

LA PARADOJA DE LA CONTRAFIGURA DISCURSIVA EN LA PRODUCCIÓN DE NOVELISTAS ARGENTINAS DE LOS 80

ESTER GIMBERNAT DE GONZÁLEZ
University of Northern Colorado

En este estudio me intereso por novelas escritas por mujeres argentinas durante los años 80. Productos oblicuos de los años del «proceso» militar, crecieron marcadas por el fantasma de la censura y la opresión, lo que de un modo explica que varias autoras provocaran en sus obras un juego ficticio para elidir la verdad histórica, enfrentando la contrafacción de las figuras y el *logos* de la proporción y de las diferencias. En estas novelas la simultaneidad y multiplicación de voces de mujeres y de hombres va en busca de una enunciación paradójica. Las voces que se entretajan pertenecen a discursos interiores exilados, marginales, en proceso de hacerse; en otros casos la anomia de la voz del discurso es la que delata la proliferación de muchas caras proyectadas en una semipenumbra subversiva. Los géneros se confunden en la intimidad de las paradojas y en las contradicciones del lenguaje.

Para el análisis de tales textos, la teoría lógica de las «contrapartes» o «contrafiguras»¹ (*counterpart theory*) ofrece posibles soluciones. En una «contrafigura» discursiva se reúnen el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, inaugurando duplicidades de foco, voces y perspectivas (asunto ya planteado por Bajtin, Kristeva, Irigaray, Fowler). Esta «contrafigura» abre en el discurso la paradoja de dos o más voces en una, un dialogismo, una heteroglosia que subraya simultaneidades discursivas además de la paradoja de la convergencia.

Aunque la solución facilitada sería resolver la antinomia masculino/femenino recurriendo al clisé del dominio del discurso institucionalizado del poder y del control, en mi lectura prefiero dar énfasis a los contenidos contrarios, a la fi-

1. Términos usados en «Prolegómenos para una aplicación feminista de la simultaneidad paradójica del discurso» por E. FORASTIERI BRASCHI, trabajo teórico aún inédito.

gura que crece en contrapunto y que no se reconcilia a una identidad, ni siquiera a la fácil oposición de marcas de identidad sexual, sino que se ejerce en el desfase y en la diferencia asíntota que no puede reconocer una voz de autoridad.

Discursos vertrílocuos: el diálogo de una crisis.

En novelas como *Martín o el juego de la oca* (1986) de Martha Gavensky,² *La octava maravilla* (1982) de Vlady Kociancich,³ para citar algunas, la voz del discurso transparenta a través del narrador hombre, problemáticas de mujeres. El discurso se hace ventrílocuo, y la reversión especular se vuelve genérica. Los guiones convencionalizados pueden invertirse y son reversibles en el marco de una simultaneidad ambivalente. Aunque la ventriloquia y el transvestismo dependan de un sintagma masculino que subordina las contrafiguras a su marco de referencias, el prisma de una focalización ambivalente altera el discurso irremediamente.

En *Martín o el juego de la oca* de Gavensky el narrador propone el juego de la autoridad de la voz del hacedor. Escribe su novela desde una distancia espacial y temporal que parecen proteger su poder de factotum. Buenos Aires y los años del comienzo del proceso son un pasado acabado que caben bajo las medidas de su control. Sin embargo, los personajes femeninos que salen de sus páginas crecen y se reflejan en direcciones que van más allá de su escritura. Poco a poco el texto se va independizando, desvirtuando el sentido de totalidad congruente que la distancia permitía, marcando el ventriloquismo de su enunciación.

Con cierto desenfado se contradice al configurar y a la par dismantelar la autoridad del narrador-historiador. Esta es la escritura de las peripecias del hacerse de «una» historia, y la creciente espiral de interrogantes sobre la autoridad de la voz narrativa. Las fuerzas del poder que parecen apoderarse de diversas formas del discurso se ven socavadas gracias a un contrapunto constante surgido de otras voces críticas, múltiples. La misma voz autorial de *Martín* es una emisión ventrílocua de una narración que lo desautoriza. *Martín* es uno de los títulos de la novela, y es el fermentado autor de la misma. El título, *Martín o el juego de la oca*, desde el comienzo nos está incitando a considerar diversos caminos de lectura. La visión protagónica de un narrador que se impone desde el título y se equipara a lo que será el andamiaje de composición de la misma, subraya las dudas que permean la misma base de la voz autorial, y la precariedad de la relación entre enunciación y enunciado. *Martín*-autor amparado en una propuesta elaborada anteriormente dentro de la literatura argentina por Macedonio Fernández, Borges y Cortázar se complace, desesperándose a la vez, en reflexionar sobre la construcción y organización de la historia que está contando, permitiendo el trazo simultáneo del libro y el contra-libro. Provoca de ese modo un ataque oblicuo a la escritura de la historia oficial misma, que se hace más

