significa narrar después de la destrucción, de la derrota, de la catástrofe.²² La novela de Matilde Sánchez tiene también la morosidad de la letra que se traza “después de” una devastación personal, familiar, social, política. En este sentido, tanto el ritmo de la ficción del texto de Sánchez como el tono reflexivo del ensayo que utiliza Mercado retoman la idea de la escritura como un apuesta contra el olvido, del testimonio como una reescritura de la memoria.²³ Al mismo tiempo, en “Reapariciones” el relato escrito, las piedras que recuerdan a los siete desaparecidos de Villa María (Córdoba), el bosque de Best Shemen (Israel), los recordatorios en el periódico y la tarea de coleccionarlos e interpretarlos son prácticas, documentos o monumentos, que se construyen como formas simbólicas de alcanzar el duelo. “Una contracultura de la desaparición”, como las llama la autora, cuya enumeración urdida como un tejido toma una dirección: desgranar los tipos de cementerios que alojan sitios y escenas de la memoria.

²¹ Tomo prestadas estas ideas de Diamela Eltit “Experiencia literaria y palabra en duelo”

²² El ensayo que lleva el título del libro se refiere a lo que significa narrar después de la modernidad, término o “linde temporal” que, situado después de la caída de la URSS, implica “una imagen agorera del fin de toda esperanza”, “la muerte de las utopías, de la historia, de las vanguardias, de la iconoclasia entre la vida y el arte, el fin, en suma, de la revolución”. Ver “Narrar después”, en Mercado, Tununa. *Narrar después*, págs. 23-25

²³ “El imperativo del duelo es el imperativo postdictatorial por excelencia”, señala Idelber Avelar en un libro dedicado a estudiar las relaciones entre ficción y duelo. Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. pág. 286.

Reales o virtuales, de locación precisa o paradero fugaz, de destino compacto o raigambre metafórica, los cementerios pueden ser las cenizas que se arrojan al viento o la hilera de pañuelos blancos de las madres. Cotos de muerte que se llevan en el pecho, cementerios-campos de batalla, tumbas de tela. Mercado no hace un acopio de metáforas. Arriba a esas ideas a través de un encadenamiento-desencadenamiento de imágenes, de sonidos, de nociones (incluso de críticas sobre las consignas que sellaron la identidad de las Madres de Plaza de Mayo) y que operan como fuerzas en tensión en la superficie de la escritura.²⁴ Los textos que componen *Narrar después*, resistentes al encasillamiento en géneros literarios, frecuentan el uso de una primera persona que no solo es parca en sus inscripciones sino reticente en las marcas que aporta sobre sí misma. Un yo de este tipo emerge en “Reapariciones” para señalar que algunas de esas prácticas pueden convertirse en “mi ceremonia”, “mi funeral”, “mi cementerio”. Tonos de un deudo, ritmos de una deuda que se hace escritura, semejantes en su significación a la que propone la ficción que despliega *El Dock*.

El ritual, la única ceremonia en honor de Poli, se cuenta en una de las escenas más conmovedoras de la novela cuando los tres personajes esparcen sus cenizas en el Arboretum de Solís. El relato, intercambio privilegiado por la madre adoptiva, media sutil entre ella y Leo. El exceso aparece contenido en el tema del sacrificio. La película de Tarkoski, usada para tratar de encontrar una explicación al acto de Poli, sobre todo al hecho de que no tuviera en cuenta el abandono al que sometía a su hijo, impone una salida incomprensible para el niño. Poli no puede haber actuado de esa manera porque vislumbró hechos terribles que afectarían al hijo y decidió impedirlos sacrificándose ella, piensa Leo, rechazando de raíz estas interpretaciones que elabora su segunda madre. Esta debe hurgar en otros relatos para poder dar con la explicación que satisfaga al niño. De todas maneras, lo destacable es que para dilucidar esta cuestión la narradora acuda a la relación entre maternidad y sacrificio, dando cuenta de uno de las cifras “inmemoriales” que actuaron en la reproducción y sostén de sus sentidos. Más que una simple repetición *El Dock* está probando con la posibilidad de volver a contar un viejo relato. En este sentido, el sacrificio del que se hace cargo no surge enrarecido por la imagen silenciosa y dolorosa de las “viejas madres” sino iluminado por lo que de ellas puede permanecer abierto para ser reaprendido y reaprehendido por las que pueden renovarlo. Cuando el sacrificio o cualquier otro rasgo o gesto arcaico y coagulado de

²⁴ Para seguir una reflexión sobre las concepciones de la escritura que sostiene Mercado ver en este mismo libro “Arrebatos”, “La cápsula que soy”, “Escribir a ciegas”. Las ideas sobre este tema y su articulación con la memoria constituyen preocupaciones centrales en la producción de Mercado y pueden seguirse también en sus libros *En estado de memoria* y *La letra de lo mínimo* y en la ficción autobiográfica *La madriguera*.

las madres se pone en entredicho a partir de la voz de una madre que está comenzando a verbalizar su experiencia y su propio relato y, bajo condiciones históricas diferentes de enunciación, la perspectiva, sentido y valor de esos rasgos resultan otros. Ya no aparecen como efectos de una representación ajena y, por lo tanto, estereotipada, sino como resultados de un recorrido personal en el que se anudan cuerpo y deseo. En este sentido, la reapropiación de esos gestos puede leerse como la genuina imitación de un acto inmemorial.

“Me senté al borde de su cama y lo miré dormirse. El sueño se apoderaba rápidamente de él, (...) Me acerqué a él y lo arrojé, como supongo que hacía su madre y *como habrán hecho todas las madres desde que el mundo es mundo*, incluso mucho antes de que el mundo fuera tal como hoy lo concebimos. (...) Todas las madres del mundo, pensé, no importa la forma del mundo, los han arrojado así. Han alisado primero las sábanas (...) Imaginé exactamente lo que debía sentir Poli hacia su hijo y la insistencia secular de las mujeres en convertirse en madres. Y yo ahora, no importa las diferencias abismales que me separaban de ellas, repetía sus gestos y su expresión, y todo lo que yo hacía tenía un sentido que podía entender cualquiera, *precisamente porque el gesto era inmemorial*. Por lo visto no necesitaba pensar en ello ni darle un sentido. Sencillamente, mi acción existía para alguien.”(258-259, destacados míos).

El Dock al colocar en su centro el diálogo y el contrapunto entre las dos voces, madre e hijo, pone en escena la idea de que la relación social que implica la maternidad sólo puede construirse y comenzar a entenderse cuando se tienen en cuenta las dos perspectivas de los sujetos que intervienen en ella. En esta novela el relato del hijo se transforma en un relato referido por la única voz de la novela: la madre. Pero esta apropiación no suspende ni intercepta la voz del niño; más bien la retoma, dialoga con ella, la expande, la singulariza. La relación madre-hijo se construye como una relación social que instaaura diferencia. El relato de la madre opera por horizontalidad, cuando reconoce al otro, al hijo en una relación de iguales, asume la diferencia propia y la del otro. Al producirse este encuentro se instala una diferencia no jerarquizada.

Ya vimos cómo en *Preciosas cautivas* el hijo de Emilia asume la escritura del epílogo. Alejado de ella, encerrado o en fuga permanente es la voz que cierra la novela e implanta una nueva lectura sobre el tráfico de cartas. En *El Dock*, novela de aprendizaje y conversión, las posiciones de sujeto y objeto se van alterando y alternando. La narradora lee a Leo. Leo es un cuerpo y un texto que hay que interpretar para conocer, Leo es el objeto que ella necesita leer para comprender y comprenderse. El texto transforma una primera escena que podría reducirse a “yo leo a Leo” en “yo leo con Leo a Poli”. El encuentro final entre madre e hijo mutuamente adoptados será la formación de una nueva frase, donde Leo ya no será el texto leído, el objeto interpretado, sino el sujeto que asume

la misma función de interpretante que la nueva madre. La frase inconclusa, sin predicado, sin verbo será “Yo y Leo”. La narradora necesitó no sólo leer a Leo como texto sino escribirlo, capturar al hijo en el texto, lograr un control del texto que no es el hijo. A la fórmula netamente ideológica que plantea una disyuntiva para las mujeres escritoras, “libros o niños” y que desarrollamos en el capítulo “Fecundas y estériles”, *El Dock* propone una salida, apartándose de la falsa opción. Porque el texto no es el hijo, sino el efecto y el acto de escribir y colocar al hijo y a la madre en el centro de la representación como entidades a explorar en sus múltiples devenires y subjetivaciones.²⁵

La aventura de hacerse madre hace de la experiencia un lugar de interpretación, mecanismo del que se apropian y con el que ensayan dos sobrevivientes. En *El Dock* no hay identidad completamente asegurada ni adquirida. La historia necesita hacer morir a una madre y dejar huérfano a un hijo para marcar un descentramiento y una contingencia para los sujetos que ocupan esas posiciones. Por lo tanto, ni madre ni hijo en lugares definitivos sino la experiencia compartida de una contingencia, amorosa.

Lenguas

“No es mi lengua la que es materna, es la madre la que es una lengua”.
Gilles, Deleuze. “Louis Wolfson o el procedimiento”

Desde diferentes propuestas estéticas estas escrituras han mostrado su recorrido por la lengua materna. Recorrido que indica diversos órdenes de separación. Una separación de la madre con respecto al hijo, es decir, una distancia desde donde apreciarlo bajo una nueva luz y verse a sí misma como apartada de la esfera que los unía. Una separación de la lengua, en la medida en que en esta serie las madres hablan con voz propia ponen en evidencia no solo las estrategias de silenciamiento de que fueron objeto sino el mundo vasto que el silencio abre. Una separación de los viejos modelos del relato materno en tanto al ser pronunciados desde otra perspectiva los sentidos que el relato hegemónico protegía y convalidaba se conmovieron por nuevos usos y apropiaciones. Una separación de esencia literaria que se

²⁵ La novela también puede ser leída como un tratado sobre la adopción, en este sentido envía a otra de las consecuencias de la represión dada durante la última dictadura: el secuestro y apropiación ilegítimas de los hijos de desaparecidos. *El Dock* elige una representación oblicua de esta situación histórica. La decisión de ofrecer el niño en “adopción” pone en contacto un sujeto de identidad precisa y reconocible, la amiga-la madre, que realiza una delegación conciente de su hijo a la narradora. El pacto simbólico que se entabla no es ilegítimo, tiene la legitimidad de la historia personal entre las dos Poli. En esta novela no hay ocultamiento o desinformación que desandar como en el caso de los niños apropiados y restituidos sino una proliferación de relatos que se van construyendo de a dos. Aquí *El Dock* produce su desvío y en él su ética.

instala entre el sujeto que escribe y las criaturas que dicen yo. Es decir, un conjunto de deslindes que, sin embargo, colocan a la madre en el origen de la división.

Estas retiradas hacen evidente que el deseo de separación no es solo deseo de los hijos-as sino también de las madres. A partir de este otro deseo verbalizado, ficcionalizado, transformado en literatura que ellas se dan y de acuerdo con diversas contrataciones simbólicas que personajes y narradoras emprenden (el término es de Luisa Muraro), se desestabiliza el orden hegemónico materno y se trabaja por la construcción de uno nuevo. Tanto entre María Muratore e Isabel Descalzo como entre las dos Poli de *El Dock* o entre los dos personajes de la novela de Traba se entablan otros pactos a un costado de las miserias del poder político y de los arreglos familiares instituidos y otras alianzas que constituyen la base de diferentes políticas de la memoria. Estas políticas se arman con nuevas versiones femeninas que hacen de lo materno un lugar de llegada, un proceso de autorreconocimiento y autorrepresentación, un abandono y una delegación concientes, un fluir de nombres y cuerpos e incluso una inadecuación simbólica entre unos y otros.²⁶

²⁶ En estos últimos años se han publicado algunos textos que reescriben las historias maternas y las vinculan a través de propuestas estéticas diferentes y con referencias oblicuas a la época de la dictadura militar. Algunos hacen de la maternidad la narración de una experiencia límite. “Amaría la maternidad si pudiera ser Yocasta” escribe Ana Miller, la pintora vanguardista nacida en los años ’20 cuyos diarios íntimos se siguen en la novela *Ana M. 1945* de María Gabriela Ini (2001). Yocasta condensa el deseo de un modelo materno, una suerte de original que excita por la audacia y el poder de transgresión de tener hijos con el propio hijo. Modelo, además, de fecundidad, fatalidad y catástrofe. El personaje de Ana ama de Yocasta su falta de límites, se obsesiona con engendrar y concebir o sueña que da a luz niños muertos y procrea monstruos. A lo largo de la novela mantiene una relación cambiante con su propia maternidad: del aborto al arrepentimiento por haberse negado a dar vida; del deseo de hijo con diferentes hombres a la idea de “maternidades culpables” y “partos criminales” como los de Yocasta o a las “maternidades inútiles” de las monjas. A través de la representación de embarazadas que paren en cautiverio (personajes que pinta en sus cuadros y que remiten al horror nazi) Ini está instalando de manera indirecta en la ficción uno de los relatos neurálgicos del horror de la dictadura de 1976 (“En los campos había mujeres. Sueño que soy una mujer del campo. Embarazada, con mi panza enorme, camino cerca del alambre, pensando que mi hijo nacerá en este cautiverio atroz. Mi hijo es judío, como aquellos niños de los campos. Su sangre, su historia, su memoria son judías. Podrá llorar y reír como no pudieron hacerlo los hijos de las madres de los campos. Cómo pudieron meterlas embarazadas en los trenes, con otros niños quizás, entre los brazos; llevarlas a la muerte con la vida en el vientre. Cómo pudieron ayudarlas a dar a luz, sabiendo que matarían luego a los bebés recién nacidos y más tarde a ellas mismas, con los pechos llenos de leche y las entrañas destrozadas”). Por otra parte, Ana Miller es hija de un rechazo materno que de algún modo signa la relación de ella con su hija Josefina. Ni madres ni hijas responden a los modelos cristalizados del amor incondicional sino que por el contrario resultan representaciones audaces y extremas de una relación conflictiva, contradictoria y paradójica. La última entrada al diario, el día previo a su suicidio, Ana Miller escribe un poema para su madre, un poema incestuoso, de orgasmos y “útero sangrante”, un poema de regreso al vientre materno para encontrar su “última morada”.

Otros textos como *A veinte años, Luz* de Elsa Osorio (1999) y *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal (2000) construyen historias vinculadas con los efectos de la desaparición, el secuestro de niños y, desde este punto de vista, también se aproximan a la representación de experiencias límites. La primera de estas novelas es la historia de una joven apropiada que, cuando se enfrenta al hecho de su propia maternidad, se le presenta con mayor certeza la necesidad de dar rienda a su intuición y comenzar a indagar en su verdadera historia. En el caso de la novela de Sagastizábal, el texto rodea la imposibilidad de nombrar el horror máximo, cómo decirle a una hija que es producto de una violación durante el secuestro político de su madre en un campo de concentración durante la dictadura. Ambos ejemplos, narrados desde propuestas realistas plantean los dilemas éticos que atraviesan la posibilidad del conocimiento y

Las ficciones aquí tratadas abrieron un horizonte de sentidos sobre lo materno a través de una reformulación de la idea de sacrificio, una incisión en la idea de víctima, la dimensión abierta que puede tener la sexualidad durante el embarazo, una rotación de perspectiva en la percepción de la infancia, una exclusión o desplazamiento del universo masculino, una desmistificación del enigma que sostiene al mundo uterino²⁷, una inmersión nueva en la idea de familia que le dio voz a sus miembros más silenciosos, un tratamiento particular de la memoria que reconstruyó sus andariveles horizontales y materiales y, finalmente, un trabajo sobre el concepto de poder que lo mostró en la combinación de sus versiones positivas y negativas o potentes y vulnerables. Colocados en este espacio dilatado, abierto y múltiple, los textos analizados apostaron especialmente por versiones políticas y éticas de la maternidad. En este proceso, revelaron que las mismas marchan codo a codo con las políticas de escritura, es decir con las políticas de la lengua. Los textos no solo escriben la lengua materna sino que dan la lengua a las madres y colocan lo materno en el orden de la lengua.²⁸

recuperación de la identidad. En el año 1999 otras dos novelas probaron con las figuras de las madres: *La última vez que maté a mi madre* de Inés Fernández Moreno (1999) y de Manuela Fingueret *Hija del silencio* (1999). Se trata de novelas narradas más específicamente desde la posición de las hijas que intentan recuperar la memoria materna en versiones articuladas con la memoria del país. En el caso de Fingueret, las voces de las mujeres (madre e hija) se nombran como sobrevivientes de acontecimientos trágicos: la prisión en la ESMA o la vivencia en el campo de concentración de Terezín.

Otro de los ejemplos corresponde a *Tanta vida* de Esther Andradí (1998), texto que sobresale por la apuesta decidida que realiza sobre el tema de las madres. Fragmentario, heterogéneo, con superposición de voces y materiales, *Tanta vida* recurre a un diálogo generacional entre una parturienta y su tatarabuela para ir deshilvanando los diferentes efectos de los partos (nacimientos, muertes, sangre), las variantes abiertas de los deseos, la narración de la experiencia del dar a luz ("Miedo de partirse. De abrirse en dos como se abre la tierra después de un terremoto", 76), los significados tradicionales y "esenciales" de la maternidad ("Las mujeres tenemos la llave del devenir –le digo-, pero dejamos el milagro de la vida en manos de otros. Por eso la historia no se escribe en torno a partos, embarazos y muertes, como los vivimos nosotras.", 39) o las figuras femeninas de la historia (Penélope, Hipátia y otras).

²⁷ En otras literaturas hay textos más osados en cuanto a la experimentación con voces desusadas para este ámbito que se han atrevido con la representación del mundo intrauterino. *El cuarto mundo* (1970) de Diamela Eltit pone en contrapunto las voces de mellizos (varón y mujer) donde el primero narra desde el momento de la concepción y desde el vientre de la madre la relación de violencia e incesto que mantiene con su hermana. En ese espacio de origen la novela construye su comienzo y uno de sus escándalos. También en *Indicios pánicos* (1970), Cristina Peri Rossi experimenta con un imaginario similar en una textualidad de tintes alucinatorios y surrealistas o en *El libro de mis primos* (1969) narra en contrapunto el momento del nacimiento y el momento del parto, también en el marco del incesto. Ver mi trabajo *Salidas de madre para salirse de madre*.

²⁸ Antonio Dal Masetto ha probado con voces maternas en primera persona en *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) o bien usó la perspectiva de una mujer de ochenta años que vuelve a Italia en *La tierra incomparable* (1994). En una entrevista personal explicó que para la primera hizo hablar a su madre frente a un grabador para que contara su propia historia y ese material resultó la base de su novela. Si bien las máscaras de la enunciación son intrínsecas a la literatura, los años ochenta y noventa parecen haber sido más proclives a estas perspectivas femeninas de enunciación y a los modos de la ventriloquía que conducen a revisionismos o gestos redentores de algunos sujetos. Las causas suman diversas explicaciones: un interés del mercado por la literatura escrita por mujeres o que hable de mujeres, una autorización social y cultural mayor a detenerse en los universos femeninos en parte promovido por la presencia y el accionar de las mujeres en el espacio público y una producción artística de mujeres de mayor volumen en todas las esferas del arte, una crisis de las narrativas modernas que autorizan la emergencia de nuevas voces pero también de nuevas identidades y saberes. Más allá de estas cuestiones de orden cultural en sentido amplio, Dal

¿No implicaría esta última operación un ejercicio de redundancia sobre una entidad que ya está de por sí definida? ¿Cuando se habla de lengua materna se quiere decir algo más que la referencia a ese capital material, comunicacional y simbólico que compartimos los que hablamos un mismo idioma? ¿En qué consiste la torsión ideológica que convierte el carácter original de la lengua, es decir, el hecho de que aprendemos a hablar de nuestras madres en una atribución contraria, en una ley que se dice paterna y de un plumazo coloca al padre en el lugar de la madre?

“La lengua tiene con la madre una innegable relación indicativa, señalada también por el atributo “materna”, que otorgamos a la primera lengua aprendida, cuyas palabras traducen, no otras palabras, sino nuestra experiencia”, ha señalado Luisa Muraro, una de las principales teóricas en este campo de problemas. Esta experiencia, guardada entre los múltiples, difusos y heterogéneos pliegues de los recorridos y atravesamientos institucionales que hace un sujeto, es materia de transformación incesante. En el momento en que se adquiere, es decir, mientras se experimenta el cuerpo a cuerpo con la madre y a la lengua como un aprendizaje es puro futuro. Sin embargo, una vez transcurrido el tiempo, esa experiencia primera se modula y registra en pasado, un pasado irreconocible que se va sedimentando en capas de olvido y con diferentes apropiaciones. Esto ha llevado a afirmar a Luce Irigaray que esta lengua materna organizada y movilizadora según los códigos del imaginario masculino, convendría se llamara paterna. No voy a detenerme en esta “furia apropiadora” que provoca la lengua, como dice Derrida y cuya lectura de la relación lengua y madres resulta presa en los andamiajes teóricos que la nombran como alienación, como atada a la lógica del fantasma por creerse única e insustituible, como locura.²⁹ Madres y lengua materna son únicas y, por lo tanto, imposibles de sustituir y, al mismo tiempo, siempre substitutivas, señala Derrida, quien liga lengua, maternidad y ley con los hilos de la locura.³⁰ Derrida discute la posición de Hannah Arendt

Masetto dio cuenta en otra novela de una preocupación ficcional por este universo materno. En *Fuego a discreción* (1991) sobre el fondo de los desplazamientos urbanos de un grupo de amigos, que ostentan los quiebres de las subjetividades de la postdictadura, una mujer está por parir. El nacimiento dispara reflexiones pero también relatos incluidos sobre juicios, torturas y canibalismo sobre la pareja arcaica de hombre y mujer. La humanidad es síntesis de negatividad extrema: “Los criminales, los fanáticos, los indiferentes, los cancerosos, los sádicos, los destripados por las bombas, los tibios, los avaros, los rufianes, los aduladores, los hipócritas, los traidores, los políticos, los drogadictos, los torturadores, los impotentes, los cobardes, los suicidas, los pusilánimes, los violadores, los fracasados, los tiranos, los fratricidas, todos, todos, absolutamente todos, se hacen con bebés.”, 129.

²⁹ Gilles Deleuze en el artículo del cual extrajimos el epígrafe de este apartado (“Louis Wolfson o el procedimiento”) aborda el tema de la lengua esquizofrénica en relación con la lengua materna.

³⁰ Entre los diversos proyectos de desmantelamiento de las oposiciones binarias que el filósofo llevó adelante en sus libros, la diferencia sexual, que opone y separa jerárquicamente lo masculino de lo femenino, concentró parte de sus intereses y objetivos. Sin embargo, a través de la deconstrucción que él realiza se reinstala a las mujeres y a lo femenino por fuera del orden simbólico, aunque en este lugar que él les adjudica aparezcan marcados positivamente como lo transgresor por excelencia de ese orden o como su

para quien cuando todo ha sido arrasado la lengua materna ofrece el manto protector de que algo se conserva; para Arendt no es la lengua la que enloquece sino los sujetos que la usan.³¹

Ante la renovación de nuevas formas de olvido para las madres y las lenguas maternas³², Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre* elabora otro andamiaje teórico que reniega del concepto de ley como definidor de la lengua y prefiere el de “orden”:

“Que la normatividad de la lengua traduce la autoridad de la madre se ve también en el hecho de que la normatividad de la lengua no se ejerce como una ley, sino como un orden y como un orden vivo más que instituido. El orden lingüístico se mantiene, en efecto, no a través de la rígida observación de sus reglas, sino a través de su incesante transformación, que le permite reformarse a pesar de, e incluso gracias a, las innumerables irregularidades de nuestro hablar” (70)

Este orden caracterizado como afectivo, oral, pulsional, marcado por el don, ligado al canto y a la música, inmerso en el placer que otorgan los diferentes sentidos, en los tonos y acentos de la voz, posee recursos infinitos algunos de los cuales pueden ir a parar al espacio literario o a la locura. Es cierto, puede haber madres e hijos locos, pero solo como una posibilidad que acecha no las instancias de la ley sino las de un orden de por sí abierto e inmerso en el contacto con otros registros diversos. Puede haber madres locas como “Las Locas de Plaza de Mayo” y en este caso la locura no es más que la brutal nominación del poder que busca silenciarlas. En otro sentido, para muchos una crítica o una teoría que busquen una contratación diferente con el orden de la madre pueden del mismo modo estar locas. La producción de Luce Irigaray, inmersa también en el espíritu de la deconstrucción, está simultáneamente animada por un deseo utópico. Para ella, desmontar las premisas filosóficas del sistema falogocéntrico debe ofrecer las condiciones de posibilidad para la construcción de una subjetividad femenina diferente que esté marcada por la intervención y renovación de ese orden simbólico. En este proceso el reconocimiento del cuerpo a cuerpo con la madre tiene una importancia fundamental; el reencuentro con esa experiencia no solo

pura negatividad. En *Espolones* ha desarrollado el tema de la ubicación de la mujer y lo femenino a partir de una lectura de Nietzsche. Su teoría de la deconstrucción ha tenido fundamental importancia en el desarrollo teórico del pensamiento feminista posestructuralista. Derrida ha tratado el problema de la lengua materna en *El monolingüismo del otro*.

³¹ Consultar la excelente entrevista realizada por Günter Gaus a Hannah Arendt, “Hannah Arendt: “¿Qué queda? Queda la lengua materna”. La discusión de Derrida puede seguirse en *El monolingüismo del otro*, ob. cit. págs. 89-96

³² Rosi Braidotti no olvida el origen materno y su posición feminista reivindica la construcción de contramemorias que reconstruyan las genealogías femeninas. Sin embargo en la “Introducción” de su libro *Sujetos nómades* es rotunda en su afirmación acerca de que “No hay lenguas maternas, sólo sitios lingüísticos que uno toma como su punto de partida”. Rotunda pero también certera en la necesidad de localizar los conceptos y las realidades que nombran. Braidotti valora al nómade políglota como el sujeto que vive entre lenguas y, por lo tanto, resulta la conciencia subversiva de las sociedades posmodernas ya que puede actuar como una instancia vigilante de toda hegemonía, de todo monismo, de todo furor religioso que pretenda volver al origen sagrado de la lengua materna en tanto sitio de una unidad racial, social o nacional. Braidotti, Rosi. “Introducción”, en *Sujetos nómades*, ob.cit. pág. 43

implica una revalorización del momento de fusión que se traduzca en una lengua más ligada a la oralidad, el ritmo, los sonidos y la voz sino que además y, sobre todo, implica un modo diferente de ligar lenguaje con realidad³³.

Traer a cuento cómo se relacionan experiencia y palabra es poner en escena el cuento de una permanente tensión entre el orden materno y el del lenguaje. Poner en relato una madre que fríe sus propios pellejos es transformar esa tensión en grito que como todo grito se marca en un cuerpo y desde él. Colocar cerca de ella a otra que perdió a su hijo en el espacio infinito de la pampa para recuperarlo después convertido en una voz que no la juzga sino que se mimetiza con ella duplicándola, convierte la separación de la vida en una dimensión abierta y móvil que fabula sin cesar sobre estos destinos que ahora se imaginan por separado. En uno y otro caso, como en el resto de los ejemplos vistos, el campo de representaciones se expande hacia las innumerables entradas que habilita la residencia en una voz. Residir no convoca, en este caso, a la calma. Por el contrario invita a una renovada exploración de la lengua y de la participación en ella de las madres. Una indagación que se ejercita a través de la imaginación, la experimentación y la memoria. Se trata de una perspectiva, de un modo de ver donde la falta y la separación, sin perder sus marcas ni su materialidad, se transforman en continuidad, proceso, movimiento. Conversiones y mutaciones de una forma hegemónica que van dibujando los perfiles de otras representaciones y de otras realidades y que contribuyen así a que las versiones maternas se conjuguen en plural y se presenten a sí mismas como puestos vacantes y contingentes, abiertos a un más allá de las series que hasta aquí recorrimos.

³³ Ver *El cuerpo a cuerpo con la madre y Speculum* de Luce Irigaray. Para un estudio de las posiciones con respecto a la lengua materna de H. Arendt, Kristeva, Cixous e Irigaray consultar Chiara Zamboni "La riflessione di Arendt, Irigaray, Kristeva e Cixous sulla lingua materna".

Cuarta sección: Más allá de las series

Capítulo 6

De dónde vienen los niños.

César Aira deambula por sus novelas como un Freud latinoamericano. Atraviesa grandes territorios pampeanos o se concentra en un espacio cerrado, urbano y diminuto para preguntarse insistentemente de dónde vienen los niños. Esta pregunta que el pensador austríaco colocó como materia inevitable e ineludible de las mentes infantiles Aira la usa para armar relatos. El enigma de la diferencia sexual empuja a los narradores de Aira a inventar situaciones, espacios, personajes y tiempos -elementos constitutivos de todo relato- para sobrellevar el difícil trance de resolverla. Los modos en que se ubican frente a la pregunta los conducen al terreno de las peripecias, a veces al punto previo a la instalación de algún prodigio, a veces al proceso mismo y, otras, mirarán absortos y eruditos el instante en que la diferencia aparece. Como las peripecias y los circuitos de la pregunta son móviles y variados se ven obligados a acudir a la mirada del antropólogo. Será el momento en que se inventen sistemas de parentesco, organizaciones familiares, modos de comunicación entre los diferentes habitantes de la pampa o lo que fue de ella con el correr de los tiempos. Distintas tribus indígenas, diversos grupos de blancos, gauchos impares, errantes viajeras, solteras desbocadas, aburridos comerciantes de ciudad ávidos de aventuras, atraviesan los espacios ensayando las diferentes formas y objetos del intercambio: mujeres, niños, dinero, animales, objetos. A estos intercambios la mirada antropológica le adjudicará una fórmula, los pondrá en sistema¹; Aira, en cambio, intentará relatarlos y en el impulso sellará su disolución transformándolos en literatura.

