

## TRES NOVELAS PRIMERAS

por Jorge Monteleone  
CONICET

### 1. LA HERMANA DE SHAKESPEARE

Sobre *ANNA O.*, de Elena Vinelli<sup>1</sup>

1. En la última página de su célebre ensayo *Un cuarto propio*, Virginia Woolf recuerda a la hermana de Shakespeare. La alusión es a la vez conmovedora y programática. "La hermana de Shakespeare, escribe Woolf, "murió joven y -ay, nunca escribió una línea". Y agrega: "Está sepultada donde ahora se paran los ómnibus, frente al Elefante y la Torre. Mi credo es que esa poeta que jamás escribió una línea y que yace en la encrucijada, vive todavía. Vive en ustedes y vive en mí y en muchas otras mujeres que no nos acompañan esta noche, porque están lavando los platos y acostando a los chicos. Pero vive, porque los grandes poetas no mueren: son presencias continuas; sólo precisan una oportunidad para andar entre nosotros de carne y hueso".<sup>2</sup> Woolf reclamaba una escritura para un cuerpo sin voz, sepultado en la ignorancia y la exclusión. O, mejor dicho, reclamaba que aquella mujer se pusiera el cuerpo "que tantas veces había depuesto". Desde la literatura acuñaba con precisión un problema que sería largamente debatido en el siglo XX: que el obliterado cuerpo femenino, como cuerpo mudo, ya dejara de ser hablado por el otro masculino en la discursividad social, para constituirse en un habla propia.

2. El cuerpo hablado por otro cuando el discurso se vuelve normativo, se revela claramente, como lo ha señalado Michel Foucault, en uno de los cuatro grandes conjuntos estratégicos que, a partir del siglo XVIII, despliegan dispositivos de saber y de poder. Lo denomina "histerización del cuerpo de la mujer". Se trata de se trata del cuerpo analizado, calificado y descalificado como integralmente saturado de sexualidad; integrado por efecto de una patología intrínseca a las prácticas médicas; puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social, el espacio familiar y la vida de los niños. La histeria de la mujer suplanta en el imaginario occidental la figura de la bruja. En sus crispaciones, en sus convulsiones, en sus alucinados gritos, se la percibió como la manifestación de un cuerpo exterior al sujeto: el mal, pero sentido corporalmente. O, mejor dicho, manifiesto en el cuerpo mismo, como si éste fuera una cosa distinta del sí mismo, como si el yo fuera poseído por una carnalidad ajena y malvada. Asimismo, el mal no sólo se presenta en todo tipo de trastornos físicos, sino también por un rodeo en el uso de la palabra.

3. En el último tercio del siglo XIX la histeria alcanzó su máxima condición de espectáculo. Tuvo su teatro: La Salpêtrière, y su oficiante, el Dr. Charcot. Charcot no sólo trataba, sino que *exhibía* a sus pacientes. A sus funciones didácticas asistían no sólo médicos, sino también artistas, escritores, periodistas, políticos. La histérica era una medusa sin ojos, una venus minusválida. Los fotógrafos Regnard y Londe fijaban en sus placas el espectáculo del cuerpo femenino que se tornaba un signo elocuente para la mirada del saber. Un saber que se tornaba delectación morosa, voyeurismo, crueldad. A

---

<sup>1</sup> Elena Vinelli, *Anna O.*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2000. Las citas de página corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Buenos Aires, Sur, 1980, p. 110

tal punto que el teatro del sufrimiento que proporcionaba la histérica modificaba incluso las imágenes masculinas de la seducción. Son numerosas las fotografías de Augustine, una joven de dieciséis años que había sufrido una violación y que, obsesionada por el hecho, no cesaba de representarlo una y otra vez ante la vista de todos. Es curioso: al mirar hoy esas fotos acaso no dejemos de pensar en algunos mohínes del erotismo publicitario, como si pasáramos en un raptó de aquella tragedia a estas farsas. Pero había otro aspecto teatral: el del hipnotismo, que también estaba de moda como espectáculo público. Charcot había demostrado que mediante la hipnosis podía provocarse en pacientes predispuestos los mismos síntomas histéricos que presentaban sus demás pacientes.

