

**HISPAMERICA**

revista de literatura

**Director:** Saúl Sosnowski

Diseño gráfico: Fast Lines, Inc.  
Asistencia técnica: Eva Vilarrubi

Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente las opiniones de *Hispanérica*.

Suscripción anual: Individuales: US\$ 39.00; Instituciones y bibliotecas: US\$ 54.00; Patrocinadores: US\$ 75.00.

Suscripciones y correspondencia a:  
Saúl Sosnowski  
P.O. Box 2009  
Rockville, MD 20847, U.S.A.  
e-mail: sosnowsk@umd.edu

copyright © Hispanérica  
ISSN: 0363-0471

**50**  
AÑOS  
**HISPAMERICA**

## sumario

### ensayos

- 3 **felipe cussen**  
*La novela luminosa* de Mario Levrero y la producción de la nada
- 11 **marcelo méndez**  
Del juego en Saer: Tema y cifra de su literatura
- 19 **flavio fiorani**  
Los despojos del tiempo. Viaje a los orígenes en Cynthia Rimsky y Georges Perec
- 27 **patricia poblete alday**  
De ángeles del hogar a señoras del abismo: Domesticidad femenina en la narrativa de lo siniestro
- 37 **víctor manuel sanchis amat**  
Octavio Paz ante Huitzilopochtli

### testimonio

- 45 **hugo achugar**  
Ensayo, ficción, academia y documento o prueba  
Essay, Fiction, Academy and Document or Proof

### taller

- 55 **emilio fraia**  
Onetti, buceador

### recuperaciones/entrevista

- 61 **josé a. castro urioste y armando ayarza uyaco**  
Antonio Cornejo Polar: Reflexiones sobre la poesía del '70

## poesía

- 67 gabriel saad  
Una mano, una piedra; Infinito; De torres y esperanzas;  
La flecha en el glaciario; Nunca jamás; Epigrama

## textos

- 77 david huerta  
Enemigos transparentes; Ojos cerrados

## crónicas

- 83 maría teresa andruecchio  
Los Skyvan; Clases por correspondencia; Lleva tiempo  
esta marcha

## ficción

- 89 inés fernández moreno  
Impar
- 95 sandra araya  
Un hombre cualquiera

## notas

- 101 annick louis  
Borges ante el fascismo y el nazismo
- 107 lisandro relva y federico barea  
Una anguila entre Hölderlin y Marx
- 115 pilar roca escalante  
Sobre la dictadura chilena: Libro y revista

## varia

- 121 reseñas: blanco, camurati, ferreira-jolley, patiño-  
calomarde, perelmuter, russek, uriarte

## Ensayos

### *La novela luminosa de Mario Levrero y la producción de la nada*

FELIPE CUSSEN

Pocos libros me han producido un efecto tan raro de aburrimiento mezclado con fascinación como *La novela luminosa* de Mario Levrero (1940-2004), un libro de más de quinientas páginas, en el que prácticamente no ocurre nada o en el que ocurre más de lo que podemos imaginar. No tiene mucho sentido tratar de resumirlo a quien aún no lo haya leído, por lo que para comenzar conviene más describir su estructura y prestar especial atención a sus paratextos. El primero es el listado de Agradecimientos, encabezado por dos entidades bastante dispares: “las Potestades que me han permitido vivir las experiencias luminosas”,<sup>1</sup> que aluden a la particular ruta mística que se tratará en estas páginas, y “la John Simon Guggenheim Foundation”, que, como también se advierte en la página legal, otorgó el “generoso apoyo” que permitió la escritura de este libro (p. 6). A continuación aparece una advertencia o *disclaimer* en el que se pretende deslindar la responsabilidad: “Las personas o instituciones que se sientan afectadas o lesionadas por opiniones expresadas en este libro deberán comprender que esas opiniones no son otra cosa que desvarios de una mente senil” (p. 9). Tras el índice, encontramos un “Prefacio histórico a *La Novela Luminosa*”, fechado entre el 27 de agosto de 1999 y el 27 de octubre de 2002. Allí Levrero afirma que en el origen de esa novela se funden una imagen obsesiva y una anécdota contada a un amigo, que lo impulsó a escribir esta “historia que yo sabía imposible de escribir” (p. 14). También

Santiago, Chile, 1974. Escritor, músico e investigador. Es Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se centran en la literatura experimental, las relaciones entre literatura, música y artes visuales, y la mística. Junto a Marcela Labraña y Megumi Andrade fundó “La oficina de la nada”. Ha reunido textos misceláneos sobre poesía y cultura popular en *Opinología* (2012) y *La cultura entretenida* (2019). Es co-autor de *Mil versos chilenos* (2010) y *¿Quién le teme a la poesía?* (2019). Gran parte de sus trabajos están disponibles para descarga gratuita en el sitio web [www.felipecussen.net](http://www.felipecussen.net).