La pregunta por el origen de los niños deviene una pregunta por las madres. Los primeros, tan sólo un episodio de sexualidad (según se dice en *La luz argentina*), podrán

¹ Por sistema Aira entiende un modo de organización nunca estático ni abstracto sino que pueda responder a un funcionamiento. Por ejemplo, algunos de los personajes de *Ema, la cautiva* están preocupados por comprender mecanismos. Ema busca crear un sistema de reproducción de faisanes; Duval, el naturalista, trata de entender los sistemas de parentesco y de organización de los habitantes de la pampa. En *Cómo me hice monja*, la casa, la cárcel, la escuela, la lecto-escritura, la radio constituyen sistemas. En su interés por imaginar otro sistema de enseñanza el narrador dice: "... yo no había inventado enfermedades sino sistemas de dificultad" (78) En cada novela los sistemas varían porque dependen de las tramas y las situaciones que se configuran. El sistema no las contiene sino que las echa a andar, las dispara, las coloca en un continuo. En sus textos críticos Aira vuelve sobre estas teorías. "Nuestra vida es un sistema, que algunos escritores, los que alcanzamos a leer, completan. Por supuesto que no podemos leerlos a todos, pero el sistema tiene en este caso un modo propio de completarse. La literatura es un sistema. No nos interesaría si no fuera así. Un libro único, ese famoso libro que se supone que llevaríamos a la isla desierta, no nos sirve. Pero cada autor también es un sistema ¿Qué relación hay entre el sistema de la literatura y el sistema de Proust o de Svevo o de quien sea? ¿De inclusión? ¿De reproducción? ¿De repetición? La existencia de un tercer sistema, el del lector y su vida, creo que sugiere que la relación es de continuidad.", *Copi*, págs. 57-58.

convertirse en monstruos y así formar parte de otra lógica.² Las madres, en cambio, serán la quintaesencia del enigma y en este sentido se convertirán en motor de lo novelesco. En ellas se concentran las respuestas a otros enigmas: el de la vida y la muerte, el terror y la felicidad, la materia y la forma, la sinrazón y la cordura o la locura y la estupidez, la realidad y la ficción. Las madres serán la materia misma de la ficción mientras viajan y se asimilan a la ficción de la materia.

Los narradores armarán sus propias novelas familiares, las habrá de aventuras, infantiles, de fantasmas, fantásticas, de raptos y fugas.³ Como adultos, preocupados por el origen y por el misterio de la maternidad confeccionarán tramas góticas donde las protagonistas serán las madres o las mujeres a punto de serlo. Como niño "normal", es decir, hermoso y saludable o con una familia "bien constituida", no le quedará más salida que inventarse una "falla" o colocársela a su madre: tendrá un sexo indecible, aprenderá a leer puta y no mamá (*Cómo me hice monja*) o será peronista (*El bautismo*).

Origen, generación, matriz, sucesión son ideas vinculadas con relatos y madres. Constituyen, entonces, tanto el sistema materno como el narrativo. Recordemos las teorizaciones de Aira en "El sultán" a propósito de la narrativa de Manuel Puig en el que vio al "poeta de la maternidad" ya que anudaba historia y estilo en la figura de la madre. "Una voz tiene estilo en función de su historia familiar. Antes de la voz está el gesto con que la voz se propone, y eso es lo que da la madre. El hijo la imita sin saberlo" dice Aira sobre Puig y continúa construyendo imágenes-ideas alrededor de los ejes de la luz y la oscuridad. Esta voz que llega desde la muerte, desde la noche, proviene de un "mecanismo prenatal", un instante previo al mundo, a la representación, del que se obtiene un gesto.⁴ Si del gesto no se espera sonido alguno, de la voz, sí. Para Aira esa voz ya viene dentro de una lengua e implica un trabajo específico con ella. La voz es propiedad del "sobreviviente", el hijo, el único que tiene la

² Aira formula su lógica del monstruo en uno de sus artículos críticos ("Arlt"). En él define al monstruo como un organismo, una conciencia, una individualidad absoluta que florece en el espacio-tiempo, un lenguaje. El monstruo es un dispositivo eficaz que puede trabajar con cualquier material. En otro de los textos críticos, el que dedicó a la literatura de Puig, "El sultán" (al que ya me referí), estudia el mecanismo materno. Madres y monstruos en tanto engranajes ficcionales pueden entrar en cualquier combinatoria para seguir generando ficción. En algunos textos se acoplan y funcionan juntos, por ejemplo, *La costurera y el viento*, *La luz argentina* y *El sueño*.

³ Utilizo el masculino para referirme a los narradores a pesar de que una gran parte de ellos asumen una modalidad en tercera sin marcas de género sexual. En general, las perspectivas adoptadas, desde las cuales se observa y se narra, se adhieren a los personajes masculinos. Sin embargo, en *Emma, la cautiva*, el punto de vista se ubica en la segunda parte en la mujer protagonista y en *Cómo me hice monja* es la misma enunciación en primera (masculina o femenina) la que es sometida a cuestionamiento.

⁴ Cuando Aira se refiere a la poesía de Alejandra Pizarnik dice que ella asume el programa surrealista por dentro, "reinventando al Surrealismo desde su núcleo de muerte prenatal". De modo que en ese núcleo de final también se inscribe un nacimiento, se constituye lo nuevo como un gesto de comienzo. Aira, César. *Alejandra*

capacidad de narrar, de construir esa voz y así de imitar a la madre. Pero ella aparece en este artículo cargada de otras paradojas. La voz necesita de un estilo y éste proviene de una historia familiar:

“En Puig, que fue todo estilo, al punto que sus maravillosas novelas resultan secundarias respecto de la modalidad que transportan, se diría, y se ha dicho, que no hay estilo. Lo mismo que la historia, el estilo es lo que se oculta o mimetiza. En cierta forma podría decirse que en Puig historia y estilo son lo mismo.

El nudo de estas paradojas es la madre. La madre es la historia, y transmite un estilo, y no es ni hace otra cosa.” (28)⁵

¿Cuánto de esta teoría que vincula maternidad y escritura con respecto a Puig, se transforma en una teoría de la escritura en Aira? Dicho de otra manera, si en Puig el simulacro de una ausencia de estilo no es más que un “todo estilo” que se oculta y mimetiza igual que la historia, qué ocurre en los relatos aireanos donde la historia se pone en primer plano y donde la figura de la madre es el dispositivo que echa a andar su mecanismo. Tal vez para dar con la respuesta haya que practicar un salto en la lectura de sus textos críticos y pasar de Puig a Copi. Pero dejaremos estas conclusiones para más adelante. Por ahora situemos que la abundante manipulación de historias que las madres protagonizan y difunden moviliza los sentidos y éstos son transmitidos según un régimen que los dispersa y transforma. En tanto la voz en tránsito que va de una historia a otra es sólo la voz de un sobreviviente⁶, éste no puede más que permanecer entre la vida y la muerte (como el personaje de *Cómo me hice monja*), entre la irrupción y el desvanecimiento. Una irrupción que imita a la madre, una desaparición que la anula o la vuelve loca (“Ver a una loca volverse loca. Es como ver a Dios”, *La costurera y el viento*, pág. 27).

El par madre e hijo, constituido como dispositivo ficcional, se dispersa por una gran parte de las novelas donde estas relaciones se concentran y irradian hasta el punto de construir tipos de relatos según tipos de madres y de niños.⁷ No voy a proceder exhaustivamente el

Pizarnik, pág. 15

⁵Aira, César. “El sultán”, ob. cit.

⁶ La figura no aparece solo en referencia a la estética de Puig, también cuando escribe sobre Alejandra Pizarnik o Copi, Aira descubre la presencia de un sobreviviente, listo para armar su lugar de enunciación. Se trata de un punto de vista central en la constitución de su producción ficcional y crítica, de tal manera que Sandra Contreras en el excelente libro que escribe sobre César Aira utiliza la figura del sobreviviente como una figura central de su teorización. Dice Contreras que Aira constituye a la novela en una forma de supervivencia artística porque la pregunta fundamental sobre la que se arman sus ficciones es cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho, cómo seguir escribiendo después del final o cómo volver al procedimiento vanguardista. Por eso las figuraciones del final y del comienzo (con las que Contreras ordena su lectura) son centrales en el conjunto de la producción. La supervivencia, dice Contreras, es además materia del relato. Ver Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*.

⁷ El corpus podría incluir una lista amplia de textos, aunque no todos serán tratados con el mismo nivel de análisis. Ellos son: *Enma, la cautiva* (EMA), 1981, *La luz argentina* (LLA), 1983, *El vestido rosa. Las ovejas*. (EVR), 1984, *El bautismo*, (EB), 1991, *La liebre*, (LL), 1991, *Cómo me hice monja* (CHM), 1993, *La guerra de los gimnasios*

análisis de cada novela sino punzando las zonas donde esta problemática se verifique y aproxime sentidos, de modo que el armado de líneas o redes permitan observar cómo las tramas textuales dialogan entre sí, derivan unas de otras, se atraen y tensionan mutuamente.

Estos ejes de lectura constituyen un *más allá* de las series de hijos y madres que descubrimos como esquema central de esta investigación y que estaban básicamente vinculados con la ocupación de sitios de enunciación por unos y otras. Momentos de toma de la palabra que son a un mismo tiempo literarios y sociales. Con Aira iremos hacia otra parte. El movimiento implicaría una “superación” de las series, un salto a otro nivel, un pasaje a otra dimensión, una reflexión desde el interior mismo de una literatura que coloca el dispositivo en su centro y, por lo tanto, deja un terreno abierto a la interrogación de ese funcionamiento y de su capacidad narrativa y ficcional. Al mismo tiempo, se presta para considerar el imaginario cultural de la maternidad como un espacio absolutamente productivo en sus variantes, creaciones, contactos e ideas. Como si la literatura de César Aira, en el desplazamiento que le imprime a la investigación en este momento de su giro final, se constituyera en una conciencia metacrítica del material en su conjunto. Una instancia de autorreflexión que atenderá a situar, detectar y volver a pensar las marcas más salientes del objeto crítico que hemos constituido.

Embarazadas o parteras, cautivas o guerreras, modistas y tontas, curiosas incorregibles o mudas y catatónicas, las madres de Aira viven en diferentes tipos de espacios y tiempos. Una de sus marcas distintivas es su capacidad de producir materia, darle forma y despertar deseos a través de los objetos que fabrican. Con estos elementos: materia, forma y deseo se arman los relatos. Si por inútiles o excesivamente sagaces no hablan, sin embargo su estupidez o suspicacia disparan las narraciones y son los hombres, padres, hijos, hermanos, bastardos los que actúan esos deseos, trasladan objetos, interpretan acontecimientos e intercambian lugares. ¿Cuál es entonces su lugar? Así a la madre embarazada parece corresponderle una narración gótica, a las viejas con experiencia, la novela de aventuras y el melodrama, a las madres de clase media de provincia, estereotipadas y sencillas, la novela infantil. Esta última se basa en el principio del raptó del niño y es este principio el que instala las aventuras trágico-infantiles⁸.

(LGdeG), 1993, *La costurera y el viento* (LCyV), 1994, *El sueño* (ES), 1998, *La mendiga* (LM), 1998, la obra de teatro *Madre e hijo* (MH), 1993, *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998. En adelante me referiré a los textos según las abreviaturas indicadas entre paréntesis.

⁸ Ver René Schérer y Guy Hocquenghem *Album sistemático de la infancia*. Los autores señalan que el niño está hecho para ser raptado de modo que el raptó resulta para el niño tan temido como deseado. Entre el raptó y la partida, el vagabundeo, la fuga o el viaje existe un parentesco evidente. No hay raptó *in situ*, estático, pero tampoco hay fuga que no tenga a la vista y anticipe un raptó, ni viaje digno de tal nombre que no se coloque bajo el signo de

No seguiré estrictamente una reflexión sobre el uso desviado de géneros literarios, interrogaré más bien modos de funcionamiento que actúan como patrones de relato. Engranajes donde madres y niños adquieren un protagonismo notable que otorgan ciertas motivaciones a los textos y los colocan en un conglomerado de preguntas relacionadas con la diferencia sexual y sus modos de representación.

Aira constituye “sistema” a través de la representación de la maternidad. El relato, concepto que está en el centro de su preocupación ficcional y de su problematización crítico-teórica, no es sólo el mecanismo constitutivo del sistema, su matriz, sino también su denuedo, su variación, su eficacia y su insistencia. Construye el sistema y en la repetición, forma propia de todo sistema, persigue un llenado, busca colmarlo, sin hacerlo nunca completamente. La repetición acecha siempre como réplica y como desvío de sí misma. Por ello o bien los instantes, como escenas que ponen en acto sucesos resplandecientes o bien, los personajes en busca del momento epifánico que simplifica y condensa o, por último, los animales u objetos que, en sus configuraciones miniaturizadas compendian todo un mundo, arrastran la repetición hacia la fuga, persiguen la salida del sistema con logros y efectos variados.

Los apartados que siguen agruparán los textos de acuerdo con algunos problemas teóricos. El recorrido observará los contactos y deslindes entre materia y forma, temas centrales de relatos y madres, para observar el orden y desorden de sus contactos. Ya sea porque en las tramas ficcionales los cuerpos desnudos, sin vestido, de los animales o figuras animalizadas, se convierten en un punto desde donde computar y medir los límites de lo material o porque en su pasaje a la forma, los vestidos no dejan de aludir a su materia, revelarla en su falta o desplegar a partir de su inscripción ideas alrededor de la diferencia sexual. Los datos que ésta puede ofrecer se vuelven en el universo aireano un espacio de disolución e interrogación permanente. Madres e hijos resultan criaturas netamente ficcionales que dudan, rechazan, permanecen ajenas o brutalmente inmersas en la experiencia de la maternidad pero desde allí “salen” decididos a convertirla en relato.

un futuro rapto. El rapto es, pues, la luz del vagabundeo y no al revés. El rapto impide que la fuga sea una fuga para nada. Y, a la inversa, la fuga solitaria, entre niños o por sí misma, no es más que una ausencia de rapto. Rubrica con ello su fracaso y vuelve pronto a su origen, al hogar familiar. En el *secuestro*, en cambio, el niño vale como objeto de deseo, como moneda de cambio, en una relación entre adultos. Niños pobres sometidos al rapto y no al secuestro, éste reproduce las relaciones sociales existentes. Las ideas desarrolladas por estos autores comparten esa respiración aventurera de las novelas de Aira. Los textos que podrían incluirse en esta lógica son LCyV, CHM, LL y *Los misterios de Rosario*. En este último una niña es raptada y devuelta a su madre y el grupo coral de amigos rosarinos en una especie de ceremonia final que da cierre a los enigmas en el marco del Monumento a la Bandera. Un final de despliegue cinematográfico al mejor estilo de Aira. Para un análisis de este texto ver Astutti, Adriana “Un niño en la Biblioteca Nacional”.

1. Los límites de la biología

a. *Cuerpos sin vestidos*

Una de las principales variantes de los “cuerpos sin vestido” que involucra la relación de maternidad está casi al comienzo de la producción de César Aira. En *Emma, la cautiva* la protagonista, una blanca que vive alternadamente con soldados e indios y que parece uno de éstos, es invadida hacia la mitad del texto por una urgencia, quiere atravesar "la unidad eterna de la vida y ver el velo fluctuante del sistema". La agitación inaudita de Emma se deposita en objetivos precisos: la cría y reproducción de faisanes. Para ello es necesario, dinero, préstamos, trabajo, tierras y un programa calculado de independencia y enriquecimiento. Este plan implica la búsqueda de machos productores y hembras reproductoras. La división sexual como base del desarrollo empresarial está en el centro de sus preocupaciones. Con los faisanes que "siempre tienen algo de materialización" Emma pretende en cinco años poblar el espacio. El apareamiento, escena central del encuentro entre macho y hembra, no es un hecho natural sino un producto de medios artificiales, es el artificio puro, la puesta en acto de un "procedimiento":

- “-¿Todas las fecundaciones se hacen por medios artificiales?
- Yo no usaría esa palabra. Tratándose de aves y razas desarrolladas in vitro, todo es artificial (...) Sería absurdo confiarle a la naturaleza seres tan opuestos a ella.
- Ni por un instante cuando veía estas faisanas, pensé en la naturaleza.
- (...)
- El coronel- le dijo Emma- tiene interés en ver el procedimiento” (EMA, 212)

Pero, una vez que se logre el procedimiento, la abundante cantidad de faisanes se convertirá en un fenómeno natural. La profusión, la riqueza, al convertirse en naturales se vuelven invisibles. Naturalizar implica dentro de este programa invisibilizar el procedimiento, el artificio.

Emma pone en acto lo que primero es una pregunta hecha a alguno de sus maridos. En ellos busca información, calla para que los hombres verbalicen sus teorías y deslicen sus visiones particulares del mundo. Emma los escucha y luego actúa, procede, materializa. Si a su primer marido, el soldado Gombo, ante el vientre embarazado de la mujer le preocupa saber de dónde vienen los niños, ambos tienen la certeza de que no hay mujer que no esté gestando, de que ésta es una manera de dejar pasar el tiempo y ocupar el espacio, "volviéndose espacio ellas mismas" (117). Así cumplen con la función alberdiana de poblar el desierto, "¿Pero cuándo estará suficientemente poblado?" se pregunta Gombo. Sus respuestas, una y otra vez tan contradictorias como aparentemente atinadas, se oponen a las certidumbres de Emma. Frente a la

pregunta de Gombo acerca de si hay algo que no sea imposible, Ema responde que tener hijos es posible. La maternidad de las mujeres está instalada en estos espacios de viajes y fronteras como un núcleo duro, inmovible, expandido y proliferante. Del mismo modo que, avanzada la novela, ocurre con el sistema de los faisanes, la cantidad transforma en un hecho natural a la maternidad. Gombo lo afirma: "lo sexual es invisible. No deja ver..." (118)

En el texto hay varias escenas de apareamientos animales: entre sapos, manatís, faisanes. Si bien cada una de ellas permitirían un análisis particular que podría apuntar diversos sentidos, funcionan como puestas en abismo de la diferencia sexual y de la reproducción de la especie. El reconocimiento de la primera despierta el deseo de desarrollar las capacidades de la segunda. Pero son los faisanes con hembras tenebrosas y machos reales y majestuosos los que revelan mejor los mecanismos ya que se dejan capturar por la lógica de lo artificial que articula la máquina del pensamiento con la tecnología y el dinero. Con la reproducción de faisanes se organizan el trabajo y los trabajadores, se construyen un nombre y un imperio, se ocupa espacio, se gana tiempo. El mundo "natural", del todo artificial, se presenta como el modelo de mundo. De la misma manera, el pasaje por los relatos aereanos según avance esta perspectiva de análisis, mostrará cómo la maternidad, inscripta según siglos de creencias y discursos institucionales en el mundo natural y material, se presentará como el modelo de la ficción y por lo tanto se verá despojada de naturalidad y adherida a una "materialidad" por demás insólita. Por el momento en EMA, la diferencia entre los sexos que es fundante del sistema animal representa la oposición material, lo que está dado o se propone como dado pero que, al mismo tiempo es posible de seguir obteniéndose. De modo que, da lugar también a la materialización del proceso de reproducción en tanto es parte del procedimiento.⁹

Ema, la cautiva es, por lo tanto, una novela sobre la reproducción de la especie¹⁰. La reproducción se vincula con la transformación de los cuerpos de las mujeres y el cuidado en el tiempo de sus productos. La sucesión de las generaciones, uno de sus efectos, se liga con la distribución y organización de las filiaciones, es decir, con el parentesco. Sus campos de operación, lábiles y móviles, son contaminantes ya que la idea de generación también está relacionada con el origen, el nacimiento y el engendramiento. Sin embargo, en la novela la preocupación por el orden del parentesco aparece en la voz del extranjero. Al comienzo la voz

⁹ La idea de materia en este mundo ficcional no implica un significado trascendental, obtenido por el valor último de un referente objetivo, anterior a todo discurso o conceptualización, anterior a todo trabajo o marca. Consultar, Derrida, J. "Posiciones".

¹⁰ Para otras lecturas sobre esta novela consultar los artículos de Sandra Contreras "El artesano de la fragilidad" y el de Martín Kohan "Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira".

narrativa se sitúa en la perspectiva de Duval, el ingeniero francés a quien desconciertan las condiciones irreales del desierto, sus seres brutales y las explicaciones azarosas que le brindan algunos de los personajes de la pampa. Con mirada desorientada y lengua inútil mira la cantidad de perros para preguntarse luego por la cantidad de niños. El teniente le aclara que las mujeres no hacen más que procrear:

"El flujo de los nacimientos es constante, continuo e ilimitado, y permanece en suspenso, sin desenlace, pues el comunismo de los indios hace imposible toda taxonomía familiar...¿No es raro? Hasta el momento nadie ha ideado el modo de *sacar provecho* de la situación" (destacado mío, 35).

Lo que Duval no entiende es una aparente ausencia de leyes del parentesco, de este sistema que regula las filiaciones, las generaciones, los lugares y funciones simbólicas de los sujetos. Duval no entiende la indistinción y la ausencia de orden y jerarquía que implica el parentesco. Pero, antes del parentesco parece estar la especie, "la especie, lo es todo, el individuo no cuenta" (39), piensa Duval ante una proliferación de sapos. Preocupado por la cantidad de perros, niños y sapos Duval se entrega al pensamiento, un pensamiento que, libre del lenguaje, hace que todo sea posible. La cantidad propone un reino de números, de cálculo (éste será posteriormente el reino que habite Ema), pero también anticipa el espacio de la invención y de lo novelesco. En el recuento infinito de las respiraciones, en la constancia duplicada de inhalación y exhalación, en su imposible cómputo, aquí anida la imaginaria novela del naturalista Duval. Guarismos, cifras, abundancia, cantidades descomunales imposibles de calcular, aquí vive la reproducción y de ella depende la especie. A pesar de la ausencia de parentesco familiar, los indios sin embargo adoptan del sistema un elemento que les resulta del todo conveniente: el intercambio de mujeres. Las mujeres circulan en toda clase de tratos y "cumplen una función en la naturaleza": satisfacer a los hombres, en cambio éstos, sin función, observan cómo ellas se transforman.¹¹ Los indios, según la visión de Duval parecen no contar con taxonomías familiares, sin embargo, saben utilizar lo que ofrecen las mujeres; así como ellas, a pesar del estado de suspensión, entienden de espacios, cuerpos y transformaciones. Las mujeres son dueñas de sus hijos; en la novela la relación padre-hijo es casi inexistente de modo que no hay desplazamiento textual que siga el ritmo de las filiaciones paternas. El sistema de trueques no está sostenido en la apropiación de la prole por alguno de los grupos masculinos. Una maternidad expansiva y omnipresente requiere de otra puesta en acto: la escena que se repite al calor de las imágenes de madres son las del amantamiento. Es en este punto donde, aunque prisioneras, niñas en cautiverio, víctimas del comercio sexual, jóvenes desvalidas, según

la perspectiva de Duval quien ve en esta situación la representación del crimen, arman teatros y rituales, conforman relaciones fugaces pero ventajosas y productivas, inventan negocios impensables pero exitosos. Es decir, “sacan provecho”. Si en la primera parte de la novela se pueden escuchar las palabras del teniente “Hasta el momento nadie ha ideado el modo de sacar provecho de la situación”, las partes que siguen acompañan el giro que da el texto hacia la focalización del narrador en la perspectiva de Ema y que se refleja en una apropiación femenina doble. Ema no solo materializa con hechos concretos su lugar en el sistema de intercambio, resignificando el lugar común que éste tiene en la etnología, según lo declara el texto (pág. 47) sino que lo vuelve productivo a través de la cría y reproducción de faisanes.

En la reproducción se juega la repetición de lo mismo, es decir, la especie. Materia que produce materia, madres que producen hijos, faisanes que producen faisanes, cuerpos que se entrelazan en infinidad de apareamientos. Las madres en EMA, la madre que es Ema, es el personaje tópico al que no se puede abandonar sino simplemente dejar suspendido en una escena¹² y al mismo tiempo la construcción de su personaje resulta el centro de irradiación no sólo del relato sino de las futuras madres de Aira. A partir de ella es posible mirar la llegada de las diversas madres al universo aireano para observar cómo abandonan el lugar de víctimas del intercambio para convertirse en objetos o sujetos de otras apropiaciones (LLA), cómo, alejadas de la cantidad y la especie, funcionarán en el sueño de un único hijo de clase media y en las lógicas del miedo (LCyV), cómo con sus vientres abultados despertarán a la maquinaria del monstruo (LLA y LCyV) o cómo, desplazadas hacia cuerpos y vestidos impropios como los de las monjas, harán de la reproducción una fantasía mediática (ES). Si EMA es la novela sobre la reproducción de la especie, *La liebre* lo es del parentesco, de sus virtualidades, condiciones e inscripciones imaginarias. En ambas, la voz narrativa confunde y embrolla, se disfraza de una perspectiva masculina para, poco a poco con el correr de las peripecias o los viajes, coloca a las mujeres como receptoras sabias de este tipo de enigmas. Las madres de LL operan con las generaciones, disponen de ellas y así, más que la materialización de la especie, ponen en relato la idea de que una vez que ésta se instala llega el momento de ordenar y desordenar sus sucesiones.

¹¹ Ver EMA, págs. 46 y 47 el diálogo entre Duval y el teniente Lavalle.

¹² Ver la definición que da Aira del personaje tópico cuando se refiere a los personajes de Copi: "Un personaje tópico es una especie; matarlo es un gasto inútil, porque habría que recuperarlo cuando se lo vuelva a necesitar" Aira, César, *Copi*, pág.45. Esta idea de que todo puede ser usado, reconvertido “sin que se conserven sus atributos ni sus sentidos originales” es también un modo de vincular y usar los elementos que Aira toma de la tradición. Consultar Sánchez, Matilde. “Los atributos del fantasma”.

Tontas cuando están embarazadas o cuando ejercen la función materna de cuidado intenso (CHM o LCyV), las mujeres son sabias cuando viejas o cuando tienen hijos gemelos¹³. Las dos madres fantasmáticas que no se dejan ver en LL sino al final, Juana Pitley y la viuda, sobre las que se tejen relatos e interpretaciones, son finalmente las que ponen orden en el estado de guerra, resuelven la vida y la muerte, explican las filiaciones, cierran los relatos y otorgan identidades. Como sabias pueden también dar cuenta de las leyes del parentesco y de la ley textual que asumen como propia y sin la cual el mundo sucumbiría. La ley que formulan se basa en el trazado de una línea que separa la ficción de la realidad; colocan del lado de la primera la multiplicación de lo idéntico, la posibilidad de la repetición, de la estructura dual y postulan un plano imaginario que es condición de existencia de lo real.

En LL la sucesión de la trama al final redistribuye los lugares del parentesco. Las madres en esta posición son las fundadoras de un linaje, el linaje de los gemelos, y de un sistema, el de la separación. Este tipo de linaje y este tipo de acción fundan esta modalidad de relato. Al haber separación hay adopción y ésta configura un nuevo relato o un nuevo deseo, la búsqueda de los verdaderos orígenes que, en la novela se traducen como deseo del narrador y de las mujeres y no de los personajes masculinos. Sin embargo, las motivaciones narrativas aparecen estimuladas por otras búsquedas: la del naturalista que busca la liebre, la del baqueano que persigue al diamante. Los movimientos y desapariciones de la primera, las vetas y capas del segundo encierran misterios a recorrer, enigmas que finalmente se ubican en un esquema de explicación familiar que se resuelve a través del nacimiento de las gemelas niñas¹⁴. Las madres al final pretenden reemplazar el sistema de la separación por el de la fusión, modificar el tipo de secuencias que llevó al relato a perseguir un malentendido y a adherir, siempre desviadamente, al melodrama.

EMA desnuda en el comienzo de este conjunto uno de los relatos posibles que trama Aira para las madres. Un relato tipo, en tanto la preñez permanente de la protagonista hace de la recurrencia a la reproducción de la especie la necesaria persistencia de lo mismo y simultáneamente declara, a través del trabajo ficcional que ésta posibilita, el carácter activo que

¹³ La excepción sería la madre de Ferdie en LGdeG, pero como es monstruosa forma parte de otra lógica.

¹⁴ Para un análisis más detallado de LL ver el artículo de Sandra Contreras "Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La liebre de César Aira*)" donde se articulan de manera rigurosa reflexiones sobre el uso de los géneros literarios, la construcción del estilo y las funcionalidades narrativas de los géneros sexuales tomando como uno de sus ejes centrales la traducción. Las mujeres en esta novela, según Contreras son la intriga misma, el fraude, el disimulo, la trama pero también el impulso de la curiosidad, el impulso novelesco, la fascinación de la imagen". En la nota 24 habla del ciclo de la liebre liebreriana conformada por *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*. De este modo se advierte cómo las series de Aira pueden armarse y desarmarse según las diferentes operaciones de lectura que se sigan.

cumple la maternidad en los modos de inteligibilidad cultural. Por otra parte, la reproducción de faisanes en base a un procedimiento artificial contiene el relato posible sobre el que se basará *El sueño* donde la reproducción de niños por fertilización asistida constituirá el deseo sin frenos de las únicas mujeres a las que decididamente la sociedad no les permite engendrar hijos: las monjas.

Cuando Gombo, el primer marido de Ema, se inquieta por saber de dónde vienen los niños, su pregunta rodea el enigma de la diferencia sexual y apunta al corazón de su materialidad: los cuerpos. Por eso en la novela queda en suspenso la cuestión del origen. Los vientres transformados de las mujeres, de Ema y de muchas otras, son presentados y narrados en primer término. De modo que no se sabe si son ellas las que ofrecen el modelo para la reproducción de faisanes o el mundo animal, en su corporalidad desnuda y contundente, expone la superficie material sobre la que se piensa la reproducción. Es decir, Aira tematiza los orígenes para colocar en ellos siempre una disyunción, una separación, una pregunta, una indecisión.

b. Vestidos sin cuerpo.