4. Me demoro en este cuadro de histerias, teatralidad, saberes y registros porque proporcionan un conjunto de rasgos epocales que resuenan en toda la novela de Elena Vinelli. Por ejemplo, la dicotomía entre lo mudo y lo hablado, entre el silencio y el relato –donde el lugar del cuerpo de la mujer puede ser el del espacio de significación que es sucesivamente cubierto por historias diversas o porque, finalmente, habla desde otro lugar. O acaso porque, como cuerpo parlante, se encarna en otro cuerpo mudo, tanto para darle su palabra como para callar. O bien porque una mujer da su cuerpo a una escritura, tal como la prostituta entregaba en cada bocacalle su cuerpo a un cuerpo de varón. La escritura desplazaría de ese modo el rodeo de la palabra de la histeria. Podría afirmarse que, en tal sentido, la escritura misma, como contravención de la norma, se “histeriza”.

Otra dicotomía fundamental de la novela es la de lo visible y lo enunciable, que hallan su vértice en la mirada. El cuerpo de mujer no sólo es nombrado, sino también se escruta y se reproduce en el retrato y la fotografía. Piénsese que uno de los personajes masculinos es lingüista y otro fotógrafo, que otros personajes se vinculan con la pintura y que las imágenes se superponen con idéntico valor al de los testimonios verbales. "La mirada hace el cuadro", se lee. Así, la lectura misma se transfigura en aquel voyeurismo de la Salpetrière y se amplifica en la visibilidad -o en su contrario, lo que se vuelve invisible o lo que se va borrando-: aquello que *no puede ser dicho*.

Pero incluso en la novela misma se incluyen fotografías (las dieciocho fotos de la sociedad Migdal), que funcionan como un sucedáneo de la escritura, un complemento semiótico que encierra para el lector sentidos que la palabra no agota. En un momento, vertiginosamente, los personajes y el lector contemplan las *mismas* fotos.

5. Vuelvo al relato de base. En junio de 1882 Charcot recibió la visita de un tal Sigmund Freud que le refirió con todo detalle un caso de histeria tratado por su colega, el Dr. Joseph Breuer, que le había impresionado: el de Anna O. Sin embargo, Charcot no se interesó en él. El caso ya había sido cerrado por Breuer, que escribiría junto a Freud los *Estudios sobre la histeria*. Así está resumido por Freud y Breuer en el primer ensayo del volumen: "Una muchacha, que llevaba varias noches velando angustiada a su padre, enfermo, cayó una de ellas en un estado de obnubilación, durante el cual se le durmió el brazo derecho, que tenía colgando por encima del respaldo de la silla, y sufrió una terrible alucinación. Todo ello originó una perezosa de dicho brazo, con anestesia y contractura. Además, habiendo querido rezar, no encontró palabras, hasta que por fin consiguió pronunciar una pequeña oración infantil en inglés; y cuando algún tiempo después se vio aquejada por una grave y complicada histeria, olvidó por completo durante un año y medio su idioma natal, el alemán, no pudiendo hablar, escribir, ni

