
Dos, Paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)
Voces narradoras femeninas y ancianidad como objetos de
relato en la narrativa argentina: un análisis comparativo

El hilo de la fábula

*Female narrative voices and old age as narrative objects in
Argentine narrative: a comparative analysis*

 Ornela Barisone *

Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina
obarisone@unsam.edu.ar

El hilo de la fábula

núm. 30, e0070, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1667-7900

ISSN-E: 2362-5651

Periodicidad: Semestral

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 22 agosto 2024

Aprobación: 08 marzo 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.30.e0070>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2475487002/>

Resumen: En el presente texto se analizarán las representaciones de las mujeres ancianas como voces narradoras y objetos de relato en un corpus de textos pertenecientes a la narrativa argentina contemporánea. Una de las hipótesis iniciales es que las voces narradoras femeninas y ancianas en las obras literarias argentinas contemporáneas configuran una construcción alternativa de la identidad femenina y la experiencia de la vejez, desafiando los estereotipos sociales y culturales.

Entre los objetivos se propone, por un lado, analizar las características de las voces narradoras femeninas y ancianas en las obras *Más liviano que el aire*, de Federico Jeanmaire (2009); *Elena Sabe*, de Claudia Piñeiro (2007) y *Cae la noche tropical*, de Manuel Puig (1988) Por otro, explorar las relaciones entre memoria, espacio y tiempo en la construcción de las identidades femeninas y la experiencia de la vejez en las obras seleccionadas. Finalmente, evaluar el modo en que estas representaciones rompen con los estereotipos sociales y culturales sobre las mujeres ancianas y contribuyen a la construcción de una mirada alternativa sobre la vejez y lo femenino.

Palabras clave: Mujeres ancianas, memoria, espacio, tiempo, narrativa argentina, *Más liviano que el aire* - *Elena Sabe* - *Cae la noche tropical*.

Abstract: *This text will analyze the representations of elderly women as narratorial voices and objects of narrative in a corpus of texts belonging to contemporary Argentine narrative. One of the initial hypotheses is that female and elderly narratorial voices in contemporary Argentine literary works configure an*

Notas de autor

- * Investigadora del CONICET en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), su trabajo se centra en arte, visualidad y archivos transnacionales del siglo XX. Profesora asociada y adjunta en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral del CONICET. Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario, con posgrado en Artes Mediales. Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral.

alternative construction of the female identity and the experience of old age, challenging social and cultural stereotypes.

*The proposed objectives include, on the one hand, to analyze the characteristics of female and elderly narratorial voices in the works *Más liviano que el aire*, by Federico Jeanmaire (2009); *Elena Sabe*, by Claudia Piñeiro (2007) and *Cae la noche tropical*, by Manuel Puig (1988). On the other hand, to explore the relationships between memory, space and time present in the selected works regarding the construction of female identities and the experience of old age. Finally, to evaluate the way in which these representations challenge social and cultural stereotypes about old women and contribute to the construction of an alternative view of old age and the feminine.*

Keywords: *Elderly women, memory, space, time, Argentine narrative, Más liviano que el aire - Elena Sabe - Cae la noche tropical.*

En el presente trabajo formulamos las siguientes preguntas que guiarán el análisis: ¿por qué las voces narradoras femeninas y ancianas son tomadas como eje central en estos textos de la narrativa argentina (contemporánea)? ¿Qué características de «la ancianidad» y de «lo femenino» permiten mostrar por excelencia las representaciones sobre la mujer? Los ejes memoria, tiempo y espacio^[1] articulan de alguna manera la propuesta de lectura desde las representaciones^[2] sobre lo femenino^[3] y la «ancianidad»; que es el tópico que nos interesa en particular.

En la teoría del desarrollo (edad biológica, psicológica y social), la vejez se constituye en la última etapa de la vida. Por el contrario, «el envejecimiento se conceptualiza como una experiencia natural dinámica y evolutiva» (Guerrini, 2010:2), en este sentido, el envejecimiento es diferencial. Esto es, depende de cuál es la vivencia particular y los cambios: «envejecer tiene una instancia de decisión. Uno decide, individual y subjetivamente, cuándo se considera un viejo» (Guerrini, 2010:2). La misma autora parafrasea a Erikson (1968) quien se ha dedicado a estudiar el envejecimiento y la vejez en el marco de una teoría epigenética: «en la vejez, el conflicto principal se plantea entre “generatividad” y “estancamiento”. La primera consiste en la preocupación por afirmar y guiar a la generación siguiente, incluyendo los conceptos de productividad y creatividad. Pero cuando este enriquecimiento falla (...) hay un sentimiento de estancamiento, aburrimiento» (Guerrini, 2010:3). Así, el conflicto entre generatividad y estancamiento se observa en las diversas instancias por las que transcurren las voces narradoras o las ancianas narradas.

Resulta interesante destacar al respecto la idea de viejismo. La misma está asociada a los usos de la estereotipia y la generalización –principalmente por parte de jóvenes- en los ancianos y colabora en la construcción de estructuras de prejuicios (Guerrini, 2010:4). Uno de los prejuicios que propone Salvarezza (2002) es la sinonimia entre viejo y enfermo, también recuperable en los textos propuestos porque:

El mundo de los viejos es (...) el mundo de la memoria. Se dice: al final eres lo que has pensado, amado, realizado. Yo añadiría: eres lo que recuerdas (...) Concéntrate –recomienda a los viejos exiliados- (...) Pero los recuerdos no afloran si no vas a desanidar en los rincones más remotos de la memoria. En la remembranza te encuentras a ti mismo, tu identidad (...) En el momento en que los llamas a tu mente los revives, al menos por un instante, y ya no están muertos del todo, no han desaparecido completamente en la nada (Bobbio, 1997:44 en Sala, 2000:s/n).

También, la oposición entre vejez y vida: «más que la muerte es la vejez la que hay que oponer a la vida. Es su parodia. La muerte transforma la vida en destino; en cierta manera la salva confiriéndole la dimensión de lo absoluto (...) Suprime el tiempo (...) Cuando el recuerdo se desmenuza, se hunde en una noche irrisoria». Así, «la vida se deshace punto tras punto como un pullover usado, dejando en las manos del anciano sólo pedazos de lana informes» (Beauvoir de, 1970:644 en Sala, 2000:s/n).

Los cuerpos en estas novelas son pensados como lo quiere Foucault en tanto ejes esenciales para el análisis de las prácticas de poder-saber, son algo producido. El poder es efecto de acciones móviles e inestables, no necesariamente considerado depositario de un grupo o individuo. En este sentido es que se reparte en la interrelación de fuerzas «no intencionales y subjetivas», produciendo «estados de poder» desiguales, como si «estuviera en todas partes» (2003:113).^[4] El cuerpo en el ámbito de las prácticas de confesión empieza a ser el lugar de los pecados, cuestión interesante a recuperar a lo largo de las lecturas. El cuerpo de la mujer es el que se ha «histerizado», calificado como saturado de sexualidad. El cuerpo femenino es, en este contexto, la encrucijada del cuerpo social, del familiar y del saber médico. Tanto la confesión como el examen son técnicas que aparecen en un mecanismo de poder regido por lo disciplinario y que apuntan a diversos objetos: el cuerpo sexuado, los discursos sobre la sexualidad y el cuerpo dócil.

Sobre este tema, cabe recordar el artículo de Fumis (2022), quien explora cómo la literatura española contemporánea representa la vejez,^[5] no solo como declive biológico, sino como un espacio de potencia creativa y cuestionamiento de normas sociales. La autora argumenta que la vejez en la narrativa permite desmontar la «cronormatividad» (la imposición de un tiempo "normal" de vida) y la "integridad corporal obligatoria", revelando la fuerza del "destiempo".

En conclusión, el artículo sostiene que la narrativa contemporánea muestra la vejez como un campo de tensión productiva entre generaciones, y como una pregunta abierta sobre el significado de envejecer.

En el primer apartado pondremos en relación los ejes de memoria, espacio y tiempo en *Cae la noche tropical [CLNT]* (1988) de Puig y activaremos una comparación con *Pubis angelical [PA]* (1979), del mismo autor. Analizaremos el modo en que aparecen en *CLNT*, desde la noción de memoria, la pretensión de traducción fiel y la verdad de aquello que es objeto de relato. Posteriormente, observaremos a partir del espacio asociado a exilio, diversos movimientos que se producen en los sujetos y su relación con la memoria. Luego, exhibiremos el modo en que las marcas temporales se asocian en los textos seleccionados a memoria y a espacio produciendo oposiciones, negatividades, necesidades y esperas.

El segundo apartado recupera en la misma línea las luchas agónicas y las representaciones de lo femenino en la voz narradora-anciana. En primer lugar, cómo la narración y el encierro generan un espacio íntimo de delimitación del poder. En segundo lugar, exponemos el modo en que la memoria permite la desmitificación de estereotipos, y una tensión entre imaginación y «lo real». En tercer lugar, la asociación del tiempo con la vejez y la presencia de estereotipos específicos.

El tercer apartado presenta la experiencia del tiempo y su relación con la memoria, el advenimiento-conciencia de un cuerpo inerte y su consecuente reemplazo en el marco de la representación vejez-enfermedad. Asimismo, el lugar que adquieren la mirada, lo íntimo y lo mínimo como características asociadas a lo femenino.

1.1. Memoria, espacio y tiempo: los matices indecibles de la ficción en *CLNT*

La memoria, como necesidad, está asociada a la palabra; es memoria en conversación, memoria que necesita del relato, memoria generalizada, intento de recuperación del detalle perdido, olvidado quizás. En *CLNT*, dos mujeres que transcurren la vejez, argentinas, en Río de Janeiro. Nidia escucha a Luci, Nidia pide que Luci siga contando. Luci habla, refiere la historia de Silvia, la vecina y sus desencuentros amorosos.

Desde el primer capítulo, encontramos a: dos mujeres en conversación -una historia referida, mediada, traducida-, dos necesidades de contar (la de Silvia y la de Luci) y una necesidad de escuchar y de que le cuenten. Nidia duda, pregunta por la verdad^[6] del relato. La pregunta subyacente radica en si el objeto del relato es «verdad» (25). Acá se establece una relación problemática cuando la mediación del lenguaje y de la subjetividad operan como filtro. Luci promete fidelidad en la traducción, como si ello fuese posible. «Yo te quiero contar como ella me lo contó, la Silvia ésta, sin olvidarme de nada» (39). Se trata de una fidelidad rota, toda vez que la figura del traductor opera en una doble lectura: siguiendo las líneas del texto que ha de traducir, por un lado, y haciendo ingresar por el otro, el movimiento abierto de su propia imaginación. Es la transformación la que hace del espacio del texto el lugar mismo de los movimientos imaginados (Barei, 2005). Las versiones de la realidad sólo se escatiman en la carta; aquella escrita por Silvia: «Así que Luci, si no le molesta, le voy a tratar de explicar mi lado de las cosas» (122).