EMA es una novela sobre cuerpos. Cuerpos de niños y de madres en permanente travesía. Cuerpos como materia que tienen otro mundo material como modelo: el de los faisanes o cuerpos femeninos que se ofrecen como modelos. Los cuerpos en EMA transitan casi desnudos; las ropas que visten las mujeres son sumamente livianas en verano y en invierno importan por la protección que puedan brindar y no por su forma. Los relatos que se suceden en el universo de este escritor multiplicarán vestidos de mujer y en ellos será posible leer otros encuentros con la materia. Primero está el cuerpo, después el vestido. Sin embargo, en algunas de las ficciones de César Aira los vestidos no conseguirán un cuerpo.

En estos grupos de textos la materia se presenta como cuerpos de mujeres, cuerpos de niños o niñas, telas, vestidos, animales, faisanes. Ema manipula los cuerpos de los faisanes hasta conseguir una especie perfecta. Ellas y las otras mujeres de la pampa pueblan el desierto con niños y niñas. Los cuerpos son materia y forma, materia marcada por la diferencia sexual.¹⁵ Otros personajes manipulan las telas hasta conseguir vestidos. El vestido como materia hecha forma, es la representación de un cuerpo. Los vestidos son en estos textos formas vacías que

¹⁵ No me voy a hacer cargo en este trabajo de la larga tradición filosófica alrededor de materia y forma, donde, en general, y sobre todo en la tradición platónico aristotélica la materia se asocia con lo femenino y la forma con lo masculino. Un estudio sobre esta dicotomía en Aristóteles, puede leerse en el libro de María Luisa Femenías *Interioridad y exclusión. Un modelo para desarmar*. En los textos de Aira es posible seguir la asociación entre materia y mujeres pero con fines diferentes a los alcanzados por las tradiciones filosóficas. Esto no quiere decir que

precisan de un cuerpo. Los vestidos son el deseo de un cuerpo. Vestidos de embarazada (LLA), vestido de novia (LCyV), vestido de una niña que aún no nació (EVR), hábitos de monja (ES); en general, los vestidos se fabrican pero no logran alcanzar el cuerpo adecuado.¹⁶ Hay otra materia, la de la voz en una lengua que manipula la materia del relato. Esta será la actividad propia de los narradores, de los hijos, de los sobrevivientes cuya referencia quedará para más adelante.

En el comienzo de "El vestido rosa" una mujer está por parir. No se sabe quién es ni tampoco al texto le interesa dar cuenta de si el nacimiento se produce o no y si corresponde a un niño o a una niña. Antes de que un cuerpo entre en un vestido apropiado lo que importa es el relato o los relatos que se generan en ese intervalo, en ese tiempo previo al nacimiento. En LLA se narra el embarazo, en "El vestido rosa" la referencia del embarazo de una mujer lejana despierta en mujeres y hombres en posición de personajes centrales una serie de rencillas y disparadores que derivan en viajes y travesías. Ese cuerpo lejano, ¿niña o niño?, inexistente pero presente como deseo, necesita de un vestido. Las mujeres de la estancia desde donde se genera toda la acción lo confeccionan y se entregan a disputar su posesión.

El dar a luz en EVR y LLA implica en lugar del nacimiento de un cuerpo el sitio de generación de un relato, un relato previo a la instauración de la diferencia sexual. Sin embargo, a pesar de que esta diferencia no se establezca, los cuerpos que se piensan y los vestidos que se realizan son de mujeres. Entre el relato y el cuerpo (faltante en EVR o excesivo en LLA) está el vestido. El vestido es la materia, la tela, pero también la forma. Forma del cuerpo de mujer donde el relato inscribe el deseo.

No hay materia que sea pura materia, toda materia es producción, lugar de apertura y transformación que se expone a la posibilidad de todas las formas. La insistencia con los vestidos de mujeres se vuelve en sí misma un foco de interrogación ficcional, aunque la inscripción de esa forma instaure también el devenir y la alteridad. En los textos, esa materia se reduce a una única forma -la femenina- que, sin embargo, no deja de mostrar su variación. Por eso, las materias en Aira son heterogéneas y están en movimiento. Es este movimiento, esta transformación de un texto a otro, su campo de variabilidad, la que las convierte no en realidades objetivas o referentes externos sino en puntos donde un trabajo toma lugar, donde un

su desvío sea radicalmente divergente sino que interesa particularmente en cuanto a su funcionamiento literario.

¹⁶ En ES hacia el final la mujer gorda que viste un vestido de novia es en realidad una mujer de doble vida, madre Superiora de un colegio de monjas y "armatoste marimacho", empleada de limpieza de las señoras del barrio, quinielera, gran fumadora. Por eso el vestido si bien llega a un cuerpo no alcanza el cuerpo que le es propio ya que éste lo desborda.

desplazamiento se hace presente. Las materias no funcionan como datos, como hechos irreversibles sino como construcciones que producen otras construcciones.¹⁷

LLA, el texto que narra un embarazo y que coloca el enigma de la maternidad en su centro, se constituye en un texto fundamental para pensar ciertas cuestiones en este capítulo. La novela narra el tiempo previo al nacimiento del niño o niña, relata la etapa que va desde la concepción o, mejor dicho, desde el conocimiento del embarazo hasta el momento previo al parto. Narra la transformación del cuerpo de Kitty mientras ella, modista especializada en trajes teatrales, cose sus propios vestidos de embarazada.

La vida de los personajes se ve alterada por los cotidianos cortes de luz. Ante éstos Kitty se paraliza y Reynaldo la cuida como a una niña, la traslada hasta el dormitorio, la acuesta, le habla. Kitty entra en un tiempo de suspensión y Reynaldo en el de la interpretación; ambos, por distintos motivos, habitan el tiempo de una amenaza innombrable. Reynaldo y el narrador despliegan sobre Kitty un ejercicio de interpretación que la anihila y disminuye hasta convertirla en un personaje de dibujo animado, de historieta, de representación infantil. Kitty es para ellos pequeña, delgada, casi una muñeca, tímida, huidiza, sin iniciativa, estúpida, nada original, obediente. Tiene además dificultades para hablar, no piensa lo suficiente, es un eco de las palabras de su marido. A pesar de todos los rasgos que la colocan del lado de una tonta o una inútil, un personaje de historieta, caricaturizado y sin vida propia, una especie de títere, Kitty posee una habilidad: desde niña dibuja muy bien y confecciona sus vestidos y trajes teatrales con bastante originalidad. Tiene capacidad para crear formas variadas, manipular colores y estilos, probar con tamaños y telas diferentes. En esta novela la representación de Kitty encierra ciertas contradicciones que parecen diluirse ante la insistencia y el énfasis de la voz narrativa en sus debilidades y carencias. ¿De qué otra manera puede un hombre narrar un embarazo sino desde un clima de horror, amenaza y locura?

Es que el embarazo, pensaba Reynaldo, es la locura de la mujer, y el hombre su objeto.

¹⁷ En *Bodies that Matter* (1993) Judith Butler se propone hacer una genealogía del concepto de materia de tal manera que su deconstrucción sirva a los efectos de las políticas y las teorías feministas y a las políticas queer. En su necesidad de plantear no solo el carácter construido del género sino también del sexo (tarea que ya había emprendido en su libro anterior *Gender Trouble*, 1990, y que aquí revisa y amplía) Butler se opone a la idea de un sexo pre-discursivo, de una materialidad innegable. Dice, en cambio que “las normas reguladoras del sexo obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y más específicamente para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual según la matriz heterosexual” (18). Le interesa estudiar la materia no como lo dado, como un dato incontrastable, sino como construcción, como proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que en general se piensa como materia o se piensa a la materia. Construcción y materia no son nociones opuestas, articularlas abre nuevas posibilidades para el análisis de los objetos simbólico-culturales. Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*.

Ese gran globo de carne en el vientre está lleno de sinrazón y extravagancia, lleno de ideas desastrosas, de tiempo sin reabsorber. Su circunferencia, la onda menor de una propagación por el aire, "una sirena". El plasma humano, que se difunde con el trabajo, ha llegado a confundirse con el pensamiento diurno; pero de noche se ve menos, a veces nada. Hombres y mujeres en la incertidumbre de la luz representan comedias con el tiempo, con el tiempo que va del día a la noche, hasta que quedan aturcidos. Y entonces ya no piensan, actúan. Del pensamiento salía la locura, y de la locura el miedo que empolvaba los rostros y las cosas de lejanía. Todo eso estaba en la preñez." (7-8)

El cuerpo de la embarazada, objeto del deseo narrativo y objeto de conocimiento es la sede de todos los enigmas y al mismo tiempo su explicación. Estas respuestas únicamente pueden provenir de un mundo alucinado, casi sobrenatural producido por los fenómenos atmosféricos inusitados, las interrupciones de la luz, las suspensiones del tiempo. El embarazo, como las telas, es tiempo, acumulable y desplegable.¹⁸ Convertido en hecho literario su temporalidad se altera por esos fenómenos externos y pasa a formar parte de un mundo fantástico. Por ello, la novela precisa de una trama anticuada, gótica, de un relato "precapitalista" donde el héroe se sume a la cadena de las generaciones. Este eslabonamiento está al final cuando el narrador diluye el embarazo haciendo de él una pregunta sin enigma, agregando que lo que queda es puro relato con un héroe atado a la sucesión de las generaciones como un padre a su hijo ("Entonces queda eslabonado a su padre y a su hijo, y a nadie más. Pero de este asunto sólo puede ocuparse un arte antiguo y prestigioso, y muy especializado: el arte del relato.", 129). Ante la imposibilidad de entender el embarazo el texto hace de su representación el foco de sus preguntas. Cuando el enigma cesa es porque se anuncia el parto. Es el momento en que la novela concluye y solo queda cargar de literatura -es decir, acudir a una reflexión en términos literarios- a ese salto cuyo pasaje textualmente no se realiza.

LLA revierte lo que en un comienzo expresa. Si dice que el hombre es el objeto de la locura de la mujer embarazada, inmediatamente demuestra que el cuerpo fecundo de la mujer se convierte en objeto de interpretación del hombre y en objeto de representación del relato. La novela es un claro ejemplo de las posiciones disimétricas que frente a lo femenino, en tanto maternidad, asumen hombres y mujeres. El punto de vista masculino convierte en locura lo que es una transformación incomprensible. La compulsión a adherir esta interpretación a un régimen literario que se reconoce como supremo, único y autónomo no impide ver la huella de un imaginario social y cultural que persiste. Con este imaginario Aira hace literatura.¹⁹ Si en EMA

¹⁸ "Hablar del tiempo es la marca que todos sus textos inventan", señala Laura Estrin. Las distintas variantes o tematizaciones del tiempo, el tratamiento que Aira le da al realismo, sus formas de "hacerlo" y dramatizarlo como también la ubicación de sus novelas como espacios de frontera entre la literatura y la filosofía son los temas destacados del libro de Estrin. Estrin, Laura. *César Aira. El realismo y sus extremos*.

¹⁹ La fuerza de este imaginario aparece en *La ocasión* de Juan José Saer (1988), un texto también concentrado

los faisanes machos eran maravillas de la especie y las hembras, tenebrosas y bárbaras, en LLA, Reynaldo es el rey y Kitty, un ídolo en penumbras; él, el “escultor” y ella, la “estatua muda”.

Los cortes de luz, sucesivos y constantes, no hacen más que borrar materias y formas, imponen otro tiempo, otra artificialidad. Trabajan sobre cuerpos y vestidos, deteniéndolos, suspendiéndolos. Son funcionales al enigma, a la incompreensión del embarazo. Reynaldo ve la transformación del cuerpo pero no logra entender cómo funciona la materia; Kitty, en cambio manipula el vestido rojo, ordena sus pedazos, los pliega y los despliega, busca un orden en el rompecabezas de la tela, lo olvida y lo retoma, conciente de lo absurdo de desperdiciar la materia, el trabajo y el tiempo que sobre ella se deposita. Kitty, sobre quien se coloca la locura por el tiempo, sabe que toda costura sobre la tela será la marca de lo invisible. Cuando finalmente se lo prueba, un nuevo corte de luz la interrumpe. Paralizada frente al espejo con el vestido sin terminar es Reynaldo quien se lo saca para acostarla. Hilvanes y mangas se desprenden, el marido sin saber qué hacer con esa materia que ha perdido su forma una vez separada del cuerpo, hace un bollo y lo tira. En los párrafos que siguen, Reynaldo tiene una iluminación, del "pensamiento", del relato, de la forma: "ella simplemente reaccionaba a los cortes de luz". El accidente, el azar, la contingencia constituyen a Kitty, pero ella no lo entiende,

en el crecimiento de un vientre y en el terror (en este caso por celos incontrolables) que despierta en el marido. Las referencias al cuerpo como “una aglomeración insensata de materia” o como “un laberinto de experiencia, de sangre y de memoria” se acercan en su referencia a la locura y a lo innombrable a las conjeturas de Reynaldo. Dice Julio Premat en *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. sobre esta novela de Saer: “es la historia de un embarazo que se confunde con el texto que leemos ya que la historia dura nueve meses y termina en el momento del parto, parto y embarazo que adquieren claras dimensiones alegóricas que remiten al destino de la Argentina”. La novela, situada en las últimas décadas del siglo XIX, coloca ese enigma del cuerpo femenino y del nacimiento bajo la perspectiva de una mirada extranjera, la de Bianco, que busca apropiarse de tierras y de sus productos y someter de maneras veladas pero certeras a los personajes con los que mantiene trato. El cuerpo de su mujer Gina, una joven hija de inmigrantes, es el espacio material que escapa a su comprensión. Bianco por otra parte, es un europeo, que llega a la Argentina escapando de sociedades científicas que echaron por tierra sus puestas en escena pseudocientíficas de tratar de vencer a la materia. Dominar la materia es una de sus obsesiones. Por eso, Gina “la mujer-Nación, la mujer-pampa, la mujer-materia” (Premat, pág. 100) es el espacio-sentido que se le escapa pero que usa finalmente para someter a otro personaje que atraviesa la zona y la novela actuando con fiereza la muerte de su madre. El joven violento e inmanejable de Juan López Garay aparece finalmente capturado por el vientre voluminoso y a punto de parir de Gina. Bianco reconoce que lo ha dominado y neutralizado a partir de esa imagen categórica del cuerpo embarazado. La novela de Aira *La luz argentina* parece no decidirse del todo por la alegoría. Si bien el comienzo y el final de la misma colocan las conjeturas de Reynaldo sobre el embarazo y el nacimiento en los términos de un relato arcaico, de una trama antigua, son las preguntas acerca de cómo narrar, cómo construir y transmitir un relato las que en todo caso parecen hacerse cargo del contenido alegórico. El mecanismo que encuentra para ir escandiendo de manera sostenida la narración está basado en la entrada de la luz y la irrupción de la oscuridad, mecanismo que parece tematizar mejor el dispositivo materno pre-natal al que aludirá más tarde cuando se refiera a los modos narrativos de Puig, ese “maestro de la oscuridad”, en “El sultán”.

hace de las interrupciones una necesidad insoslayable²⁰. Reynaldo arroja materia y forma, reuniéndolas en el bollo de la repetición, la deformación y lo simultáneo. El personaje con ese acto resulta funcional al mundo de la oscuridad, donde el tiempo se detiene y las formas se confunden. Kitty en cambio ve en ese tiempo de detención lo que tiene de improductividad, ya que el trabajo sobre la materia puede desaparecer (el bollo que hace Reynaldo), la incisión que ella produjo sobre la tela, su propia marca desaparece, se vuelve invisible y tiene que volver a empezar. Si en EMA el procedimiento de la reproducción buscaba volver natural la cantidad, invisibilizar el artificio que la hacía posible, en LLA lo que se invisibiliza con los cortes de luz es el trabajo sobre la materia que realizan las mujeres. La máquina interpretativa que despliegan el narrador y su personaje sobre la “locura del cuerpo embarazado” se hacen una para desechar la interpretación que Kitty desliza (“Nunca más voy a tener tiempo, decía (...) Y cuando nazca el chico será peor; no voy a disponer de un solo minuto para mis cosas”, 113). Una línea de sentidos que apuesta a las explicaciones de sentido común, literales, indiscutibles que se revelan cuando Reynaldo le pregunta qué le molesta especialmente en los cortes de luz: “No puedo confiar en terminar nada de lo que empiezo, balbuceó ella. Cuando se corta la luz debo interrumpir lo que hacía y dejarlo para mañana. (...) Y yo tengo tan poco tiempo” (114). Respuestas que no parecen contener ni aventurar un detonador ficcional tan poderoso como el que su marido y el narrador perciben en ese espacio voluminoso del cuerpo embarazado y que ella misma, desde otro punto de vista, acepta: “Mi vida ya no tiene forma” (113).

Deshecha la forma queda nuevamente una materia informe, un bollo, una pelota, una panza prominente, un embarazo. Como el vestido rosa²¹, como el vestido de novia de LCyV, el vestido rojo de Kitty se transforma. Vestidos que no visten, que no cubren, pero que en su forma vacía marcan un recuerdo o un olvido. Un cuerpo lejano, otro, desnudo, que espera el vestido. Esa desnudez, esa imagen final de Kitty:

“Al fin estuvo desnuda, roja y dorada a la luz de una vela, el vientre, una esfera de piel pulida, el ombligo distendido, largo como un párpado, la cabellera desordenada: una diosa de la fecundidad.” (118)

inscribe otra vez la materialidad de un cuerpo, una materia desnuda, transformada, plena de

²⁰ Para las relaciones entre contingencia y necesidad, superficialidad y profundidad en LLA ver el artículo de Sandra Contreras "El artesano de la fragilidad", ob. cit.

²¹ En el final de EVR se puede pensar que el vestidito finalmente encontró un cuerpo que lo vista. Sin embargo, en las últimas páginas donde se narra la felicidad de ese encuentro, niña y vestido permanecen cada uno en su lugar, no se reúnen. Las manos de Asís manipulan el vestido, lo tocan, intentan darle volumen, pero es otra mujer la que conoce de las propiedades de esa materia: de su tamaño, su textura, su cuidado. Ella es quien lo pliega y lo despliega, lo envuelve y lo entrega. Si el relato construyó el deseo de un cuerpo como relato, finalmente deja a los lectores nuevamente instalados en el deseo de una imagen donde una materia encuentre su forma o donde una

sinrazón, de sinsentido. Los vestidos vacíos desvisten al cuerpo mientras invisten de sentidos al deseo.

Los vestidos en estos textos de Aira son significantes vacíos, fluctuantes, que vuelan de texto en texto buscando investir un deseo, el deseo de un relato. Son la imagen de cuerpos vacíos, a la espera, que contienen la posibilidad plena y futura del sentido, materia expectante de una pluralidad de formas, aunque todas conjugadas en femenino. En LCyV el vestido de novia adquiere vida, vuela solo por los cielos de la Patagonia. Sin el cuerpo que lo llene, tiene forma propia. Pero esa forma y ese color tendrán otro destino: serán "el cadáver exquisito, bandera de mi patria". Una mujer, la que no llega a ser madre y pare un monstruo, Silvia Balero, desnuda de vestido, carente de palabra, ofrece su materia a la literatura, al hijo narrador que construirá la imagen surrealista. Sobre los huecos de la escritura, sobre los agujeros de la trama, el narrador inscribe la posibilidad de la repetición, de la proliferación de los relatos. El hueco, la falta, el intervalo es el espacio donde otra materialidad brota: la de la voz del hijo, como representante de la especie.

2. Los límites familiares.

A los narradores de Aira los hechos los tienen sin cuidado, las marcas biológicas les resultan estrechas, los episodios de la sexualidad, pobres. Es por eso que se lanzan a la aventura dispuestos a sacudirlos y desordenarlos. Es este el momento en que cabe preguntarse si Aira en su obstinado sondeo por la diferencia sexual no hace más que diluirla, negarla y así borrar o disminuir la fuerza que sus sentidos irradian sobre el mundo y sus criaturas. O por el contrario, preguntarnos si esta insistencia, al recubrirse de sentidos insospechados, no sigue inscribiendo la fuerza de la diferencia en versiones disparatadas, inverosímiles, locas o desatinadas, pero tal vez igualmente asimétricas para hombres y mujeres. Como señala Aira al referirse a Puig, en gran parte de sus novelas –por lo menos las que aquí tratamos– los personajes se desplazan en mundos familiares investigando y trastornando los límites o las leyes que los fundamentan. Así como para tratar su desdén por los datos de la biología Aira acudía a ella como un núcleo potenciador de ficciones, también en el caso de lo familiar indagará sobre la capacidad que este espacio encierra para la experimentación. Para dar cuenta de estos movimientos abriré dos series. En las primeras serán protagonistas las madres frustradas, infecundas, no engendradoras. *El sueño* y *La mendiga* ofrecen los relatos adecuados para sus asentamientos. Para las segundas,

Aira descubre a un personaje especial, un joven o un niño de identidad sexual dudosa ²². *La guerra de los gimnasios* y *Cómo me hice monja* acercan los universos textuales acordes con estas especulaciones.

a. La rebelión de las madres.

En ES ya no es el hombre el que intenta desentrañar el enigma de la maternidad, sino un grupo de monjas que se lanzan a su búsqueda desenfrenadamente desconociendo su funcionamiento material y corporal básico. En esta novela Natalio y Mario, padre e hijo, diareros en una esquina de Flores, son los héroes accidentales que, desde la cumbre de la realidad del barrio, desde la rutina incommovible de la mañana, descubren la maquinaria delictiva que combina operaciones financieras con rapto de jóvenes madres solteras que se esconde en un prestigioso colegio de monjas.

La novela trabaja en un costumbrismo barrial de máxima que poco a poco se va transformando en materia surrealista, en un despliegue de aventuras de historieta con buenos y villanos, con raptos, secuestros y triunfo del bien. La realidad porteña que reúne a personajes típicos de barrio que la comentan con un asombro leve pero constante se sacude estrepitosamente instalando una narración donde no faltan los gangsters, los empresarios fraudulentos, los pasadizos y celdas, los disfraces, las salas de control, los robots, los engendros, los cyborgs. Hay todo tipo de monjas: orientales, mecánicas, monjas-mono, mutantes, rebeldes, programadas. Las monjas y el colegio constituyen el centro del enigma barrial e incitan a la fantasía y a una imaginación sin límites. Lydia, la desgraciada madre soltera que vive en el Refugio (una institución para madres de este tipo) y en cuya puerta está el kiosko de diarios de Natalio y Mario aviva el deseo de maternidad de las monjas, en ella ven al referente exacto de una nota que leyeron en una revista *Para Ti*. Su presencia dispara las dos líneas narrativas centrales, emparentadas por su distribución moral con el mundo de las historietas: la del mal, encerrada en las paredes del colegio de monjas y, la del bien, que proviene del deseo de conocimiento del virtuoso joven Mario quien no duda en disfrazarse, en vestir los hábitos, es decirse, en "hacerse monja" para salvar a Lydia e instalar la justicia. En esta novela los lugares

²² Algunos de estos personajes concentran esta indeterminación en sus cuerpos como Ferdie en *La guerra de los gimnasios* o en su identificación social como el narrador-personaje de *Cómo me hice monja*. Otros, como Asís en EVR o el cura de *El bautismo*, perciben la diferencia sexual como un signo material y manifiestan desconocimiento o indiferencia (Asís) o un terror que el sacramento del bautismo no puede refrendar si es dudosa (el cura). Para un análisis de este aspecto en EB ver el libro de Roberto Echavarren. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto* y en EVR consultar el artículo de Silvana Daszuk en "Frontera, héroe, diferencias: recorridos por la pampa argentina".

maternos son ámbitos cerrados: un colegio con escasa conexión con el afuera y el "refugio" para madres solteras. A pesar de su nombre, el refugio tiene espacios intermedios de comunicación, ventanas desde las que se habla o se espía, pasillos que son usados por los diareros. Además, por oposición al colegio, "las refugiadas" salen y entran, tiene una imagen visible y una oculta, estimulada por el encierro durante las noches. El colegio, por su parte, lugar del saber es sede del desconocimiento absoluto: las monjas no saben enseñar e ignoran los modos de acceder a la maternidad.

Lydia, madre de un hijo sin padre, es el modelo de las monjas. Estas quieren ser madres sin dejar de ser monjas. Nada las detiene en su afán de conseguirlo, usan tecnología de última generación y se mezclan en organizaciones clandestinas. Interesadas por las técnicas de fecundación asistida entran en una locura colectiva procreadora y ven en el hijo sin padre de una madre soltera su deseo concretado. Niegan la serie de hechos que conforman la base de la construcción cultural de la pobre abandonada con un "hijo natural" y, sobre todo, al pene oculto pero fecundante. Entienden al hijo sin padre de manera literal y se lanzan a concretar su empresa. Las panzas se hinchan por computadoras, paren ángeles dorados o monjas-fetos replicantes. Viven en la casa de Dios por ello no necesitan padres y están comandadas por la Madre Superiora²³. Sobre la literalidad de los sentidos que construyen forjan nuevas materialidades: tecnológicas, disparatadas, mezclas de ciencia y religión. Sobre su impotencia para engendrar echan a andar las máximas potencias de las máquinas. Así ponen a funcionar relatos vinculados con el relato infantil de ciencia ficción y con la historieta. Una vez más, César Aira, percibe y coloca en la maternidad, en su deseo, su concreción o su incompatibilidad, la posibilidad de derivación ficcional superlativa.

El deseo de maternidad también recorre las páginas de *La mendiga*. En el colegio de monjas el encierro resguarda mejor lo enigmático y hace que la maquinaria tecnológica más sofisticada y riesgosa se precipite con éxito; finalmente, como corresponde al relato infantil, el "bien" triunfa. En LM, en cambio, abundan las madres no fecundantes. En las dos novelas Aira construye dos líneas narrativas que en un momento convergen y se empalman o combinan un continuo de transformaciones, aunque en LM las mutaciones y conversiones de situaciones y personajes son permanentes. En LM la zona más referencial y cotidiana se desarrolla también en el barrio de Flores y alude a la historia de un personaje de un programa de televisión cuyo tema

²³ Ver Nota 16.

principal es la maternidad y a las superposiciones con la vida de la actriz que participa en él, Cecilia Roth. Este personaje es una médica que resuelve los problemas de fecundidad de otras mujeres pero en su vida real carga con el deseo frustrado de no poder tener hijos. Es "fecundóloga", según precisa el narrador, y empleada y amante de un médico exitoso en fecundaciones in vitro (a cuya primera mujer se le ha extirpado el útero y padece de una "histeria de maternidad") y está dispuesta a someterse a ellas aunque tiene que decidir qué semen usar si el del médico amante, el de su marido muerto o el del hermano gemelo de éste. Convertida por este personaje en una actriz "seria", "había aprendido que con ciertas cosas como la fecundidad no se juega, ni siquiera en el registro de la ficción" (98). La otra línea narrativa de mayor peso estructural corresponde a la historia de la mendiga, Rosa, y rondará decididamente sobre estas cuestiones. Un relato de formación es el molde sobre el cual se cuenta la historia de la adolescente, cuya infancia transcurrió "en los años felices del peronismo".

Fue una niña Evita, creció bajo la protección de la santa, cuyo retrato presidía la pared del único cuartito de su hogar. Todas las niñas entonces eran réplicas de Evita, todas nacidas por reproducción clónica de una gota de sangre de la Madre (como después pasó con Xuxa). (...)

Vivía con la abuela, Rosita Guastavino, parienta del músico, de una rama de la familia muy venida a menos. la familia era un universo de mujeres que por algún motivo no lograba superar ese hechizo. Rosita había tenido hijas mellizas, Iris y Rosa; la segunda tuvo una hija que es la niña de marras".(53)

Aira manipula el modelo de identificación simbólico-social que significó Eva Perón y lo transforma no solo en un disparador narrativo sino en una matriz biológica de clonación. En el sistema replicante de mujeres-Rosas-madres hay una Abuela-Rosa original que inscribió a sus hijas con un único nombre, Rosa Iris Guastavino (es decir, un solo nombre compuesto para dos cuerpos que lo sostienen dividiéndolo) desordenando los frutos de la maternidad y una nieta que rechaza el destino de joven fecunda que espera su abuela de ella (la pequeña Rosa no quiere seguir el rumbo de las demás Rosas, "mujeres perdidas dentro de sus identidades"). Hay un tercer grupo de mujeres enloquecidas por la maternidad y la descendencia ligado a esta familia. Son las hermanas de Evito-Rolf Divito, personaje que en el mundo barrial actúa como una especie de criado hermafrodita de la niña, cuyo primer nombre le venía "por identificación con la Primera Dama" y que, posteriormente, en el mundo del pueblo Brelín (por deformación del infantil "se fue al Berlín" y donde transcurre la segunda parte de la novela), se transformará en un anciano-niño esposo de la joven. Nombre y personaje encierran una amplitud ficcional que promete una combinatoria de posibilidades. En este caso, Aira acude al continuo y a la transformación de un mismo personaje en lugar de proceder creando uno nuevo. En otros

casos, su operatoria será inversa si la narración lo requiere²⁴. Las dos hermanas, que lo habían hecho todo por tener hijos, tenían "ovarios que no hacían espejo". Defensoras de los tratamientos contra la esterilidad ya se habían resignado a aceptar que no había nacido el cirujano capaz de realizar esa operación difícilísima y lanzan todos sus dardos contra la pequeña-cuñada Rosa para que se decida a hacer un tratamiento. La joven obtiene por todo resultado una sordera que interrumpe su ciclo de educación en la vida.