comprender sino el inglés".<sup>3</sup> Sin embargo la historia prosiguió, y antes que una cura fue, para los doctores, la historia de un fracaso. Lo interesante es señalar que había una doble personalidad en Anna O., cuyo nombre era Bertha Pappenheim: la transición entre una y otra se producía en una fase de autohipnosis, de la que despertaba aliviada. Cuando comenzó a relatar sus síntomas y alucinaciones a Breuer, algunos de estos síntomas cesaban y en consecuencia lo tomó como un hábito. Ella misma lo llamaba con un término que sería famoso "*talking cure*" o, asimismo, "*chimney sweeping*", limpieza de chimenea. Durante un año continuaron estas sesiones. Pero Freud observó que se había producido una contratransferencia y que Breuer, presa de amor y de culpa, un día dio por terminado el tratamiento. Esa misma tarde Breuer debió ver a Bertha otra vez porque la mujer estaba sintiendo los dolores de un falso parto histérico, respuesta "lógica", dice Freud, a la atención médica de Breuer. El médico la hipnotizó para disminuir el acceso y luego abandonó la casa para siempre. Bertha tuvo constantes recaídas y fue internada en una institución psiquiátrica. Escribe Ernest Jones, el biógrafo de Freud: "Un año más tarde, el mismo Breuer le reveló a Freud que estaba completamente trastornada y que lo que deseaba era que muriera, para ser liberada de tanto sufrimiento".<sup>4</sup> Por fortuna, Bertha no siguió el tenebroso consejo del médico. Abandonó la morfina, se recuperó y a la edad de treinta años se convirtió en una asistente social, fundó un periódico y dedicó muchos esfuerzos a la emancipación de la mujer.

6. Me demoro otra vez en esta referencia porque toda la primera parte de la novela de Elena Vinelli tiene como eje esos episodios. Los presupone como relato anterior y a partir de ellos inicia su reescritura que es, al mismo tiempo, una reinterpretación de la figura de Bertha Pappenheim. Al comenzar con esta frase: "Bertha lee, en alemán, lo que Breuer contó a Freud acerca de Anna O." (p. 13), que se repite como una fuga en el conjunto, Vinelli da cuenta del primer espacio de escritura que consigna aquella articulación cultural que nombramos antes: la histerización del cuerpo femenino mediante un relato normativo. De modo tal que la narración de la novela no sólo utiliza esa textualidad, que culmina en los *Estudios sobre la histeria*, sino también repone aquello que se omitía en la historia de Anna O. y finalmente la desmonta y modifica hasta volverla crítica de aquel relato primigenio: "¿Es una teoría que yo misma me haya sentido más de una o por lo menos dos? Ahora pienso que fui, no sólo dos, sino varias mujeres, aunque sólo dos de esas mujeres lleven nombre. Y en el nombre que ostentan esas mujeres pesa el nombre de las mujeres que las precedieron".

7. El episodio de Anna O. es una matriz de sentido al mismo tiempo político y estético. El desdoblamiento de la histérica se vuelve multiplicidad activa y los desdoblamientos del relato se tornan diversidad discursiva: los cuerpos se liberan toda vez que lo hagan también de la cárcel de palabras que los tienen aherrojados. Así, en la novela, Bertha Pappenheim comienza a investigar otro campo de manipulación del cuerpo femenino, la trata de blancas. Escribe en una carta aquello que declara el universo simbólico social que evoca la novela: "he encontrado que [la mujer] vive de la palabra que procede de la boca del hombre y de la palabra de Dios. Las mujeres están obligadas a comer con boca ajena, a dormir con los ojos de otro y a moverse según el

---

<sup>3</sup> Sigmund Freud y Joseph Breuer, "El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos", *Estudios sobre la histeria y otros ensayos*, en: Sigmund Freud, *Obras completas*, (traducción de Luis López Ballesteros y Torres), 1, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988, p. 42

<sup>4</sup> Ernest Jones, *Freud*, I, Barcelona, Salvat, 1985, p. 178.