En el texto se construyen pasajes de un lado a otro: traducción, versiones, reinterpretaciones; filtros de subjetividad y lenguaje no límpido. Se observa la transparencia de la hibridez, de un entramado complejo. Al mismo tiempo que trasvasa el mundo del otro, el traductor escribe su propio mundo. La traducción es un «extraño ceremonial» que revela al sujeto que escribe o que habla. La carta que escribe Silvia al hijo de Luci contiene una perspectiva interesante para analizar esta pretensión de relación entre lo que se cuenta y la «verdad»: «Es que quiero enterarme de todos los pormenores de los últimos días de Luci. Esto puede sonar a un inútil regodeo en el dolor, pero no es así, para mí peor es el desconocimiento de los hechos, que da lugar a excursiones de la imaginación no siempre positivas» (197). Ya que la imaginación se escurre por las grietas de la duda, el pedido del detalle, del «pormenor» de los hechos permite, según Silvia, el acercamiento a un discurso sostenido por la razón. Por tanto, razón e imaginación parecieran ser aquí dos polos opuestos.

La traducción «aquellos movimientos de contactaciones entre lenguas y culturas, promotoras de incorporaciones y copias, transformaciones y/o reemplazos: de términos, de tópicos, de referencias, estilos, formas, cánones» (Romano Sued, 2005:20) opera en la selección discursiva anclada en la generalización. La memoria no puede sino permitir hechos vagos, generalidades; nada de detalles puntillosos: «Según ella era, bueno, eso me lo contó tantas veces, me lo explicó millones de veces, y con palabras diferentes, porque yo no le captaba bien lo que decía. Pero a vos yo te lo digo en pocas palabras, lo principal» (50).

Luci es la traductora. Luci en un «entre»; un medio en las conversaciones con Silvia que tiene necesidad de contar y de Nidia que tiene necesidad de escuchar. La pérdida en la traducción es ese resto intraducible. El hecho de contar los detalles es aquí una operación contraria a la generalización de la memoria. «Luci (...) contame todos los detalles, que vas a ver que no me escandalizo» (75). La traducción de Lucía es el resultado de un desvío que aleja al texto del supuesto del realismo que asocia la oralidad a la transparencia y lo atrae a la ficción.^[7]

Ilse Logie (2001) piensa la relación expresada con anterioridad para otro texto de Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y resulta útil respecto de *CLNT*: «La novela parece copiar la diáfana transparencia de la oralidad. Un análisis pormenorizado nos muestra, sin embargo, que la obra está volcada sobre su propia textualidad y que en ella se problematiza el concepto mimético tradicional: la oralidad que se percibe en la novela no es la oralidad tal cual» (2001:23). En tal sentido, Puig va a ser quien urde un «engaño sutil»: «Bajo una semblanza transcriptora, el autor nos descubre el grado de mediatización lingüística que rige tanto la literatura como la vida, pone de manifiesto los cruces y préstamos de discursos que los determinan. Todo lo que dice esta novela reconoce, en el mismo momento de decirse, su condición lingüística» (2001:23). Esa condición lingüística es, podríamos decir, artística (y artificial), dado que «todo pasa necesariamente por la articulación del lenguaje, no hay objeto que resista a ser hablado, referido, metaforizado (...) entre la voz que habla y aquello de lo que habla hay, no la relación “natural” e “inmediata” que postula el realismo, sino toda una dimensión de mediaciones, interferencias y discursos que se entrelazan» (2001:23).

La tematización del orden del relato es una operación que desnuda el estatuto ficcional del texto: «No me hagas perder el hilo» (28); «No, después te cuento. Deje me seguir con esto» (41); «No me mezcles cosas, primero contá todo del viaje de ellos, después del tuyo» (108). Se evidencia un reclamo de un relato ordenado por parte de Nidia; un relato que recuerde los detalles: desconfía de tanta traducción, de tanta generalización. Para ello experimentamos como lectores la superposición de relatos, un puro discurso; vale decir, voces en conversación que desoriginan la enunciación del texto. Dado que el contar es alivio, el relato se

itera, se repite, se hace reversible. Sin embargo, contar algo muchas veces no es contar siempre lo mismo: «me ha contado todo desde el principio hasta el final no sé cuántas veces. Es lo único que la alivia» (29); «lo que le hizo bien fue contarme todo» (49) Luci dice a Nidia sobre Silvia. En cada acto de contar, la memoria agrega datos, superpone, invierte. El contar tiene una marca indiscutible de relectura en el texto. Siempre nuevo, siempre diferente. El escribir es también alivio, aluvión de sentidos por eso, el género carta se intercala fuertemente. La carta-conversación es aquella que afirma la necesidad de diálogo.

En el capítulo siete del texto, la emergencia de la carta de Silvia a Luci muestra un hecho sustancial. La primera manifiesta la necesidad de que describir los ojos de Avilés la «aliviara» (119). Hay una escritura irreconocible de Silvia. La letra presenta variaciones, es muestra de la soledad. «Pero no me parece mi letra, Luci, estoy mal de veras, este pulso no es el mío, parece que las letras no tuviesen más renglón imaginario sobre el que yo siempre supe apoyarlas» (119).

El contar se prefigura como viaje y la escucha como sustancial: «Contame, Luci, yo cierro los ojos y hago de cuenta que estoy viajando» (91), porque la palabra desplaza a la soledad; no es el recuerdo por el recuerdo mismo. Es aquel que se constituye en herramienta para suplir la soledad, útil para la distracción. Así, el contar como viaje, como sustitución de un vacío, como alivio para la soledad. El amor aparece también en forma de olvido y de distracción: «en realidad quien se olvidaba de lo malo de este mundo cuando lo miraba, era yo» (120).

En tal sentido, opera la selección discursiva: una memoria como ejercicio o memoria inútil. Nidia es afectada por la memoria. Luci la alienta a «ejercitarla» (33). La utilidad-inutilidad de la misma pasa por el recuerdo de «las cosas buenas» (43). Como problema se instala el olvido: «Qué memoria tenés para los nombres! No, eso no me importa olvidarme, de los nombres. Ahora me estoy olvidando también de cosas que pasaron. Y no me quiero olvidar de nada, de las cosas buenas, sobre todo» (34). Como metáfora del olvido, la nube negra (47). Al respecto, se constituye en la operación a la que se somete un cuerpo que no ejercita la memoria.

De lo anterior se desprende que tanto espacio y relato exhiben el ahogo de cuerpos exiliados. Consideremos que la memoria y el espacio son tanto impugnación como complementación. El contrasentido necesario en el texto radica en que, por un lado, para poder tener relato es necesario el espacio. Por otro, cuando la recuperación se realiza en el espacio, el sujeto se ahoga. El espacio contiene sujetos exiliados no sólo físicamente, sino también en cuanto a condición de encierro. El espacio se acota, ahoga, asfixia. En este doble movimiento, se produce un contrasentido y una necesidad. Por una parte el encierro es un modo de recuperación de la memoria; por otro, es un espacio de asfixia. Así, el texto instala la necesidad de fortalecer la memoria desde el discurso, del contar. También de salir para liberarse de la asfixia que provoca el encierro. En tal sentido, en ambos casos se compensa.

Este doble movimiento atraviesa al sujeto en las dos necesidades que tiene en la vejez. Por un lado, la necesidad de decir, ya que la vejez empuja al sujeto a sentirse joven en el relato; por eso recupera imágenes del pasado (de allí su relación con la memoria). Por otro lado, la necesidad de encierro incongruente y complementario determina que si bien la salida es importante, la vejez se lo impide (de allí su relación con el tiempo).

Precisamente, «en el exilio, el problema de la configuración de las nociones de espacio-tiempo es fundamental ya que justamente implica la tensión del interjuego entre el abandono de un espacio-tiempo anterior, que retrotrae al lugar de origen, y lo novedoso» (Rosenkrantz, 2003). Entonces: exilio y movilidad, exilio y encierro. En ambas perspectivas está contenido el espacio como aquello que rodea y constituye al sujeto; concebido en su «estructura de itinerancia». «Por un lado, es aquella traslación que compele a un desenraizamiento del suelo nativo, a la vez que [es] un pasaje desde el espacio organizado hacia la periferia». Además, agrega que «el exilio se inscribe entonces bajo diferentes modalidades (...) la proscripción dentro del territorio, la deportación fuera de éste, la segregación de una realidad y espacio compartidos, la autocensura y la alienación, formas éstas del exilio interno» (Rosenkrantz, 2003).^[8]

La sensación de asfixia permite recordar más aquello que se quiere olvidar: «Es el tiempo (...) Es que encerrada me viene más el recuerdo» (37). Nidia instituye el alivio en la movilidad; instauro la posibilidad de desplazar el cuerpo en la vejez hacia un espacio abierto. Ella es quien insistentemente quiere salir a dar una vuelta. «¿Por qué será que entre cuatro paredes no puedo estar? Apenas salgo me alivio tanto» (72). Y más adelante: «Es que las paredes me hacen mal, Luci, me quitan el aire».

En Silvia también se halla la necesidad de expansión. Luci, refiriéndose a Silvia agrega: «ella (...) quiere siempre (...) salir de la casa, donde está encerrada todo el día con los pacientes. Siempre viene aquí a charlar. No me llama para que vaya yo» (45-6). Así, la excusa de la visita permite el traslado. Una charla, una conversación, son, ambos, alivios para la espera indefinida. De este modo, asfixia, ahogo, encierro, exilio son modos complementarios e impugnados para la palabra.

Dado que el cuerpo exiliado se posiciona, se adapta, resultan funcionales los marcadores espaciales (deícticos). El acá y el allá configuran el espacio de enunciación de los sujetos. El allá, para Luci, es tanto Buenos Aires como Europa (Suiza); mientras que en Nidia se produce un cambio hacia el final. Ésta se «acostumbra» a Río (74), que primero era un lugar-otro; no quiere volver a Buenos Aires porque se siente cómoda allí. La oposición de los lugares está dada por los cambios climáticos: en Río clima tropical, cálido y en Suiza «un país frío».

Río, trópico, es el «lugar donde nunca llega el invierno»; clima acorde a la edad y a las enfermedades que padecen. Aquí se empieza a advertir la asociación temporal (vejez) con el espacio habitado: «A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca llega el invierno. No sabés cómo sufro cuando vuelvo a la Argentina» (71). Podemos evidenciar una doble intencionalidad en la elección del lugar: es tanto «para la juventud» como apto para el olvido.