LM es la contraparte de EMA, novela de parentescos rudimentarios, con cuerpos de mujeres dispuestas a seguir con sus embarazos el ritmo de los viajes por la pampa y de acuerdo con el ánimo y las irrupciones de los malones, cuerpos que ocupaban espacio custodiando y parodiando la idea de que había que poblarlo mientras apostaban a la profusión, la cantidad y reproducción de la especie y a la naturalización del procedimiento. En las ficciones urbanas de este apartado, LM y ES, los impulsos que mueven a los personajes se dirimen entre un deseo o no deseo de maternidad: las monjas de ES, las cuñadas de Rosa o Cecilia Roth en LM, dispuestas a todo para lograr ser madres y, por otro lado, como en otro andarivel, Rosa, tratando de descolocarse de los deseos de maternidad que los otros quieren depositar en ella. Deseos que se materializan en nudos de aventuras que provocan y desafían los límites familiares. La maternidad y el matrimonio son parte central de ese universo barrial:

“Casada, casada.... Le daba vueltas por la cabeza, como un enigma o un ritornello, aquel razonamiento de las mujeres argentinas de los años cincuenta: para qué te vas a arreglar si ya te casaste. (...) Lo que quedaba en pie era que después de casarse todo estaba permitido, era una inmensa abertura a la realidad, que se ejercía con el cuerpo. El barrio donde había crecido (¡tan lejano!) estaba lleno de historias, que habían formado su imaginación, sobre mujeres que el día de sus bodas no habían vuelto a sonreír, o a hablar, o a peinarse... Son todas celebraciones de lo irreversible.

No es fácil discriminar qué es y qué no es un matrimonio. Esencialmente es una fisiognómica. Y una comunidad de bienes. Pero entonces, ¿qué no es? Para empezar, no puede ser interpretado. Los gestos son un puro trabajo, sin significado, un trabajo que hace presente; las palabras están para rectificarlo.” (99)

Y son dispositivos centrales porque, libres de la interpretación, forman parte del continuo de la invención, del movimiento de expansión y multiplicación de versiones y como “la adolescencia desborda todas las lenguas”.

LM y ES escritas tal vez una a continuación de la otra (diciembre de 1994, abril de 1995 respectivamente) y publicadas en el mismo año, 1998²⁵ trabajan, es decir, hacen funcionar,

²⁴ Me refiero a la aparición repentina de la tercera hermana de Evito-Rolf quien logra tener un hijo oculto para el resto de la familia y que la narración finalmente descubre y destapa. Es la aparición de esta hermana la que permite el fluir de la narración, es el mecanismo narrativo de Aira el que la necesita y la hace desenvolverse.

²⁵ Todos los textos de Aira llevan este dato final, incitando así a un orden de lectura o por lo menos a la detención de un tiempo otro, diferente de la publicación, que algo más está diciendo. No es mi propósito seguirlo sino

disparan, posibilitan, revelan cómo el uso de la tecnología para la reproducción humana, contiene en sí mismo los miedos más primarios y las fantasías más básicas y elementales. Amparado en este costado capacitador que la tecnología ofrece, Aira indaga en ella la dialéctica del deseo o no deseo por tener hijos sobre todo en sus versiones frustrantes. En cambio en ES la tecnología se vuelve sofisticada y dominante. Ya no hay cuerpos, sino réplicas tecnológicas, no hay vientres fecundantes sino proyecciones en las pantallas, no hay semen sino computadoras que se manipulan y botones que se aprietan. Los obstáculos para los embarazos en LM se resuelven en otro plano²⁶ que parece tecnológico-material porque el narrador habla de las “réplicas clónicas de Evita” pero que, en realidad, se traduce en imitaciones y derivaciones simbólico-materiales de los rasgos de Eva Perón que adoptan vías insospechadas. Rosa, “medular producto del peronismo, era un ser racional, pragmático, directo” (118) es trasladada al mundo de la familia de Evito donde el “trabajo”, en tanto forma simbólica de una bandera política y una identidad social no es practicado. Por su parte, Evito, su criado, más tarde devenido esposo, es el personaje que en el universo peronista de la infancia de Rosa absorbe la mayor parte de los rasgos de Eva, su apodo surge por “su identificación con la primera Dama”:

“ (...) Rolf Divito o Evito (su apellido verdadero era otro, de sonido alemán) era un criado de su abuela era un despropósito, dada la indigencia de la pobre mujer. No estaba para criados. Y sin embargo, lo tenía viviendo en su casa, como acompañante, ayo de la niña, portero, jardinero... No servía para mucho, pero ahí estaba. Era un pariente lejano, medio hermafrodita, medio linyera. El apodo le venía del peinado. Se teñía de rubio y se peinaba tirante para atrás, con rodete”(54)

Esta asociación de Eva Perón con un personaje travesti que Aira usa narrativamente está presente en su lectura de la *Eva Perón* de Copi:

“Porque el detalle clave es que al final Evita huye. El cáncer ha sido una patraña, la muerta será la enfermera y ella se va con sus diamantes... (...) Evita es un travesti; no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, como no sea el hecho de que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre. Pero su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita harto demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen.

A la inversa, eso explica el final: Evita travesti, el sueño del mito, *sobrevive para difundirse por el mundo como imagen.*” (destacado del autor, *Copi*, 107)

apuntarlo como una marca significativa que sólo importa para la construcción de una lectura relacional entre estas dos novelas. Sandra Contreras se ocupa de reflexionar sobre esta cuestión en su libro *Las vueltas de César Aira* e incluye al final una lista de sus textos con una doble columna que ofrece los dos datos, los de escritura y los de publicación.

²⁶ Hay, sin embargo, un caso de éxito en los métodos de reproducción asistida. Hacia el final de la narración uno de los personajes que había estado merodeando alrededor de Rosa sin función narrativa específica se descubre como el hijo oculto de la tercera hermana de Evito que había nacido como resultado de un procedimiento de fecundación, un caso de “retropropulsión genética”, ejecutado por el mismo médico que había fracasado con las otras mujeres.

De modo que, para Aira, el personaje en sí mismo encierra una apertura ficcional que se concreta a través de la réplica y la clonación en las diferentes Rosas, en las niñas peronistas o en las enfermeras que aparecerán en *Cómo me hice monja*. Por otra parte, en *La trompeta de mimbre* (1998) reúne un conjunto de textos de difícil encasillamiento genérico que apuntan a un rodeo por la reflexión y la ficcionalización sobre los modos del hacer usando diferentes materiales y soportes artísticos. Como un artista que opera él mismo su “teatro de sombras” y maneja a sus muñecos, Aira se dedica en el último texto de este libro a vestir una vez más de ficción el universo replicante que él ve en Eva Perón. “Las dos muñecas” cuenta la historia de la necesidad de duplicación que tuvo el personaje de Eva para poder cumplir con todas sus actividades políticas y sociales. El carácter de simulacro, representación y artificio que el peronismo desplegaba no solo en sus actos multitudinarios son para Aira la quintaesencia de “un mundo, el mundo peronista”. Un germen ficcional, una máquina de representación, un juguete que dispara la fantasía absoluta, la infancia de la Argentina encapsulada. En este marco el carácter de figura extraordinaria de Eva Perón se disuelve por la duplicación de dos muñecas que transparentan el artificio y sufren por el fin del papel protagónico.²⁷

A través de estas idas y vueltas Eva Perón es parte también de la “época de la juventud de mi madre”, la época que reconstruye el hijo narrador sin caer en la novela histórica. Una época que la madre delega y cede y que el hijo refleja. Una transmisión “oral, fragmentaria, sospechosa, frívola” pero que es pura producción. Dice Aira, en otro de los textos donde continua con sus teorizaciones acerca de Puig como el poeta de la maternidad y que sirven a los efectos de seguir pensando las virtualidades de lo materno como máquina narrativa:

“Puig, por un golpe de genio que podría adjudicarse a su sensatez pueblerina, o a su gusto por el viejo cine de Hollywood, logró recuperar, en la más artística de las formas novelescas, la dinámica del interés interno.

Mi hipótesis es que eso se hizo bajo el signo de la prosopopeya, por lo menos en las dos primeras novelas, que pusieron en marcha todo el proceso. Está la mudez, o el tabú del silencio, que acumula todos los secretos ajenos, la intencionalidad justiciera del texto, y el pasaje de las generaciones que le da sentido a toda la operación. El sentido es la madre, clave de la organización del discurso. La madre es la primera persona, más allá del juego de palabras, porque es la única que puede hablar, aunque no sea ella la que habla. También es la clave temática: con ella empieza su primera novela y termina la última, al cabo de un largo rodeo. La madre es la producción; en su encarnamiento con el producto hijo, lo sigue produciendo eternamente.”²⁸

²⁷ Por otra parte, este cuento de Aira que tiene en el centro la idea de reproducción y simulacro es un diálogo con el relato de Borges “El simulacro”, de directa vinculación con el peronismo como presencia.

²⁸ La cita y los entrecomillados de este párrafo pertenecen a “La prosopopeya”. Este procedimiento le interesa como la invención de un dispositivo, producir una toma de la palabra, el gesto único de esa irrupción. Pero Aira se encarga de aclarar que con ese gesto no se pretende “‘dar voz a los que no tienen voz’, lamentable caricatura

Por otra parte, Aira, fascinado con las posibilidades ficcionales de la tecnología, inventa personajes que ocupan o mutan hacia cuerpos mecánicos. Mutaciones y fantasías femeninas en pos de la maternidad. El escritor juega con el modelo de relato de ciencia ficción proclive a explorar el cuerpo maternal, los nacimientos y sus efectos destructivos o positivos. En numerosos ejemplos del cine de los años ochenta, cuyo paradigma sería *Alien 2* de James Cameron, se ve cómo este cuerpo resulta un poderoso topos de monstruosidad que encierra una suerte de paradoja. Por un lado, refuerza el supuesto patriarcal de la sexualidad de las mujeres como diabólica y abyecta y, por otro lado, sin embargo, también afirma el inmenso poder del sujeto femenino. Poder que, en el caso de Aira, es sobre todo ficcional, un espacio de alta turbulencia afectiva y narrativa. Esta potencia del cuerpo materno parece combinarse en la cultura actual de manera estrecha con el poder por el control de ese cuerpo.²⁹ En las dos novelas tratadas son los hombres (médicos, vecinos con buena conciencia y deseos de convertirse en héroes) los que intervienen o median en las posibilidades corporales de las figuras o en las fluctuaciones del relato. Manipulan la materialidad del relato de la maternidad en tanto permiten o no que se amplíen las familias (LM) o ponen límites a su desmesura tecnológica en manos de mujeres inapropiadas (ES). Sin embargo, esta constatación no puede llevarnos hacia conclusiones directas o lineales. La rebelión de las madres no es sofocada, cancelada, apropiada, interpretada por voces masculinas que le extirpan su carácter innovador. No, Aira juega con el engranaje sexual, el dispositivo masculino-femenino, incluso, con lo que de guerra puede tener la relación entre los sexos para convertir tanto a una como a otra posición en el terreno de una potencia ficcional verdaderamente ilimitada. O, mejor dicho, abierta y a la vez ceñida a los límites que le impone el continuo del relato. Por eso, en esta novela, tan centrada en el universo de la fecundidad, el fluir de la narración, al revés de los ovarios infecundos que no hacen espejo, encuentra muy fácilmente su acoplamiento metafórico y literario en el espacio ficcional de la primera. Y, en consecuencia, incluye en su interior, casi replicándolo, ese otro espacio de ficción que es el programa de televisión de Cecilia Roth:

“Los argumentos subsidiarios que iban alimentando cada episodio tocaban temas psicológicos, conyugales, generacionales, y todos giraban sobre un eje de fecundación ... (...) Ese núcleo contaminaba todo los demás. Simplemente los productores habían apuntado a un mundo de absolutos, y desde él se echaba a andar la máquina. Lo demás se daba solo, y todos los encadenamientos se hacían en forma mecánica, dando una acabada impresión de realismo.” (45-46)

de la prosopopeya; mejor dicho, ventriloquía y no prosopopeya” sino de una máquina literaria.

²⁹ Consultar Rosi Braidotti, "Organos sin cuerpos", en *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, Colección Género y Cultura, 2000. En su último libro se dedica también al desarrollo de estos temas, Braidotti, Rosi. *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*.

De manera que “maternidad” y “relato”, en tanto categorías comparten el universo simbólico del origen, de la generación (los milagros de la genética corren por el tiempo como una historia, 89), del trabajo con el tiempo de manera explícita y funcional a la trama y al transcurrir de la historia:

“La fecundación era de esas cosas a las que el seguimiento en el tiempo y en la cadena causal les es connatural; por contaminación, actuaba en este caso, que no tenía nada que ver con la fecundación. Los guionistas habían adoptado una regla de oro de la que no se apartaban nunca, salvo circunstancias de fuerza mayor: no quedaban hilos sueltos; por mucho que se complicara la trama, ningún hilo podía quedar colgando.” (43)

Por otra parte, esta novela dedicada de manera tan manifiesta a la maternidad no pueden faltar los partos. Pero, como estamos en el universo aireano no podemos esperar que aparezcan en formatos humanos ni en los personajes que parecían destinados a protagonizarlos. Rosa mira extasiada en una casa de cuento, habitada por niña-robots como un oso hermafrodita da a luz y es ella, también, en su papel de intérprete musical de un xilofón la que en su improvisación convoca a los partos. Las dos escenas se abren como “cajas negras surrealistas” y disponen de una guerra de fábulas, de velocidades sobredirigidas, de órdenes simultáneas, de sonidos o chorros de sangre:

“Escenas de la especie, ya no del individuo enfermo... Una antigua mansión que se derrumbaba, un bosque habitado por lunas fugitivas, un trío de muñecas de metal... Cada visión era transportada por una “palabra” tonal, con una precisión sobrehumana. Un repentino cambio de ritmo representaba un parto o un diagrama de parto. El parto de los partos, el parto musical. Era todo una historia, la historia ignorada, evocada ya no por los recuerdos sino por la realidad de la acción.” (39)

Protagonismo y, a la vez, separación. Rosa, la mendiga, sin llegar a ser la madre que se espera que sea, actúa como el testigo que puede dar fe de la existencia de los partos, de la necesidad material y ficcional de que ellos sucedan. En tanto madre rebelde aprende que pueden irrumpir en diferentes cuerpos y descubrirse en los planos insospechados que el relato y su afán de movimiento, aceleración y circulación adopte.

b. La rebelión de los hijos.

Desmentir los datos de la biología, desafiar las leyes familiares y apostar a la experimentación sobre esos desacomodamientos son acciones promovidas en un mismo movimiento. Dentro de este apartado ya no nos ocuparemos de la tecnología de última generación capaz de alterar los límites biológicos sino de las máquinas barriales que se disparan a partir de anécdotas poderosas, nacidas del chisme³⁰ o del malentendido³¹. El chisme es una

³⁰ Edgardo Cozarinsky en "El relato indefendible" señala que el espacio de la novela y el chisme es la mujer, un

matriz, un origen que se sostiene en la idea de generación y de reproducción y necesita de la sucesión de sus propias versiones. Estos gérmenes narrativos actúan como fuertes remolinos ficcionales que colocan a la descendencia en un brete. La especie entra en conflicto, sus tipos o ejemplares descreen de sus cuerpos y sus nombres o creen en ellos con tanta fuerza que invalidan el dato material que los sostiene. Estos hombres-niños que no actúan del todo como hombres tendrán madres putas o monstruosas, olvidarán o recordarán con insistencia un cuerpo pero sobre todo dirimirán su contienda en una frase o en un título. Su batalla será dentro del cuerpo y la lengua que les dio la madre. Se tratará de una disputa dentro de la lengua materna, de sus posibilidades de transformación y de salida o desplazamiento de su régimen.

En estos textos, la diferencia sexual, el dato material, se juega como un drama de la maternidad que se transmite con un régimen no dramático. Porque los que transmiten e imitan su funcionamiento son los hijos. De esta manera lo que deja ver la literatura de Aira es una especie de infancia del relato. Procedimiento que dibuja tanto el antes, la infancia del hijo, como el después, rescatando esa vivencia de infinito y de futuro que tiene la infancia para este escritor.³²

Para lograr efectos con su cuerpo, Ferdie, el personaje central de *La guerra de los gimnasios*, pronuncia una frase y desata con ella una guerra entre dos grupos de chinos del barrio de Flores. Este casi adolescente, segundón de un programa de televisión, sin experiencia sexual, busca la perfección de su figura a través del entrenamiento con un objetivo preciso: "provocar miedo en los hombres y deseo a las mujeres". La frase inicia a un mismo tiempo la guerra entre los gimnasios y el mecanismo narrativo, de tal modo que la serie de hechos que se

espacio condenado, una narración sin lección, una forma plebeya, incipiente de literatura. En las etimologías de diferentes lenguas, chisme y mujer aparecen asociados de variadas maneras. Su transitoriedad pura pone en escena la relación entre lo invariante y la modificación y la imposibilidad de una repetición idéntica. La transformación que muestra incluye también al proceso mismo de formación del relato. El chisme es "ese relato que no osa decir su nombre", ese trasto casi inútil recogido por la mujer o por un narrador experimentado. Casi se podría afirmar que no hay chisme en las novelas de Aira, en la medida en que no se lo nombra como tal. Sin embargo, su estructura de relato primigenio que se abre y se deriva, recogiendo en su camino otros relatos similares calza perfectamente como modelo de sus historias. Modelos donde personaje y anécdota ofrecen una inabarcable densidad y riqueza. Se podría decir que estos son los elementos básicos de la literatura de Aira, aquéllos sin los cuales no existiría: el personaje, la especie y la anécdota, el relato. Cozarinsky señala algo que perfectamente podría caberle a Aira: "... Henry James y Proust derivaron del chisme el impulso inicial para urdir sus complejos edificios narrativos; pero, en vez de cancelarlo discretamente, como a un antepasado impresentable, o de sepultarlo como a piedra basal regada con la sangre de un sacrificio propiciatorio, lo exhiben, lo canonizan en un método, *reconocen en su aparente trivialidad la clave de todo conocimiento.*" (destacado mío).

³¹ El chisme también conforma el disparador argumental en ES y, desde este punto de vista, podría ser incluido en este apartado.

³² Ver el modo de los juegos infantiles a través del relato de un juego infantil en Aira, César. *El Infinito*, 1994. Dice también en *Copi*: "... esa felicidad improvisatoria, ese don, que es lo de todos los niños, de hacer arte antes de las consecuencias, antes de la obra de arte", *Copi*, 72.

sucedan proviene de ese recorrido de transmisión insospechado que sigue la frase.

Si el cuerpo es un sistema que acumula tiempo bajo la forma de efectos que se inscriben en él, éstos asumen deseos contradictorios que promueven nuevos deseos en otras personas. El relato, por su parte, también acumula tiempo mientras lo va desplegando.

Ferdie, "como si no fuera una persona sino una frase" busca un significado para su vida, por momentos se queda sin letra, no se atreve a leer delante de otro porque siempre tuvo problemas con la "lectoescritura", cuando lo hace lee "una palabra sí y dos no". En busca de pedagogías y de respuestas, quiere atravesar el secreto de la virilidad, sabiendo que es la mujer la que participa de su definición. Con su mirada "idiota o distraída" se desliza por la experiencia desconociendo los mecanismos que le permitan asirla. Es hijo de una madre monstruosa, con una enfermedad de origen genético, la lebrosis, que le produce deformaciones del cuerpo. La mujer vive encerrada y asistida por el marido que se ocupa de atenderla y actúa como un ama de casa. Sobre el cuerpo y el cerebro de Ferdie, sobre sus juegos de infancia y sobre su frase, convertida en chisme, se construye esa máquina barrial de guerra entre los gimnasios comandados por chinos. Tanto el relato del juego infantil como la escena final de la batalla proceden bajo un régimen de proporciones entre la miniatura y el gigantismo. Un sistema donde el rigor de la primera permite la emergencia ficcional del segundo.

Si la frase dispara la narración hacia adelante, el juego con los autitos en el balcón diminuto de Ferdie niño la conduce hacia su origen³³. Aquí está una de las anécdotas poderosas que explican la ficción y la guerra del presente, una matriz narrativa que remite a la monstruosidad de la madre:

"Hay que tener en cuenta que yo estaba siempre solo, me da la impresión de haber pasado años enteros solo en ese balcón, mis padres no me sacaban nunca a la calle porque ya entonces empezaba a golpearlos la desgracia, a mi mamá se le había declarado la enfermedad de la que sufre..." (115)

Pero un relato que además funciona como ese don infantil que Aira percibe en los niños, el de "hacer arte antes de las consecuencias, antes de la *obra de arte*" (Copi, 72), ese don que reconoce cuál es el relato que está antes del dibujo y que luego se transforma en tiempo, en continuo (Copi, 73), en pasaje.³⁴ Por eso una vez que LGdeG descubre su relato primigenio,

³³ Ver las reflexiones de Sandra Contreras en "Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La liebre* de César Aira), ob. cit. sobre el funcionamiento de los relatos.

³⁴ En el análisis que realiza Aira de *El uruguayo* de Copi descubre un procedimiento que conforma la base de su propia narrativa: "El umbral, los umbrales, están dentro de la obra de Copi, la constituyen. Y el cambio de un medio a otro es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte". Copi, 14.

desnuda el chisme que desató la guerra y a partir de este momento se instala otro tiempo. Ya no importa que el chisme sea la quintaesencia del relato materno, como se dice en LCyV porque la proliferación de pasajes entre sexos está disponible para cualquier representante de la especie que quiera hacerse cargo de él.

Este tipo de pasaje precisa no sólo de la transmisión e inversión de la frase primera sino de un vestido de mujer, un jumper gris que Ferdie se ve obligado a usar cuando por la invasión y destrozo que realizan los enemigos en el gimnasio se queda sin ropas. Ferdie debe ocupar entonces la materialidad de un vestido de forma femenina para que la frase encuentre su propia materialidad. La frase consigue su efecto, halla su fin, es decir, su sentido. Frase y vestido se reúnen en un grito: "¡Puto!".

Si el chisme es el relato que nunca alcanza su materialización plena porque vive de concreciones y desvíos parciales, "el putto" es el giro, la intensidad de la lengua materna que opera también por inversión. Un nuevo pasaje que instaura nuevos sentidos y nuevas transformaciones: el cerebro diminuto y encerrado en una caja de vidrio que se convierte en una masa de luz rosa y luego en la "Liebre Legibreriana", Chin Fú que se transforma en gigante y ofrece la explicación. No existe guerra entre los sexos, dirá, sino transformación de uno a otro, los hombres se vuelven mujeres, la realidad se vuelve ficción y así sucesivamente.

Pero Ferdie declara: "-¡Pero yo no quiero transformarme en mujer!. Todo lo contrario: *quiero llegar a ser un hombre.*" (subrayado mío, 176). Chin Fú, exótico representante de la especie, a pesar de la poderosa ficción sexual que concibe, piensa la transformación en una única dirección. De un sexo a otro, pero de lo masculino a lo femenino, una posibilidad que lo ubica en la misma zona ambigua en que lo colocaron sus enemigos. En este espacio de ambigüedad impera la madre bajo el aspecto de la "Liebre Ligebreriana" que vuela hacia el infinito y va siempre adelante, como el monstruo. La madre es la que está unida a su prole por necesidad, la única que puede quedar embarazada, la que puede habitar la historia de la huérfana desamparada, la que está en disponibilidad como todas las mujeres. Ideas que resumen la teoría de la transformación de los sexos que enuncia Chin Fú.

Si Ferdie quiere llegar a ser varón el niño César Aira de CHM desea ser mujer, se nombra en femenino y relata en primera persona las rarezas familiares mientras guarda el secreto de ese pasaje de género. LLA se sitúa antes de la diferencia sexual, EVR la transforma en relato, CHM piensa esta diferencia como no dada sino apropiada como un juego que hay que practicar, como una travesía a recorrer. El texto apela a un lector atento a las ambigüedades de

una niña-o que se piensa y se construye a sí misma-o con un género distinto del que es. El nombre César Aira y la identidad de género que guarda el nombre es dicho y repetido por la serie de instituciones por las que el niño-a pasa: familia, escuela, hospital, cárcel. Sin embargo, esa identidad entra en contradicción con la que el niño-sujeto asume para sí mismo. Desde este lugar discordante con las posiciones reguladas que las instituciones esperan el texto produce varias perturbaciones. Destacamos dos: la alteración del principio de una identidad de género igual a sí misma y el cuestionamiento a la relación escuela-aprendizaje en tanto el niño, al que le cuesta aprender a leer y escribir, sólo puede hacerlo no a partir de la palabra mamá sino de un insulto LACONCHASALISTESPUTAREPARIO en el que el personaje advierte que no se dice mamá pero que la está aludiendo ya que anteriormente el padre lo había hecho objeto de ese insulto. En una y otra perturbación está implicada la madre. Aprender a leer implica aprender a leer la lengua de la madre, pero hacerlo a partir de sus desvíos, en los insultos que la aluden pero no la nombran, en la voz de la maestra que mientras declara "soy la verdad y la vida, soy la segunda mamá", hace de la réplica y la repetición un juego de sonidos que deforman y pervierten a la lengua. Esta madre, esta maestra sólo pueden producir un monstruo: el niño César Aira que finalmente a partir de ese día aprende a leer. De una "puta" sólo puede nacer un "monstruo", un ejemplar de la especie que juega con su identidad sexual, en LGdeG el movimiento se invierte, de una madre monstruo nace un "puto".

El narrador de esta novela actúa demoliendo los pactos de lectura. Es el narrador sobreviviente del mundo materno, el que altera el engranaje y provoca al lector una y otra vez desactivando sus inscripciones culturales más fuertes. ¿Quién puede hablar entre la vida y la muerte, entre la identidad masculina y la femenina, entre una madre de clase media estereotipada y un padre también típico que va a parar a la cárcel? Sólo un narrador que intenta repetir el gesto materno, imitar su voz y descubrir que nunca es perfecta o entender que la perfección se alcanza cuando se la soslaya o esquiva.

El niño-a de esta novela no aprende ni la ley paterna ni la lengua materna. No aprende en la escuela sino en el baño, no a partir de la letra de una maestra sino de un grafiti, libre de orden y puntuación que alude a la madre. Como el bastardo de la novela familiar freudiana, nombra a su madre como puta y traiciona su orden sin salirse del sistema. Nombra además la salida, el acto de parir y en lenguaje popular el espacio de donde salen los niños. Salir implica alejarse del origen y así se convierte a la lengua y a la madre en fulgores bárbaros. La sexualidad de la madre pervierte a la diferencia sexual que insiste en encontrar un género adecuado que la identifique. Transformar a la madre en puta implica permanecer en su régimen

mientras se "domina la imperfección". En ese umbral entre perfección e imperfección se asiste a las posibilidades de una lengua, al campo infinito de la literatura que en el caso de Aira lo da la madre.

Cualquier asentamiento en Aira es provisorio y está amenazado por la fugacidad y la contradicción. Por eso permanecer en el régimen de la madre y atentar contra él corren en una misma dirección. No habrá una única madre sino réplicas que hablan su misma lengua: la maestra, la enfermera, la cantante de la radio, la voz de los altoparlantes de la cárcel. Todas se confunden, enuncian un discurso impropio o desafinan de manera escandalosa. A todas las sigue su especie: hijos, alumnos, sobrinos, enanos. El narrador sobreviviente las imita, juega a la maestra y encuentra en sus alumnos una génesis familiar para cada dislexia, "un chico que dibujaba las letras en espejo tenía un papá mujer y una mamá hombre" (77). Pero no procede corrigiendo:

"Porque yo no me proponía de ningún modo corregir la dislexia de cada alumno. Quería enseñarles a leer y escribir en sus términos, cada cual con su sistema jeroglífico particular; sólo dentro de ese sistema se podía avanzar, por ejemplo, en el caso del que escribía en espejo la palabra "mamá" y terminar escribiendo, en espejo, un libro de mil páginas, un diccionario, todo." (78)

Ese "todo" lo da la madre pero también cada novela del hijo o el "sistema" novela: la facultad de que el hijo obediente (Ferdie) pueda atravesar la transformación de los sexos, la posibilidad de que el niño-a César Aira de CHM siga "los giros de un sujeto sin límites" (87), la oportunidad de que un narrador que se propone contar la historia de cómo se hizo monja no tome los hábitos como vestidos sino como instrucciones que le permiten mantener el juego de hacer de una monja, un jamón, un cadáver.³⁵ Ese todo que imitan los juegos infantiles y que el niño César Aira no hace más que seguir de manera estricta para desplazarlo secretamente en una enunciación de distinto género es el que permite negar la naturaleza, destrabar las fronteras de la biología y acceder al continuo de la invención.³⁶ El germen del relato, la anécdota, el chisme en

³⁵ Daniel Link sostiene que el título es un chiste y que hay que entenderlo al "vesre" ya que desde el comienzo la novela estaría aludiendo a ese modo del habla popular de referirse a un fiambre, a un jamón, a un cadáver. Ver Link, Daniel "Introducción" en *La chancha con cadenas*. Adriana Astutti discute con esta interpretación de Link y sostiene que "el sentido que el título promete no está entonces, en el juego que la novela hace con los lenguajes orales sino en la puesta en variación de "lo materno de la lengua materna", en los malentendidos y en lo literal. Ver Astutti, A. "Un niño en la Biblioteca Nacional", ob. cit. nota 10. Por su parte Contreras disiente con ambos y para ser fiel al universo aireano propone explicar el título a través del cómo y no del sentido que encierra la palabra monja. Contreras, S. Ob. cit. nota 41, pág. 281-282.