Este ensayo pertenece al proyecto Fondecyt Regular #1161021 “Poéticas negativas” del cual soy investigador responsable.

1. *La novela luminosa*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 2008, p. 7. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

De una manera muy directa y con un sesgo acumulativo, Escalante desglosa los distintos tipos de apuestas que utiliza de acuerdo a un criterio que guarda analogías con las constantes elecciones narrativas que exige el texto literario. Saer hace de ello terreno propicio para transmitir, en ese marco, líneas centrales de su literatura. Escalante dice guiar sus apuestas por las que llama razones racionales y razones irracionales. Entre las segundas cuentan el jugar a punto por no simpatizar con la cara del que maneja la banca, jugar a banca por un fuerte y persistente deseo que salga banca, jugar a banca para seguir al ganador, etc. Las jugadas que Escalante llama racionales se apartan más del mero pálpito. Si hay una seguidilla de banca se apuesta a banca. Si vienen saliendo alternadamente punto y banca, se acompaña esa alternancia. Si se vienen dando dos puntos y dos bancas, se juegan dos puntos y dos bancas. Es posible parafrasear aquí a Julio Premat: tras esos lances distintos late “un jugador que empieza una y otra vez el mismo texto, como tocando variaciones musicales sobre un tema”.<sup>11</sup>

Son estrategias que sin perder de vista el mentado “pasado hecho”, hacen frente al nuevo e inminente pase del que en el fondo todo se desconoce. Escalante no duda en poner en entredicho su propia historiografía del juego de punto y banca (exhibiendo la mecánica de sus razonamientos irracionales) cuando proclama que en la esfera del punto y banca “la experiencia no se capitaliza” (P. 128). Notable mentís a las elucubraciones previas sobre el pasado hecho —la literatura es en esto más prudente, tal vez porque implica siempre dos operaciones complementarias, leer y escribir, mientras que las apuestas siempre semejan trazos de escritura y nunca el proceso anterior que los vincularía con lo leído.

Como sea, este cúmulo de jugadas posibles “algo se aproxima” a los movimientos de la literatura de Saer por hacer que la imaginación y la realidad coincidan. Si eso pudiera ocurrir se podría considerar derrotado fugazmente el caos —la postulación es de Gramuglio— esa acechanza contra la que Saer nunca dejó de batirse y que está presente en la vida, en el tapete y en la literatura. “Durante el juego pueden suceder cosas muy diferentes, dentro de cierta rigidez absoluta de posibilidades”, escribe Saer p. 113). A quien pruebe sustituir aquí juego por literatura no le irá del todo mal.

Finalmente, el juego, que en *Responso* articula la ficción, en *Cicatrices* señala aspectos importantes de una gran obra literaria. Dos formas bien definidas por las que el tema ingresa de lleno en el corpus saeriano. También así, el escritor que alguna vez escribió “por alguna razón que desconozco las barajas me apasionan” (p. 58), conduce las impredecibles barajas a su propio terreno, la literatura.

11. Julio Premat, “En la zona”, en Paulo Ricci, p. 20.

## Los despojos del tiempo. Viaje a los orígenes en Cynthia Rimsky y Georges Perec

FLAVIO FIORANI

Una de las razones que permiten poner en diálogo *Wou le souvenir d'enfance* (1975)<sup>1</sup> de Georges Perec (1936-1982) y *Poste restante* de la autora chilena residente en Argentina Cynthia Rimsky (1962) es la relación entre relato y tejido tal como Paul Ricoeur la define en *Temps et récit*: una vida narrada —nos dice Ricoeur— es “un *tissus d'histoires racontées*”.<sup>2</sup> La relación entre relato y tejido atraviesa implícitamente nuestro imaginario literario. Principio compositivo de todo relato, el tejido resulta de una compleja estratificación de imágenes y significados dotados de recíproca resonancia, con su inevitable relación de identificación o ruptura con la vida misma. Aprovechamos la idea ricoeuriana para analizar narrativas autobiográficas que investigan el origen, la genealogía, la pertenencia. En formas híbridas, intersticiales, dichas narrativas articulan de modo elíptico a la intimidad, la relación entre afecto y lugar, e interrogan un pasado huidizo, traumático.