En el primer sentido, permite a los sujetos recuperar y recordar la juventud desde la vejez a partir de un espacio que lo simbolice: «Qué juventud hay en esta ciudad, Nidia» (81). En el segundo sentido, el exilio es un modo de no recordar aquello que afectó al sujeto: «- No hay que pensar en esas cosas, Nidia. Viniste a Río para olvidarte de todo lo triste» (101). Lucía vive un doble exilio. De Buenos Aires a Río de Janeiro y de éste último a Suiza, donde finalmente muere. El allá (Río) ahora visto desde la distancia se resignifica: se constituye en un modo de valoración del espacio.^[9]

Como decíamos: memoria y espacio, exilio y movilidad, exilio y encierro, acá y allá. La palabra necesita suplir el espacio vacío dejado por la quietud.

Esta inmovilidad en situación de exilio, planteada por el confinamiento y la enfermedad, se ve contrarrestada por el movimiento que imprimen en los textos, el discurrir verbal. Los personajes centrales de estas novelas (...) articulan la palabra bajo diferentes inflexiones: narración de películas, escritura del diario, enfrentamiento en el diálogo, como modo de construirse ese otro lugar donde habitan con sus proyecciones, sus cuestionamientos, sus ensoñaciones. Ser, en estas novelas, es pasar necesariamente por la articulación del lenguaje (Rosenkrantz, 2003).

Anticipadamente, referíamos al establecimiento de un centro de referencia espacial que tiene como correlato una oposición temporal:^[10] la vejez y la juventud. Las plantas que crecen bajo el clima del trópico^[11] son una muestra clara de la situación que converge en espacio y tiempo; el alivio manifestado por Luci respecto de la renovación del vegetal. La juventud ingresa nuevamente a la casa si las plantas están bien cuidadas. Esta imagen resulta potente para pensar la insistencia de ella antes de morir respecto del cuidado por aquellas, dado que es el único elemento que vivifica el espacio de asfixia del departamento de Río.

La muerte también es objeto de conversación en la vejez; es el tiempo que acerca al hombre al límite. La tristeza que manifiesta Luci es signo de su imposibilidad de focalizar en buenos recuerdos: «Nidia, ¿viste que una no habla más que de muertos? Qué tristeza es esta edad» (15). Asimismo, la posibilidad temporal de evaluar el pasado vivido se amplía. No sólo por la experiencia, sino también porque la inmovilidad de los cuerpos y el encierro remiten al recuerdo de aspectos negativos. De ellos, ambas se pretenden desprender. La discusión radica en cómo gastar el tiempo, cómo ocupar el tiempo pensando en aquello positivo o escribiendo, o hablando (48). La discusión se cuele en las grietas de la contraposición de un antes y un ahora. «Lo feliz que una era y no se daba cuenta» (43), por eso la vejez es vista como recordación negativa.

Cuando el tiempo se acota, aparece la necesidad de relato. Las palabras intentan ocupar el vacío dejado por el exilio, por la soledad, por la ausencia de un ser querido. Las palabras están asociadas al tiempo y al espacio. La necesidad de contar y su reiteración conforman un círculo vicioso, una condición: «Nunca le conté nada mío porque apenas si alcanza el tiempo para que me cuente lo de ella, además hay que ver que cada cosa me la repite por lo menos diez veces» (115). El encierro también es nocturno y oscuro: «Sobre todo a la noche siento la soledad» (142). En su cuarto, si no lee antes de dormir, Luci piensa en la lejanía que la separa de su hijo. La noche en el trópico supone una reducción temporal. La muerte se acerca y la vejez es indicio de ella: «Si, aunque la noche ya está cayendo a eso de las cinco, se están acortando los días». La noche se asocia al frío: del exilio en Suiza y de la soledad en Río. La escena se cierra –o se abre– con la declaración de usurpación de Nidia de las mantas; aquellas que cobijan al cuerpo inmóvil.

En este escenario, la espera es el elemento unificador; es decir, hilvana las voces, es sinónimo de paso del tiempo porque «[depende] de un llamado telefónico para poder seguir respirando» (121). También el amor es el alivio sustentado en la espera; toda vez que es el momento de encontrarse con alguien para hablar «había cosas muy picantes que me iban a escandalizar. Yo sigo esperando» (99). Así, Nidia espera una carta de su hermana; mientras Silvia escribe una carta a una amiga de Buenos Aires «para no quedarse mirando las agujas del reloj» (57). La espera se constituye en esta novela como instancia temporal, como transcurrir. Algo debe colmar ese vacío: una distracción, una palabra; algo que aleje –al menos temporariamente– al sujeto de la soledad.

1.2. *PA*: cruces y matices en relación a *CLNT*

Una mujer que mira a los ángeles en señal de amparo, la soledad, la sordidez de una habitación insular. La ubicación en la isla ahínca la descripción. Una mujer desamparada que no puede salir a caminar al jardín de invierno porque su marido se lo ha prohibido. Una mujer, llamada Ana, que invoca con urgencia a su amiga Beatriz para contar; tiene necesidad de decir, pero admite callar algo. Beatriz quiere escucharla, le pide que le cuente. Una mujer enferma por un tumor, encerrada e inmóvil en un cuarto de hospital admite que «lo único que me [le] dan ganas de seguir viviendo...es pensar que algún día [va] a encontrar a un hombre que valga la pena» (21). En este texto, la espera es aquello que estructura el relato. Es el modo de pasar el tiempo, con un motivo. Sujetarse a él, para desplazar el cuerpo, al menos imaginariamente. «Por favor, hoy no, me siento mucho mejor y si empiezo a hablar de esas cosas me voy a sentir mal de nuevo» (21). Recordar es traer al presente lo ausente, aquello que por algún motivo se decidió olvidar. Aquí recordar es intolerable; más cuando aquello de que es objeto permite revivir momentos de infelicidad.

Una mujer exiliada en México. Su discurso manifiesta el enclave del aquí y ahora. El presente es este país, no el que quedó atrás. No obstante, afirma «A mí de allá [Buenos Aires] no me importa nada, y de acá tampoco» (141). Es decir, no encuentra su espacio. Su situación no la deja pertenecer a ninguna parte.

Una mujer que decide escribir un diario; antes no lo hacía «porque no tenía tiempo». Así, el tiempo de la enfermedad es vivido como dilación, como espera. La necesidad de la escritura deviene de un diálogo íntimo consigo misma entre las paredes de la habitación. Desde allí también emerge el gusto por el cansancio (59), ya que escribir la agota; es sinónimo del tiempo gastado. Este es un dato no menor para afirmar que en *PA* se da lugar a temáticas sustanciales enraizadas en la ficcionalización de la oralidad y en el lugar que ocupa la palabra cuando el vacío ahoga al cuerpo, que luego se complejizan en el último texto *CLNT*.

Las preguntas retóricas se construyen para interrogar y contestar a la vez, para que el eco de lo que dice pueda tener un retorno. Las mismas actúan desde la operación metalingüística, a partir del uso de modalizadores dubitativos. La duda ingresa al discurso, ¿es esto que está escribiendo una manera de escribir la verdad, un modo de aproximarse a ella?: «Un momento, ¿por qué digo volvamos? ¿no estoy sola acaso? ¿o este diario es una excusa para contarle cosas a alguien? ¿a quién puede ser? ¿o es conmigo misma que hablo? ¿me estoy desdoblado? (...) Me parece que estoy encubriendo algo, mis ganas de hablar con alguien que de veras, lo pienso y lo pienso y no sé quién es» (24).

Una mujer que manifiesta sus ganas de decir. Hablar ¿sobre qué?, ¿a quién? Similar a la escena de *CLNT* en la que Silvia manifiesta la necesidad de hablar con Luci, porque en ella encuentra otra distinta de sí; no como con Nidia, ya que con ella Silvia se escucha y se responde a sí misma. Esto instala la problemática del eco, del retorno de una voz. La necesidad de que esa voz regrese, tenga connotación, pero sea distinta. Para escucharse a sí misma está el monólogo. El diálogo es la necesidad de la instauración de una voz otra en la que no pueda identificarse. Dice Ana: «yo y las otras, nos tenemos, y otra vez el plural. Pero no es con otra mujer que quiero hablar, porque de ellas sé todas las respuestas. Tiene que ser con un hombre. Si de veras necesitase hablar con alguien, sería porque ignoro la reacción de la otra persona, porque me intriga su respuesta» (24). Esto señala un contrasentido importante, toda vez que queriendo escapar al retorno de su propia voz escoge el diario para hablar-se «una razón posible es el miedo, escribo para no pensar que me puedo morir» (25-6).

La escritura es, en este ámbito, como primera medida un modo de anular la dilación del tiempo. En segundo lugar, como se ve en la cita anterior, es un modo de no pensar en la muerte. Es un vehículo de distracción, tal como el contar para mitigar la espera del llamado en Silvia, como el contar chismes de Luci para entretener a Nidia, el escribir cartas desde Río para compartir con otro la soledad: escenas contundentes en *CLNT*. Estas estrategias permiten hacer de la noche fría un día soleado al aire libre. La idea de ficción asociada al personaje permite atisbar este mundo imaginario «paralelo» para hacer oídos sordos a la inmovilidad del cuerpo: «en el mundo cada uno es una nada que tiene que elegirse algún personaje que le guste. Para entretenerse en algo, llenar las horas, o el vacío que tiene adentro» (189). Una mujer que teme releer lo escrito, «me da miedo. ¿De qué? De parecer más tonta todavía de lo que soy» (29). Teme concebir la relectura como un acto en donde lo escrito se resignifica, donde dicha lectura es única y nueva cada vez, porque para Ana, volver a leer es leerse igual.

Lo anterior está en consonancia con la vuelta a la pregunta por la finalidad de la escritura. «¿Para qué escribo este diario entonces? Para decir la verdad, creo. Si empiezo por mentirme a mí misma no voy a llegar a ninguna parte» (30). Así, la escritura es el espacio de resonancia de lo que se pretende «verdad». Ana piensa en la verdad como algo hallable, material; no advierte que la discursivización de los hechos la truncan.

Una mujer que pretende recuperar su imaginación. «Me gustaría creer en algo (...) Qué imaginación tenía entonces, cuando soltera», afirma. En esta situación se efectiviza la asociación operada por las hermanas exiliadas en Río: de soltera (de joven) es posible imaginar «cosas lindas»; en la vejez, sólo hay lugar para lo triste. Inversamente a *CLNT*, aquí Ana expresa que «antes le daba horror pensar en [sí] misma de vieja. Ahora no (...) Que vengan los años, que se amontonen. No quiero morir joven. » (54) La revisión de lo vivido es aquello que permite cerrar una etapa cumplida. La sensación de insatisfacción es no haber agotado el tiempo, no tener en qué pensar. Ya que no se puede tener en la vida esas historias de amor tan fantásticas, por lo menos en la imaginación; por eso el binomio imaginación-alejamiento de «la realidad» opera fuertemente.

En este punto del texto, el eco y el encierro son claves. Una mujer cuyo matrimonio la ata. Divorciada. Una mujer que le cuenta a otra, inmóvil, postrada por una enfermedad, cómo conoció a Pozzi y así esta mujer traduce sus palabras: «La verdad es que te estoy repitiendo todas las cosas que él dice» (57).