2. Martha GAVENSKY, *Martín o el juego de la oca*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

agudo al final de la novela cuando el autor se niega como tal, para ser un protagonista más, implicado y confundido dentro del laberinto que él mismo ha creado, dando énfasis a la intención de mostrar los entretelones de la ficción y los mecanismos que la harán funcionar como sustituto de una historia no contada. Al declarar la pérdida del control sobre la escritura de la historia que quería desvelar, se da margen al reconocimiento de lo relativo de la autoridad del narrador-historiador, hecho que cuestiona la validez del mismo sistema oficial crecido de la imposición del poder y el autoritarismo. «Y como autoritarismo viene asimismo de “autor” —igual que de “autoridad”—, no habiendo ya autor en esta novela mal se podría ejercer el autoritarismo»... (Gavensky, p. 354). Se cuestiona la subordinación ambivalente a las estructuras del poder discursivo.

En *La octava maravilla*, de Vlady Kociancich, el narrador en una aventura, más al estilo de las novelas de Bioy Casares, se confunde en una dimensión temporal de la que queda una confirmación con ribetes paradójicos en su texto. Un suceder anodino y cotidiano del lado de acá, se desdobra y complica del lado de allá. Nuevamente el espacio del otro lado, da los márgenes para la maravilla. La voz de este narrador hombre, trasluce en su especularidad voces de mujeres enajenadas del tiempo que les pertenece, sin cabida en la temporalidad. Luce Irigaray⁴ habla de ese no-espacio, de esa negación del territorio femenino, que sólo se da en la reflexión que mira el hombre. En esta novela, la negación de cuatro días que no han ocurrido, se convierte en el espejismo del tiempo posible. Tanto Gavensky como Kociancich, tras la voz de su narrador masculino, constelan una serie de voces femeninas que sistemática pero paradójicamente transcriben las contradicciones más intrínsecas del sistema desde el cual son formuladas. En ellas la alteridad exacerbada de una voz de mujer deseosa de la «incorporación» fálica discursiva aplazaría imaginativamente con su alteridad la revolución poética de un lenguaje sin identidad, predicado al alcance imposible del deseo.

Quisiera detenerme ahora en un análisis de algunos textos en los cuales la presencia de las voces femeninas internas prolifera con más atrevimiento, sin recurrir al narrador masculino para ser traducidas y encontrar su espacio.

Voces de mujeres: en búsqueda del nombre

Me coloco en un punto de vista tal que percibo esas posibilidades opuestas coordinándose. No intento reducirlas unas a otras, sino que me esfuerzo en captar, más allá de cada posibilidad negadora de la otra, una íntima posibilidad de convergencia. *El erotismo*, Bataille.

3. Vlady KOCIANCICH, *La octava maravilla*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1982.

4. V. LUCE IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*, Gillian C. Gill (Trad.) Ithaca, Cornell University Press, 1986.

Expresa Helene Cixous en *Sortie* que:

Los libros son esos lugares: donde no existen presiones, ni compromisos, ni hay obligación de reproducir el sistema. Eso es escribir. Si existe ese otro lugar que escapa a la repetición infernal, está en la dirección de la escritura, donde se escribe a sí mismo, se sueña y se inventa en nuevos mundos.⁵

Los textos que me ocupan se lanzan a la búsqueda de ese **otro lugar** donde se inauguran problemáticas para la voz narrativa. Estas novelas se abren a una lectura que se relaciona con esa perentoriedad de amalgamar códigos, de confundir sistemas, de expandir el registro de las voces que se enfrentan, contradicen y enriquecen en la paradoja de su simultaneidad. Muchas novelas de escritoras argentinas aparecidas en los años 80 insisten en incursionar por esa delicada zona que se abre a una textualidad de refracción. En este grupo de novelas la voz del discurso, de protagonista mujer, se desdobra en otras voces, a la par que el personaje se enriquece en contradicciones, al enfrentarse con mundos lejanos, que les facilitan la distancia de sí mismas, como construcciones expresivas de su mundo limitado. Al comprometerse con una voz femenina en primera persona, dejarla multiplicar en tonos, elementos, oposiciones hasta que los términos más inesperados y contrarios se familiaricen entre sí, se atreven a enunciar los cuestionamientos mismos de la palabra, el género y el poder. Los diversos registros que afloran traducen un gesto de desorientación, propio del territorio del desconocimiento. Una cierta compulsiva necesidad de descubrir otras facetas de la posibilidad de lo enunciable, las compele a lanzarse en búsqueda de la pregunta aún no enunciada, de la meta todavía sin nombre.