³⁶ Lidia Blanco realiza una lectura original de los "hijos bastardos" (Lamborghini, Puig y Aira) de Eva Perón. En su lectura de *Cómo me hice monja* articula de manera estrecha a Eva Perón con el mundo de las madres y se refiere al peso que tiene la radio en la novela como un instrumento de ligazón entre ambos mundos: el peronismo y el mundo cotidiano familiar. Sostiene que "la voz travestida de Aira (en esta novela) se funda en

su grado cero que es el mismo que el de su expansión, la suma de relatos anclados en las instituciones que encorsetan a los niños, producen hijos al mismo tiempo que reproducen la especie y atienden a la proliferación y transformación de sus relatos. Dentro de esta especie habrá siempre alguien, un narrador en tercera o en primera que, a pesar de sus indefiniciones y ambigüedades o en razón de ellas, se creará la ficción de la viuda malvada o de la madre loca por el secuestro del hijo. Este es el final de CHM, un final donde las ficciones sobre las madres vuelven a retenerlas en su destino paradójal de horror y potencia.

3. Eficaces reproductoras.

Como ya se señaló este mundo de fluctuaciones materiales alrededor de las madres es presa de una vieja confirmación: la relación entre lo femenino materno y la materialidad. Relación que se traduce también en ese componente etimológico que vincula materia con madre y matriz³⁷ y que, saliendo del ámbito de la etimología, persiste en el de las creencias ligando también reproducción, origen, generación y causalidad. Universo donde el espacio tiene sus concavidades y el tiempo sus ritmos propios. Sin embargo, en Aira, estas representaciones parecen responder, como fuimos viendo, a una motivación más fundamental: su funcionalidad narrativa, también hecha de tiempo. El par materia/forma, sus posibles relaciones e inscripciones e, incluso y sobre todo, su vinculación imaginaria con lo femenino es para Aira un poderoso espacio de exploración narrativa, un lugar de acumulación y proliferación. No hay novedad en la captura de este imaginario que en general se desprende y circula por el terreno de lo mismo, de lo siempre igual, sino en el punto de vista desde donde se lo capta. Aquí, donde pocos vieron las posibilidades de la experimentación, Aira descubrió su capacidad de convertirlo en lo novelesco puro.³⁸

Eva Perón, la matriarca que, como los travestis, acumula los dos sexos en un solo cuerpo". Blanco, L. Ob. cit. pág. 206

³⁷ En latín materia deriva de *materies-ei* o *materia-ae* y se refiere al tronco principal de un árbol que funciona como origen o causa de lo que produce. El mismo significado tiene *matrix-ieis* que también es sinónimo de generatriz e indica en sentido figurado la causa, el origen. Por su parte, madre de *mater-tris* designa el tronco principal, causa, origen o fuente. Ver *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. de A. Ernout et A. Meillet, Quatrième Edition, París, Libraririe C. Lincksieck, 1967.

³⁸ Hay quienes, como Marthe Robert, defenderían otra cosa. En su excelente libro *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. construye una historia de la novela donde las diferentes manifestaciones del género son producto de un único origen: la novela familiar del neurótico, formulada por Freud. El libro construye un modelo teórico que se sitúa en las fronteras entre la psicología y la literatura para descubrir en esos límites las distintas formas que adquiere el deseo novelesco según se adapte a los afanes del hijo expósito o del bastardo. Su interés no reside en el análisis del texto como una superficie latente de la estructura inconciente del autor, sino en un punto previo a la escritura que desata el deseo de un proyecto literario histórico y contextualizado que se desenvuelve por diferentes vertientes. No implica analizar motivos novelescos (elementos autobiográficos contenidos en la ficción, alusiones históricas, significados simbólicos) sino que debe hacer posible la reconstrucción del esquema primero en

Tal vez Marthe Robert hubiera encontrado en este autor argentino un objeto de interés donde desplegar sus ideas que se verifican especialmente cuando se dedica al análisis específico de los motivos literarios. Mi posición es diferente ya que no quiero ubicarme en ese difícil límite de la crítica que implicaría perseguir a los fantasmas de Aira, aún cuando este escritor hace de su nombre y de su propia biografía, lugares de ficcionalización acentuados y de “los fantasmas”, otra novela.³⁹ Digo otra cosa, digo que Aira hace de las madres la materia de sus ficciones, pero tal vez solo porque como materia fecundante obliga a la expansión de la forma, a la repetición y la variabilidad, a la reproducción de lo mismo y simultáneamente a la presentificación de lo singular, a la inscripción de la especie y del hijo único, a la reiteración de lo literario y del texto sin igual. Digo que Aira se sitúa allí porque encuentra un campo de irradiación que no sabe de límites y en esta falta de límites está feliz y cómodo. Y es justamente porque se trata de un campo múltiple que es posible leer en él los nuevos modos de escritura de un enigma viejo.

Las madres son en Aira la materia de la ficción y en sus distintas configuraciones devienen la ficción de la materia. En tanto materia de la ficción puede hacer del cuerpo reproductor la superficie en la que opera el artificio pero, también el cuerpo textual sobre el que actúa el procedimiento. Las travesías de EMA, sus modelos reproductores apuntaban a la cantidad y a la invisibilización de la especie, el borramiento de la actividad de la materia anulaba lo que ella encierra en tanto trabajo, su carácter de construcción. La locura de Kitty acercaba otros modos del pánico. La costura precisa que iba persiguiendo una forma no se veía sobre la materia del vestido. Al eliminarse la marca del trabajo sólo se dejaba ver una superficie depurada. La maternidad era despojada de su trabajo específico, desprovista de sus etapas puntuales, presa de un movimiento recurrente de suspensiones temporales y lumínicas que detenían el relato y sumían al cuerpo en un plasma terrorífico e informe imposible de captar.

Conocer el funcionamiento del sistema materno implica distinguir una familia de un linaje. Cuando el sistema adquiere este valor simbólico son las madres las que lo ordenan o desordenan, especialmente cuando el lugar que debe ocupar un representante de la especie se

el cual el novelista inscribe su actitud original frente a su propia inspiración y del que se deriva el sistema general de la ficción (171). En esta gramática psicológica Freud vio la matriz de una ficción que Marthe Robert desarrolla en sus virtualidades literarias convirtiendo a los escritores en niños inmaduros que no se prestan a abandonar a sus fantasmas. Por eso, para Robert en tanto la novela imita a un fantasma se sitúa de entrada en lo novelesco "un esbozo de relato que no es sólo el inagotable depósito de sus futuras historias, sino también la única convención cuyos límites acepta" (54).

³⁹ Me refiero al niño de CHM que se llama César, al narrador de LCyV, al personaje de la obra de teatro *Madre e hijo*, al escritor afeminado de *Embalse*, o al de *La guerra de los gimnasios*, o *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Hay más ejemplos.

duplica. La aparición de gemelos o gemelas impone el régimen de la separación (LL) o de la fusión (LM) respectivamente. La diferencia sexual pesa para designar a uno u otro. La reproducción de los gemelos contiene el desencadenamiento de historias y relatos, sobre todo porque uno de ellos, como representante digno de la especie se constituirá en el sobreviviente testigo que imite el gesto de la madre. “Los gemelos son imágenes mutuas” (Copi, 114). Las gemelas, por su parte, cautivas de la fusión de nombres y cuerpos como Rosa Iris Guastavino o, marcadas por ovarios que no hacen espejo, carentes de voz, están presas de la reproducción, angustiadas por sus fracasos generacionales.

Las madres sabias reconocen que "actúan un mecanismo" (LL, 244), un engranaje reproductor que sirve a la especie, al conocimiento, a la aventura y al amor. Las monjas de ES, mantienen un residuo de este pensamiento, un resto que queda como deseo pero viven en la ignorancia por los constituyentes de la reproducción. ¿Quién puede estar interesado en reproducir monjas sino ellas mismas? Su descendencia tecnológica es la reproducción de una especie inútil, por ello son perseguidas y castigadas.

Las madres para Aira, en su realidad, en su potencia o impotencia son un campo de acción, una turbulencia ficcional, una eficacia narrativa impredecible (como las mujeres para Copi, 114). Incluso con las mujeres comunes, las que en otro mundo narrativo podrían funcionar como víctimas, Aira genera aventura (CHM, LCyV, LM, LLA, Lydia en ES) en parte porque son propulsoras de chisme.⁴⁰ El contacto y competencia con relatos y vestidos que tiene Delia resulta un terreno propicio para que el malentendido se movilice y con él el azar del viaje en busca del hijo perdido. El aliento ficcional de esta madre estereotipada, de clase media, de un pueblo de provincia, la activación de su locura por la fuga del niño inducen a una combinatoria que evade los límites de la especie: la mujer no comete adulterio con un hombre sino con un fenómeno de la naturaleza: el viento.

Las madres habitan un tiempo y un espacio de paradojas: viven las lógicas del miedo o de la risa, están marcadas por la inteligencia o la estupidez, por el sentido común o la frivolidad, por la multiplicación del chisme o la afasia y la tartamudez, pronuncian una lengua que, si bien les pertenece, no la poseen, viven en el encierro y en la mutación. ¿Cómo enfrentarse a estas contradicciones? Dentro del universo de Aira no hay conclusión posible si ella pretende eliminar la paradoja. Más bien habría que optar por una respuesta que tenga en cuenta el procedimiento como valor formal, irreductible y generativo, un procedimiento no trascendente ni abarcador sino como un “operador que se limita a hacerlo funcionar sin poner nada extra”.

Así quiere ser leído César Aira, lo declara en su "Ars narrativa"⁴¹, pide no ser tomado en serio para no correr el riesgo de mutilar la esperanza de libertad que propone la narración. Pero, al mismo tiempo, la presencia tan poderosa de madres e hijos en sus textos, como parejas de ficción y de experimentación o como eje de reflexión teórico-crítica, hace que resulte ineludible fijarnos también en el trabajo que Aira encara con una representación cultural que hoy en día por su excesivo tratamiento textual (entendido en sentido amplio) se ve presa de enormes confusiones. Porque esta fábrica potente de madres hace de ellas mujeres que mutan dentro de su misma especie, todas sus facetas están disponibles para que se operen los pasajes. De tal manera que si "Lo imposible de la vida se manifiesta de modos distintos, y quizás opuestos, en los hombres y en las mujeres. Quizás no hay otra diferencia entre ellos" (EMA, 119), Aira se encarga una y otra vez de demostrarlo. Las mujeres podrán transformarse en mendigas, monstruos, madres que tienen amores con el viento, cautivas o un conjunto de monjas reproducidas tecnológicamente. La variabilidad que les adjudica no indica la renuncia a los sentidos que los imaginarios culturales en sus versiones arcaicas y residuales siguen teniendo. En este sentido, la disponibilidad y el intercambio con sus cuerpos las sigue marcando inevitablemente de manera devaluada (pensemos en Delia Siffoni y Silvia Balero en LCyV, la madre de la niña César Aira en CHM o Kitty en LLA), diferencia fundamental sobre la que se construyeron los diversos modos de la asimetría. Las relaciones que los textos establecen entre mujeres y materia y los vínculos con una lengua que no les pertenece del todo y que pronuncian con dificultad son algunos de los soportes sobre los que Aira construye su maquinaria de expansión, potencia y experimentación. Si bien a través de una multiplicación de historias revela los artificios y las ficciones que se depositaron y se depositan sobre los datos biológicos, sus resultados no apuntan necesariamente a borrar la asimetría sino a exasperar las fábulas más arcaicas que la incitaron e incitan. Pero, además, al alterar los tiempos corporales, fragmenta y diluye los espacios de la materia, desplaza el deseo de maternidad deteniéndolo en cada una de las mujeres y hace de este deseo el impulso fundamental y potenciador que las marca.

Rosi Braidotti ha señalado en su libro *Sujetos nómades* que la mirada biotecnológica ha penetrado en las más íntimas estructuras de nuestras vidas, descubriendo lo invisible, reestructurando aquello que aun no tiene forma, congelando el tiempo fuera del cuadro. En las técnicas de reproducción tecnológica el proceso corporal se altera en una serie de pasos discontinuos que incluso pueden corresponder a diferentes madres y diferentes espacios

⁴⁰ Además de modista, Delia Siffoni, la madre de LCyV, actúa como la chismosa de pueblo.

⁴¹ Aira, César "Ars narrativa", *Criterion*, Nro. 8, Caracas, enero 1994.

maternos (Braidotti las llama la ovular, la uterina, la social). Esta fantasía biotecnológica encierra la pérdida de la idea de unidad corporal en la medida en que se puede manipular y alterar el espacio-tiempo del funcionamiento de los órganos. De la intercambiabilidad de órganos a la simetría entre los sexos se ve la presencia de la rehabilitación de una de las más persistentes fantasías patriarcales.

"La fantasía de la simetría sexual es muy poderosa en el imaginario cultural de este fin de siglo donde la imagen del andrógino, el sin sexo, el angélico, el cuerpo unisex triunfa" (54-55).

De este modo al desdibujar la diferencia sexual, se dessexualiza la masculinidad precisamente en un momento en que el feminismo reclama la sexualización de las prácticas. Este efecto perverso de la cultura contemporánea que confunde lo post-humano con la superación de la diferencia sexual provoca que todos nos sintamos máquinas y, por lo tanto, estemos más allá del género. "La fantasía de estar 'más allá del sexo', es decir, fuera del tiempo, es una de las ilusiones más perniciosas de nuestro tiempo", señala Braidotti⁴². En Aira los repartos del género son del todo claros, insiste en ellos, los personajes no están 'más allá del sexo', sino en él, "haciendo" tiempo y espacio en su convivencia con el "relato". Aunque juegue con sus posibilidades, son lugares de partida y de transformación, posiciones itinerantes que, en el caso de las mujeres, en general, coinciden con sus puestos de llegada. No hay un más allá del género para las madres, sino el campo abierto de un más allá siempre femenino. Los devenires máquinas o animales de las mujeres no son simétricos con los devenires del hombre. La mujer rara vez se metamorfosea en un androide o en un robot -insiste Braidotti- y si lo hace las consecuencias son tan horrosas como con los insectos, especialmente en una cultura posthumanista obsesionada con la reproducción artificial.

La madre es la única imposible de suplir pero siempre sustitutiva, afirma Derrida⁴³. Sólo puede ser reemplazada porque es irremplazable, sólo puede ser traducida, allí donde es intraducible. Algo de este juego entre capacidad e imposibilidad hay en Aira. En la medida en que la madre es un personaje tópico sirve al relato en el devenir de su locura y en su transformación demuestra que es la pérdida o desaparición de su especie, el hijo único o los gemelos, la que la produce. Si la madre es única y sustituible es porque una madre es todas las

⁴² Braidotti no padece de tecnofobia ni práctica una nostalgia por un cuerpo unificado, más bien incita a la imaginación de las mujeres para intervenir en los debates biotecnológicos que piensan a los órganos de las mujeres como juguetes intercambiados entre niños-hombres antes de que éstos redefinan definitivamente nuevas ideas sobre lo materno. Reclama un lugar de afirmación para una subjetividad femenina pensada en positivo que tenga en cuenta el deseo y sus intensidades, las prácticas y su capacidad de transformación. Ob.cit.

⁴³ Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, pág. 94.

madres, la historia personal y el relato maestro, la emergencia irremplazable y la abstracción del modelo. La vida y la literatura son terrenos de singularidades. Aira conoce el paño, por eso inventa sus ejemplares exóticos y espléndidos y experimenta con su universo inagotable y fecundo. Aira lleva a las madres a un límite y las coloca en todas partes.⁴⁴

4. Voraces sobrevivientes.

Pero la vida sigue siendo tan imposible para vos o para mí...Es imposible que un individuo viva en una especie, o fuera de ella. No es misterioso. Todo lo contrario." (EMA, 119)

Vivir fuera de la especie es imposible, en ella, también. La especie vive en un espacio intermedio, en un intervalo, en un umbral, sitios donde la transformación y el devenir son posibles. Este lugar es la narrativa de César Aira. Toda transformación de la materia (animales, vestidos, cuerpos, relato) sirve al sistema, acelera el tiempo, condensa o expande el espacio, trastorna los cuerpos, miniaturiza o despliega los vestidos, perturba la lengua. El modelo de la transformación es la madre y no es exterior al texto, es el relato mismo. Imitar el modelo implica participar en lo que es imitado, pero nunca alcanzarlo del todo. El hijo, el sobreviviente, empujado por ese mecanismo pre-natal copia, plagia, remeda, accede a su espacio y pervierte sus tiempos. El tiempo de las madres aireanas es presente y futuro, rara vez pasado. En LL y LGdeG el pasado cuenta como germen, como explicación de un presente y un futuro que volverán a expandirse. El tiempo de los hijos es el presente de las transformaciones y el futuro del infinito. Por eso, si algo falta en Aira de este mundo materno es la voz que hable desde el espacio del útero, espacio inhabitable que sólo puede verse en su exterioridad en LLA. Aira prefiere los partos o las salidas, de allí el graffitti de CHM que la alude. Como Copi que en la pieza de teatro *Loretta Strong* retrocede más allá de la infancia, a lo prenatal y escribe una última palabra "Salgo" (118). También salen del sistema el narrador de CHM, el niño de LCyV, el primero para ser tragado por un tarro de helado, especie de útero que lo desintegra; el segundo para permitir la salida y la aventura de su madre. La pregunta acerca de dónde vienen los niños adquiere en algunas zonas del universo aireano otra inflexión, más que investigar las formas de llegada, a Aira le interesan las maneras del derivar. "Lo importante en el recién nacido no es lo que se ve en ellos sino el futuro" (EB, 55). Porque el niño, como las madres puede encerrar un destino novelesco.⁴⁵

⁴⁴ Copio y desvío la frase de Graciela Montaldo: "Aira lleva la ficción a un límite y la coloca 'en todas partes'", Montaldo, G. "Borges, Aira y la literatura para multitudes".

⁴⁵ Aira y sus amigos, un posible título para un ensayo. Otro título: Aira, sus amigos y los niños. Lamborghini, Puig y Copi formarían la banda. Pero también el amigo de la infancia de Pringles, Arturo Carrera, con quien

Si la madre es el personaje tópico, la especie, su hijo, también lo será y como en ella sus variantes serán diversas. Entre las más usadas, porque son las que más convienen al universo aireano de la transformación y la combinatoria, están los hijos con indefinición sexual. Como ellas, los hijos travestis, andróginos o simplemente disfrazados (el joven de EB, Mario en ES, César Aira en CHM, Ferdie en LGdeG, los vecinos travestis de *Embalse*, Evito en LM) precipitan la narración, aceleran el tiempo. Son tal vez los mejores imitadores, porque están y no están en la especie, porque se mueven dentro y fuera de la lengua materna.

Para Aira, la diferencia sexual es un elemento fundamental en la especie y produce sentidos múltiples. Esta especie es por todos sus costados literaria. El personaje es la especie y vaga mutante y en fuga por las diversas narraciones, "un personaje sólo lo es dentro de un mecanismo de relato".⁴⁶ El niño proclive al rapto, el monstruo, el hijo único, el andrógino, los gemelos son configuraciones del personaje tópico que van de un sitio a otro, son los representantes y los grandes imitadores del modelo. Entre el personaje y el narrador hay un cambio de matiz que se traduce en la apropiación de una voz. Quien narra no será sólo el hijo representante de la especie sino el sobreviviente, "el relato es esencialmente optimista, porque es necesario que el narrador haya sobrevivido a los hechos, haya vivido para contarlos" (*Alejandra Pizarnik*, 21). Esta posibilidad de delimitar las dos instancias narrativas en el escritor está en diálogo con sus trabajos críticos. En el libro que venimos citando Aira diferencia sujeto

parece haber repartido el ejercicio del relato (Aira) y el de la poesía (Carrera) y con quien comparte la idea de que el imaginario familiar provee de múltiples ficciones, experiencias, voces, tonos. Los libros de Carrera (*Arturo y yo*, *La banda oscura de Alejandro*, *Children's Corner*, *El vespertillo de las parcas*, *La partera canta*) son una exploración tenaz sobre esta zona. En el poema final de *La partera canta* el yo del niño va hacia la salida: "...yo era tu cuerpo y remaba/ hacia ti" después de haber experimentado con las múltiples figuraciones de madres y parteras (la partera lanza, la partera lámpara, la partera en volutas, la partera canta) y variaciones sobre el yo-niño ("un niño me sostiene/ un niño es mi pensamiento") y sus deseos ("escribir la luz, el infinito") y la lengua ("niños triturados bajo la pluma cucharita"). Reflejos incesantes de un epígrafe de Artaud cuya traducción se reitera en los intentos de otra banda de escritores (Artaud, Severo Sarduy, Aira, Carrera, James Joyce, Haroldo do Campos, Lewis Carroll). La cita habla de volver a fabricar niños nuevamente con un sexo infinito, mutante. Tanto para Carrera como para su amigo Aira, el espacio más fecundo de esa fábrica lo ofrece la literatura y su capacidad de encerrar en ese sexo infantil, abierto e infinito la disponibilidad de las historias y los recorridos de la voz. Otras salidas, otra textualidad, otros niños son los inventados por Osvaldo Lamborghini: "El pibe Barulo", "El niño proletario" (1973) o el que nace en *El fjord* (1969). Este último, escrito en clave político-orgiástica e histórico-psicoanalítica tal vez sea en la literatura argentina del siglo XX, el texto emblemático que narra un nacimiento, un parto, en términos de violencia política y literaria. Es decir, en términos de una historia de la literatura argentina y de su vinculación con la historia política (concretamente con la representación del peronismo). Ese "chico de mierda" que pare Carla Greta Terán es también el niño que sale y que Aira ve en Copi, que poetizó Carrera y que ficcionalizó como monstruo rural y político el mismo Aira en *El bautismo*. Los textos de Lamborghini ofrecen numerosas pistas para ser leídos según las pautas de lectura desplegadas en esta investigación y en este corpus.

⁴⁶ Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, pág. 19.

del enunciado y sujeto de la enunciación, viraje a una teoría de corte lingüístico que le permite afirmar que la contaminación entre ellos es mutua. Ambos tipos de enunciados pueden ser asimilados por la historia. Sin embargo:

Lo que queda flotando, inasimilable y subversivo, es la enunciación pura, el gesto de la enunciación antes de ser formulada. Y lo que constituye este gesto, de sustancia tan inasible, es su posibilidad de reproducción. Lo que he llamado el "sujeto dislocado" es el registro de ese instante, en que el sujeto es puro gesto de la enunciación, antes de que ésta se formule. En ese aspecto A.P. cumple con la tarea impuesta por Rimbaud a la poesía: "fijar vértigos". (*Alejandra Pizarnik, 62-63*)

Aira acostumbra usar la palabra gesto en sus ensayos y reconoce su sustancia inasible. En cambio, en sus narraciones esa disposición que encierra el gesto lo vuelve inútil como palabra porque lo que hace el relato es incitar lo que es mera tendencia hasta volverla mecanismo, proceso, transformación. Este narrador, soberano de la enunciación, reproduce un gesto pero no se reproduce a sí mismo en el gesto o, mejor dicho, se mimetiza con el gesto y al mismo tiempo se oculta o se separa. La reproducción nunca es exacta y le resulta inalcanzable. Pero para poder narrar la reproducción, para poder narrar a las madres, las materias y los vestidos necesita hacerlo desde el lugar de un desertor, necesita borrar su marca de género y pegotearla a una mirada, a una perspectiva: la del hijo o hija, la de la especie. Así, la perspectiva será la de Ema, la de Delia, la de Mario, la de Rosa, la de Reynaldo. La perspectiva pero no la voz porque ésta viene con el relato y el relato es siempre del hijo. Aira necesita del relato, cuando se sale de él y va hacia el teatro, madre e hijo conservan rasgos de su naturaleza literaria que la escena y el diálogo deben diluir. En *Madre e hijo* el diálogo imposible que mantienen uno y otro, la locuacidad de uno frente a la casi afasia o tartamudez de la otra reiteran los términos del mecanismo: quitarle la voz a la madre para capturarla y poseerla en su derivación. La obra de teatro mata a la madre, acción que el relato no le permite. La muerte proviene de un pollo muerto y asesino, de una nueva combinatoria humano-animal que produce "un milagro". La vuelta a la vida mezcla lo milagroso y lo siniestro, el prodigio y el temor a la muerte. El pollo es "el faisán-sultán de mis novelas", dice el HIJO, el hijo de Ema, el de Puig, el hijo que Aira diseminó por todos sus textos y que en la obrita no puede salvar a la madre. Más que eso, se da un gusto.

Para evitar el delito corre prófugo nuevamente en pos de otra justicia, la del orden narrativo que le permite perseguir la perfección: "La única perfección que alcanzamos, o creemos alcanzar, que es lo mismo, es el dominio de nuestra lengua materna" (*Copi, 70*). Ya indultado la alcanza cuando queriendo dominar el mecanismo se atreve a pervertirlo adoptando

una enunciación incierta, una marca que los otros no ven. Disfrazado acusa a la madre directamente porque le impide evadirse de su esclavitud. Como el bastardo le reprocha a la madre su falta de moral y reniega de sus métodos de lectura y de escritura. Desaparece como personaje, sobrevive como narrador para recordarnos que "nunca se habla más que una sola lengua" pero tampoco "nunca se habla una sola lengua".⁴⁷ La niña César Aira vive y muere, lee y escribe, sabe que un narrador sucumbe si habla una única lengua, la del masculino que le dan los otros o la del femenino que se adjudica él. Sabe que debe combinarlas porque como sobreviviente de una especie literaria puede hablar más de una.

Por eso, al final de este capítulo nos enfrentamos a otro giro materno. La teoría de corte netamente literario que Aira armó sobre las madres adopta otra flexión cuando se refiere a Copi. Tanto "El sultán" (1991), *Copi* (1991, reúne conferencias dictadas en 1988) como *Nouvelles Impressions Du Petit Maroc* (1991, la fecha de escritura que figura al final es 24 de abril de 1990), textos donde despliega su formulación materno-literaria, fueron escritos por la misma época. Hay una frase de Proust que Aira retoma en varios de estos artículos. Dice: "Recuerden la frase de Proust: 'los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera'. Eso es el estilo, una problematización de lo materno de la lengua materna". La imitación del gesto prenatal, subsumido en la lógica de la luz y la oscuridad, de la vida y la muerte que desarrolla como idea en "El sultán" aquí se vuelve una salida. La salida de la lengua materna es la salida de la perfección, la salida del "único amor perfecto, (el de la madre)". El alejamiento, la separación parecen necesarios para librarse de la infatuación de lo perfecto. La partida hacia otra lengua, hacia una lengua extranjera es la perspectiva de la contaminación, de la pronunciación espuria, de los acentos exóticos, de las relaciones tortuosas. Esa salida parece ser el mecanismo para lograrla, un viaje de ida y vuelta. Porque:

"De lo que se trata es de la perfección. La única perfección que alcanzamos, o creemos alcanzar, que es lo mismo, es el dominio de nuestra lengua materna. Como el único amor perfecto es el de la madre (dice el tango; y deberíamos crearlo, dice Copi; lo dice asimismo Puig, en su *Sangre de amor no correspondido*). Atentar contra la perfección lingüística es atentar contra la madre. Pero el premio es enorme. Copi alcanzó la cima, la imperfección, que es la llave para hacerlo todo. Sabemos tan bien nuestra lengua que toda otra actividad en la que no alcanzamos el mismo nivel de eficacia nos atemoriza. El que ha aprendido a dominar la imperfección, en cambio, puede hacerlo todo, nada le está vedado.

Es el dominio perverso de la madre, como en Leonardo, lo que produce el 'hombre

⁴⁷ Ver Derrida, Jacques, ob.cit., pág. 19. El análisis de Derrida se refiere al manejo de dos o más lenguas en contextos de colonización o de lenguas consideradas políticamente segundas. Aira analiza esta presencia de dos lenguas en una misma lengua desde una perspectiva diferente enfocando el problema desde el punto de vista de la traducción y de la literatura. Ver *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint Nazaire: Arcane 17, 1991.

renacentista””. (*Copi*, 70-71)

Producir al hombre renacentista es producirlo “todo”. Perfección e imperfección, lengua primera y lengua segunda, lealtad y traición, la lengua materna no se opone a una lengua paterna sino a la lengua del hijo. Pero ésta va y viene, entra a copiar un gesto y sale para usarlo, la agota (“Todo lo que se usa se agota, y el modelo de todo uso es la lengua materna ... (...) La lengua materna se abre, en su agotamiento de origen, a las lenguas extranjeras en las que podrá escribirse la novela, o formularse la duda”, *Nouvelles Impressions...*, 64). No es su enemigo sino su usuario principal, su voraz sobreviviente porque es el único que podrá preguntar, preguntarle a la madre de dónde vienen los niños y así problematizar su régimen. Al contrario de la niña de “Viaje olvidado”, ese alter ego infantil de Silvina Ocampo que confrontaba las respuestas de la madre y la niñera para preferir el camino de la cigüeña que prometía esta última, los niños-narradores-sobrevivientes de las novelas de Aira quieren saber más. Quieren transportarse ellos mismos en los trayectos de la respuesta, convertirse en sultanes, subirse a las superficies de los relatos incitándolos a los nudos de catástrofe. Quieren probar con vientos que desplazan vestidos, banderas de Racing desplegadas en una esquina de Flores porque “todo surrealismo es poco” y todo es “transparente de tan real”, montarse en las frases hechas, en los malentendidos, en los chismes y seguir sus aceleraciones hasta lograr el absoluto, la memoria insuperable, la regla de oro de la ficción, la objetivación perfecta: “yo soy la radio”. Momentos donde la potencia narrativa se desacelera e ilumina y la lengua da un salto y pasa a otra dimensión.

Otros sobrevivientes

Hay en la literatura argentina otros modos de meterse con las madres portando el mote de sobreviviente y el título de escritor. *La rueda de Virgilio* (1988)⁴⁸ de Luis Gusmán es una autobiografía literaria que compromete a la madre en la elección de sus materiales literarios y en el orden de sucesión de los mismos. Gusmán trata de contar su vida a partir de los libros que escribió porque en ese transcurso puede leer cómo la genealogía familiar se intersecta con la del lenguaje y cómo el costado materno se vincula con la religión para fundar en esos intersticios uno o varios saberes sobre el relato.