En las palabras de Beatriz está el eco de las de Silvia. Hacia el final de *CLNT*, esta última reclama al hijo de Luci que le cuente con detalles la muerte para no correr el riesgo de las «imagerías». Allí subyacía la idea de aquello que es necesario saber en profundidad, para no dar lugar a malos entendidos ni a interpretaciones falaces, que luego pudiesen ser traducidas en conversación con otros. Por su parte, Beatriz reclama a Ana: «Me tienes que contar más, con lo que sé no puedo opinar de nada» (58). También en ella está presente la necesidad de saber para luego conjeturar, aunque se evidencia más contenida, más medida al respecto.

En una charla con Pozzi, Ana manifiesta: «Te voy a decir lo que siento y basta. Ya me callé bastante toda mi vida» (140); mientras que páginas más adelante aclaraba que: «No hay nada peor que no hablar. Pero a mí, cuando algo me da rabia me quedo toda bloqueada y nada más» (90). Ello muestra cómo se bifurca una situación de encierro. En este caso, dicha situación se asocia a diferentes cuestiones: por un lado su exilio de su ciudad de origen; por otro, su enfermedad sin cura y, finalmente, su relación de atadura con su ex marido.

La espera es también búsqueda: «¡Siento desesperación por encontrar a alguien, al hombre que cambie todo esto! (...) y lo veo a él y me olvido de lo que tenía que hacer (...) porque no me acuerdo de quién soy» (90). Esta escena se reitera en *CLNT*, cuando el amor -la espera del amor- es aquello que le permite a Silvia seguir viviendo; por eso decide describir la mirada de Avilés y aguardar el llamado del teléfono. Cuando Ana se interroga por el papel que cumple en el escenario menciona: «¿Entonces la viveza está en qué, en no pensar? ¿en no representar más que ciertos personajes? ¿en encontrar un personaje que dé ganas de representar? Pero yo no he sido capaz de encontrarlo (...) Les doy lástima porque estoy exiliada ¿o les doy

lástima porque estoy enferma?» (189). En tal sentido, el tiempo vivido por el sujeto torna pesimista la concepción no sólo del presente, sino también del pasado sobre los hechos que se pretenden recordar. Este cruce también era objeto de discusión en *CLNT*, donde la vejez aparecía como recordación negativa: «Todo chorrea de grasa, la rotisería del padre, el pollo a la cazadora ¿o soy yo que no hago más que afear todo, hasta los recuerdos?» (86). Posteriormente: «- Cómo todo se puede ir al diablo ¿verdad? en un abrir y cerrar de ojos. -Tan cerca ...Y a la vez tan irrecuperable. -Estamos como los viejos, añorando el pasado» (163).

Otro momento de comparación posible es aquel que recupera la escena de la flor. Aquí Ana es una mujer que quiere desprenderse de todo aquello que sea sinónimo de envejecimiento (las flores «ni bien se empiezan a marchitar, pido que me las saquen») y, por el contrario, conservar el maquillaje en su rostro.

Según Rosenkrantz (2003) el exilio, que excomulga al sujeto del seno de la comunidad, compele a hacer de la patria un asunto íntimo. O sea, el hiato impuesto por el abandono del lugar de pertenencia obliga a Ana a replantearse aquello que fuera del orden de lo público en la intimidad del orden estrictamente privado. Dicho repliegue se explyea en la dispersión de las palabras que conforman su diario. Este proceso de reinención a través de la escritura de su diario, impulsa a Ana a un discurrir por el cual ordena su biografía y reformula su condición, imprimiendo un nuevo sentido a su vida. De este modo, a la clausura del encierro –determinada por su convalecencia– se le opone el efecto liberador de la palabra que emula nuevas construcciones subjetivas. En la fertilidad de la escritura, Ana se re-concibe en su condición femenina. En un marcado contraste, la inmovilidad de la convalecencia aparece en contrapunto con el desplazamiento discursivo, permitiéndonos establecer una íntima asociación entre el cáncer como proceso autogenerado y la escritura en tanto autoproducción. Ambas condiciones, el exilio y la enfermedad, tergiversan sus signos a través de un reposicionamiento del sujeto cuyo mediador es la escritura.

En *PA* se conjugan tres historias entrelazadas en su continuidad y contigüidad: la de Ana, la del Ama y la de W218. Si bien la complejidad para el lector radica en seguir esos hilos, hay una presencia de una instancia regente que organiza, por momentos, la narración. «En el quiebre que inscriben estas dos circunstancias, se inserta el acto narrativo» (Rosenkrantz, 2003) hacia el inicio del capítulo XIV, los puntos suspensivos y los espacios se intensifican, muestran el cuerpo de Ana exhausto. En cambio, esa posibilidad es imposibilidad, ilegibilidad, en *CLNT*; porque la enunciación tiende cada vez más a desoriginarse.

2. Más liviano que el aire [MLQEA], de Jeanmaire: relaciones agónicas y representaciones sobre lo femenino

En *MLQEA*, de Jeanmaire, la voz narradora femenina expone estereotipos^[12] relacionados con «lo femenino» y genera una «relación agónica» consigo misma a partir del recurso a la imaginación vehiculizado por los mecanismos de la memoria. En este contexto, tanto la posibilidad de narrar como de ser objeto de narración y de «dar rienda suelta» a la imaginación, permiten entrever qué representaciones sobre lo femenino circulan. Tomamos el término siguiendo Giordano (2001) sobre la narrativa de Puig, para quien:

Es, desde sus comienzos, narración de voces triviales, voces obsesadas por la monstruosa familiaridad de los estereotipos. No hay voz en las novelas de Puig que no se haga presente, que no manifiesta su identidad (social, cultural, sexual) como el resultado, no de un acto de elección, sino de lo que Castillo Durante (1995:80) llama «la conminación estereotipal». En el marco de la relación agónica entre cada sujeto y los discursos sociales, el trabajo, la intimación que realiza el estereotipo (intimación a ser como lo prescribe una doxa dominante, a «reducir la propia alteridad») asegura que los discursos impongan, a través de los clichés y las máximas, visiones prefabricadas en las que los sujetos deben reconocerse (...) las voces femeninas narradas por Puig tienen que remitirse necesariamente a los lugares comunes de una tipología mezquina y banal, la que establecen los diferentes discursos que toman como objeto lo femenino para poder individualizarse aceptablemente (...) Detrás de toda tipología hay una «*máquina binaria* que hace de cualquier campo semántico un campo de batalla: los cuerpos se individualizan identificándose unos en oposición a otros, unos «*contra* otros, de acuerdo con las valoraciones sociales y morales implicadas en los lugares comunes (Giordano, 2001:150-1).

Aquí se prefiguran tres elementos: la narradora, el espacio íntimo, la delimitación del poder; los cuales resultan fundantes de la propuesta escrituraria del autor. La novela narra la historia de una señora de noventa y tres años (Lita, Rafaela) que engaña un joven de catorce (Santiago) luego de que éste la asaltase en su domicilio. Como castigo, ella decide encerrarlo en un baño y contarle la historia de su madre, Delita: «Puedo salir, es cierto. Pero ¿adónde? (...) **para salir uno tiene que tener a dónde ir** (...) Créame que **estoy tan encerrada como usted, Santi**» (100). Entre Lita y Santiago, la primera establece un pacto de silencio y escucha: «hasta que no termine con el cuento de mi madre, no lo pienso dejar salir» (24); y más adelante: «el que perderá partes del cuento será usted. Yo me lo sé de memoria. Me he pasado toda la vida pensando y repensando lo que ocurrió en Longchamps aquella madrugada» (25). Ante esta afirmación, se visualiza el poder de la voz narradora y la conciencia escrituraria en cuanto al género literario cuento. Asimismo, se evidencia el uso irónico del mismo término, referido a la historia y a una mentira «no me interesan sus cuentos» (33).

El espacio de encierro de alguna manera genera una situación íntima y propicia la narración: «Antes de explicarle lo del confesionario, le estaba diciendo que con usted me ocurre algo que nunca me había ocurrido; que me animo y le cuento intimidades que antes jamás le había contado a nadie. Es increíble. Apenas si lo conozco, Santi, y usted ya sabe casi todo de mí. No puedo parar. Me siento escuchada, tenida en cuenta» (79); «el hecho de que al contarle no le vea la cara se parece mucho a la confesión, y eso creo que me ayuda a sincerarme» (78).

La instancia de «confesión religiosa» que le sirve a la narradora como comparación, permite visualizar el eje que modela las representaciones de la misma: la religión. Además, genera un ámbito íntimo apto para la narración desenvuelta, sobre todo cuando de contar un hecho de violación se trata. La paradoja, reiteramos, es la idea de «sentirse escuchada» cuando el encierro es parte del contrato: «No sé. Tal vez el motivo de que haya podido abrirme hacia usted de esta manera no sea más que el hecho de saber que está encerrado, que no puede escaparse corriendo y dejarme sola, que me necesita hasta para que yo le alcance unos bizcochos o unas galletitas» (80).

Tal como lo expresa Catelli, una de las acepciones de lo íntimo refiere a «introducirse un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa» y otra a «introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad» (2007: 46). Encontramos la conexión con el término «intimidación» en la que toman cuerpo los «gestos vinculados con la “penetración” (física pero figuradamente también moral o psicológica) de un sujeto sobre sí mismo o sobre otro, y con la “introducción” (física pero figuradamente también psíquica y moral) de algo en un sujeto; o de un sujeto a otro (en el sentido de “presentación”) (...) Los dos términos denotan (...) que la noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación o interiorización de otro sujeto u otra cosa» (2007: 46).

Sin duda, todas las variantes implican un «movimiento» y pueden ser pensadas en el contexto de este pasaje de la novela en cuanto a «contenido e interacción» (relato de una violación o estrechez de vínculos). La escucha se constituye en el elemento necesario para que dicho contacto se produzca. Cuando Lita dice que «creo que escucharme (...) le va ayudar a comprender su propia historia» (35), instala la funcionalidad de la escucha. Es decir, un relato didáctico que sirva como puente para reflexionar sobre la experiencia propia. Al respecto, cabe destacar que, si bien Lita propone la misma como aprendizaje para Santiago, para ella misma también implica un autoaprendizaje; porque advierte –pese a no reconocerlo– que también puede aprender del otro. En dicha cita, la ironía vuelve a estar presente en la ambigüedad que produce el término historia en el sentido de experiencia y en el de cuento.