deseo de los demás. En primer lugar, porque están predestinadas al matrimonio que, para muchas, es de por sí un yugo por el que se sujetan al marido y se ven amarradas a su servicio. No son ellas las que tienen el poder sobre su cuerpo, si no el varón. En segundo lugar, porque son tratadas por éste como un ser inferior al que somete a leyes que el mismo ha creado; sean las del matrimonio, sean las del estigma de la prostitución clandestina" (p. 28). El encuentro en un burdel con una prostituta, Jolanthe, cuya sola visión la fascina y, asimismo, el encuentro fugaz con el profesor Juan Maciel, que será su corresponsal en el Río de la Plata durante toda su vida, conforman el doble episodio que abre y justifica la segunda parte de la novela, titulada: "El limbo". Ahora el escenario no será Europa sino Buenos Aires, sobre todo en los años treinta. Después de perderla, Bertha enviará cartas a nombre de Jolanthe a diversas partes del mundo, hasta que Maciel, su enamorado corresponsal, encuentre a la muchacha, que no sabe leer ni escribir, y le entregue la carta en un prostíbulo de la isla Maciel. El sitio se llama "El limbo", y allí Maciel se enfrenta brevemente al cafiolo Briken. A partir de allí la narración se complica: veinte años después el propio Maciel retornará a "El limbo", a instancias de un discípulo, Octavio Puentes, que a la sazón se descubre sobrino de aquel proxeneta. Vuelve para interpretar la historia de ese lugar: la condena y la fuga de la asociación prostibularia, la vida de las putas, la denuncia final que deriva en una secuencia policial que concluye con *El limbo*. Hay, además, una deriva digresiva en el arte de la fotografía y el retrato, que se entremezcla a esas historias y a la correspondencia con Bertha.

8. Bertha/Anna O. es la figura hipostasiada en toda la narración a través de las sucesivas encarnaciones femeninas, no como personalidad, sino como cuerpo que pide ser narrado, reinterpretado, relatado en versiones hasta antagónicas: "la mujer del libro es también todas las imágenes que otros tienen de ella y ninguna de ellas, porque todas se chocan entre sí" (p. 148). E incluso una voz narrativa, que funciona irónicamente como el Brausen de Onetti, en la figura del "aladito", nos dice que no siempre el narrador masculino es quien escribe. Conjeturo que si en lo que dijo el aladito se lee que "todas ellas me van contando sus historias mientras yo voy haciendo la mía" o "mi boca es hablada por las voces de ellas" (p. 143) y si Juan Maciel, que debería ser el intérprete y narrador privilegiado afirma que, en verdad, no sabe quién escribe o que "el que escribe es siempre alguien que se hace pasar por mí" (p. 137), acaso esa figura de pura exterioridad sea -como la autora legendaria del Libro de J., al decir de Harold Bloom- una mujer. Por ello la escritura funda su diferencia y, toda vez que opera como un contrasentido del sentido primordial, patriarcal, de la ley simbólica del Padre, la escritura artística debería ser pensada esencialmente como "escritura femenina."

9. Esa concepción es el centro del capítulo "Un diario para Israel" donde habla otra prostituta, Clara, como encarnación de la Clara Beter de César Tiempo, en los *Versos de una...* Escribe Clara en su diario -que es ahora la escritura secreta de una mujer pública: "Cuando usted me nombra, Israel, no redime en sus versos a los pobladores del limbo. Lo que hace es preguntarse dónde está la mujer que usted es. Y es en esa pregunta en la que habita: en la escritura. La escritura es femenina y usted la porta" (p. 111). Leemos esa declaración de Clara en un doble sentido: literal y figurado. El primero alude a la operación estética de César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin, que adopta una especie de heterónimo o acaso un apócrifo fraudulento en la autoría de Clara Beter en su libro de 1926, tomado al principio como el primer libro de versos de

una mujer pública.<sup>5</sup> Lo público que se condena en la prostituta judía, se vuelve interioridad subvertida del idioma y de la escritura, donde, de un modo figurado, la palabra del Verbo patriarcal y masculino también se feminiza.

10. La peripecia, por sus artificiosas coincidencias, no quiere ser naturalista, sino una maquinaria de sentido que recuerda los rigores del policial pero con un diferimiento constante de la verdad. No resumiré aquí el argumento, porque no basa su eficacia en la fluidez narrativa, sino en las historias superpuestas, intrincadas, como pistas de un enigma disperso en diversas voces, personajes y textos -especialmente cartas, pero también informes, documentos, confesiones orales- que confían su sentido final menos a los absortos personajes que a un interpretante que los trascienda: "Alguien podrá venir y otorgarle o no el sentido fugaz que se le asigna desesperadamente a lo que es dado leer", leemos en la línea final del texto.