El hallazgo de un álbum fotográfico en un mercadito de baratijas de Santiago de Chile justifica el viaje de Cynthia Rimsky a Israel y a las periferias de Europa. Los objetos en los mercaditos despiertan evocaciones “a la manera de un álbum íntimo”, son huellas de un pasado abierto en una descendiente de inmigrantes judíos para quien “el recorrido por el mercado tiene más relación con la imaginación que con la memoria”.<sup>3</sup> La genealogía marcada por la dispersión, lo enigmático y lo fragmentario que se anida en

---

Buenos Aires, 1952. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Roma “La Sapienza”, recibió su doctorado en historia de América latina en la Universidad de Génova (1988). Ha sido docente en la Universidad Ca' Foscari Venecia y actualmente se desempeña como profesor de Literatura hispanoamericana en el Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales de la Universidad de Módena y Reggio Emilia. Es autor de *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo* (2009). Ha editado y traducido al italiano la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas (2012) y ha publicado ensayos en libros y revistas especializadas sobre múltiples aspectos de las culturas y literaturas hispanoamericanas contemporáneas.

1. Georges Perec, *Wou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1975. Todas las citas corresponden a esta edición.

2. Paul Ricoeur, *Temps et récit, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, vol. III, p. 356.

3. *Poste restante* [2001], Buenos Aires, Entropía, 2016, p. 11. Todas las citas corresponden a esta edición.

toda biografía: motivos clave en el relato de viaje que Rimsky publica en 2001. El viaje tiene su justificación en la fragilidad de la historia familiar de una descendiente de judíos procedentes de un pueblo de una región ubicada entre Moldavia, Polonia y Ucrania. Huecos, hilos dispersos constituyen el núcleo simbólico de su trama familiar y el entramado de su escritura.

### *W ou le souvenir d'enfance y Poste restante*

La relación entre tejido y relato como una posible operación de lectura comparada permite indicar lo siguiente: 1. La ficción que Perec arma sobre la frágil intersección entre dos textos (una novela de aventuras y un relato que rescata los hilos dispersos de una infancia mutilada); 2. El diario de viaje de Rimsky, que pone en forma una subjetividad fragmentada y dota de otro matiz al viaje cuanto más la obsesión por el origen no encuentra datos concretos. Perec y Rimsky escenifican sus obsesiones. La primera es la de un adulto que quiere dar un nombre a la ausencia de historia de su infancia, actuando su *déchiffrement*, recomponiendo el tejido en el que se inscribe y describe el camino de su vida. Rimsky corporizando en la escritura la trama fragmentaria de una herencia y configurando un diario de viaje donde un sujeto "incompleto y múltiple"<sup>4</sup> a la vez propone una escritura deliberadamente desabrida que convierte el no pasar nada notable en materia de relato.

Perec y Rimsky quieren habitar la soledad que viene de imágenes borrosas de un pasado incierto. Con una declaración amarga y violenta que le había servido para esconderse de su propia vida de huérfano, Perec advierte: "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" (p. 13). La gran Historia había ofrecido una respuesta y una reaseguración a la ausencia de historia en una biografía en la que los hilos dispersos de la infancia (omisiones, dudas, hipótesis) ocupan pocas líneas: "j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la soeur de mon père et son mari m'adoptèrent" (p. 13). De manera que *W ou le souvenir d'enfance* es también la historia de otra historia, la gran Historia, "la guerre, les camps" (p. 13) a la que Perec sobrepone la imaginación de una isla habitada por un pueblo de deportistas, con sus competiciones y sus rankings.