2.1. Entre la imaginación y la adecuación del discurso a lo real: los vaivenes del memorar y la desmitificación de estereotipos

En esta novela, Santiago opera como otro silenciado que refuta el discurso de la narradora en términos de cuestionamiento de verdad. La justificación dada por Lita reside en la capacidad de la imaginación para «completar» aquellos huecos de la memoria porque «la imaginación rellena, complementa, alimenta lo escaso de la realidad» (49). En otras palabras, la memoria aquí sería una elaboración de aspectos seleccionados de un pasado y actualizados en un presente. El relato del memorar implica ficcionalizar; esto precisamente ejercita la anciana. La repetición se constituye en recurso correlativo a la pérdida de memoria, pero también al énfasis: «¿Para qué está la imaginación si no para rellenar los agujeros de las historias? (...) Para algo existe la imaginación. Y está la intuición femenina, también. No es mentira, no insista. Es una forma de la verdad» (34).

Lo anterior deja en evidencia la mediación que se produce en el discurso de Lita en relación con sus representaciones de mujer, o, quizás de cómo quisiera que su madre sea vista. En el segundo caso, devendría en un reposicionamiento del rol de mujer de su madre ante los chismes. Es un homenaje íntimo de mujer a mujer. Ello estaría en consonancia con la introducción de verbos que remitan a la tarea anterior, tal como «Imagino que...» (36), y que dan cuenta de la conciencia del proceso escriturario.

En la página 119 y, luego del relato tonal realizado por Lita a Santi, la narradora lleva a cabo una desmitificación del estereotipo en el sentido en que pone a prueba la imaginación. La estrategia utilizada son los presupuestos y sobreentendidos. Lita es quien repone la información que proviene de la voz de Santiago, permanentemente se produce una alternancia entre instancia de enunciación regente y enunciación enunciada. Cuando ella le pregunta cómo imaginó a la madre, él responde: «rubia y de ojos verdes». Acerca de cómo imaginó al hombre le dice «alto y rubio». Posteriormente, afirma: «Que el tipo haya tenido mucho dinero no significa que haya sido alto y rubio. Es más, era bastante morocho, de piel y cabellos, casi como usted. Y petizo, de espaldas muy anchas. Feo. Un mono, prácticamente» (119). Lita en el siguiente fragmento construye una mujer imaginaria, describe a alguien que no conoció y que su recuerdo se nutre de otras voces:

Que su imaginación se haya inventado una mujer que no era parecida a mi madre o un hombre que no tiene nada que ver con el verdadero, *«no quiere decir que no le haya servido imaginar: mire todo lo que aprendió acerca de usted mismo. Por ejemplo que, muy a pesar de que usted es bien negrito, «su ideal de la belleza y de la riqueza humana está ligado a las personas rubias, blancas y de ojos celestes. Aunque sólo se trata de eso, de descubrir los ideales que llevamos incrustados en el alma sin saberlo (120).*

La relación del tiempo con la vejez se evidencia en la experiencia de un tiempo subjetivo en cuatro días correspondientes a los apartados. La representación sobre la vejez que circula en boca de Lita es por oposición a la juventud: «Sería raro, estoy demasiado vieja como para todavía tener algo que aprender de un muchacho». El joven es quien tiene tiempo porque tiene un futuro por delante.

La vejez también se relaciona fuertemente con el proceso de memorar. Como puede observarse en los siguientes fragmentos: «A mi edad se duerme mucho menos, muchacho. Usted porque es joven. La cabeza llega muy cargada a los noventa y tres. Tan cargada que cuesta dormirse. Le vienen una infinidad de recuerdos, un montón de pensamientos sobre lo que hemos vivido» (157) o «es la edad, antes tenía una memoria impresionante, no sabe lo que era, me acordaba de todo, hasta de lo que no quería acordarme» (165).

Otra oposición visible se produce ante la situación de poder que genera el encierro del joven Y ella toma la palabra. Ésta manifiesta una posición de jerarquía y paradoja: una anciana débil encierra a un joven fuerte: «si es que llega a mi edad, lo difícil que le va a resultar el mundo. Todo está armado para los más jóvenes. Para los sanos. Y a nosotros, los viejos, que nos parta un rayo» (109). En este pasaje se recuperan los binomios característicos en la sociedad occidental en torno a la vejez: viejo-enfermo/joven-sano. El modo de vehicular las representaciones es a través del trabajo con expresiones impersonales, modalidades de enunciación deónticas y fácticas.

Entre los estereotipos, podemos mencionar al primero configurado en torno del problema del incesto. Cuando Santiago afirma estar enamorado de su hermana, Lita expone un «modelo de mujer» relacionado con: tareas domésticas, limpieza, «ama de casa», reproductora y heterosexual; «lo que va a hacer usted se lo voy a decir yo: se va a buscar una chica buena (...) de su barrio. Bien linda y simpática, que sepa cocinar, que sea limpieta, que le gusten los chicos (...) aunque el barrio en el que viven sea una porquería (...) Una chica con la que pueda construir una familia» (150).

El segundo es la tríada madre-respeto-educación. La madre es ubicada en un lugar sagrado cuando Santiago insulta a Delita. «Que yo me anime a comunicarle la verdad acerca de su madre, no significa que usted pueda decir livianamente cualquier porquería sobre la mía (...) son dos mujeres muy diferentes, con otra educación, con otra cultura, con otra posición social. Dos vidas de mujer diametralmente opuestas» (111). O: «Usted no sabe lo que es ser mujer. Ni lo sabrá nunca. Yo sí que lo sé. Y también lo sabía muy bien mi madre» (48).

Posteriormente, Lita le asegura a Santiago que «hay madres y madres», que «su madre no lo quiere, muchacho, no se engañe. Lo tuvo porque lo tuvo (...) No por amor, sino de casualidad» (56). Las descripciones que realiza la voz narradora están sesgadas por lo femenino, ya que se utilizan adverbios y sustantivos que tienen connotaciones negativas, referidos a la «barbarie»: «Era el gesto soberbio de un macho que ya lo había conseguido todo. O, todavía mejor, el gesto altanero de un macho que creía haberlo conseguido todo de aquella que suponía una frágil hembra descendente» Y continúa: «Aquel mismo hombre le había abierto a Delita, de un manotazo, *salvajemente*, con mucho de *desesperación*, los infinitos botones de una fina blusa blanca y, de otro *manotazo*, igual *salvajemente*, le había alzado una falda también blanca (...) Sin ninguna consideración para con su completa ausencia de deseos» (26).

La voz narradora se percibe a sí misma como una mujer dócil y buena en el aspecto físico, pese a la especificación del carácter fuerte: «Puedo dar la impresión de ser muy buena, de ser muy dócil. Pero no. Soy una mujer que sabe hacerse respetar, muchacho» (94); «Usted se metió conmigo porque me vio muy vieja, indefensa, una víctima fácil» (32).

Respecto de la representación de lo masculino, puede decirse que es sumamente negativa: «los hombres son todos iguales. Y se defienden entre sí. Son como animales, casi» (111), «son el peor de los males de la humanidad» (127). La justificación de ello radica en la experiencia vivida: «Me resulta casi imposible de creer: tres hombres pasaron por mi vida y los tres fueron unos ladrones. Se robaron todos mis tesoros. Son un horror (...) Un castigo divino (...) El primero me robó la virginidad, el honor de ser mujer; el segundo se robó mis joyas más las que me había dejado mi madre, junto con la ilusión de construir una familia». Continúa: «y ahora usted, el tercero (...) me roba y me rompe en pedazos, dentro de mi propia casa, las únicas dos fotografías que he amado y venerado a lo largo de mis noventa y tres años» (132).

En este contexto, resulta un dato interesante y estratégico la inversión de representaciones asociadas a lo masculino y a lo femenino hegemónico circulante. En la página 116 Lita decide relatar el diálogo entre Delita y el hombre variando la tonalidad de la voz (una voz «finita y excitada» para representar a la mujer, más «gruesa y áspera» para el hombre y neutra para señalar el lugar del narrador). Esta «teatralización» es una parodia a los matices propios de lo femenino a los que hace referencia. El texto visualmente muestra ese diálogo, con la ayuda de la cursiva. En la narración siguiente, Lita por un lado, reflexiona sobre la situación de su padre. Por otro, establece una comparación a partir de la actitud que observa en Santiago. Nuevamente, las representaciones asociadas al género femenino y masculino se invierten:

Toda la gente o, al menos, toda la gente como uno, la gente amiga de la familia, los que nos rodeaban, los de nuestra misma condición social, sabían perfectamente lo que había ocurrido en Longchamps y no dejaban de hablar del asunto. Por lo bajo, por supuesto. Lo que se dice, chusmeaban. (...) Y se ve que mi padre no fue lo suficientemente fuerte como para soportarlo. En el fondo, se trataba de un hombre. No sé si me entiende, un hombre como usted, un muchacho, un ser bien débil. No era una mujer, como Delita o como yo, quiero decir (...) Yo no me refería a ese tipo de debilidad: cualquiera sabe que un hombre es más fuerte físicamente que una mujer (...) la bestialidad con la que acaba de manifestarse usted no hace más que expresar su completa debilidad frente a mí, que, aunque vieja, en este caso vengo a ser la mujer de la historia. A esa debilidad era a la que me refería. A la del carácter (19).

La fortaleza, en este caso, no tiene que ver con la fuerza física sino con el carácter. En sentido contrario, la debilidad de carácter no necesariamente debiera asociarse a la mujer (como en este caso lo muestra Lita).

Asimismo, la narradora establece hacia el final los binomios debilidad/fortaleza física (en el caso de Santiago) y fortaleza/debilidad física (en el caso de Lita). Ser «la mujer de la historia» la ubica en un lugar de poder especial: como narradora, como objeto de relato y como muestra de «mujer de carácter» pese a su ancianidad.

Un punto al que debemos atender es el predominio del binomio astucia-engaño. La anciana, aunque débil, logra engañar al ladrón. Respecto de ello, aparecen los consejos de «nunca darle la espalda a una mujer» o «Para mí la vida ya no vale nada (...) Por eso lo engañé. Usted me quería robar mi dinero y, al final, fui yo la que le robé su tiempo» (23). La narradora no sólo elige como objeto de su relato la historia de la madre -como figura sagrada- sino que también, reitera en la caracterización de la misma la idea de opción. Este pasaje muestra fehacientemente a partir de lo cromático las diferencias en la representación de lo femenino y lo masculino. Cuenta la historia de una mujer que transgrede su genitalidad y puede ocupar un rol: el masculino cis hegemónico.