“Los libros que alguien escribe se pueden leer a través de las metáforas que utiliza, y se pueden ver los cambios en el relato cuando alguna de ellas se va modificando. Sólo esta aclaración para indicar el sentido de un origen, el movimiento que se produjo cada vez que mi madre cambió de religión. Porque de acuerdo con las religiones que fue practicando fue cambiando mi vida.”, 23

La religión como materia, el relato como forma, la madre como medium pero, también

como el eje de subjetivación del deseo del hijo y de su formación como escritor.⁴⁹

El narrador aprende con cada religión que practica la madre modos de escuchar que son también formas de narrar: el relato lineal del catolicismo, el contar diferido que da el suspenso y que va unido al pecado, el relato realista del apostolado de voces despojadas y ascéticas. Cada relato tiene su estilo. Del espiritismo se aprende el poder de la voz y simultáneamente un saber sobre los ruidos que dará la acentuación de *El frasquito* y el narrador aprende a recorrer la violencia del estilo. La injuria es la palabra que desafía los límites: entre la casa y las calles, entre el matrimonio y el adulterio, entre la filiación y la bastardía. La madre es además representación, cuerpo deseante que atraviesa las religiones, sus ritos y representantes en permanente confrontación con el padre, el bígamo, el muerto.

La rueda de Virgilio es el texto postrero con aires genealógicos ya que retrocede hacia la historia familiar como sitio inspirador de las novelas anteriores de Luis Gusmán. Una novela familiar para una autobiografía literaria, una conversión de la trama edípica en una historia de dones, rechazos y abandonos de orden simbólico-familiar y poético. Es el texto que lee la familia desde las apropiaciones literarias, el barrio desde los recorridos familiares, la paternidad desde las letras de tango, la maternidad desde el melodrama y la religión, su propia literatura desde un género hecho de copias. Lee para armar con esos entrecruzamientos sistemas de huellas que marcan y fundan al yo. Como dice Nicolás Rosa:

“Más allá de las influencias, sobrevolando “la culpa de las deudas” (Harold Bloom), más allá de los pre-textos, más allá de la herencia y de las genealogías, más allá de la historia literaria, este intento en la reconciliación de sacarse de encima a un padre y des-materializar a la madre, ¿no es un intento de partenogénesis literaria?”⁵⁰

Este yo que quiere nacer, cree que esa voz que ya aprendió a usar y fue de relato en relato, de libro en libro, puede ser finalmente dominada. El modo que encuentra Gusmán de medirse con la madre es sin duda diferente al de Aira. Pero, sin embargo, ambos la ven como una figura inspiradora de relatos. Para decirlo, con uno de los personajes de EMA, para Aira y Gusmán, las madres “son musas”.⁵¹ Pero, no en su sentido idealizado sino como provocadoras y

⁴⁸ Gusmán, Luis. *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria*, 1988

⁴⁹ Para otra lectura de la relación de la figura de la madre en el diálogo que se entabla entre *El frasquito* y *La rueda de Virgilio* pero en el marco de una interpretación sobre los usos de la voz y los tipos de autobiografías consultar el artículo de Marcela Dómine, “Autobiografía bárbara”.

⁵⁰ Rosa, Nicolás. “La vida literaria de un escritor (Sobre la autobiografía de Luis Gusmán)”, en Orbe, Juan (compilador) *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires, Corregidor, 1994, págs. 151-169

⁵¹ En la conversación en que el teniente Lavalle trata de explicarle al naturalista Duval el modo de organización familiar de la pampa que incluye a soldados, blancos e indios y principalmente la actuación de las mujeres en ella, el primero dice: “... cumplen una función; satisfacen a los hombres. El hombre en cambio no cumple ninguna función en la naturaleza. Fíjese en nosotros sin ir más lejos. ¿Se puede saber qué hacemos aquí? En cambio ellas... Se transforman.”

generadoras de relatos, de ideas sobre su construcción y funcionamiento. Desde este punto de vista, los dos escritores, reconocen su lugar en el origen de la vida. Colocan a la madre cuando ficcionalizan o teorizan sobre él, perciben su actividad y participación, aunque, Gusmán combata su protagonismo o se apropie de sus impulsos.

Pero, existen también otras posibilidades literarias que anulan ese origen declarando que todo parto es una convención. Para demostrarlo recurro a una cita extensa:

“Toda vida es un pozo de soledad que va ahondándose con los años. Y yo, que vengo más que otros de la nada. A causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia. Pero esa noche, mi soledad, ya grande, se volvió de golpe desmesurada, como si en ese pozo que se ahonda poco a poco, el fondo, brusco, hubiese cedido, dejándome caer en la negrura. Me acosté desconsolado, en el suelo, y me puse a llorar. Ahora que estoy escribiendo, que el rasguido de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, *esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento. No se sabe nunca cuando se nace: el parto es una simple convención.* Muchos mueren sin haber nacido: otros nacen apenas, otros mal, como abortados. Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y abandono. Entenado y todo, *yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de la madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar.* Del otro lado de los árboles me fue llegando, constante, el rumor de las voces rápidas y chillonas y el olor matricial de ese río desmesurado, hasta que por fin me quedé dormido.” (destacado mío)

La cita corresponde a *El entenado* de Juan José Saer⁵² cuyo narrador podría ser considerado el paradigma del sobreviviente, no solo porque vive para poder contar sino porque vive después de la catástrofe. En esta novela la catástrofe borra toda marca de identidad anterior. El sobreviviente nace con la catástrofe, así como la voz se constituye en el texto, estableciendo un continuo entre lo representado y la representación. Una idea que parece obvia pero que quiere resaltar el hecho de que la condición de sobreviviente se conjuga en el presente o en el futuro de la catástrofe y en el presente del relato que lo constituye; por lo tanto la relación que el sujeto establezca con el pasado es decisiva porque dará como resultado modos diferentes de colocarse frente al segundo nacimiento y frente a la memoria de ese pasado. El narrador de *El entenado* nace por un proceso de partenogénesis y el tiempo anterior no cuenta. Lo que importa

-¿Se transforman? ¿en qué?

-Quién sabe. De cualquier modo tampoco es eso lo que importa. *Son musas (...)*”

Unas líneas más abajo Lavallo continúa: “Estas mujeres, supongo que ya lo habrá notado, están enteramente a nuestra disposición: por eso hablé de musas.” (EMA, págs. 46-47, destacado mío)

⁵² Saer, Juan José. *El entenado*, 1983, pág. 35.

es constituirse en testigo del mundo donde nace por segunda vez y el trabajo con la memoria que realiza la escritura se sostiene en el recuerdo de esa época, en la posibilidad de dar testimonio de ese mundo, de narrar desde allí el futuro que la catástrofe le deparó. La eliminación de la cronología o, mejor dicho, su alteración, tiene como efecto el olvido de la madre. Para quien nace huérfano, para quien “viene de la nada”, decretar el carácter de convención de los partos significa establecer a un mismo tiempo la índole figurada de los nacimientos. Pero el movimiento conjuga fuerzas contrapuestas. Por un lado se desdeña la materialidad corporal de quien da a luz pero simultáneamente se instala un camino de ambición y autoexaltación para el yo que se proclama soberano. Por supuesto que la idea de nacimiento sirve para metaforizar distintas zonas de lo cultural y es un modo de inteligibilidad cultural poderoso, usado fundamentalmente para las formas de comienzo, de principio, de génesis o de fundación. Cuando el texto alude a lo convencional hace referencia a un sistema de creencias (creer que nacemos una única vez) establecidas por un uso social. ¿Quiere decir que forma parte de una convención pensar que todos nacemos de una madre? Si hay una materialidad que se niega, volviendo invisible a la madre, es porque el texto necesita hacer otras contrataciones simbólicas. Desde un punto de vista narrativo, decretar al parto como convencional implica dejar el camino abierto para narrar sucesivos nacimientos (el encuentro con el padre Quesada y el aprendizaje que el narrador encara con él, luego la salida con los actores y el comienzo de las representaciones teatrales, su conversión como padre adoptivo que coincide con su instalación en la ciudad, forjar una vida en familia y dedicarse a escribir su historia y sus experiencias) y, en cada caso, reiterar la convención, reproducir el modelo de autoengendramiento. Esto implica que en cada zona de la novela donde se vuelve a esta fabulación reaparecen los datos “convencionales” que rodean el imaginario del nacimiento: la “criatura que llora en un mundo desconocido”, “los ojos recién nacidos” o la idea de la desnudez “había llegado desnudo *como si* estuviese saliendo del vientre de mi madre” (destacado mío); la madre es así término de comparación nunca centro de la escena u origen. La única mención a la vida anterior, a la orfandad casi innata del personaje, se refiere a su nacimiento en la zona de los puertos y a una educación obtenida de una totalidad indiferenciada de marineros, mercaderías, prostitutas, capitanes, movimiento. Por otra parte, los nacimientos verdaderos aparecen siempre marcados por la confusión y lo indiscernible de las figuras que en ellos participan:

“A una de las mujeres, la última que se había unido a nosotros y que era la más joven, *le fueron naciendo*, de sus acoplamientos interesados, en cinco o seis años, tres hijos. (...) Me daban lástima y me encariñé con ellos. Todos eran hijos de muchos padres, lo que equivale a decir, como yo, de ninguno.” (destacado mío, 111)

aunque no resulta indistinto el sistema de valoración que el narrador usa para referirse a estas mujeres fecundas. Ubicadas en este mundo de lo indiferenciado es posible entonces no reconocer su origen, olvidar su herencia y construir otras vidas en base a una reiteración del gesto de supresión. El movimiento es necesario y legítimo para un universo textual que elige los linajes y las descendencias masculinas y paternas. O una escritura que, sumida en los efectos melancólicos que produce la pérdida del objeto arcaico primordial, se vuelve un espacio que piensa ese origen mediante sucesivas textualizaciones. Como señala Premat “las ficciones saerianas, gracias a la puesta en escena de la posición melancólica, giran alrededor de un inexpresable, de una extrañeza, de una otredad íntima, afirmando a cada paso que nada puede saberse ni decirse que supere esa delimitación de un “pozo negro” del sentido.” (132)

En gran parte de los textos tratados en esta investigación se puede descubrir una marca, una huella de la supervivencia que sostiene la voz de un relato. La figura del sobreviviente puede ser abordada en función de sus enclaves ético-políticos⁵³, narrativos o maternas. Walter Benjamin al tratar las funciones del narrador descubrió en ese acto de palabra una atadura estrecha con la supervivencia: “La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte.” (“El narrador”, 199). Ligaduras en las que Aira percibe su costado optimista, provisto de una enorme potencia, pero que marcan la distancia que se tiende entre sus narradores y el narrador melancólico que postula Saer. Si para este escritor en el origen no hay nada o hay un vacío que puede adoptar la forma de la catástrofe, las ficciones que se traman sobre su ausencia intentarán colmarla, para producir su olvido o reinventarla una y otra vez siguiendo los posibles direcciones que tomen ficción y memoria. El sobreviviente, dice Agamben, no puede no recordar.⁵⁴ Para Aira, en cambio, la supervivencia va atada a una narración que imite ese origen, su régimen de claroscuros, el estilo de su voz y la historia que allí se funda. Una mimesis y no un olvido, el mundo de Puig o el de Copi. Pero también, “un acto de supervivencia estética”.⁵⁵ Es en este sentido que el relato para

⁵³ Principalmente desarrollados por una vasta producción teórica que piensa la posibilidad del testimonio y de la experiencia estética, la función de la memoria y de la representación o los derechos sobre la vida y la muerte en razón de las situaciones de genocidio político-social. La bibliografía es abundante: Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Felman Soshana y Doris Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literatura, Psychoanalysis and History*, Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Lyotard, J.F. *La diferencia*, entre muchos otros.

⁵⁴ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, pág. 26.

⁵⁵ Así denomina Sandra Contreras al gesto vanguardista que produce Aira. “Una experiencia de anacronismo con todo lo de melancolía y euforia que hay en la adopción de lo póstumo como punto de vista (*¿cómo seguir escribiendo después del final?*) y el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (*¿cómo volver a*

Aira no solo realiza la escena benjaminiana del relato como un don, como una entrega de quien narra y tiene algo para contar sino también concreta el mandato de Barthes: el relato se sostiene en la economía del deseo y del contrato: “El relato se da a cambio de un cuerpo (se trata de un contrato de prostitución); en otros casos puede comprar la vida misma (en *Las mil y una noches* una historia de Scherezade vale por un día más de vida) (...) el relato es la representación del contrato que lo funda.”⁵⁶ Deseo de cuerpo, deseo de palabra, de vida, de ficción. Ya vimos como en Aira las madres contaban cuando los hijos narradores intentaban transformar materias, generar formas, propiciar salidas o acelerar el tiempo. Es en este sentido que la supervivencia sirve a los fines de dar cuenta de un funcionamiento estético en su articulación con un modo de funcionamiento maternal.

El régimen materno precisa de madres e hijos; la administración de la supervivencia requiere, generalmente, que la voz de uno de estos personajes se haga cargo de las historias que se producen en el primero de los espacios. Por eso, la alternancia, por eso las series. Decía, entonces, que gran parte de los textos que aquí se han tratado convocan las voces de hijos, hijas o madres en su doble carácter de ser además sobrevivientes. Por lo tanto, las preguntas que se hacen alternan la interrogación acerca de dónde vienen los niños con aquella que explora las condiciones de la supervivencia o su para qué. En uno u otro caso reconocer el orden material que ofrece la madre o negarlo determina modos narrativos diversos. Los relatos de bastardos son los que mejor testimonian el misterio de los orígenes porque conocen de cerca la novela familiar freudiana y la transmiten bajo la forma de un drama. Sus aventuras en pos de la legitimidad del margen son sin duda relatos de supervivencia. Los narradores de las novelas de Marcelo Cohen y Tomás Eloy Martínez que se trataron en el Capítulo I, también le exigen a la madre un reparto de roles menos dramático para poder hacerse de una voz más genuina. Por su parte, los narradores de Cortázar, temerosos en los cuentos, temerarios en la novela, compensan las muertes con las historias de trazos mínimos que circulan en un intercambio epistolar o inventan teorías sobre la novela y la creación artística haciéndose eco de una “femineidad imaginaria”. La partenogénesis literaria aparece como una respuesta estética acorde con los deseos de los héroes o las ambiciones de niñas ricas.

Un procedimiento similar se descubre en las tramas que relatan un segundo nacimiento. Sin embargo, los significados político-culturales de su irrupción en la escena nacional trascienden la historia individual para formularse como marca generacional, memoria de una

empezar?)”, ob. cit. pág. 21

⁵⁶ Barthes, Roland. *S/Z*, pág. 74

tragedia política, politización de una identidad de madre. El viraje del relato hacia la madre como sobreviviente distingue en ese lugar el recurso fundante de la pluralización que se muestra como una reformulación de una nueva vida. Al mismo tiempo ellas diseñan estrategias narrativas para incorporar la palabra del hijo en su escritura. El poema de Raúl Bonafini en la escritura autobiográfica de su madre es un ejemplo de esa presencia que instaura diferencia. Una diferencia que también circula en las novelas del capítulo “Madres de la letra”. Tanto la serie anónima de hijos y nietos de María Muratore en *Río de las congojas* como el hijo de Poli en *El Dock* o el de Emilia en *Preciosas cautivas*, cada uno ostenta su propia historia como sobreviviente y su dominio para dar cuenta de un futuro relato u ofrecer la continuidad del relato de la madre. Finalmente, cuando las narraciones no se ciñen a las ataduras textuales del guión del sobreviviente las preguntas por la maternidad disponen otro cañamazo de sentidos. Ya sea porque el orden generacional estrena nuevas formulaciones de legados y herencias que ponen a lo femenino y a la lengua materna en su centro, como en los textos de Norah Lange, o porque los itinerarios de la fecundidad se encienden cuando narradoras y personajes dan con otros rostros como sucede en los cuentos de Silvina Ocampo o en la escritura de Sylvia Molloy.

De modo que las idas y vueltas por el régimen de la maternidad no implica tomar una dirección única que, a través de una búsqueda de los orígenes, coloque allí una madre idealizada. En este caso, estaríamos repitiendo la operación fundamental que llevó a cabo Occidente a través de los mitos fundadores, las religiones, las ciencias o las disposiciones menos prestigiosas de los saberes populares o poco legitimados. Por el contrario, se trata de situar un reconocimiento que problematice ese origen, que perciba su disyunción, que relate sus conflictos y pueda proyectar sus revueltas.

Epílogo

“Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige que son las figuras de Yocasta profanada y de Eurídice perdida y recobrada.”
Michel Foucault, “Lenguaje y literatura”.

En este epígrafe resuena como un eco, como un canto, como una persistencia pero también como una ley, el lugar de los sujetos que generalmente hablan en la literatura. Un gesto que se acentúa cuando ésta se cruza con el relato social de la maternidad y en consecuencia el que habla es Edipo que no deja de hablar de Yocasta. Ley y transgresión, orden y revuelta, vida y muerte van entonces a la par. Las historias y las imágenes sobre nacimientos y partos, sobre madres e hijos, abundan y proliferan desde el comienzo de la cultura. El elenco de diosas y reinas es inagotable. Ilitía, la partera; Deméter, la nutriente, que se desespera por el rapto de su hija Perséfone; Tetis, protectora pertinaz de su hijo varón o las Amazonas, guardianas de niñas; Agave, devoradora de su hijo o Clitemnestra, muerta por el suyo; Electra, desesperada de odio por su madre o Medea, asesina de su descendencia. También en este período de la historia cultural hay partos desviados y fabulosos. Zeus se traga a Metis para evitar que de a luz a una niña cuyo descendiente lo destronaría. Atenea no nace de un útero de mujer sino del cráneo de su padre. También Dionisio, hijo de Zeus, nace por segunda vez del muslo de su padre. Los desplazamientos para la reproducción de la especie y el poder para evitar las estirpes amenazantes alteran los límites corporales y sus capacidades biológicas. La *couvade*, el acto ritual por el cual los hombres simulaban el parto mientras las mujeres lo vivían, buscaba con afán la simetría, apostaba sin más a la imitación. Las formas de la mimesis ponen en estado de alerta los ánimos y encarnan en historias de exceso y desbordes que con el correr de los siglos se vierten y se liberan en el espacio de la literatura. En diferentes puntos de esta tesis se pudo advertir cómo los escritores imitan el poder creador de las mujeres y se pierden como Zeus en alumbramientos prodigiosos y en teorías de partenogénesis literaria. También cómo las representaciones maternas se presentan abiertas y múltiples, en conflicto, y ajenas a la tabla rasa de la neutralidad. Cuando otro modo de representación las reclama, su emergencia convierte el interés en un punto de autorreflexión.

A comienzos del año 2004 se estrenó en Buenos Aires *Belleza cruda*, una obra de teatro de José M. Muscari que ponía en escena un repertorio de mujeres, cada una con un relato particular acerca de cómo se había convertido en madre, cómo había parido o cómo era el vínculo que mantenía con su hijo. Una estética de la suciedad y la desnudez prevalecía en la presentación de los cuerpos y en la escenografía, solo ocupada por trozos de carne que se cortaban o molían. Un joven en el papel de hijo invitaba a escuchar las historias mientras se iba relacionando con cada una de ellas. Los monólogos eran interrumpidos por una frase dirigida al hijo: “Contale, contale”. El llamado a hacerlo partícipe de la historia alternaba con la voz del joven: “Contalo, contalo” que las incitaba a su vez a continuar. En la obra, cada uno, madre e hijo, precisaba de la confirmación, de la réplica del otro. A través de este procedimiento *Belleza cruda* exhibía el deseo de relato que define al vínculo de la maternidad y también al relato como un impulso dirigido a confrontar con la versión y el deseo del otro. Una historia que se cuenta de a dos, interrumpida, interferida, herida de amor y odio en su misma base.

Sin embargo, esta pluralidad de figuras maternas siempre está lista para sumirse en el modelo de la madre única e inigualable. En 1998 se publicó *El desierto y su semilla*, la primera novela de Jorge Barón Biza, que se sostiene en una escena central: un hijo que mira un rostro materno, descompuesto por el ácido. Sitio de interrogación, enigma interpretativo, mosaico de intervenciones médicas y de lecturas, el rostro de la madre en *El desierto y su semilla* es un espacio de desfiguración, de violencia, de abyección. En su representación se concentra el sentido de la lectura del hijo narrador y se exhiben los materiales (un tramo de la política argentina, una historia familiar, un modo de narración, una fusión de hablas y lenguajes, unos sujetos sometidos al cara a cara, unas mujeres de distinto rango y origen cuyos cuerpos son objeto de múltiples violencias, un debate sobre la representación artística) con los cuales esa lectura se convierte en escritura del/sobre el rostro y al mismo tiempo en escritura del yo que se confronte con él.

La novela remite a un episodio real: un hecho que en 1964 impresionó a la opinión pública en la Argentina. Raúl Barón Biza, escritor de novelas escandalosas, promotor de levantamientos políticos, entre otras extravagancias, echó ácido sobre el rostro de su mujer, Clotilde Sabattini, la tarde que estaban por concertar el divorcio definitivo después de haber pasado por varias separaciones. Al día siguiente se suicida. Jorge Barón Biza, uno de los hijos del matrimonio, elige la ficción y no la autobiografía

para narrar esa historia familiar pero dispersa en el espacio narrativo los datos de la historia verdadera. *El desierto y su semilla* se inicia cuando el ataque sobre el rostro recién ha ocurrido. El comienzo del relato y la historia de la disolución van juntos. El acto criminal ataca las formas, busca su anulación y, al dirigirse contra el rostro, embiste directamente contra el sujeto:

“La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino *una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual desconocía el funcionamiento de sus leyes.*” (destacado mío, 12)

“Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron con taimado retraso, moldeándose sobre la carne, erosionándola, transmutando la vida en geología, no una genealogía sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpresiva como el desierto.” (24)

La interioridad del rostro de Eligia que su hijo trata de describir y explicar no es el hueco oscuro de una subjetividad, ni el lugar donde se asienta la profundidad de un sentimiento. Es, por el contrario, una materialidad absoluta de piel y huesos, de concavidades y musculaturas, de recorridos jamás vistos de venas y orificios. En ella trabaja el caos, la vida se vuelve geología; la carne, roca. La novela se coloca en un punto donde el conocimiento de un hecho tan brutal pero también la narración del mismo opera como límite y obstáculo de la percepción literaria.

El rostro, espejo por excelencia de lo humano, deviene vacío, abismo, páramo. La destrucción del rostro concierne a la destrucción de las funciones sociales que él refleja y contiene. En el final del siglo XX el rostro de esta madre resulta una presencia superlativa y fantasmal, un rostro texto, un rostro acontecimiento que provoca todas las preguntas y altera todos los lenguajes y discursos. La cara de Eligia, colocada como centro de la narración, en primer plano, expuesta en la degradación de su carne y, al mismo tiempo, imposible de ser representada, postula un límite simbólico, empuja al lenguaje a los extremos. En ese linde de la representación, en la tensión que se tiende entre la posibilidad-imposibilidad para la palabra o entre los bordes del cuerpo y del relato, la literatura, el arte, se presentan como el espacio contradictorio y violento de una salida, de una posible salvación. La presencia de ese rostro hace del hijo un testigo único, un sobreviviente. Mario Gageac convierte a la novela en el espacio de construcción y destrucción de un nombre de autor, el de Jorge Barón Biza. *El desierto y*

su semilla se fabrica su propio injerto a través del cual, al final, confirma la indecibilidad del personaje frente a las “fuentes” genealógicas: “No sé si ‘Jorge Barón Biza’ debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional o un desafío. (JBB).”

Como el rostro, el texto busca reconstruir y reconstituir la historia del sobreviviente sobre los restos y escombros del doble linaje. Dice el narrador refiriéndose a los libros de su padre: “Trato de imaginar qué lugar puedo hacerme yo en ese texto y no encuentro ninguno.” (240). El texto, el rostro como lugares imposibles (“Tarde o temprano yo también seré solo un texto, no me queda mucho más por hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacerlo es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, “vida” o “acción” o “posibilidades”, 245), donde la cultura y la ilustración no hacen pie y trastabillan (“para mí se había acabado la ilustración”, 83). Cuando el rostro pierde toda ley y toda semejanza, el lenguaje se topa con sus extremos:

“Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó. Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe *cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos.*” (destacado mío, 24-25)

La ilustración se diluye ante la descomposición del modelo, acaba porque no hay rostro materno por imitar, no hay modelo sino ruinas. Esta novela lleva a un punto de extenuación una de las hipótesis principales de esta tesis: el relato de la madre es sobre todo un relato desplegado desde la voz de los hijos. La madre se muestra con el peor de sus rostros y el hijo se queda sin la posibilidad de pensar a través de metáforas. El rostro de la madre desafía los marcos de percepción del hijo y allí el hijo ya no puede reconocerla ni leerse en ella como hijo. Busca en esa superficie de naturaleza rocosa y desértica un texto que ya no existe. *El Dock*, la novela de Matilde Sánchez, decía el revés de esta idea. Texto e hijo no se asimilaban del todo y en esa separación no se asentaba una condena. El texto funcionaba como el efecto y el acto de escribir y colocar al hijo y a la madre en el centro de la representación como entidades a explorar en sus múltiples sentidos y derivaciones. Posiciones en las que ambos sujetos mientras estrenaban sus papeles de hijo y madre, intercambiaban y disputaban las versiones de la historia que sellaban el encuentro y nombraban también a la supervivencia. En la

novela de Barón Biza, sólo un tercero, un médico puede hacerse cargo de pronunciar en registro cínico estas certezas:

“Tenemos registros, nada más, de lo que sale a la superficie. Aquello que verdaderamente sucede ahí adentro es inexplicable. ¿Qué nos oculta la piel? Necesita haber una enseñanza fundamental allá abajo, una razón por la que superficies tan deseadas, tan cantadas, tan amadas, se conviertan por un poco de fuego o ácido en un paisaje que asombra. No en desecho, ¿comprende?, no en un derrumbe: es una nueva construcción alejada de la voluntad del arquitecto. *Se necesitaría inventar una palabra que no existe, algo así como ‘derrumbe constructivo del enigma’* ... Solotanto así se explican esas regeneraciones portentosas que a veces ocurren. *¡Allá abajo hay una potencia!*” (destacado mío,74)

El modelo de la madre moderna se desbarata en las dos novelas. La “ilustración” que lo forjó nació fallida y desde la mitad del siglo hasta hoy fue dando muestras de nuevas y profundas fragilidades. Los relatos reacomodan las inconsistencias para hacerlas hablar a través de fábulas que al mismo tiempo que explican orígenes y genealogías familiares revelan sus nexos con los modos de narrar, las tradiciones literarias y las identidades nacionales. El personaje de Eligia Gareac, *alter ego* de Clotilde de Sabattini, encara con asombrosa persistencia, la reconstrucción quirúrgica de su rostro en la misma ciudad donde el cadáver de Eva Perón, con quien ella había mantenido relaciones políticamente complicadas, está clandestinamente oculto. La novela de Barón Biza recorre esta porción de la historia del país a través de una historia familiar y del cotejo de dos cuerpos femeninos, igualmente degradados, igualmente corrompidos, por el derrame de la violencia y de la historia. La violencia es intrínseca al enigma político. El rostro en descomposición de Eligia Gareac, el horror de su hacerse ver, destruye el enigma que en la cultura encierra la identidad de una madre. Pero, no porque lo revele y deje ver su secreto si no porque lo muestra en su vacío, en el vacío de su imposible concavidad y desnudez.

Si en el inicio de este trabajo el personaje de Matías podía decir “Lo esencial es invisible a los hijos” no se trataba de la puesta en escena de un saber innato o de una jactancia enfundada en el chaleco protector de la historieta. Su frase de presentación tal vez no fuera más que el signo de una “verdad” acumulada en años de marcha sobre las relaciones de fuerza de un discurso del poder. Acechar al enigma puede ser inútil o peligroso. Tal vez para evitar sucumbir a sus desnudas carnalidades, el hijo necesite quedar ante sus puertas para dirimir allí su propio valor mientras va merodeando en sus

accesos. Es decir, mientras va tanteando las sendas que llevan a escribir, experimentar y leer la lengua materna.

Una lengua que cuando habla de la madre comienza a girar desorientada en distintas dimensiones. Amplitudes donde un hijo en lugar de garabatear mamá escriba la afectación de la frase “amo la mano del amo” o se pierda en la retórica del tango mientras de niño estampa “una firmita bisoña” en el contrato de su madre o pruebe “escribir con el pito” como un modo de injuriarla. En estas idas y vueltas, en esas aproximaciones, la lengua sale trastornada, mareada, imperfecta. Puede entonces optar por adherir al fragor de una consigna política y a la potencia de sus inversiones simbólicas cuando grita: “mis hijos me han parido”. O pegarse a los deseos imperiosos e imposibles de renovarlo todo como exclama el personaje de la novela de María Gabriela Ini: “Amaría la maternidad si pudiera ser Yocasta”. La lengua que Barthes llamó umbilical se vuelve extranjera, como le sucede al personaje de *Cómo me hice monja*, que en lugar de escribir a la madre, escribe su transgresión:

LACONCHASALISTESPUTAREPARIO. Pero es esa misma imperfección, ese pecado de extranjería, la que le da el impulso para ir siempre hacia delante, para seguir probando dentro de sus dominios. Un terreno donde, como enseñan las madres de Luis Gusmán, se aprenden límites, tonos y estilos porque la lengua organiza relatos melodramáticos, historias de religiones o autobiografías literarias. En síntesis, el fracaso de dar con el enigma expande los modos de aproximarse a la palabra mamá. Así, cuando se llega a escribir sus trazos en espejo se puede, según nos cuenta Aira “terminar escribiendo, en espejo, un libro de mil páginas, un diccionario, todo” o, como uno de los personajes de Beatriz Guido se puede fabular que “si alguna vez me entrego totalmente será por una biblioteca”. Giros de la escritura y de la vida que, como señaló Tamara Kamenszain, hace de las madres “maestras de escritores”.