*Rimsky o Rimski?* Una diferencia, imperceptible y alusiva, entre la última letra de su apellido y la que figura en el álbum fotográfico. La indeterminación nominal, emblema problemático de la identidad, activa la búsqueda de los bisabuelos que hubieran podido ser 'rebautizados' por funcionarios de aduana. Interrogación de un error tipográfico como posible piedra angular de un pasado traumático y de orígenes inciertos: el pliegue de una imperceptible diferencia onomástica motoriza el texto-viaje de Rimsky como entramado

4. Daniela Alcívar Bellolio, "Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante y Ramal* de Cynthia Rimsky", *Badebec*, III, 5 (marzo 2014), p. 27.

vivencial (parafraseando *El placer del texto* de Roland Barthes), en el que el sujeto se disuelve a medida que la travesía avanza hacia las latitudes extremas de Europa y la búsqueda se sabe condenada al fracaso, a la errancia que no conduce a la solución del misterio. En este sentido la viajera Rimsky es un sujeto nómada con una identidad fluida, múltiple y transitoria que se mueve en el espacio y se transforma en el tiempo adaptándose a situaciones variables e inciertas.<sup>5</sup>

### Viaje a un pasado inaccesible

Perec lo pone en forma con dos relatos especulares y complementarios. Doble autobiografía, *W ou le souvenir d'enfance* es la rememoración de lo que sobrevive del olvido y del trauma, y es, a la vez, una ficción que se presenta como "la vie d'un société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu" (p. 14). La reelaboración fantasmática de la distopía olímpica narrada por un autor-testigo contrapuntea el relato autobiográfico de una infancia mutilada.

Lo que habilita la lectura cruzada de los dos relatos de Perec son los "*point de suspension* auquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture" (palabras del autor en la contratapa del libro). Puntos de suspensión que unen y separan las dos historias. Corte tipográfico y choc visual, silencio/signo que a su manera significa el presente del narrador, los puntos suspensivos son el lugar de origen del libro: espacio de intersección de relatos que se iluminan mutuamente. En ese choc se enredan los hilos de la infancia quebrada por la guerra y el exterminio nazi. Puntos de suspensión que re-aparecen cuando, al final de la guerra, Perec niño vuelve a París con un omóplato quebrado, fractura que no se recompone con el simulacro de un arto fantasma. Terapia imaginaria, los *points de suspension* materializan y metaforizan en el cuerpo del texto la memoria oblicua de Perec, su exploración en las fronteras de lo decible, su narración como intento de "donner un nom" à ce lent déchiffrement" (p. 14), o sea lo in-decible de su historia.

*Poste restante* escenifica el desplazamiento geográfico de un sujeto que se desdibuja a medida que el viaje avanza hacia una Europa liminal. La narración trabaja la escisión entre personaje-viajera y personaje-narradora y da cuenta de la fragilidad —de una identidad y de una instancia autobiográfica— que caracteriza la posición sesgada desde la cual se produce el relato fragmentario del viaje y de una trama familiar.

Fragilidad de la historia familiar de Rimsky que corresponde a la "accumulation informe" que Perec reporta cuando en 1978 viaja a Ellis Island e interroga el símbolo de la dispersión y de la diáspora. En un lugar que "fait

5. Ver al respecto Rosi Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Milano, Meltemi editore, 2019, pp. 46-7.

pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable"<sup>6</sup> Péric es interpelado por cúmulos de objetos heteróclitos, por fantasmas de inmigrantes amontonados a la espera de una nueva vida: Ellis Island es el lugar al que todavía no se ha llegado, frontera geográfica absoluta, lugar del exilio.

La interrogación de la errancia y la dispersión que activa el relato de Rimsky no halla respuestas en Péric. En Ellis Island, como en la frontera oriental de Europa, no se encuentran raíces, sino "quelque chose d'informe, à la limite du dicible" (pp. 60-1), una fractura íntima y confusamente relacionada al hecho de ser judío. O sí no, la sensación abstracta, pesada, de ser judío como silencio, ausencia, inquietud. Condición que en Ellis Island Péric vive como suspensión, interrogación, come "une certitude inquiète" (p. 62) donde asoma el recuerdo de haber sido un niño *juif*. Significante asociado a la condición de huérfano que ha estado en el pliegue de la vida y la muerte, y que autoriza la fantasía de otros lugares de nacimiento: ser "argentin, australien, anglais ou suédois" (p. 62). En una condición de exilio de sí mismo, que es encuentro y pérdida, la judeidad de Péric es la casualidad de la contingencia y de la revocabilidad. Significante que activa la escritura y la interrogación. Inquietud irresoluble que convoca la sensación de ser "étranger par rapport à quelque chose de moi-même", de ser "différent des 'miens'" (p. 63).