El recurso de la comparación bien sirve a estos pasajes temporales y de instancias. Lita es quien proyecta su situación actual del robo con la de su madre. Lita proyecta los caracteres utilizados para nombrar a la madre en sí misma: los de la fortaleza y la templanza:

Usted se imagina: mil novecientos dieciséis y una joven y bella mujer de la alta sociedad porteña que pretende pilotear un avión. Era imposible. Perfectamente imposible. Si la mujer era apenas algo más que un animal doméstico. Un animal antipático pero necesario. Necesario para la reproducción de la especie o el mantenimiento de las fortunas familiares o la satisfacción de los deseos masculinos más bajos (...) Una bella nada, era la mujer por aquellos días. Pero los tiempos estaban cambiando y a mi madre se le puso entre ceja y ceja que tenía que pilotear un avión. Ella podía hacerlo, igual a como lo hacían los varones. Aunque, por supuesto, eso Delita no podía contárselo ni a mi padre y a nadie (...) Como a mí hace unas horas en la puerta del edificio, a esa altura de los acontecimientos a ella tampoco le importaban, me da la impresión, los estúpidos gestos masculinos que se dibujaban a su alrededor (...) Lo único que Delita sabía con certeza aquella madrugada era que tenía ante sí solamente dos posibilidades. Sólo dos. Convertirse en aviador o seguir siendo mujer durante el resto de sus días. Por ser hombre, como era aquel que a su lado llevaba puesta esa estúpida mueca en la cara, era optar entre el blanco y el negro. Siempre. Todos los días. Ser ladrón o ser aviador, por ejemplo. O incluso alzar faldas con facilidad para cobrarse algunos favores por anticipado. Ser mujer, en cambio, tenía y, me parece, no sé, no estoy segura, todavía tiene que ver con los matices. Matices del blanco o del negro. Pero matices que venía, o vienen, siempre un rato después de la blanca o negra opción masculina (...) Y de esa manera, podía optar. De verdad. Ella. Enteramente ella. Entre el blanco y el negro. Y, si le quedaban ganas y algún futuro después del vuelo de esa mañana, todavía tendría los matices femeninos para seguir caminando o volando por el mundo por los siglos de los siglos. Amén (29-30).

Otro recurso disponible es la generalización a partir de expresiones impersonales. La representación de la mujer calculadora está asociada a la astucia. Es interesante destacar, en este sentido, el cambio de persona gramatical -de tercera plural a primera plural- en tanto constituye una marca de inclusión de la narradora dentro de la categoría que expresa: «Es lo que suele ocurrir con las mujeres que quieren algo de cualquier hombre. Hacen cálculos. No paran de hacer cálculos. No paramos» (45)

En el pasaje que sigue a continuación observamos ciertas representaciones sobre los «estados». El hombre que se presenta le pregunta a Delita si es soltera. Ella responde «casada». Ante la tensión, la narradora cuenta que Delita pregunta: «¿el hombre es un animal? Y al tipo le pareció que la pregunta no estaba del todo mal. **Que aquella enorme belleza poseía cierta inteligencia, además.** Por eso le contestó como le contestó: **El hombre es un animal que quiere volar aunque no está preparado por naturaleza para hacerlo**». Pero Delita volvió a preguntar: «¿Y la mujer? **La mujer es un ángel,** le contestó él muy zozco (...) De alguna manera quien afirmaba que **la mujer era un ángel pretendía argumentar algo así como que la mujer era un espectro con alas incorporadas, con alas propias: un ente de índole celestial que jamás necesitaría de los aviones para poder treparse a las nubes**» (47).

La madre, una mujer casada con hija, de la que se rumorea una historia extramatrimonial, decidida, invierte su rol para llevar a cabo su deseo de ser aviador. La narradora, una mujer anciana sin hijos, soltera, maestra normal destituida de su cargo, con experiencias negativas como la de la violación, el enamoramiento seguido de robo previo al matrimonio y el robo del joven de catorce años. Madre e hija interactúan en la ficción; narradora y objeto de narración o referente, intercambian roles, cuentan o modifican experiencias íntimas. Dejan entrever representaciones sobre lo femenino y la agonía (en el sentido de padecimiento y de lucha) del vivir-contar. «Uno se siente libre cuando posee. Cuando se hace finalmente propietario de algún bien, espiritual o material, que llevaba tiempo deseando con alguna intensidad (...) la libertad es la apropiación personal de algún bien o de algún sueño» (181). A partir de la cita anterior, se hace efectiva la relación del deseo con la libertad. Es decir, la mujer persigue su objeto de deseo, hasta trastoca los parámetros representativos de lo que su propia genitalidad le permite, apostando por la noción móvil de género.

El género, en este contexto, sería una categoría histórica social, flexible, no necesariamente asociada a caracteres biológicos (genitalidad). Lita muestra con Delita que más liviano que el aire es el deseo de cualquier mujer.

3. *Elena Sabe [ES]: lo femenino, la ancianidad y la experiencia subjetiva de un cuerpo enfermo*

En *ES* de Piñeiro, las representaciones sobre lo femenino se exponen de modo contundente en la experiencia subjetiva del tiempo de Elena, una de las protagonistas. Sostenemos, al respecto que, si bien se evidencia la presencia de una instancia de enunciación regente que organiza la narración en tercera persona, la contaminación de voces en diálogo sin demarcación gráfica (estilo indirecto libre) y la experiencia subjetiva del tiempo producen una «mimetización» entre la voz narrativa y la mujer objeto de relato (referente).

En relación con la temática de la ancianidad, podemos afirmar que se reiteran por un lado, el tópico de mujer anciana en cuanto a una determinada búsqueda de «verdad» convertida en objeto de deseo de Elena (su obsesión respecto de la muerte de su hija) y, por otro, las representaciones sobre los roles femeninos, en este caso: madre-hija-abuela. Allí, es el «cuerpo» quien agoniza internamente. Elena advierte que su envejecimiento es diferencial, respecto del de la peluquera (madre del novio de Rita); logra diferenciar el creer del saber a partir de la implicación del cuerpo en la situación en términos de experimentar lo vivido. La voz narrativa deja huellas en su escritura de lo anterior.

La organización narrativa en tres apartados refiere a un tiempo subjetivo. La morosidad del relato se condensa en un único día acorde a la toma diaria de pastillas: la mañana (segunda pastilla), el mediodía (tercera pastilla) y la tarde (cuarta pastilla). Las frases son breves y sentenciosas, los pasajes son altamente descriptivos. Predominan las estructuras sintácticas de sujeto y verbo: Elena piensa. Elena sabe. Elena cree. Elena imagina. Hay un vínculo estrecho entre la experiencia del tiempo y la memoria: «El tiempo de Elena no es como el tiempo de los trenes (...) no tiene cronogramas ni horarios acordados que deban ser cumplidos. Su tiempo se cuenta en pastillas» (Piñeiro, 2007:92). «Esperar es todo lo que puede hacer por el momento». Elena recita nombres de calles de memoria y la voz narradora genera una estructura recursiva y morosa marcada por el recurso de la repetición que colabora en generar un efecto de robotismo. De alguna manera ello estaría en relación con la determinación temporal: «Sólo le importa que el tiempo pase, que esa pastilla se disuelva, circule por su cuerpo hasta sus pies y éstos se enteren, por fin, de que tienen que ponerse en marcha» (16).

Elena empieza a tomar conciencia de que su cuerpo no le pertenece, en el sentido de que no hay control sobre él.^[13] Se ponen en juego la vejez, el cuerpo inerte y su reemplazo: «Parkinson (...) Ése es el nombre. Elena sabe desde hace un tiempo que ya no es ella la que manda sobre algunas partes de su cuerpo. Manda él. O ella (...) y una enfermedad es femenina. Como lo es una desgracia. O una condena. Entonces decide que lo va a llamar Ella, porque cuando la piensa, piensa 'qué enfermedad puta'. Y puta es ella, no él» (15). En este pasaje se alude a la necesidad de nombrar aquello que le sucede y a la discusión acerca del género de su enfermedad; es objeto de discurso permanentemente. Con esto se quiere decir que la enfermedad domina su cuerpo; es ese algo externo que no puede controlar. Por eso necesita «pedir un cuerpo prestado», el de Isabel, para que pueda continuar con aquello que desea. La duda sobre la muerte de su hija, Rita. «Pero está sola, y ya no se trata de que le crean sino de que, al menos, alguien la escuche» (64). Por eso acude a Isabel, con la ilusión finalmente trunca de cambiar el curso de los hechos.

Al respecto, destacamos que la confesión a Elena (a diferencia de lo que le sucedía a Lita en *MLQEA* o a las protagonistas de *CLNT*) no le es útil. No le interesa la conversación con el Padre Juan «porque la escucha como a quien confiesa, y ella no necesita confesión sino respuestas a sus preguntas (...) Su cuerpo sordo está rodeado de otros sordos, piensa, más sordos que sus pies cuando no caminan. Sordos que dicen entenderla aunque no la escuchan, Elena sabe» (64-5).

La representación de la vejez tiene que ver con la enfermedad y con la suciedad: «no sabe si volverá a sentirse limpia, seguramente no; su enfermedad no tiene cura; paliativos, engaños, procedimientos o elementos que la ayuden a hacer lo que ya no puede, barbijos, pero no cura. Seguirá enferma mientras esté viva, y Rita muerta» (58). La paradoja y el énfasis simultáneo son, en este caso, evidentes en elementos opuestos: la edad vivida y la juventud muerta.

En relación a lo anterior, cuando el mismo día de su muerte Rita había decidido llevar a la peluquería a Elena, ella empieza a advertir a partir del recuerdo de diversas frases el «asco» y la «repugnancia» ésta para con ella (cortarse las uñas de los pies, la presencia de vellos en el rostro, etc.)

En primer lugar, evidenciamos una representación del envejecimiento diferencial, que no tiene que ver con una correspondencia cronológica: «Y si se acordara no la reconocería, así doblada, con ese cuerpo viejo que no se corresponde con los años que tiene» (17). Así, las posibilidades de ver se acotan porque hay un límite físico de la visión; el doblamiento de su cuerpo determina una visión escasa: «Con la cabeza gacha sólo alcanza a ver los neumáticos gastados que avanzan, pasan frente a ella y luego se alejan» (30). En segundo lugar, observamos una relación directa con la percepción de la vejez de acuerdo a las características de la piel y del pie: «Por el rabillo del ojo, ve una hilera de zapatos que forman fila frente a la puerta, puede ver a quienes los calzan hasta la altura de las rodillas (...) Pies morados, surcados de venas, pecosos, manchados, hinchados. Todos pies viejos, piensa, de viejos que tienen miedo de que se acabe la plata» (32-33).

En este contexto, el discurso religioso impregna varios capítulos. Asistimos a los fragmentos de la voz del cura dando misa y Elena escéptica, declarándose sin fe ante los preceptos de la Iglesia que su marido profesaba: «Puede rezar calles de atrás para adelante y de adelante para atrás, y levodopa, dopamina, dopa, y rey derrocado y Ella, y emperador sin traje. Todo eso puede rezar para adelante y para atrás las veces que hagan falta. Pero no puede rezar el rezo del Padre Juan porque mentiría» (53). Este dominio de la enfermedad en un cuerpo es lo que la lleva a desestabilizar el discurso del cura respecto del suicidio de Rita: «nosotros, como cristianos, sabemos que no somos dueños de nuestro cuerpo» (71). Elena aprovecha la mención de la condena por parte de la Iglesia acerca de «cualquier uso indebido del cuerpo que no es nuestro» para pensar en su enfermedad. En ese sentido, el suicidio de su hija –en el que ella no cree- y el Parkinson serían dos caras de una misma moneda.