La búsqueda del cuerpo a cuerpo con la madre (Irigaray) deshace la lengua materna para ligar de una manera diferente lenguaje y realidad, para mostrarla como una experiencia con el lenguaje y con el texto. Una experiencia donde “no es la lengua la que es materna” sino la madre la que es una lengua (Deleuze). Atribuciones, desplazamientos que implican que los lugares de apropiación de una voz, de toma de la palabra, se irradian en una diversidad de sitios lingüísticos (Braidotti) que, así pensados, devienen puntos de partida de otros relatos y que han funcionado sin duda como una de las ideas de mayor productividad en esta investigación.

La experiencia del “cuerpo a cuerpo con la madre” que es experiencia con el rostro y la palabra se puede descubrir como una hendidura donde el arte construye su humanidad a pesar de las inclemencias y del horror que arrastra la desnudez de un rostro como ocurre en *El desierto y su semilla*. Pero también puede optar por la invención. Aquí coinciden tanto Mita, la madre de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, que practica con los rostros de sus hijos, como algunos de los personajes de Silvina Ocampo que van hacia su encuentro porque saben que el placer reside en inventárselos. En este extremo y en este final como una flecha del lenguaje también golpea el poema: “Parece que las dos/ nos hemos quedado sin madre:/ yo sin vos/ vos sin ella” o se enciende el fluir entre doloroso y risueño de una complicidad entre hermanas: “¡Te acordás qué risa cuando se murió mamá!”¹

¹ El poema es “Retrato terminado”, perteneciente al libro de Mirta Rosenberg, *El arte de perder*. La otra cita fue extraída de la primera novela de Florencia Abbate, publicada este año, *El grito*.

Bibliografía

1. Textos literarios trabajados o mencionados

- Abbate, Florencia. *El grito*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Aira, César. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- *La luz argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires, Ada Korn, 1984.
- *El bautismo*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- *La liebre*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- *Cómo me hice monja*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires, Emecé, 1993.
- *La costurera y el viento*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- *El sueño*. Buenos Aires, Emecé, 1998.
- *La mendiga*. Buenos Aires, Mondadori, 1998.
- *Madre e hijo*. Rosario, Bajo la luna nueva, 1993.
- *El Infinito*, Buenos Aires, Vanagloria Ediciones, 1994.
- *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Andradi, Esther. *Tanta vida*. Buenos Aires, Sigmurg, 1998.
- Ardiles Gray, Julio. *Memorial de los infiernos*. Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1972.
- Arlt, Roberto. "La madre en la vida y en la novela". *Cronicón de sí mismo*. Buenos Aires, Edicom S.A, 1969
- *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Introducción, selección y notas de Silvia Saítta. Buenos Aires, Alianza, 1993
- Beter, Clara. *Versos de una...*, Buenos Aires, Editorial Rescate, 1977, con un estudio de Estelle Irizarry, "El argentino César Tiempo y sus "Versos de una..."
- Barón Biza, Jorge. *El desierto y su semilla*. Buenos Aires, Sigmurg, 1998.
- Bonafini, Hebe de, *Historias de vida. Hebe de Bonafini*. Redacción y prólogo, Matilde Sánchez. Buenos Aires, Edit. Fratema/del Nuevo Extremo, 1985.
- Carrera, Arturo. *La partera canta*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.
- Castillo, Abelardo. "La madre de Ernesto". En *Los mundos reales*. Chile, Ed. Universitaria, 1972.
- Cohen, Marcelo. *Inolvidables veladas*. Barcelona, Minotauro, 1996. Publicado primero en francés, 1995.
- Cortázar, Julio. "Cartas a mamá". En *Cuentos Completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, 4ta. Edición, págs. 179-193.
- "La salud de los enfermos". En *Cuentos Completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, 4ta. Edición, págs.524-536.
- *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- Dal Masetto, Antonio. *Fuego a discreción*. Buenos Aires, Planeta, 1991.
- *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires, Planeta. 1990.
- *La tierra incomparable*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981.
- *Un piano en Bahía Desolación*. Buenos Aires, Ediciones Braga, 1994.
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo* (1988).Santiago de Chile, Seix-Barral, 1996.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago de Chile. Francisco Zetgers Editor, 1994.
- Fernández Moreno, Inés. *La última vez que maté a mi madre*. Buenos Aires, 1999.
- Fingueret, Manuela. *Hija del silencio*. Buenos Aires, Planeta, 1999.
- Gálvez, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires, Losada, 1950.
- Gilman, Claudia y Graciela Montaldo. *Preciosas cautivas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
- Gorodischer, Angélica. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Buenos Aires, Emecé, 1985.
- "Una joven rebelde", en *Cómo triunfar en la vida*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.
- *Historia de mi madre*. Buenos Aires, Emecé, febrero 2004.
- Guido, Beatriz. "Una hermosa familia". En *La mano en la trampa*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- *La casa del ángel*. Buenos Aires, Emecé, 1966.

- "La mano en la trampa". En *La mano en la trampa y otros cuentos*. Buenos Aires, Losada, 1961.
- "Ocupación". En *El ojo único de la ballena*. Buenos Aires, Editorial Merlín, 1971.
- *La caída*. Buenos Aires, CEAL, 1981
- *Una madre* Buenos Aires, Emecé, 1973.
- *¿Quién le teme a mis temas?* Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1977.
- *El incendio y las vísperas*. Buenos Aires, Losada, 1965.
- *Escándalo y soledades*. Buenos Aires, Losada, 1970.
- Gusmán, Luis. *El frasquito*. Buenos Aires, Legasa, 1984.
- *La rueda de Virgilio*. Buenos Aires, Conjetural, 1988.
- *Villa*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995
- Hernández, Juan José. "Así es mamá". En "*La señorita Estrella*" y otros cuentos. Antología. Buenos Aires, CEAL, 1987.
- Ini, María Gabriela. *Ana M. 1945*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- Jamilis, Amalia. *Los trabajos nocturnos*. Buenos Aires, CEAL, Narradores de hoy, 1971.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1988.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Losada, 1979.
- *Personas en la sala*. Buenos Aires, CEAL, 1981.
- *Los dos retratos*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- *Páginas escogidas*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz. "Selección. Estudio preliminar de Norah Lange" a cargo de Beatriz de Nóbile, 1972.
- Madres de Plaza de Mayo. *La vida en las palabras*. Buenos Aires, s/ referencia editorial, 1993.
- *El corazón en la escritura*. Buenos Aires, Asociación de Madres de Plaza de Mayo, 1997.
- *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Asociación de Madres de Plaza de Mayo, 1995.
- *Cantos de vida, amor y libertad*. Buenos Aires, Rafael Cedeño Editor, 1985.
- *Nuestros sueños*. Buenos Aires, Asociación de Madres de Plaza de Mayo, 1991.
- *El lugar del reencuentro*. Valencia. Unión de Escritores del País Valenciano, 1995.
- Maicas/ Trillo. *Clara... de noche. Página 12*, Suplemento No, 1992.
- Martínez, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991.
- *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Muscari, José M (dramaturgo y director). *Belleza cruda*. Buenos Aires, Ciudad Konex, febrero, 2004
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires, Ada Korn, 1990.
- *Canon de alcoba*. Buenos Aires, Ada Korn, 1988.
- "Gloria de amor". *Celebrar la mujer como una pascua*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967, págs. 9-16.
- *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- *La letra de lo mínimo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- *La madriguera*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 1996
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona, Seix-Barral, 1981.
- "Sentido de ausencias". *Revista Iberoamericana*, Núms. 132-133, Julio-Diciembre, 1985, págs. 483-488.
- *El común olvido*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2002.
- *Varia imaginación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Ocampo, Silvina. "El cuaderno". En *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1982.
- "El incesto". En *Las invitadas*. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1979, págs.114-119.
- "Canción de cuna feroz", en *Amarillo-Celeste*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- *Los días de la noche*, Buenos Aires, Madrid, Alianza Literatura, 1983,
- *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1980.
- *Autobiografía II, El imperio insular*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982.
- *Autobiografía III, La rama de Salzburgo*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982.

- *Autobiografía IV, Viraje*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982.
- *Autobiografía V, Figuras simbólicas. Medida de Francia*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1983.
- *Autobiografía VI, Sur y Cía*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1984.
- Osorio, Elsa. *A veinte años luz*. Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1999.
- Peri-Rossi. *Indicios pánicos*. (1970). Barcelona, Bruguera, 1981, 2da. edición.
- *El libro de mis primos*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1969.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida y otros escritos*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
- *Discursos Completos, 1946-1948*, 1er tomo, Buenos Aires, Editorial Megafón, 1985.
- Puig, Manuel. *Sangre de amor correspondido*. Barcelona, Seix-Barral, 1982.
- *Cae la noche tropical*. Barcelona, Seix-Barral, 1988.
- *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Rosenberg, Mirta. *El arte de perder*. Rosario, Bajo la luna nueva, 1998.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- *La ocasión*. Buenos Aires-Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- *Lo imborrable*. Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993
- *La pesquisa*. Buenos Aires, Seix-Barral, 1994
- *El entonado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- Sagastizábal, Patricia. *Un secreto para Julia* Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Sánchez, Matilde. *El Dock*. Buenos Aires, Planeta, 1993.
- *La ingratitud*. Buenos Aires, Ada Korn, 1990.
- Shúa, Ana María. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, 3ra. Edición.
- Torres Molina, Susana. "Impresiones de una futura mamá". En *Dueña y señora*. Buenos Aires, Ediciones La Campana, 1983.
- Traba, Marta. *Conversación al sur*. México, Siglo Veintiuno, 1981.
- Walsh, María Elena. *A la madre*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1981, 2da. edición 1991.
- Walsh, Rodolfo. "Irlandeses detrás de un gato". *Obra literaria completa*. México, Siglo XXI editores, 1981.
- Zito Lema, Vicente. *Oratorio Mater*. Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1989
- AAVV. (Idea y coordinación Hilda Rais) *Salirse de madre*, Buenos Aires, Croquiñol Ediciones, 1989.

2. Textos críticos y teóricos

2.1. Bibliografía crítica sobre textos, autores y problemáticas argentina y latinoamericana

- Abraham, Tomás. "Un maldito ético". *Página 12, Radar*, 22 de diciembre, 2002.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998
- "El sultán", *Paradoxa*, Año VI, Nro. 6, 1991
- *Nouvelles Impressions Du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1991.
- *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- "Arlt", en *Paradoxa* Nro. 7, 1993, págs. 55-71
- "Ars narrativa", *Criterion*, Nro. 8, Caracas, enero 1994.
- "La prosopopeya". Mimeo.
- Alazraki, J. "Los últimos cuentos de Julio Cortázar" en *Revista Iberoamericana*, Nos. 130-131, enero-junio, 1985, págs. 21-44.
- Alonso, Carlos J. (ed). *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, págs. 1-15.
- Altamirano, Carlos (ed.) *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, Universidad de Quilmes, 1999.
- Alvarez, Victoria. "El encierro en los campos de concentración", en Gil Lozano, F, María Gabriela Ini y Valeria Pita (comp) *Historia de las mujeres. Siglo XX*. Tomo 2. Buenos Aires, Taurus-Santillana, 2000, págs. 67-89.
- Amado, Ana. "Voces de entrecasa. Cuerpos, generaciones, familia y resistencia en el neo-melodrama latinoamericano de los '90.", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas de Teoría de

- Historia de las Artes, 13 al 15 de octubre de 1999. Buenos Aires, CAIA-Fundación Proa, 1999, pág. 405-417.
- "La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas", en Vieites, M. del C. (compiladora). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002, págs. 45-51.
 - "Herencias", *Revista Iberoamericana*, Vol LXIX, Nro 202, Enero-Marzo 2003, págs. 137-153.
 - "Generaciones, parentescos y obediencias promiscuas", en Jornadas "Límites, derivas y deslindes del género", organizadas por el proyecto de investigación UBACYT "Lenguajes del género en la construcción y representación de identidades contemporáneas y sus genealogías políticas. Argentina 1970-2000", IIEGE, UBA, y Universidad de New York en Buenos Aires, 11 de octubre de 2001.
 - Amante, Adriana y David Oubiña. "Matilde Sánchez: la literatura en fuga". En *Feminaria* Nro. 15, noviembre de 1995, págs. 9-11.
 - Amícola, J. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
 - "Manuel Puig y la narración infinita", en Drucaroff, Elsa (directora del volumen) *La narración gana la partida*. págs. 295-319.
 - Amícola, José y Graciela Speranza (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora y *Orbius Tertius*, 1998.
 - Astutti, Adriana. "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria Y Silvina Ocampo", en *Revista Mora* Nro. 6 (en prensa).
 - "Un niño en la Biblioteca Nacional", *Revista de Letras*, Nro 5, UNR editora, Ftad. de Humanidades y Artes, UNR, 1997, págs 37-42.
 - Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
 - Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires, CEAL, 2 vols., 1986.
 - "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura", en Navarro, Marysa Evita. *Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE, 2002.
 - Balán, Jorge. *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*. Buenos Aires, Planeta, 1991.
 - Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana* Nro. 125, octubre-diciembre, 1983, págs. 743-752.
 - Barrancos, Dora: "Contracepcionalidad y aborto en la década de 1920: problema privado y cuestión pública", *Estudios sociales*, 1, Universidad Nacional del Litoral, 1991.
 - "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras", en Devoto, Fernando y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3*. Buenos Aires, Taurus, 1999, págs. 199-225.
 - "Iniciativas y debates en materia de reproducción durante el primer peronismo (1946-1952)", en *Jornadas de Homenaje a Eva Perón, 1952-2002, Razones y pasiones en torno a Eva Perón*, organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 19 de julio, 2002.
 - *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires, FCE, 2002.
 - Bauducco, Gabriel. *Hebe, la otra mujer*. Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1997.
 - Blanco, Lidia, "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas", en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol 24, Nro 48, 1999. Special Edition: Eva Perón, Guest Editor: Rita de Grandis, págs. 195-213.
 - Belinsky, Jorge. "Los dos cuerpos del padre: sobre la posible existencia de un mito moderno", en *Punto de Vista*, Año XIX, Nro. 56, diciembre de 1996, págs. 12-19.
 - Bianchi, Susana. "Las mujeres y el peronismo", en Duby, G y Michelle Perrot (eds.) *Historia de las mujeres. El Siglo XX. La nueva mujer*. Tomo 10, Madrid, Taurus, 1993, págs. 312-323.
 - Bianchi, Susana y Norma Sanchís, *El Partido Peronista Femenino*. Primera y segunda parte. Buenos Aires, CEAL, 1988
 - Bonaparte, Laura. "La memoria y la carne", *Revista La Gandhi Argentina*, Año 2, Nro. 3, noviembre 1998, págs. 18-19.

- Borges, Jorge L. "Prólogo a 'Cartas de mamá'", Revista *Proa*, Tercera época, Nro. 43, setiembre-octubre, 1999.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- Campra, Rosalba. "Fantasma, ¿estás?", en AAVV *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*.
- "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible", en *Le fantastique argentine. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. En *América. Cahiers du Criccal*, Nro. 17, Press de la Sorbonne Nouvelle, París 3, 1997, 1er. Trimestre, págs.189-197.
- Carlson, Marifran. *¿Feminismo! The Woman's Movement in Argentina from the Beginnings to Eva Perón*. Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988
- Castro, Marcela. "Estrategias textuales y políticas de lectura desde una perspectiva de género", en Hernández Monroy, Rosaura y Manuel Medina (coord.) *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura, hoy*. México, UAM., 1997, págs. 165-169.
- Castro-Klarén, Sara, Molloy, Sylvia y Sarlo, Beatriz (eds.) *Women's Writing in Latin America*, Colorado and Oxford, Westview Press, 1991.
- Casullo, Nicolás. "Los años 60 y 70 y la crítica histórica". Buenos Aires, *Confines*, Nro. 4, julio de 1997, págs.7-28
- "Una temporada en las palabras". Buenos Aires, *Confines*, Año 2, Nro. 3, Setiembre de 1996, págs. 13-31.
- Cicerchia, Ricardo: "Las vueltas del torno: claves de un malthusianismo popular". En Lea Fletcher (comp.): *Mujeres y Cultura en la Argentina del Siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994.
- Cohen, Marcelo. "Exposición de Marcelo Cohen", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs. 17-21.
- Contreras, Sandra. "Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La liebre* de César Aira)" en *Boletín/6*, Ftad. de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Octubre 1998, págs.19-38.
- "El artesano de la fragilidad", en Spiller, Rolan (ed.) *La novela argentina de los años 80. Lateinamerika-Studien, 29*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, págs. 195-209.
- *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Cozarinsky, Edgardo. "Beatriz Guido: mentira y ficción", en *El pase del testigo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, págs. 133-139.
- "El relato indefendible", *Espiral Revista*, Nro.3, *La casa de la ficción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1977, págs. 7- 41
- Checa, Susana y Martha Rosemberg *Aborto hospitalizado: una cuestión de derechos reproductivos, un problema de salud pública*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1996.
- Chertudi, Susana y Sara Josefina Newbery. *La Difunta Correa*. Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978.
- Daszuk, Silvana. "Frontera, héroe, diferencias: recorridos por la pampa argentina". En Domínguez, Nora y Perilli, Carmen. *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, págs. 135-147.
- Demitrópulos, Libertad. *Eva Perón*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca Política Argentina, 1984.
- de Ipola, Emilio. "'Desde estos mismos balcones...'. Nota sobre el discurso de Perón del 17 de Octubre de 1945", en Torre, Juan Carlos (comp). *El 17 de Octubre de 1945*, págs. 131-147.
- de Miguel, María Esther. *Norah Lange*. Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Diana, Marta. *Mujeres guerrilleras*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
- Doanne, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres, Routledge, 1991
- Doll, Ramón. "Literatura femenina". Revista *Nosotros* 22, 230, Julio 1928, págs. 88-90.
- Dómine, Marcela. "Autobiografía bárbara", en Zubieta, Ana María (comp.). *Letrados iletrados. Apropiaciones y reapropiaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, págs.199-213.

- Domínguez, Nora. "Identidades femeninas y literarias: Sylvia Molloy y la tradición del relato intimista". En Raúl Antelo (organizador) *Identidade & Representação*. Florianópolis, Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira é Teoria Literaria, UFSC, 1994, págs. 35-42
- "Río de las congojas: historia familiar de una fundación" en *Nuevo Texto Crítico*, Nro. 4, Stanford University, segundo semestre de 1989, págs. 173-188.
- "Una escritora en perpetua disidencia", en *La marea*, Año IV, Nro. 8, verano de 1997, págs. 54-55.
- "Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange" en Brooksbank Jones, Anny an Catherine, Davies (eds.) *Latin American Women's Writing*. Oxford and New York, Clarendon Press, 1996, págs. 201-214.
- "Entre madres y putas". *El arte entre lo público y lo privado*. Actas de las VI JORNADAS DE TEORIA E HISTORIA DE LAS ARTES, Buenos Aires, CAIA, 12 al 15 de setiembre, 1995, págs.537-547.
- "En nombre de la familia", *Le Gaucho dans la littérature argentine, América, Cahiers du Criccal*, Nro. 11, presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1992, págs. 189-206.
- "Reflexiones finales. Acerca de la crítica", en Domínguez, Nora y Carmen Perilli. *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, págs. 195-214.
- "Políticas del rostro. Construcciones y destrucciones en narrativas femeninas del siglo XX", en *Revista de Crítica Cultural*, Nro. 22, Santiago de Chile, julio, 2001, págs. 56-61.
- "El desorden materno" *Feminaria* Nro. 13, Noviembre 1994, págs.6-8.
- "Salidas de madre para salirse de madre", en *Reconfiguraciones materiales y simbólicas de la cultura en el Cono Sur posdictatorial*, coordinado por Laura Martins, *Revista Iberoamericana*, Núm. 202, enero-marzo, 2003, págs. 165-18
- Drucaroff, Elsa (directora del volumen) *La narración gana la partida. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires, Aguilar, 1995.
- Echavarrén, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- Eichoff, Georg. "El 17 de octubre al revés: la desmovilización del pueblo peronista por medio del renunciamiento de Eva Perón", en *Desarrollo Económico*, vol 36. Nro. 142, julio-setiembre 1996, págs. 635-660.
- Elshtain, Jean Bethke. "The Mothers of the Disappeared: Passion and Protest in Maternal Action". En Bassin, Donna, Margaret Horney and Maryle Mahrer Kaplan (eds.) *Representations of Motherhood*, págs. 75-91.
- Eltit, Diamela. "Experiencia literaria y palabra en duelo" en AAVV *Duelo y creatividad*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo Nro. 1, sin fecha de edición. Los artículos que se incluyen corresponden a un seminario realizado en julio y agosto de 1989.
- Entrevista a Libertad Demitrópulos. "La literatura es un acto de solidaridad histórica", en *La marea*, Año IV, Nro. 8, verano de 1997, págs. 52-54.
- España, Claudio. "La casa del ángel", en Vieites, M. del C. (compiladora). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002, págs. 37-42
- Estrin, Estrin, Laura. *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1999.
- Feijóo, Ma. del Carmen y Marcela Nari. "Los 60 de las mujeres", en *Todo es Historia*, Nro. 321, 1994, págs. 8-20.
- "Women and Democracy in Argentina", en Jacquette Jane (ed), *The Women's Movement in Latin America*. Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1994, 2nd. Edition, págs. 109-129.
- Femenías, María Luisa. *Interioridad y exclusión. Un modelo para desarmar*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.
- Forastelli, Fabrizio y Ximena Triquell (comp) *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 1999.
- Foster, Ricardo. "Los usos de la memoria". Buenos Aires, *Confines*, Año 2, Nro. 3, Setiembre de 1996, págs. 53-61.

- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hyspamérica*, Año 15, Nro. 45, 1986, págs. 33-43.
- "Afterwords. From Romance to Refractory Aesthetic". Brooksbank Jones, Anny an Catherine, Davies (eds.) *Latin American Women's Writing*, págs.226-237.
- "Modernización, Resistencia y Revolución: La producción literaria de los años sesenta", en *Escritura*, Año II, Nro. 3, Caracas, enero/junio 1977, págs. 3-19.
- "París, ciudad fabulosa", en Loveluck, Juan (ed). *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1984, págs. 217-290.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid. *Ni el flaco perdón de Dios*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas de los 80*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- Giberti, Eva. *La adopción*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- *Escuela para padres*. Buenos Aires, Editorial Campano, 3 tomos, 1962.
- "La experiencia de 'Escuela para Padres'", Buenos Aires, *Todo es Historia*, Nro. 280, 1990, págs. 64-72.
- Giberti, Eva y Ana María Fernández (comp). *La mujer y la violencia invisible*. Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, 2003.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- "Manuel Puig: micropolítica literarias y conflictos culturales" en *Boletín/5*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, Octubre, 1996, págs. 17-33.
- "La serie Arlt-Cortázar-Puig", en Amícola, J y Graciela Speranza (comp). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. págs. 61- 69.
- Giorgi, Gabriel. "Sexo moderno. Cortázar: los límites de la representación sexual y el uso de las perversiones", en Revista *e.t.c.* (Ensayo, teoría, crítica), Año7, Núm. 9, Córdoba, julio 1998, págs. 93-109.
- Glantz, Margo. "Las hijas de la Malinche" en *Esguince de cintura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.
- Goldar, Ernesto. *La mala vida*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
- González, Juan B. "45 días y treinta marineros". Revista *Nosotros* 296-97, Febrero, 1934, 296-297.
- Grassi, Estela. *La mujer y la profesión de asistente social. El control de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Humanitas, 1989.
- "Redefinición del papel del Estado en al reproducción y cambios en el discurso sobre familia y mujer en la Argentina", en González Montes, Soledad (coord.). *Mujeres y relaciones de género en la antropología latinoamericana*. México, El Colegio de México, 1993.
- Guy, Donna. "La madre cariñosa: the social construction of Motherhood in Buenos Aires 1880-1921", Mimeo, University of Arizona, 1994.
- "Niños abandonados en Buenos Aires (1880-1914) y el desarrollo del concepto de la madre". En Lea Fletcher (comp.): *Mujeres y Cultura en la Argentina del Siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, págs. 217-226.
- *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family and nation in Argentina*, University of Nebraska Press, 1991 (hay versión en español *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994).
- Guzman Bouvard, Marguerite. *Revolutionizing Motherhood. The Mothers of the Plaza de Mayo*. Wilmington, Delaware, SR Books, 1998, 3ra. Edición (1994, la 1ra.).
- Iglesia, Cristina (comp). *El ajuar de la patria*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993.
- *Islas de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones Cuenca del Plata, 1996.
- "Las delicias del jugador", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs. 38-40.
- James, Daniel. "Tales Told Out on the Borderlands: Doña María's Story, oral Histories and Issues of Gender", en French, John D. And Daniel James (eds). *The Gendered Worlds of Latin American Women Workers*. Durham and London, Duke University Press, 1997, págs. 31-52.

- Jelín, Elizabeth (comp). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, CEAL, 2 vols. 1985.
- Jitrik, Noé. *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar", en AAVV *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, págs. 13-30
- *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza, Cuadernos de Versión, 1959
- Kamenszain, Tamara, "Personas del tango", en *Dossier: Tango, el himno pasional argentino, Babel*, Nro. 3, 1990, pág. 23.
- "El texto silencioso", en *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Kaufman, Alejandro. "Notas sobre desaparecidos". Buenos Aires, *Confines*, Nro. 4, julio de 1997, págs.29-34.
- "Desaparecidos". Buenos Aires, *Confines*, Año 2, Nro. 3, Setiembre de 1996, págs. 33-44.
- Kerber, Linda. *Women of the Republic. Intellect and Ideology in Revolutionary America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. Madrid, Tecnos, 1990.
- Knecher, Lidia y Marta Panaia (comp.): *La Mitad del País. La mujer en la sociedad argentina*, Buenos Aires, CEAL 1994.
- Kociancich, Vlady. "El personaje femenino en los cuentos de Cortázar.", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs. 41-43.
- Kohan, Martín. "Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira", en Jorge Dubatti (comp.) *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998, págs. 161-171
- "Historia y literatura: la verdad de la narración", en Jitrik, Noé. *Historia de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, directora del volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, págs. 245-259.
- Kozak, Claudia. "Una política del género", en *América Hispánica*, Año III, Nro. 4, Río de Janeiro, julio-diciembre, 1990, págs. 13-29.
- "Nuevamente, el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico)" en José Amícola y Graciela Speranza (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, págs. 287-294.
- Kraniauskas, John. "Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity", en *New Formations*, Nro. 28, Spring 1996, págs. 121-131.
- Kraniauskas, John. "Eva-peronismo. Literatura, Estado", en *Revista de Crítica Cultural*, Nro. 24, junio, 2002, págs. 46-51.
- "Rodolfo Walsh y Eva Perón: 'Esa mujer'", *Nuevo texto Crítico*, Vol VI, Nros. 12-13, junio 1994, págs. 105-119
- "Revolución porno: *El fjord* y el estado Eva-peronista", en *Boletín* Nro. 8, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre 2000, págs. 44-55.
- Laera, Alejandra. "Gótico tardío", en *Radar Libros, Página 12*, 30 de marzo del 2003.
- Lancaster, Roger. "Subject Honor, Object Shame". En *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley, University of California Press, 1992.
- Langer, Marie. *Maternidad y sexo*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- "El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón", en *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Horné, 1966, pág. 79-102.
- Laudano, Claudia. "De mujeres y discursos: veinte años es mucho", *Revista Feminaria*, Año IX, Nros. 17-18, 1996, págs. 23-26.
- Lavrín, Asunción. "Puericultura, public health and motherhood", en *Women, feminism and social change in Argentina, Chile and Uruguay 1890-1940*, University of Nebraska Press, 1995.
- Legaz, María Elena. *Escritoras en la sala. Norah Lange (imagen y memoria)*. Córdoba, Alción Editora, 1999.
- Le Guin, Ursula y Angélica Gorodischer. *Escritoras y escritura*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Nro. 29, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 47-61.