En Ellis Island, Babel de las lenguas y símbolo de la diáspora de los pueblos judíos de Europa oriental, el niño Péric se significa en la falta de una lengua, de recuerdos y cultura en su infancia asesinada. *W* será la búsqueda de su madre y también la búsqueda de sí mismo, como un niño náufrago inseguro de existir y que para existir tiene que imaginar la ausencia de su madre. Judeidad del niño Péric que Philippe Zard ha definido "un significante discreto" en su doble sentido: cifra de una infancia asesinada, voz hueca, dato casi invisible, borrado que instituye, en su ausente presencia, la fractura de una vida.<sup>7</sup>

Inquietud irresoluble que suscita más de una resonancia con el epígrafe del libro de Rimsky. La interrogación del sabio Zenón que protagoniza *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar: "¿Quién puede ser tan insensato para morir sin haber dado, por lo menos, una vuelta a su cárcel?" sugiere una dirección de lectura y es, a la vez, una manera de señalarse a sí misma. Dar la vuelta a su propia cárcel: responder al imperativo de la libertad es para Zenón/Marguerite/Cynthia asumir la libertad del viaje y la errancia como experiencia narrativa. Experiencia que en la palabra alemana *Erfahrung* contiene el sentido del

6. Georges Péric, *Ellis Island*, París, P.O.L., 2019, p. 59. Todas las citas corresponden a esta edición.

7. Philippe Zard, "Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Péric et Patrick Modiano", *Pardès*, 45 (2009), p. 125. Al "significante discreto" Zard le atribuye un doble significado: "élément effacé, presque invisible; élément de discontinuité qui fait sens par sa présence ou son absence. C'est aussi le propre du fantôme" (p. 125).

*fahren*, del viaje como doble movimiento en el tiempo y en el espacio, cifra ontológica y emblema de su condición de "peregrina y extranjera" (título de otro libro de Yourcenar) que viaja hacia "tierras innombrables" (p. 13) y hacia los hilos dispersos de sus antepasados, y rescata olores, perfumes, sabores de la niñez. Hilos dispersos suscitados por una imperceptible diferencia onomástica (¿Rimsky o Rimski?) que corresponden a los muchos nombres de la narradora (la viajera, la mochilera, la visitante, la chilena, la extranjera, la nieta de León Rimsky) a la búsqueda de una "confusa deuda inmemorial" (p. 13).

A medida que la escritura adopta una referencialidad virtual, y el diario de viaje se materializa en un cuerpo textual fragmentario que refleja una genealogía inaprehensible, el periplo del autorreconocimiento va hacia el fin. Demasiados espacios en blanco advierten que *Poste restante* no llega a ser un viaje por la memoria y finaliza sin respuestas con el regreso a Santiago de Chile. La interrogación en exergo del sabio Zenón dio lugar a una experiencia vital en esa "otra parte" que marca el viaje como dispositivo de escritura. En este sentido, el texto trabaja la intersección del presente del viaje con los recuerdos familiares como un modo heterobiográfico<sup>8</sup> de hacerse cuerpo en la escritura. La contratapa del álbum de fotografías que cierra el libro establece un vínculo entre las marcas visuales del relato con la idea performativa del acto autobiográfico de un sujeto que en la experiencia del viaje se conoce y se transforma. Da cuenta de una idea del relato de viaje como acción que puede cambiar el yo, sujeto y objeto de la narración, en la vida misma. Pone en forma le *déracinement* como modalidad de existencia de un sujeto nómada, como una suerte de devenir judío del mundo.