El siguiente fragmento, si bien extenso, se constituye en una transcripción monologal. Se pregunta y se contesta. Alterna el mismo tiempo verbal (es o fue) y genera un efecto de cierre o continuidad. La muerte de su hija lleva a Elena a replantearse su maternidad en un rol móvil. La muerte, que Elena sabe, ahora, porque la experimenta se lleva el cuerpo, no así la palabra que lo nombraba.^[14]

El ‘agón’ se produce con palabras. Las palabras tienen la fuerza suficiente como para «quemar el cuerpo» hacia el que se dirigen: «Discutían (...) lo importante no era el asunto sino esa elegida manera de comunicarse a través de la pelea (...) que disfrazaba otra disputa, la que se movía oculta y a su antojo dentro de ellas, y que excedía cualquier tema en cuestión (...) Latigazo tras latigazo. Quemaban el cuerpo de la rival con palabras, como si fueran cuero en movimiento» (23). Permanentemente examinamos una relación tensa, de madre sobreprotectora, que está en desacuerdo con que su hija de cuarenta años tenga novio (23).

Respecto de las cartas enviadas a Rita por «su amigo del banco» (Roberto Almada), Elena piensa: «Elena no se atreve a leer no por respeto a la intimidad de su hija sino por ella, por no venirse a enterar a esta altura de detalles de una historia que nunca quiso conocer (...) Piensa, confirma que la hija se ha hecho mujer (...) es deseada (...) va camino a cumplir con su deber con la especie, nacer, crecer, reproducirse y morir (...) continúa en el mundo la posta que ella deja» (26).

Así, cuando se encuentra con Isabel, Elena debe soportar al final la revelación. Ésta admite que le deseó la muerte a Rita por haberla «salvado» de abortar. Mientras Elena creía «cobrarse un favor», Isabel la enfrenta con la cruda verdad de una mujer que no quiere –contra los decires sociales dominantes- ni quiso cumplir el rol de madre. Esta escena se constituiría, entonces, como un develamiento de las representaciones sobre lo femenino instituidas en lo relativo a la función reproductiva de la mujer «yo no quería ser madre, lo quisieron los demás» (148): «Como su hija (...) que no se atrevió a ser madre pero dispuso de mi cuerpo como si fuera de ella, así como hoy usted, que no vino a saldar una deuda sino a cometer el mismo delito, veinte años después. La mira y repite, usted vino a usar mi cuerpo» (151). La mención del «uso» del cuerpo remite a las políticas de poder expuestas por Michel Foucault. La cita deja en evidencia que tanto Rita, Isabel como Elena han generado una «cadena» de usos sustentadas en sus representaciones sobre lo femenino, especialmente «el ser madre» (o no serlo).

Además de la relación madre-hija, Elena permite proyectarse como abuela. Ella niega toda posibilidad de procreación en Rita asociada al mito de la «menstruación abundante»: «A ella le hubiera gustado ser abuela, pero nunca pudo imaginarse a Rita madre. Siempre la imaginó estéril. Tal vez porque tardó en menstruar (...) como si su menstruación no tuviera la contundencia necesaria (...) En cambio Elena sí, ella siempre tuvo reglas abundantes (...) todo, ahí dentro, funciona» (78).

Otro aspecto que subrayamos es el replanteo del rol femenino y la variabilidad en torno a éste si transcurre el tiempo. Las representaciones sobre la mujer casta, virgen y fiel; también son representaciones instaladas por el modelo cristiano de la virgen María.^[15]

Elena decide quemar la ropa que pertenecía a Rita porque «conservaba su olor»: «pero entonces no sabía cuánto más podía doler ese olor cuando el muerto era un hijo» (25). Posteriormente, recuerda con detalle las primeras manifestaciones de su enfermedad en términos del sentido olfativo. «El olor. ¿Olor a qué?, se pregunta Elena. No se acuerda. No puede definirlo. A muerte no, el olor de la muerte es otro, ahora sabe. Como no supo cuando murió su marido. Porque la muerte de su hija fue la verdadera muerte. Olor a enfermedad tal vez. A dolor. Olor a condena, piensa» (61). La descripción se combina con la identificación y proyección en otros enfermos cuando Elena estaba sana. «No se vio en ninguno de ellos esa tarde, pero supo cuál era su condena porque vio la Elena que sería» (63). En este caso, es la comparación de cuerpos lo que le permite tomar conciencia del suyo. El detalle de lo mínimo, la recurrencia de Elena de recordar que Rita, por temor a los rayos, no salía los días de lluvia de su casa: «La memoria de los detalles, Elena sabe, es sólo para gente valiente, y ser cobarde o valiente no puede elegirse» (41).

Últimas consideraciones

Hasta aquí, hemos desplegado diversas opciones de lectura en torno a los ejes de memoria, tiempo y espacio, recuperando las representaciones sobre lo femenino y la ancianidad. Las mujeres o son objeto de relato o son narradoras. Transitan los matices indecibles de la ficción, se autoexploran, viven, envejecen y mueren. Cabe interrogarnos, luego de las relaciones establecidas entre memoria, tiempo y espacio, por lo que ello significa en el contexto de la literatura argentina en relación con estos tópicos. No es casual, al respecto, que Piglia ubique a Puig –por ejemplo- en el cuarto lugar de la cadena final de la literatura argentina y afirme de su narrativa que «ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas» (Piglia, 1993:115). Espacio, memoria y tiempo: tres masas de creación que son casi inagotables, inabarcables.

Podemos arriesgarnos a decir que Puig recorre estos ejes como pocos. Podemos decir que Jeanmaire y Piñeiro estarían desandando dicho camino. En estos autores los ejes mencionados estarían abarcando todo el espectro de ficción posible en la literatura. Así, emergen como espacios contundentes donde fuera de ellos es bastante difícil crear. Si entendemos con Piglia (2009) y con Saer (1991) que el entrecruzamiento entre verdad y falsedad -como matiz indecible- constituye la materia de la ficción y que, no existe un campo propio de la ficción porque todo puede ser objeto de ella, advertimos que, en estos textos, especialmente en Puig esa matriz parece estar contenida en un espacio ficcional al modo del Aleph. Espacio memoria y tiempo parecerían ser los tópicos donde toda ficción es posible, fuera de la cual solo quedan susurros y murmuraciones.

Referencias

- Barei, Silvia (2005). «Ceremonias de la letra». Prólogo a Romano Sued, Susana (2005). *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Beauvoir de, Simone (1970). *La vejez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ciplijauskaitė, Biruté (s/d): *La novela femenina contemporánea 1970-1985: Hacia una tipología de la narración en primera persona*.
- Cixous, Hélène (1975). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Crolla, Adriana (1996). «Dante más allá del Sur» en *Continente Sul Sur. Revista do instituto estadual do livro*. Porto Alegre, N° 3.
- Crolla, Adriana (2007). «S/ objetos imaginarios: cuestiones interdisciplinarias sobre género» en *Miradas reflexivas de la literatura del S. XX*. Santa Fe: CEMED-UNL.
- Crolla, Adriana (2007a). «Lecturas comparadas 'al femminile'» en *Miradas reflexivas de la literatura del S. XX*. Santa Fe: CEMED-UNL.
- Crolla, Adriana (2007b). «Memoria, familia y sociedad desde el paradigma de escritura femenina de Edith Warthon» en *Actas Asociación Argentina de Estudios Americanos*. Mendoza.
- Falchini, Adriana y Hechim, Angélica: «Representaciones e imaginario social: la inundación en Santa Fe. Convergencias, divergencias, continuidades y rupturas en los discursos» en *Actas del III coloquio nacional de investigadores en estudios del discurso*. Disponible en: <http://www.fl.unc.edu.ar/aledar/hosted/3ercoloquio/712.pdf>
- Filinch, María Isabel (1998). *Enunciación*. Enciclopedia semiológica. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad, I. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2004). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fumis, Daniela (2022). «Tiempo de-más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa». *Olivar*, 22(35), e115. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Fumis, Daniela y Prósperi, Germán (2022). «Presentación: Infancia y vejez como pliegues del tiempo: las mismas, las otras preguntas por venir». *Olivar*, 22(35), e114. <https://doi.org/10.24215/18524478e114>
- Giordano, Alberto (1992). *La experiencia narrativa. J. J. Saer, F. Hernández y M. Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (2001). *La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Greimas, A. Julien y Courtès, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guerrini, María Eugenia (2010). «La vejez. Su abordaje desde el Trabajo Social» en *Revista Margen*. Edición 57. Disponible en: <http://www.margen.org/suscri/margen57/guerrini57.pdf>
- Guzmán W. J. (2008). *Escritura como reconstrucción de un imaginario femenino y como subversión en la novela Pubis Angelical de Manuel Puig*. Disponible en: <http://letras.s5.com/mp031008.html> [1/2/2003]
- Jeanmaire, Federico (2009). *Más liviano que el aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Logi, Ilse (2001). *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig. Análisis de cuatro novelas*. B.Y., Amsterdam - New York: Editions Rodopi.
- Moi, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*. España: Cátedra.
- Piglia, Ricardo (1993). «Puig y la magia del relato» en *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piñeiro, Claudia (2007). *Elena Sabe*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara.
- Prósperi, Germán (2023). «'Queda esto': ficciones de vejez en la literatura española contemporánea». *Revista CeLeHis*, N° 45. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. pp. 138-152.
- Puig, Manuel (2004): *Pubis angelical*, Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (2007): *Cae la noche tropical*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Tomo II. México: Siglo XXI.
- Romano Sued, Susana (2005). *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Rosenkrantz, Guillermina (2003). *Cuerpos al margen. Subjetividad y exilio en los textos de Manuel Puig. Asterión XXI, Revista cultural*. N°6. Disponible en: <http://www.asterionxxi.com.ar/numero6/cuerposalmargen.htm>.
- Saer, Juan José (1991). «El concepto de ficción». *Punto de Vista*, N°40, Buenos Aires.
- Sala, Arturo (2000). «Y llovieron viejos» en *Asociación de Filosofía Latinoamericana y Ciencias sociales*. Disponible en: <http://biblioteca.psi.uba.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=35253>
- Salvarezza, Leopoldo (2002). *Psicogeriatría. Teoría y clínica*. Psicología Profunda. Bs. As: Paidós.
- Showalter, Elaine (1977). *A literature of their own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton

NOTAS

- [1] La noción de memoria conlleva su despolitización. No se trata aquí de un sentido reconstructivo que liga el tejido social. Memoria se entiende como reconstrucción individual de la vida. Por su parte, la noción de espacio se concibe como una articulación significativa, «ello implica considerar que el espacio significa otra cosa y es la significación del espacio lo que interesa reconstruir» (Filinich, 1998:70). En tanto construcción semiótica, se establece una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios y se superpone a la continuidad indistinta de la extensión. Finalmente, la noción de tiempo remite a la experiencia del tiempo tal como el discurso la construye; las formas de vivir el tiempo que los actores de una historia ponen de manifiesto, una «experiencia ficticia del tiempo» (Ricoeur, 1995:533-617).
- [2] El término representaciones ha sido sometido a variadas interpretaciones desde la filosofía, el psicoanálisis, la estética, la política. La vertiente que ingresa a partir del psicoanálisis se interesa por el «imaginario social», esto es, aquel «compuesto por un conjunto de imágenes que constituyen la memoria afectivo-social de una comunidad, un substrato ideológico de la misma. En esa producción colectiva se depositan las imágenes que generan las diferentes percepciones de los actores en relación a sí mismos y de unos en relación a los otros (...) como parte de una colectividad». Para Castoriadis (1983,1989) la sociedad es una unidad, que consiste en una compleja red de significaciones que

«atravesan, orientan y dirigen toda la vida de una sociedad, y a los individuos concretos que la constituyen (...) Esta red de significados es (...) el magma de las significaciones imaginario sociales» (Falchini, Hechim, 2004:s/n).