Si bien en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, de Angélica Gorodischer,⁶ la narradora cree reconocer el rumbo hacia donde va, aunque marche dentro de una casa semi-desconocida en las tinieblas. la desorientación la alcanza dentro de lo más cercano y conocido. Su nombre y su domicilio seguidos de un interrogante se inscriben en un texto del misterio. En esta ocasión como dijera Elena Garro en uno de sus cuentos, «la razón secreta de los nombres nos deja atónitas.⁷ El nombre de la narradora se escatima al lector. No hay un nombre para esa voz que se multiplica, se cuestiona, se elude, por tal razón, ese interrogante detrás de su presencia en un papel en la oscuridad se vuelve el vértice y el vértice de coincidencias de la orfandad del nombre. La narradora, la del nombre en silencio, se desorienta al descubrir la inscripción de su carencia, tratando de

5. Hélène CIXOUS y Catherine CLEMENT, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 73.

6. Angelica GORODISCHER, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, Buenos Aires, Emecé, 1985.

7. Elena GARRO, «Antes de la guerra de Troya», en *La semana de colores*. Xalapa, Ficción Universidad Veracruzana, 1964. pp. 11-119.

colmar el vacío con el predicamento multiplicado de sus voces más contradictorias, liberando el discurso en primera persona en otra voz contraria a lógicas previstas, en constante rebeldía con respecto a todo lo que sea repetir el lugar común que clasifica y encasilla. Se cuestiona y desconfiaba de la razón:

Señora Razón Todopoderosa, por favor no venga, no se me acerque, no me mire ni me toque, que yo soy de las que suben a la hoguera, yo, que estoy al borde de algo, un acantilado blanco, negro, una nube cósmica. Váyase, *Ud. no cabe, no entra aquí*. (*Floreros de...* p. 141, mi subrayado), ...«todas las mujeres somos brujas, incontaminadas por la Razón Todopoderosa *por suerte*» (*Floreros de...* 138, mi subrayado).

La razón aludida apunta hacia la inequívoca univocidad de la expresión, no podrá alcanzar la complacencia surgida en ese campo de fuerza creado por las voces en contrapunto, que el discurso privilegia. El fiel del equilibrio de la razón se desorienta enmarañado en una voz en donde confluyen el discurso de madre, abuela, hija, detective, amante, fugitiva, entre otros. La contaminación de la razón se apega a parámetros genéricos, a circunscribir territorios de lo tolerable posible. Es desde ese otro lugar que se desmantela y relativizan los sistemas que se erigen contaminados de razón.

En cambio, la narradora de *Jugo de mango*, también de Angélica Gorodischer⁸ se reconoce y afirma en su nombre de profesora, y la desorientación la acosa por el nombre de otros. Preguntar «¿qué calle es esta?» y recibir en una ciudad desconocida la respuesta «Pues la General González», convoca el vacío de la referencia. «El nombre de la calle no me decía nada.» (*Jugo de...* p. 67) Los nombres en esa dimensión geográfica del extrañamiento pierden su capacidad de guiar. Ambas narradoras se quedan en ese clivaje del nombrar. La distancia les subraya y altera los parámetros mismos del desconocimiento.

Silenciar el nombre propio hasta hacerlo el objeto de la búsqueda y el reconocimiento es equiparable a obtener el nombre de la referencia de un territorio cuyos «mapas buscan, ensayan, burlan la muerte, tratan de no caer en el silencio de lo inamovible, de lo que ya no vive y alienta... de lo que nada ofrece, de lo que nada tiene».⁹ Ambos avatares predisponen el discurso a una multiplicidad de voces, en sí contradictoria, que signan el gesto de la simultaneidad que los diferencia.

Ambas protagonistas, una frente al nombre que reconoce, la otra frente al nombre de su desorientación vislumbran la riqueza de la conjunción de opuestos. Rompen así con el principio lógico clásico de identidad, ajeno a la contradicción que implícitamente fundamenta las categorías de punto de vista, pers-

8. Angélica GORODISCHER, *Jugo de mango*. Buenos Aires, Emecé, 1988.

9. Angélica GORODISCHER, *Mapas aéreos*, Buenos Aires, 1988.

pectiva, foco, voz, etc. Ambos textos se permiten de este modo traducirse en una *complexio oppositorum*.¹⁰

En *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, la narradora, cercana a ser abuela, se confirma la «señora» de su casa, la madre de cuatro hijas. Pasa sus días en la tranquilidad de la jardinería: «Pocas cosas hay tan sedantes como los yuyos» (15) y está convencida de que «Estoy bien así como estoy» (16). Esta casi-abuela es la protagonista de un texto construido de peligros detectivescos. Ha salido de su casa, ha roto con las normas convencionales de una buena madre y abuela, y lanzada a la acción, se encuentra con la inesperada novedad de que ha ido en busca de sí misma, para cuestionarse desde el otro lugar, las caras de su reflexión. Se vuelve la prisionera de su búsqueda; y para escapar de la expresión facilitada de una identidad, le queda inventar espacios de expresión en la laguna del discurso más coherente.