Advierte, además, que las huellas visibles dispersas y heteróclitas que incluyen (cartas de amigos y parientes de la autora devueltos a los remitentes, mapas de ciudades, recortes de diarios, una foto de la aldea ucraniana de Ulanov, la tapa de *Exodo* de León Uris, notas y cuentas registradas en un cuaderno, manuscritos, un mapa del metro de Londres, la fotocopia del pasaporte) operan como un remake icono-textual de la superficie escrita. En este sentido *Poste restante* es una propuesta texto-visual en la que materiales e imágenes fragmentadas, recortadas, constituyen un texto de "segundo grado" que problematiza la geopoética del viaje, enrarece la autorialidad del relato, inscribe un yo en tránsito en una representación del acto autobiográfico/heterobiográfico que, al par de las imágenes, tiene su ilusoria verdad mimética.<sup>9</sup>

En cuanto al propósito de Péric, su evocación logra trascender los límites del testimonio y del mero registro autobiográfico. Hemos mencionado los

8. Más que una trayectoria de vida lo que muestra es la ilusión de trazado, para poner en revisión la primera persona que asume el yo como operador de la narración.

9. Cf. Roberta Coglitore, "La verità dell'io nei fototesti autobiografici", en Michele Cometa y Roberta Coglitore, eds., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68.

puntos suspensivos, corte tipográfico y shock visual, silencio/signo que a su manera dice. Punto de inflexión de narraciones que se iluminan mutuamente, los puntos suspensivos son emblema del umbral en el que situar un original formato narrativo que busca lo indecible en la escritura, narrativiza la imposibilidad de hablar de la desaparición de sus padres y de los horrores de Auschwitz hablando del horror de la Tierra del Fuego.

Memoria oblicua que se materializa en una doble rememoración. La primera es narrada por Gaspard Winckler, nombre fetiche y alusión al célebre huérfano de la novela de Anselm von Feuerbach (1832), que simboliza la soledad del huérfano. La otra parte de *W ou le souvenir d'enfance* es la búsqueda de un pasado (en sí mismo) indecible, que puede expresarse solo indirectamente, por alusión, por quien ha decifrado las pocas huellas de una infancia en la guerra.

De *W ou le souvenir d'enfance* es antecedente *La Disparition* (1969), lipograma sobre la letra *E*, o sea un texto activado por la *contrainte* de evitar el uso de la vocal más frecuente de la lengua francesa. La letra *E* que, además de lipograma, remite a *eux*, o sea a los padres y, por extensión, a los judíos. Historia individual y colectiva donde la *contrainte* no es artificio formal sino verbalización desviada de lo indecible. Por este camino, con la pluralidad de voces presentes en el yo y trabajando los huecos de una vida en la que el vacío cuenta como las imágenes, Perec habla de sí mismo con la figura de la inversión que permite descifrar la autobiografía detrás de la historia del niño Gaspard Winckler.

La desaparición del niño Gaspard tiene su equivalente en el vacío certificado por el *acte de disparition* de la madre del escritor, oficialmente fallecida en Drancy el 11 de febrero de 1943, que ficticiamente certifica el significante sobre el que Perec construye su poética. En la obra de un escritor que ha hablado de manera obsesiva de sí mismo, con listas de objetos, citas, collages, descripciones y perlustraciones de espacios imaginarios y reales, que ha puesto al centro de sus narraciones la pluralidad de las voces presentes en el yo para dar forma a la desaparición, *W* es el texto que más lúcidamente patentiza el trauma del narrador-testigo y la capacidad de la escritura de representar lo irrepresentable. Frente a cuerpos ausentes y a la imposibilidad del duelo, Perec nombra y asume lo que no-tiene-sentido: "le scandale de leur silence et de mon silence". "J'écris, J'avais écrit, je n'écris pas, j'écris parce" (p. 59): la anáfora corporiza la capacidad de la escritura de aproximarse a la "marque indélébile", de rescatarse de la catástrofe que se anida en la escritura de lo indecible. Sombra entre las sombras de los padres, cuerpo próximo a sus cuerpos, Perec escribe "parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie" (p. 59).