- Levstein, Ana. "La inscripción del duelo en el espacio político. Madres de Plaza de Mayo". En Forastelli, Fabrizio y Ximena Triquell (comp) *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, págs. 97-104
- Link, Daniel. "Sobre Gusmán, la realidad y sus parientes". En *Filología*, Año XX,1, 1985. Buenos Aires, Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", pág.199.
- "Introducción" en *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1994.
- Logie, Ilse. "El replantamiento de la mimesis en la novelística de Manuel Puig", en Amícola, J. y G. Speranza, ob. cit. págs. 113-119
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México, UAM, Miguel Angel Porrúa y Beatriz Viterbo, 2001.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". En González, Patricia y Eliana Ortega *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985, págs. 47-54.
- *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil, 1999.
- *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977
- Mallol, Anahí. Mallol, Anahí. "En la casa o el jardín: detrás de la pantalla de la representación. Los Sonetos del jardín de Silvina Ocampo", presentado en *Homenaje a Silvina Ocampo, 1903-2003*, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y el MALBA. Buenos Aires, 6 y 7 de agosto, 2003.
- Mancini, Adriana. "Sobre los límites: un análisis de *La furia y otros cuentos*", en *Le fantastique argentine. America, Cahiers du Criccal*, Nro. 17, París, Press de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, primer trimestre de 1997, págs. 271-284.
- *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie: Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997
- "Tráfico de género: mujeres, cultura y política de identidad en esta era neoliberal", *Revista Mora Nro 3*, Buenos Aires, 1997
- "La manta robada: nostalgia, experiencia representación" en José Amícola y Graciela Speranza (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. págs. 341-354.
- *El arte de la transición*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2001
- "Conhecimento Suplementar: Queering o eixo norte/sul" en *Revista Estudos Feministas*, Vol. 8, Nro. 2, 2000, págs.49-61.
- Matamoro, Blas. "La niña terrible". En *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975, págs. 193-221.
- "La estética del inventario". En *Oligarquía y literatura*, págs. 223-171.
- *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- Mazziotti, Nora. "Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción", en Herlinghaus, Hermann (editor) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002, págs. 125-137.
- Mizraje, María Gabriela. "Estudio preliminar" a la reedición de Lorenzo Stanchina. *Tanka Charowa* (1934), Buenos Aires, Eudeba, 1999
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE, 1996.
- "Introduction. Female textual Identities: The Strategies of Self-Figuration" en Castro-Klarén, Sara, Molloy, Sylvia y Sarlo, Beatriz (eds.) *Women's Writing in Latin America*, Colorado and Oxford, Westview Press, 1991, págs. 107-124.
- "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo". Buenos Aires, *Filología*, Año XX, Nro. 2, 1985, págs. 279-293.
- "En breve cárcel": pensar otra novela", *Punto de Vista*, Año XXI, Nro. 62, julio-diciembre 1998, págs. 29-32.
- "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en Buenos Aires, *Sur*, Nro. 320, setiembre-octubre 1969, págs. 15-24.
- "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, Vol. II, Nro. 2, diciembre de 1978, págs. 241-251.
- Montaldo, G. "Borges, Aira y la literatura para multitudes", en *Boletín/6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica, UNR, octubre 1998, págs. 7-17.

- Monteleone, Jorge, "Las caras de Silvina Ocampo", trabajo presentado en *Homenaje a Silvina Ocampo, 1903-2003*, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y el MALBA. Buenos Aires, 6 y 7 de agosto, 2003.
- Montero, Oscar. "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", en En González, Patricia y Eliana Ortega *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985, págs. 111-118.
- Moreno, María "Dora Bovary (El imaginario sexual en la Argentina del 80" en Ludmer, Josefina (comp.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, págs. 115-127.
- "Dar a luz en las tinieblas", en *Página 12, Las/12*, Buenos Aires, Año 1, Nro. 10, 19 de junio, 1998, págs.2-4.
- "Tú y yo". Entrevista a Tamara Kamenszain. *Suplemento Las/12. Página 12*, Año 3, Nro.136,
- "Poner la hija", en *Identidad cultural, Boletín de la BCN*, Nro. 120, Buenos Aires, 2000, págs.97-114.
- Mucci, Cristina. *Divina Beatrice. Biografía de la escritora Beatriz Guido*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.
- Muschiatti, Delfina. "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, II, 4, Stanford, 1989, págs. 79-102.
- "Mujeres: feminismo y literatura". En Montaldo, Graciela (comp). *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Tomo VII. *Historia Social de la Literatura Argentina* dirigida por David Viñas. Bs. As. Editorial Contrapunto, 1989, págs. 129-156.
- Nari, Marcela. *Las políticas de la maternidad y maternalismo político, entre 1890-1940*. Tesis de Doctorado, Ftad. de Filosofía y Letras,UBA, 2001
- "Las prácticas anticonceptivas, la disminución de la natalidad y el debate médico, 1890-1940". En Lobato Mirta (comp.): *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de historia de la salud en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996, pág. 151-189
- "En busca de un pasado: revistas, feminismo y memoria. Una historia de las revistas feministas, 1982-1997". *Feminaria*, Año X, Nro. 20, octubre de 1997, págs. 32-40
- "Relaciones peligrosas: Universidad y estudios de la mujer", *Feminaria*, Año VII, Nro. 12, mayo de 1994, págs. 15-17
- "¿Hacemos tabla rasa de la historia de las mujeres?", *Feminaria*, Año VIII, Nro. 14, junio de 1995, págs. 19-21.
- "Una historia de las revistas feministas, 1982-1997, *Feminaria*, Año X, Nro. 20, octubre 1997, págs. 32-40.
- "Maternidad, política y feminismo", en Gil Lozano, F, María Gabriela Ini y Valeria Pita (comp) *Historia de las mujeres. Siglo XXI*. Buenos Aires, Taurus-Santillana, 2000, págs.197-221
- Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- "Evita y la crisis del 17 de Octubre de 1945: un ejemplo de la mitología peronista y antiperonista", en Torre, Juan Carlos (comp). *El 17 de Octubre de 1945*, págs. 149-170.
- "El liderazgo carismático de Evita". En *La Alianza 2da época*. Vol. V. 2000. págs. 27.
- 46
- Neiburg, Federico. "El 17 de Octubre de 1945: un análisis del mito de origen del peronismo", en Juan Carlos Torre (comp.), págs. 219-283.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.
- Nisbet-Klinenberg, Patricia. "Literatura como pintura. La autobiografía cifrada de Silvina Ocampo, en *Homenaje a Silvina Ocampo, 1903-2003*, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y el MALBA. Buenos Aires, 6 y 7 de agosto, 2003.
- *Fantasie of the feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg, London, Buskneil University Press, 1999.
- Nóbile, Beatriz de. *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- Nouzeilles, Gabriela. "La rayuela del sexo según Cortázar", en Rodríguez, Ileana (coord.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona, Anthropos, Serie Cultura y Diferencia, 2001, págs. 63-83.
- *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000

- Oria, Piera. *De la casa a la plaza*. Buenos Aires, Editorial Nueva América, 1987.
- Ortega. Julio y Saúl Yurkievich (eds.), *Rayuela*. Colección Archivos, 1991.
- Osorio, Elsa. *Beatriz Guido*. Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Pagani, Estela y María Victoria Alcaraz. *Las nodrizas en Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAL, 1988.
- Pampillo, Gloria. "Beatriz Guido, la oscura luz pública", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs.52- 57.
- Panesi, Jorge. "Manuel Puig: las relaciones peligrosas" en *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre, 1983.
- "La garúa de la ausencia", en *Dossier: Tango, el himno pasional argentino, Babel*, Nro. 3, 1990, pág. 22-23.
- "Borges, nacionalista". *Revista Paradoxa* Nro 7, Rosario, 1993, 16-30.
- "Mujeres: la ficción de Borges.", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs.58-64.
- "El tiempo de los espejos", en *Homenaje a Silvina Ocampo, 1903-2003*, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y el MALBA. Buenos Aires, 6 y 7 de agosto, 2003.
- Pauls, A. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette, 1986
- Perilli, Carmen. "Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido". En Saítta, Sylvia (comp.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo 9. El oficio se afirma*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Perlongher, N. "Breteles para Puig" en *América Hispánica*, año III, n° 4, Universidad Federal de Río de Janeiro, julio-diciembre, 1990, págs. 101-105.
- *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires, Editorial Paidós, Colección Género y Cultura, 1999.
- Pezzone, Enrique. "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", en *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986, págs. 187-216.
- "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden", Prólogo a Silvina Ocampo *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, págs. 9-23.
- Piglia, R. "Prólogo" a *El frasquito* de Luis Gusmán. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.
- Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos", en Buenos Aires, *Sur* Nro. 311, abril 1968, págs. 91-95.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Buenos Aires, Ariel, 1994*.
- "Rituales políticos, imágenes y carisma: la celebración del 17 de octubre y el imaginarioperonista 1945-1951, en Torre, Juan Carlos (comp.) *El 17 de Octubre de 1945*, págs. 171- 217.
- *Freud en las pampas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003
- Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires, Corregidor, 2003
- Podlubne, Judith. "La narración de la infancia en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo", *Boletín* Nro. 7, Rosario, octubre de 1999, págs. 88-103.
- "Las lecturas de Silvina Ocampo", *Boletín* Nro. 5, Rosario, diciembre, 1996, págs. 71-79
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires, Procyon, 1961.
- Pratt, Mary Louise. "Women, Literature and National Brotherhood" en *Women, Culture and Politics in Latin America*. Seminar on Feminism and Culture in Latin America. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990, págs. 48-73
- Premat, Julio *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta", en *Revista Iberoamericana*, Nro. 125, octubre-diciembre, 1983, págs. 889-901.
- *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, CEAL. Capítulo, 1982.
- Revista *Nombres*. "Las Madres de Plaza de Mayo". Buenos Aires, *Confines*, Año 2, Nro. 3, Setiembre de 1996, págs. 45-52.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993.
- Rocco-Cuzzi, Renata e Isabel Stratta. "Las escritoras.1940-1970". *Revista Capítulo*, Nro 120, Buenos Aires, CEAL, 1981.

- Rodríguez Pérsico, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington, OEA, 1993
- Roffe, Reina. "Cuando mamá tomó la palabra. Los personajes femeninos en la obra de Manuel Puig.", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, págs.70-73.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos, 1998.
- "La vida literaria de un escritor (Sobre la autobiografía de Luis Gusmán)", en Orbe, Juan (compilador) *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires, Corregidor, 1994, págs. 151-169.
- Rosenberg, Martha. "Lo que las madres saben", en *L'enfant dans la psicoanalyse*, Patio, Nro. 6, París, Edicions de L'Eclat, agosto, 1986 y *Apertura, Cuadernos de Psicoanálisis*, Nro. 2, Barcelona, 1987.
- "Repensar la maternidad". En *Actas del II Coloquio Interdisciplinario de Género*. Buenos Aires, CEA, 19 al 21 de noviembre de 1992.
- "Aparecer con vida", en Tubert, Silvia (ed.) *Figuras de madre*. Valencia, Ediciones Cátedra, Feminismos, 1996, págs. 259-282.
- "Apuntes sobre identidad, filiación y restitución", en AAVV. *Restitución de niños. Abuelas de Plaza de Mayo*, 1997, págs. 289-295.
- Rossi, Laura. "Cómo pensar a las Madres de Plaza de Mayo". *Nuevo texto Crítico*, Nro. 4, Segundo Semestre 1989, págs. 145-149.
- Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario, beatriz Viterbo Editora, 1995.
- "Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires, 1880-1940". *Hispanamérica*, Año XX, Nro. 60, 1991, págs. 33-53.
- Sánchez, Matilde. *Las reglas del secreto*. Antología de Silvina Ocampo. Buenos Aires, FCE, 1991.
- "Relato", en Fernando Diego García, Alejandro Labado y Enrique Carlos Vázquez (comp.). *Evita. Imágenes de una pasión*. España, Editorial Planeta, 1997.
- "Los atributos del fantasma", en *Narrativa argentina. Noveno Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, Serie Comunicación y Sociedad, Cuaderno Nro. 11, 1996, págs. 36-39.
- Sarduy, Severo "Notas a las notas...a propósito de Manuel Puig" en *Revista Iberoamericana*, nº 76-77, julio-diciembre, 1977, págs. 555-567.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos,1985.
- *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- "Victoria Ocampo o el amor de la cita". En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998, págs. 93-194.
- *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2003
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. "Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso". En *Los libros*, N 14, diciembre 1970.
- Savigliano, Marta E.. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, San Francisco and Oxford, Westview University Press, 1995.
- Schmucler, Héctor. "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello". Buenos Aires, *Confines*, Año 2, Nro. 3, Setiembre de 1996, pág. 9-12.
- Schmukler, Beatriz y Graciela Di Marco. *Madres y democratización de la familia en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Sebreli, Juan José. *Eva Perón, ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1971
- Sicard, Alain Sicard, "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar", en Lastra Pedro (comp.) *Julio Cortázar*. Madrid, Taurus, 1986, págs. 225-240.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press, 1991.
- Sillato, María del Carmen. "La razón de mi vida de Eva Perón: el texto como espacio de auto-representación melodramática", en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol 24, No. 48, 1999. Special Edition: Eva Perón. Rita De Grandis (editor), págs. 177-193.
- Sofovich de Gómez de la Serna, Luisa. "Retrato con pelo dorado" en Lange Norah, *Páginas escogidas*, ob.cit., págs. 136-148.
- Sommers, Susana. *Genética, clonación y bioética*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.

- Speranza, Graciela. "El paisaje del pasado". Entrevista a Sylvia Molloy. En *Clarín*, 9 de octubre de 1997.
- Tamborenea, Mónica. *Julio Cortázar. Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham and London, Duke University Press, 1997.
- Taylor, J.M. *Evita Perón. Los mitos de una mujer*. Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Torrado, Susana. *Procreación en la Argentina. Hechos e Ideas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor-CEM, 1993.
- Torre, Juan Carlos (comp). *El 17 de Octubre de 1945*. Buenos Aires, Ariel, 1995, págs. 131-147.
- Travesías, *Feminismo por feministas*, Documentos del CECYM, Buenos Aires, Año 4, Nro. 5, 1996.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Ulla, Noemí. *Inventando la ficción. La necesidad de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1992.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.
- Ulloa, Fernando. "La ternura como contraste y denuncia del horror represivo", en AAVV. *Restitución de niños. Abuelas de Plaza de Mayo*, ob.cit., págs. 253-260.
- Vezzetti, Hugo *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- Vezzetti, Hugo. "Algunas consideraciones sobre familia y matrimonio", *Punto de Vista* Nro. 27, agosto, 1986.
- Vezzetti, Hugo. "'Viva cien años': Algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina", en *Punto de Vista*, Año IX, Nro 27, agosto 1986, págs. 5-10.
- Vezzetti, Hugo. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1996.
- Vezzetti, Hugo. "El cuerpo de Eva Perón", en *Punto de Vista*, Año XX, Nro. 58, agosto de 1997, págs. 3-8.
- Vezzetti, Hugo. "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas", en Devoto Fernando y Marta Madero. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 3. Buenos Aires, Taurus, 1999, págs.173-197.
- Vezzetti, Hugo. "Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón", en *Punto de Vista* Nro 52, agosto 1995, págs. 44-48.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2002
- Videla, Mirta. *Maternidad. Mito y realidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990 (1ra. Edición, 1973).
- Viñas, David. "Prólogo" al *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Prólogo de David Viñas. Selección y cronología de Jorge Lafforgue. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977 págs. IX a XLIV.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Mario Muchnik, 1994.
- Zapata, Mónica. "Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo" en *Le fantastique argentine. Silvina Ocampo, Julio Cortázar. America, Cahiers du Criccal*, Nro. 17, París, Press de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, primer trimestre de 1997, págs. 345-361
- AAVV. *Eva Perón. Mi mensaje*. Buenos Aires. Futuro-Protagonistas, 1994.
- AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.
- AAVV *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.
- AAVV. *Nuestros cuerpos, nuestras vidas. Propuestas para la promoción de los Derechos sexuales y reproductivos*. Foro por los Derechos reproductivos, Buenos Aires, 1998.
- AAVV. *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- AAVV. *Restitución de niños. Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- AAVV. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Coloquio Internacional. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Barcelona, Espiral Hispanoamericana, 1986.

2.2. Bibliografía teórica

- Adams, Parveen. "Hacer de madre". México, *Debate feminista*, Año 3, Vol. 6, Setiembre 1992.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*, Valencia, Pre-textos, 1998.

- *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-textos, 1996.
- *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia. Pre-textos, 2000
- "El rostro", en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2001, págs. 79-86.
- Alcoff, Linda. "Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", *Feminaria* 4, Nov. 1989.
- Amorós, Celia. "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de "lo masculino" y "lo femenino", en *Mujer. Participación, cultura política y Estado*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 1993
- Ariés, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, Taurus, 1987.
- Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. Valencia, Cátedra, Feminismos, 1987.
- Badinter, Elizabeth. *¿Existe el amor maternal?. Historia del amor maternal. Siglos XVI al XX*. Barcelona, Paidós, 1981.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.
- Barthes, Roland. *El placer del texto* México, Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- *S/Z*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2001
- "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI Editores, 1985, 7ma. edición, págs.171-190.
- Bassin, Donna, Margaret Horney and Maryle Mahrer Kaplan (eds.) *Representations of Motherhood*. New Haven and London, Yale University Press,1994.
- Benjamin, Walter. "El narrador, Consideraciones sobre la obra de Nicolas Leskov.", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. México, Planeta, 1986, págs. 189-211.
- "Sobre la facultad mimética", en *Para una crítica de la violencia*. México, Premía Editora, La nave de los locos, 1982, págs. 93-98.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 3ra. Edición.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002
- Bocchetti, Alessandra. *Lo que quiere una mujer*. Valencia, Ediciones Cátedra, 1996.
- Bock, Gisela y Pat Thane (eds.) *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Valencia. Cátedra. Feminismos, 1996.
- Bourdieu, Pierre *O Poder Simbólico*, Lisboa, Río de Janeiro, Difel y Editora Bertrand Brasil, 1989
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York, Columbia University Press, 1994. (Hay versión en español. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires, Paidós, Colección Género y Cultura, 2000
- *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press, 2002.
- Brooks, Peter. "Narrative Desire". *Reading for the Plot*. Cambridge, Harvard Univesity Press, 1996, 4ta. Edición, págs. 37-61.
- *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford & Cambridge, Blackwell, 1994.
- Burke, Carolyn Naomi Schor and Margaret Whitford *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*. New York & London, Routledge, 1990. (Hay versión en español. *El género en disputa*. México, Paidós-PUEG, UNAM, 2001)
- *Bodies that Matter*. New York & London,. Routledge, 1993. (Hay versión en español. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, Colección Género y Cultura, 2002)
- Cavarero, Adriana. "Decir el nacimiento" en Diótima, *Traer al mundo el mundo*, págs 115-146.
- Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa" en Elizabeth Abel and Emily K. Abel *Women, Gender & Scholarship. The Signs Reader*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- "La venida a la escritura" (1976), Buenos Aires, *Feminaria*, Año II, Nro. 4, noviembre de 1989, págs. 22-28.
- Clement, Catherine y Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado*. Valencia. Cátedra, 2000.
- Colaizzi, Giulia. *The Cyborguesque*. Eutopías, 2da. época, Vol 103, Valencia, 1995.
- Collin, Françoise. "Nacer y tiempo. Agustín en el pensamiento arendtiano", en Birulés, Fina (comp). *Hannah Arendt. El orgullo de pensar*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, págs. 77-96.

- "Historia y memoria o la marca y la huella", en Birulés, Fina (comp). *El género de la memoria*. Pamplona, Editorial Pamiela, 1995, págs. 155-171.
- Cornell, Drucilla y Adam Thurschell "Feminismo, negatividad, intersubjetividad", en Seyla Benhabib y Drucilla Cornell *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Edicions Alfons El Magnanim, 1990.
- Chartier, Roger. "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". *Punto de Vista Nro. 39*, diciembre de 1990, págs. 43-48.
- *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa y Río de Janeiro, Difel y Editora Bertrand Brasil, 1990.
- Chodorow, Nancy. *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona, Gedisa, 1984.
- Dally, Ann. *Inventing Motherhood*. New York, Schocken Books, 1982.
- de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990
- de Certeau, Michel *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- de Certeau, Michel. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México. Universidad Iberoamericana, 1995.
- de Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Valencia, Ediciones Cátedra, 1992
- *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. "Masoch y las tres mujeres" y "Padre y madre", en *Sacher Masoch & Sade*. Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1979, págs. 43-61.
- "Louis Wolfson o el procedimiento", en *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Deleuze, G y F. Guattari. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1988.
- Derrida, Jacques. "Envío", en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1987
- *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- *Espectros de Marx*. Madrid, Editorial Trotta, 1995.
- *Glas*. Lincoln & London. University of Nebraska Press, 1990.
- "Posiciones. Entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpeta", en *Posiciones*, Valencia, Pre-textos, 1977, págs. 49-122.
- Dictionnaire Des Antiquités Grecques et Romaines*. Direction de MM. CH. Daremberg et EDM. Saglio, Tome Deuxième. Paris, Librairie Hachette, 1892.
- Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. de A. Ernout et A. Meillet, Quatrième Edition, París, Libraririe C. Lincksieck, 1967.
- Diótima, *Traer al mundo el mundo*. Barcelona, Icaria, 1996.
- Donzelot, Jacques. *La policía de las familias*, Valencia, Pre-Textos, 1990.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1991.
- Everingham, Christine. *Motherhood and Modernity. An investigation into the rational dimension of mothering*. Buckingham-Philadelphia, Open University Press, 1994.
- Felman Soshana & Doris Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literatura, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge and Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- Femenías. María Luisa. *Interioridad y exclusión. Un modelo para desarmar*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires, Catálogos, 2000
- Fernández, Ana María *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires, Paidós, 1993
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Barcelona, Editorial Kairós, 1976.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. España, Siglo XXI Editores, 1980, 6ta. Edición.
- *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- *Ἡθολογία ἡθελουσία*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Freud, Sigmund. "Totem y tabú" (1912-13), en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, Tercera Edición, 1973, págs. 1745-1850.

- "La novela familiar del neurótico" (1908) en *Obras Completas*, Tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, págs.1361-1363.
- "La cabeza de la Medusa" (1922,1940), en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, págs. 2697-2698.
- "Sobre la sexualidad femenina" (1931), en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, págs. 3077-3089.
- "Lo siniestro" (1919), en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, págs. 2483-2505.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia, Cátedra, 1998.
- Gallop, Jane. "Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism", en *Critical Inquiry*, Nro. 13, Winter 1987, págs. 314-329.
- Gaus, Günter. "Hannah Arendt: "¿ Qué queda? Queda la lengua materna", *Revista de Occidente*, Nro. 220, 1990, págs. 83-110
- Godelier, Maurice. "Incesto, parentesco, poder". En *El cielo por asalto*, Año III, N 5, Otoño 1993, págs. 99-115.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation", en Hall, Stuart (ed) *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997, págs. 13-73.
- Handler Burstein, Janet. *Writing Mothers, Writing Daughters*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1996.
- Haraway, Donna. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX." En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995, págs 251-311.
- Heilbrun, Carolyn. "No-autobiografías de mujeres "privilegiadas": Inglaterra y América del Norte", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, Suplementos Nro. 29, 1991, págs. 106-112.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- Huston, Nancy."The Matrix of Wars: Mothers and Heroes", en Rubin Suleiman, Susan (ed) *The Female Body in Western Culture*. Cambridge & London, Harvard Univ. Press, 1986, págs.119-136.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002
- Ian, Marcia. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism and Fetish*. Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1993.
- Irigaray, Luce. *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Cuadernos Inacabados Nro 5, Barcelona, Ediciones de Lasal, 1985.
- *Speculum*, Madrid, Ediciones Saltés, 1974.
- *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Ediciones Saltés, 1985.
- *Yo, tú, nosotras*, Valencia, Cátedra, Feminismos, 1992.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.
- Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation The Mother in Popular Cultura and Melodrama*. London and New York, Routledge, 1992.
- *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Valencia, Cátedra, 1998.
- Kelly, Mary. *Post-Partum Document*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999. (1ra. Edición 1983).
- Kelly, Mary. *Imagining Desire*. Cambridge & London, The MIT Press, 1996.
- Kitzinger, Sheila. *Women as Mothers*. New York, Random House, 1978.
- Klein, Melanie. *Obras Completas. Envidia y gratitud y otros trabajos*, 3. Buenos Aires, Paidós, 1991
- Knibiehler, Yvonne. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men*. New York, Columbia University Press, 1985
- Kristeva, Julia. "Stabat Mater" en *Historias de amor*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1988, 2da. edición, págs. 209 a 231
- *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores, 1989, 2da. Edición.
- "Motherhood According to Bellini", en *Desire in Language*. New York, Columbia University Press, 1980, págs. 237-270

- *El genio femenino.1. Hannah Arendt.* Buenos Aires, Paidós, Colección Género y Cultura, 2000.
- *El genio femenino. 2. Melanie Klein.* Buenos Aires, Paidós, Colección Género y Cultura, 2001.
- "The Ethics and Practice of Love", entrevista con François Collin en Ross Mitchell Guberman (ed.) *Julia Kristeva Interviews.* New York, Columbia University Press, 1996, págs. 61-77.
- "On Céline: Music and the "Blunder"", entrevista con Jacques Henric en Ross Mitchell Guberman (ed.), págs. 229-234.
- Lacan, Jacques. *El Seminario.* Tomos 2 y 7, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- *Escritos, 1 y 2.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1985 y 1987, 14ta. edición.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista.* Madrid, Siglo Veintiuno, 1987.
- Landes, Joan. "Women and the Public Sphere: A Modern Perspective". *Social Analysis*, Nro. 15, August 1984, págs. 20-31.
- Legendre, Pierre. *El crimen del Cabo Lortie. Tratado sobre el padre.* Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre.* España, Muchnik Editores, Editorial Biblos, 2000.
- Levi-Strauss, Claude. "La familia". En Levi-Strauss, C, Spiro, M. y Gough, Kathleen. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia.* Barcelona, Anagrama, 1984, 4ta. Edición, págs. 5-49.
- *Seminario La identidad.* Madrid, Ediciones Petrel, 1981.
- Loroux, Nicole. *Madres en duelo.* Buenos Aires, Ediciones de la Equis, 1995.
- Lyotard, J-F. *Lecturas de infancia.* Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- *La condición posmoderna.* Madrid, Cátedra, 1984.
- *La diferencia.* Barcelona, Editorial Gedisa, 1991.
- Maclean, Marie. *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy.* London and New York, Routledge, 1994.
- Marini, Marcelle. *Lacan: itinerario de su obra.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, págs. 68-69
- Mitchell Guberman, Ross (ed.) *Julia Kristeva Interviews.* New York, Columbia University Press, 1996
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista.* Madrid, Cátedra, 1988.
- "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", *New Literary History*, Vol 22. Nro. 4, Autumn 1991, págs.1017-1049.
- (ed) *The Kristeva Reader,* New York, Columbia University Press, 1986.
- Moreiras, Alberto."Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida), en *La autobiografía y sus problemas teóricos.* Barcelona, Anthropos, Suplementos Nro. 29, 1991, págs. 129-136.
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre, Cuadernos Inacabados* Nro. 15, Ediciones horas y Horas, Madrid, 1994.
- Nakanno Glenn, Evelyn, Grace Chang and Linda Rennie Forcey (eds.) *Mothering. Ideology, Experience and Agency.* New York and London, Routledge, 1994.
- Nelson Garner, Shirley, Claire Kahane & Madelon Sprengether (ed).*The (M) Other Tongue.* Ithaca & London, Cornell Univ. Press, 1985.
- Nussbaum, Felicity. *Torrid Zones. Maternity, Sexuality and Empire in Eighteenth-Century English Narratives.* Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995.
- Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yaeger, *Nationalisms & Sexualities,* New York and London, Routledge, 1992.
- Pfeufer Kahn, Robbie. *Bearing Meaning. The Language of Birth.* Urbana and Chicago, Univ. of Illinois Press, 1994.
- Ranciere, Jacques. "Politics, Identification and Subjectivization". *October*, 61, 1992.
- Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden.* Buenos Aires, FCE, 2003.
- Rubin Suleiman, Susan. "Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother". En *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde.* Cambridge and London, Harvard University Press, 1990, págs. 141-180.
- "Introduction" y "(Re) Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Criticism", en Rubin Suleiman, Susan (ed) *The Female Body in Western Culture.* Cambridge & London, Harvard Univ. Press, 1986, págs. 1-29.
- "Writing and Motherhood", en Nelson Garner, Shirley, Claire Kahane & Madelon Sprengether (ed). *The (M) Other Tongue,* págs. 352-377.

- Ruddick, Sara. "Maternal Thinking" y "Preservative Love and Military Destruction: Some Reflections on Mothering and Peace", en Trebilcot, Joyce (ed). *Mothering. Essays in Feminist Theory*. New Jersey, Rowman & Allanheld, 1983, págs. 213-262.
- *Maternal Thinking. Towards a Politics of Peace*. Boston, Beacon Press, 1989.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" en Elizabeth Abel and Emily K. Abel (eds) *The Signs Reader. Women, Gender & Scholarship*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983, págs. 139-168.
- *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Valencia, Ediciones Cátedra, Feminismos, 1996.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973.
- Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" (1975), en *Nueva antropología*, Vol. III, Nro. 30, México, 1986, págs. 95-145.
- Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad*. Icaria, 1995
- Schérer, René y Guy Hocquenhem. *Album sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama, 1979.
- Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang, James y Nash, Mary (eds) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. España, Edicions Alfons el Magnanim, 1990, págs.
- Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. New York and London, Routledge, 1992.
- Shorter, Edward. *El nacimiento de la familia moderna*. Buenos Aires, Editorial Crea, 1977.
- Showalter, Elaine. "Toward a Feminist Poetics" y "Feminist Criticism in the Wilderness", en Showalter, Elaine (ed). *Feminist Criticism. Essays on Women Literature & Theory*. New York, Pantheon Books, 1985, págs. 125-143, 243-270.
- Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, Suplementos Nro. 29, 1991, págs. 93-105.
- *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical practices in the Twentieth Century*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- Snitow, Ann. "Feminism and Motherhood: An American Reading", *Feminist Review*, Nro. 40, Spring, 1992, págs. 32-51.
- Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986.
- Stanton, Donna "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva", en Nancy Miller (ed) *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Thurer, Shari L. *The Myths of Motherhood. How Culture Reinvents the Good Mother*. New York, Penguin Books, 1994.
- Tubert, Silvia (ed.). *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, Feminismos, 1996
- *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1988.
- Tuttle Hansen, Elaine. *Mother Without Child. Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*. Berkeley, Univ. of California Press, 1997.
- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". En Ecker, Gisela (ed). *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986, págs. 69-98,
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.
- Yalom, Marilyn. *Historia del pecho*. Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- Zamboni, Chiara Zamboni "La riflessione di Arendt, Irigaray, Kristeva e Cixous sulla lingua materna", en Thüne, Eva-Maria (ed) *All'inizio di tutto la lingua materna*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1998, págs. 137-152, (hay traducción al español en el Centro de Documentación sobre la Mujer, Buenos Aires, 2000, traducción Piera Oria)