En *Jugo de mango* las voces corresponden a una evolución de la protagonista al enfrentarse inesperadamente con los secretos del poder, la interrupción de un viaje previsible, el desconcierto de parámetros de marcada diferencia. Tanto la ropa que viste como las bebidas que prefiere reflejan los conflictos de sus espacios en pugna. Sus temores de ver confundida su identidad al salir de su camino, son ampliamente confirmados por el despliegue de contradicciones que se van avivando a medida que es más partícipe de una realidad ficticia que se quita pelucas, que se pronuncia en gígllicos, que la ensucia de sangre de otros. Ir hacia la otredad, mirarse en la reflexión de sí misma no la ha confirmado en su voz. Fundirse con la otra, con la que la mira desde el otro lado del espejo: «Como si Ud. no fuera Ud., como si yo no fuera yo.» (*Jugo de...* p. 76). La otra la del espejo es Ud. y la muestra con un vestido regalado por la prostituta, el vestido amarillo de hilo que se ha quitado:

Era eso: todo en mi vestido, en mí, todo esmerado, meritorio, discreto, sensato, secreto, solitario. Seco, inútil, estéril... en mudo silencio, lentamente, prolijamente, sin que nadie se diera cuenta cómo, y yo menos que nadie. (*Jugo de...* p. 75)

El espacio entre ambas figuras, esa distancia entre la que se mira y la que devuelve esa mirada desde el otro lado, nutre un espacio que permite la expansión de las voces en contradicción. La aventura podría terminar con una reconciliación entre ambas, la tácita aceptación del orden patriarcal, si ella aceptara casarse con Maxi, quien la impulsó hacia el otro lado de sus confines. Esta protagonista va más allá de lo que propone Luce Irigaray cuando señala que la ausencia de ser de la mujer es como un espejo que refleja al hombre, porque el espacio, el territorio de la mujer no existe, sino porque es una superficie reflexiva que permite la contemplación del hombre. La profesora de geografía atraviesa

10. Como lo subraya E. FORASTIERI en su trabajo ya citado.

el espejo, no se ofusca ante la inversión que esa superficie le impone, y desmantela las «ilusiones de realidad» que se manipulan desde las esferas más altas del poder. Su rechazo a la boda con Maxi, mantiene lo irresoluto del enfrentamiento del espejo preservando esa con-fusión de puntos de vista, haciendo de ellos una sola imagen de proliferación, en la aventura misma de la enunciación.

En ambas novelas desde la primera persona, que pone en crisis la fuerza connotativa del nombre, se ofrece un panorama transparente y en conflicto de las escisiones más obvias entre las que se debate el discurso, sin embargo, aunque le faltan las palabras, elige la contradicción y la multiplicidad para decir lo que siente queda por ser dicho y se resiste a ser expresado. Reconociendo de ese modo que funcionalmente el lenguaje es un sistema semiótico en el que las variables sociales dialogan. Son así las manifestaciones de la simultaneidad y la paradoja del sistema, o aún más son el sistema mismo.¹¹

Las implícitas premisas bajtianas¹² de una lingüística de la enunciación en un contexto dialógico cruzado con los enunciados de la escritura provocan las coyunturas del doblaje y de la ambivalencia. La articulación dialógica de una variable sociolectal, como la voz femenina, compromete todo el sistema de relaciones lingüísticas: el sujeto lineal e irreversible en el tiempo de la enunciación se espeja en la contrafigura del sujeto reversible y simultáneo del enunciado. Transpersonalmente en el espejo de la identidad, «ella» es entonces la figura de un pronombre. Translingüísticamente, sin embargo, todas las variantes y todas las diferencias, incluyéndola a «ella», son un argos lingüístico de múltiples ojos.

Para concluir: en el panorama de las novelas escritas por mujeres argentinas en los años 80, hay una presencia multifacética de voces que proliferan en los diversos textos. Predican una ambivalencia entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Plantean a través de su paradójica conjunción de opuestos cuestionamientos inherentes a la escritura en sí, convirtiendo los textos en imágenes de oposición y coincidencia, expresando una liberación discursiva. Se recupera en la contradicción discursiva de un figurar, soñar, imaginar y suponer alternativas distintas a las del marco del sujeto de la subordinación. Considero de acuerdo con Kristeva,¹³ que la voz de mujer, como la alteridad ejemplar, escindida entre el enunciado y la enunciación, aunque no logre conjugar en la cópula verbal la flexión de una identidad, sí expresa poéticamente la coyuntura de su ambivalencia.

11. Planteos relacionados con lo propuesto por M.A. K. HALLYDAY en su libro *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Arnold, 1978.

12. Me refiero a los presupuestos de M. BAJTEN, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

13. V. Julia KRISTEVA, *Polylogue*, París Seoul, 1977.