En tanto escritura/tejido *W ou le souvenir d'enfance* tiene su anverso y su reverso. No aludo solamente al contrato de lectura que habilita la

interpretación de la autobiografía con la ficción fueguina. Me refiero a las suturas que muestran la oscilación especular entre V y W, que hacen que todo atleta se transforme (como un niño judío) en víctima potencial, que una reversibilidad absoluta gobierne las dos partes del relato (campos de deporte/campos de exterminio), que el lugar de la vida sea también el lugar de la muerte. El signo que se hace palabra diseña la geometría irreal de la infancia de Perec: es la letra V con sus múltiples combinaciones. Dos V con puntas que conciden forman una X, cuyos brazos pueden prolongarse con segmentos iguales y perpendiculares hasta formar una cruz gamada... X como símbolo de la palabra que se quiere tachar, signo contradictorio de ablación y de multiplicación, que reactiva la resonancia entre la ficción y la autobiografía, y significa en la escritura la "marque indélébile" de la desaparición de la madre como la deportación en la distopía fueguina. Operación en la que Perec está obligado a lidiar con el artificio de una escritura preocupada por protegerse a sí misma y a la vez tiene que buscar la palabra que dé cuenta de un trauma indecible. "L'indécible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché" (p. 59): lo que activa la escritura es el escándalo del silencio, suyo y de sus padres. La posibilidad de ser judío en literatura sin pasar por el judaísmo (tal como sostiene Philippe Zard) radica en las líneas que las palabras dibujan, en los espacios en blanco que aparecen entre una línea y otra, en la capacidad de evocación que hace cuerpo del signo lingüístico y recompone hilos dispersos de una vida.

De ahí que el escritor habite el tejido del texto, sombra entre las sombras, con su cuerpo de niño al lado de los cuerpos de sus padres. Perec des-compone la fractura que obturaba el recuerdo y lo hace —tal como Roland Barthes lo teoriza en *El placer del texto*— cuando al mencionar el *texto* como *tejido* recurre a la metáfora de la araña, y escribe que el texto "se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo" y finalmente explica que en esa textura el sujeto se deshace como una araña "que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela".<sup>10</sup> El narrador, como la araña, se disuelve armando su tela, *se des-hace*, y habilita una idea de la lectura como desafío a participar del texto en tanto pérdida, trauma determinado por lo indecible, por los puntos de suspensión, por el blanco como color de la nada que lo constituye.

En la práctica de la escritura con su poder de extrañamiento respecto del yo que la actúa, Perec se descubre como otro-de-sí mismo. El viaje a la infancia es, a la vez, escritura del vacío como refugio respecto del horror de la desaparición y de un exilio no recomponible. Quizás sea precisamente en contrapunto con este distanciamiento de sí mismo, en la incapacidad de encontrarse en el signo que ha dejado en la página, que haya que leer la dolorosa hazaña de escribir una identidad adulta que se pierde en el doloroso rescate de una infancia.

10. Roland Barthes (1973), *El placer del texto*, México, Siglo XXI editores, 1974, p. 104.

Con una escritura desplazada y fragmentada, donde la primera persona se desdobra en tercera, la geopoética de Rimsky rescata la perplejidad como manera de aprehenderse. La viajera —como afirma María Moreno en la contratapa de *Poste restante*— “parece comprender por despojamiento”. La palabra escrita trabaja la condición errante y descubre omisiones y despojos en la memoria de antepasados judíos rehuidos en los relatos familiares. Vacío, silencio, muerte, recuerdos traumáticos, desaparición conforman una experiencia inaccesible, obturada por el trauma que Perek rescata con una escritura en la que está inscrita la ausencia (la *contrainte* vendría a ser una forma de circuncisión del texto).

Uniendo un fragmento con otro, el viaje de Rimsky y la ficción de Perek van juntando huellas, omisiones, despojos y así narrativizan esa falta. Llave de la continuidad judía, la palabra escrita va recomponiendo la relación entre relato y tejido: buscando raíces, Perek y Rimsky se disuelven armando su tela, se *des-hacen*, y habilitan una idea de la lectura como desafío a participar del texto en tanto pérdida.