- [3] En relación a lo femenino, seguimos a Crolla (2007), quien traza un somero recorrido de la mujer y de su estilo escriturario en el siglo XX desde la perspectiva multidisciplinaria de género. Lo que se ha dado en llamar «escritura mujer»-como parte de un proceso iniciado con un estadio femenino, luego feminista (Showalter, 1977)- no aparece ligado al sexo sino a un modo, una manera. Desde la corriente de género francesa, ésta es concebida como una escritura sexuada, privativa de una sensibilidad femenina (Cixous, 1975; Moi, 1999). Un nuevo modo y sensibilidad de apropiación de la realidad, un «acercamiento a lo mínimo y lo concreto» como «operaciones particulares de una mirada “femenina”»(Crolla, 2007:10). En los textos que presentamos son visibles esos estadios; Showalter (1977) indica que la dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad. En su estudio de la novela inglesa del siglo XIX, propone una división en varias etapas. La primera «etapa femenina», que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe. La «segunda feminista», que se declara en rebeldía y polemiza y finalmente «de mujer», que se concentra en el auto-descubrimiento. El tópico de la mirada, junto al cronotopo ventana fueron relevantes en tránsito de la mujer en la historia del siglo XX (Crolla, 1999, 2003 en Crolla, 2007:14-15).
- [4] La «historización del cuerpo y el sexo» como objetos centrales de los mecanismos de poder/saber mediante el dispositivo de sexualidad se exponen en *Historia de la sexualidad* (Foucault, 2003).
- [5] El artículo analiza diferentes representaciones de la vejez en la narrativa española reciente: la vejez en relación con la memoria colectiva (por ejemplo, en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas); la vejez en el contexto de las relaciones familiares (como en «Lo que olvidamos» de Paloma Díaz-Mas); la vejez y el deseo, desafiando la idea de que los cuerpos maduros son inertes (como en «Otra vida para vivirla contigo» de Eduardo Mendicutti); la vejez como ausencia, reflexionando sobre aquellos que no llegaron a envejecer (como en «Lúcidos bordes del abismo» de Luis Antonio de Villena). Asimismo, se recuperan los aportes de Prósperi a partir de dos Proyectos de investigación CAID 2016-2019: «Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea. Laboratorios de escritura, emergencia de lo queer» y Proyecto CAID 2020-2023: «Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos de escritura y otredad» (FHUC-UNL). Entre las modalidades que señala Prósperi en que la vejez puede estudiarse, este texto se enmarcaría en lo que denomina «ficción de vejez»; «en los protagonismos de vejez, (...) los personajes envejecidos figuran una instancia que modifica el estatuto del relato» (2023:140). Una introducción sobre el tema lo constituyó el Dossier (Fumis y Prósperi, 2022). Quisiera destacar que si bien no desconocemos estos últimos y relevantes aportes, el trabajo aquí presentado fue formulado en un seminario sobre narrativa argentina realizado en el año 2009 en la UNL.
- [6] Greimas (1982) a partir de las modalidades veredictivas («la construcción de la verdad» ha tratado de «liberar» esta categoría modal de sus relaciones con el referente no semiótico. También de sugerir que la veredicción constituye una isotopía narrativa independiente, susceptible de establecer su propio nivel referencial, que él llama «verdad intrínseca del relato». Al usar el término «veredicción» se intenta subrayar que en los discursos, los enunciados de estado no tienen verdad «en sí», sino que ésta está construida y aparece como «efecto» de un proceso semiótico. La operación cognitiva, producción de verdad, realizada por el enunciador, más que «producir» discursos verdaderos, consiste en generar discursos que produzcan un efecto de sentido, al que llamamos «verdad».

- [7] La concepción de ficción que aquí manejamos es diferente de la que opone ficción a realidad. Los «procedimientos de ficción» como procedimientos escriturarios permiten entender la ficción como tratamiento específico del mundo en donde verdad y falsedad se relativizan mutuamente (Saer, 1991); es decir, este entrecruzamiento -como matiz indecible- constituye su materia. Los aportes de Piglia (2000) complementan, en este sentido, dicha definición. El mismo sostiene que no existe un campo propio de la ficción, todo puede ser objeto de ella. La literatura se configura en tanto espacio fracturado «donde circulan distintas voces, que son sociales»; es decir que, «la literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto». En palabras de Piglia, «la ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto» (2000:10-11). La ficción no se genera en el vacío sino que se nutre de un contexto atravesado por lo social, lo político, lo cultural, etc. que necesariamente la influye y la transforma. Es en virtud de esta conciencia siempre colectiva y de la naturaleza social de la ficción, que la literatura se nos abre como un espacio propicio para establecer un nexo con la realidad que recrea; fundamentalmente por su carácter polifacético toda vez que nos permite arribar a ficciones sobre hechos históricos, políticos, historias que grafican una ciudad hasta en sus más mínimos detalles.
- [8] Tomamos de la autora siguiente dicha noción, aunque indaga directamente la representación textual de esta figura y sus repercusiones en cuanto a la construcción de la subjetividad en tres textos de Puig: *El beso de la mujer araña, PA y MEAQLLEP Maldición eterna a quien lea estas páginas*.
- [9] Finalmente, le confiesa a Nidia en una carta: «Ay Nidia, qué feliz que era en Río y no me daba cuenta» (134). «No quiero despedidas de ninguna clase. Quiero quedarme tranquila en mi rincón, que no está acá donde no conozco a nadie y no quiero a nadie. Mi rincón está ahí en esa camita de una plaza desde donde veo el jardín que yo misma planté hace seis años. No tengo tiempo para plantar otro jardín, y menos que menos en un lugar tan lindo pero tan frío como es este. Ya fue terrible dejar todo en Buenos Aires, pero entonces era joven, ¡tenía setenta y cinco años! ¡Una nena! Ahora tengo ochenta y uno» (138).
- [10] La memoria simplifica el tiempo, transformando experiencias densas en instantes puntuales. Como la escritura, rescata del olvido lo que puede ser moldeado y perdurar. Sin embargo, prioriza la acomodación de fragmentos sobre la exigencia de la memoria misma, creando un espacio homogéneo para la heterogeneidad temporal (Filinich, 1998:59).
- [11] «Acá en el trópico hay un tipo de planta, como el helecho serrano, que por ahí se te pone feo, pero no se termina de secar, se pone feo y basta, y te da lástima tirar la planta porque no está muerta del todo, pero está fea y te deprime, hasta que un día te da el ataque y la tirás, ¡Qué alivio! Por unas monedas te comprás una nueva y parece que entró de nuevo la juventud a la casa» (41).
- [12] El «estereotipo» (a diferencia de las «unidades de préstamos: clichés, lugares comunes, topoi, metáforas lexicalizadas, refranes, etc.) es un modelizador de discursos» que cumple una función política precisa: «reducir la alteridad»; es un modelizador de las relaciones de los sujetos con lo diferente que opera, en un determinado espacio «agónico» (de luchas discursivas) «reciclando» del «fondo doxológico» «unidades de préstamo» que impone como «imágenes identitarias» (Giordano, 2001:184 n. del a. pie n° 8)
- [13] «Pero su cuello se puso rígido, duro como una piedra, y la somete. Le muestra quién manda y quién obedece» (57); «Mi decisión estaba en mi cabeza no en mi cuerpo (...) entonces dejé de pensar y supe por primera vez (...) Uno confunde creer con saber, uno se deja confundir» (153).
- [14] «Nadie puede conocer tanto de su hija como ella, piensa, porque es madre, o porque fue madre. La maternidad, Elena piensa, garantiza ciertos atributos, una madre conoce a su hijo, una madre sabe,

una madre quiere. Así dicen, así será. Ella quiso y quiere aunque no lo haya dicho, aunque se peleara desde la distancia, aunque discutiera como si lanzara latigazos, y no acariciara ni besara, una madre quiere. ¿Seguirá siendo madre ahora que no tiene hija?, se pregunta. Si la muerta fuera ella, Rita sería huérfana. ¿Qué nombre tiene ella sin su hija? ¿La muerte de Rita puede haber barrido con lo que ella fue? Su enfermedad no pudo, ser madre, Elena sabe, no lo cambia ninguna enfermedad que impida ponerse una campera, ni que detenga la marcha con pies inmóviles, ni que someta a vivir con la cabeza gacha, ¿pero puede la muerte haberse llevado no sólo el cuerpo de Rita sino también la palabra que la nombre a ella?» (66).

- [15] «Debería haberse emborrachado alguna vez en la vida, y aprendido a manejar, y usado bikini, piensa (...) también tendría que haber tenido un amante, porque el único sexo que conoce es el que tuvo con Antonio, y eso era orgullo, haber sido sólo de un hombre, pero hoy, vieja y doblada, caída sobre su brazo, sabiendo que nunca más habrá sexo para ella, Elena no siente orgullo (...) eso que uno siente cuando se descubre tonto. Haber guardado la virginidad para quién, haber sido fiel por qué, haberse mantenido casta después de viuda con qué motivo, con qué esperanza, creyendo qué. Ni virginidad ni fidelidad ni castidad significan para ella hoy lo mismo» (111-2).

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/247/2475487002/2475487002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Ornela Barisone

Voces narradoras femeninas y ancianidad como objetos de relato en la narrativa argentina: un análisis comparativo

Female narrative voices and old age as narrative objects in Argentine narrative: a comparative analysis

El hilo de la fábula

núm. 30, e0070, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

ISSN: 1667-7900

ISSN-E: 2362-5651

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.30.e0070>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.