## De ángeles del hogar a señoras del abismo: Domesticidad femenina en la narrativa de lo siniestro

PATRICIA POBLETE ALDAY

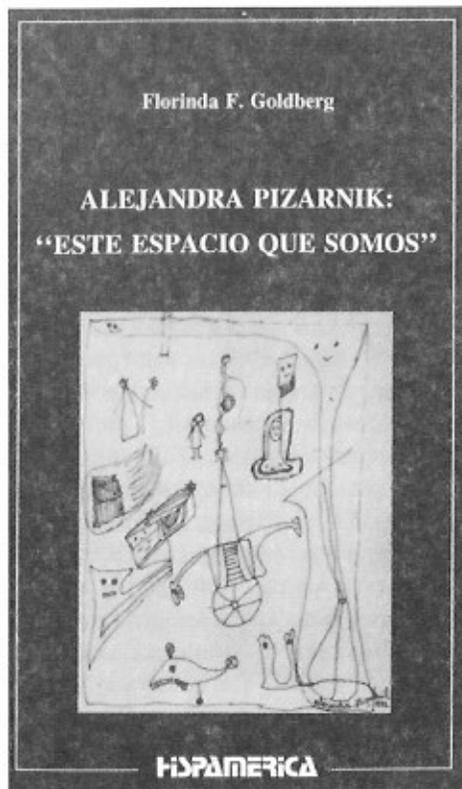
La casa como espacio íntimo y familiar no es una idea antigua: hasta la Edad Media en ella convivían indistintamente lo público y lo privado. No fue sino hasta el siglo XVII que, como consecuencia de una serie de cambios económicos y políticos en los Países Bajos, la casa comenzó a concebirse como hogar.<sup>1</sup> Con el crecimiento de las urbes, la vivienda consolidó su condición de espacio femenino, refugio frente a un “afuera” amenazante —sobre todo en términos morales— que estaba reservado a la acción masculina. Así, “Mientras el hombre se *hacia* a sí mismo en público, *realizaba* su naturaleza en el dominio privado, sobre todo en sus experiencias dentro del núcleo familiar”.<sup>2</sup> En este imaginario nutricio y cálido se basa la perspectiva topoanalítica de Bachelard, expuesta en su clásico *La poética del espacio*, donde la casa se considera “un estado del alma”,<sup>3</sup> lugar de gozo y cobijo, donde el individuo puede quitarse las máscaras que le impone la interacción social y simplemente *ser*.

Pero ¿qué pasa cuando la casa no cumple con su mandato protector? La idea fue explorada por John G. Park en un artículo de 1978,<sup>4</sup> donde analiza

Pucón, Chile, 1978. Periodista (Universidad de Chile) y doctora en Literatura Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid), es docente en la Universidad Finis Terrae (Santiago de Chile). Investigadora del sistema Fondecyt/Anid (Chile), ha sido profesora visitante en las universidades Complutense de Madrid, de Guanajuato, y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora de la novela *Marcha atrás* (2005, Premio revista de Libros El Mercurio), y de los ensayos *Bolaño, otra vuelta de tuerca* (2010) y *El mal como voluntad de la mirada: los cuentos de Francisco Tario* (2011).

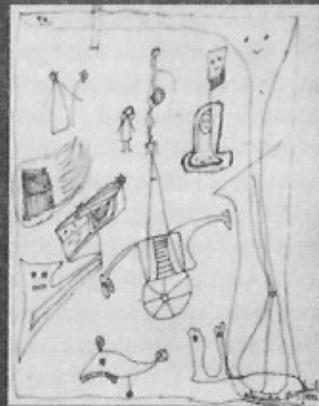
Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt/Anid N° 1200056, del cual la autora es investigadora responsable.

1. Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
2. Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 2002, p. 52 [1ª. ed. 1974].
3. Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2005, p. 104 [1ª. ed. 1957]. La perspectiva topoanalítica se define como “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (p. 38).
4. John G. Park, “Waiting for the End: Shirley Jackson’s *The Sundial*”, *Critique*, XIX, 3 (1978), pp. 74-88.



Florinda F. Goldberg

### ALEJANDRA PIZARNIK: “ESTE ESPACIO QUE SOMOS”



HISPAMERICA

## Ediciones HISPAMERICA

Alejandra Pizarnik (1936-1972) se formó como lectora y escritora en el Buenos Aires cosmopolita de las décadas de 1950 y 1960. En su estilo se entrelazan las corrientes que enarbolan la autonomía del texto, la libertad de la imaginación y el cultivo de la ambigüedad. La intensidad de sus poemas resulta tanto de una temática de experiencias límite como de una meticulosa elaboración de las potencialidades lingüísticas y de un anhelo de perfección estética.

Pedidos a: Ediciones Hispamérica  
P.O. Box 2009  
Rockville, MD 20847, U.S.A.  
e-mail: sosnowsk@umd.edu

ISBN 978-0-935318-21-0  
136 p.  
US\$ 15.00