11. La escritura será el campo de pruebas y experimentación donde la palabra masculina es destituida. En suma, Anna O., el personaje y *Anna O.*, la novela, reescriben y por ello resignifican los términos que responden a esta pregunta: ¿cómo puede ser hablado o cómo puede relatarse el cuerpo de una mujer? La astucia de la novela de Vinelli, de la que se deriva su complejidad, es que, tanto como Anna O. y Bertha Pappenheim, la escritura se va duplicando, triplicando, multiplicando en sucesivas hipóstasis, fragmentos, dispersiones, voces que, en lugar de un consuetudinario orden de la verdad, imponen los imprevistos tesoros del secreto. Porque, como leemos en la novela "una historia nunca termina (...), es, más bien, parte de otra y es, siempre, múltiple, millonaria. Hay distintos modos de cubrir un cuerpo" (p. 96).

12. Apunto dos recursos donde se cuestionan irónicamente las identidades y los relatos masculinos sobre el cuerpo de la mujer. Una es la apropiación y reescritura de textos como *El camino a Buenos Aires (la trata de blancas)* de Albert Londres (las referencias a "Víctor, el victorioso" o el apunte con la llegada de las putas a Montevideo a bordo del Mihanovich son inequívocas, además de la aparición del propio Albert Londres). Esa apropiación es, como dije, más aguda con el propio texto de César Tiempo o incluso más aún con el personaje creado en el saber de Breuer y Freud. Hay incluso algo así como el relente de una relectura de los macrós y los cafishios de la literatura rioplatense, por ejemplo del Haffner de Arlt o del Larsen de Onetti, o también de los versos del machismo tanguero.

El otro recurso es el significado de los nombres. Los personajes masculinos suelen rozar la alegoría y están de parte de un sentido que se impone. Uno se llama Maciel como la misma isla prostibularia; otro Marcos, como si su apellido retomara el acto de enmarcar que produce la fotografía; otro Puentes, como vínculo familiar que se tiende, vínculo equívoco del que está de parte de la ley cuando en la otra punta el tío cafiolo, con el mismo nombre traducido al alemán, Briken (de Brüken, puentes) está de parte de la delincuencia; otro Max, en su posición máxima de jefe u organizador. En

---

<sup>5</sup> Cuenta César Tiempo que todo había comenzado con un poema "dedicado a Tatiana Pavlova, la gran actriz ítalo-rusa que por aquel tiempo arrebatava al público de Buenos Aires desde el escenario del teatro Cervantes. Firmé el conato de poema con el nombre de *Clara Beter*, un seudónimo de transparente reminiscencia gorkiana, y lo envié por correo a la revista. Era la primera vez que aparecía una mujer pública consagrada a la poesía" (César Tiempo, "Prólogo" a *Versos de una...*, Buenos Aires, 1977).

cambio, cuando no denotan la duplicidad o la extranjería como Anna O./ Bertha Peppenheim o Jolanthe, los nombres femeninos se acercan al apodo, al balbuceo, al agua lábil de las consonantes líquidas, al susurro preverbal: son Quela o Ibel o Loli, Pola, Clara, Yuyú o Mimí.

14. Omito un gran número de detalles, de espejismos, de simetrías, de juegos interdiscursivos, de claves que hacen de la novela un *puzzle* cuyo centro equívoco es la figura de ese fantasma, Anna O. Omito incluso otro gran tema del relato masculino sobre la mujer que se halla en la novela: el relato amoroso, el enamoramiento epistolar, el imaginario del erotismo, la tensión sexual. Omito las transfiguraciones, las tríadas, las alusiones en abismo. Y confieso, en fin, que la lectura no fue placentera para mí, salvo que el desafío intelectual es un goce. Esta novela no está escrita para agrandar, sino para inquietar. Produce un malestar, trabaja en el seno del malestar y es profundamente disyuntiva con la amabilidad de los relatos previstos. Es disyuntiva y diferencial, como el nombre mismo de esa hermana de Shakespeare lo indica: Anna O.

## 2. LA SINESTESIA COMO MORAL LITERARIA

### Sobre *Color en voz baja*, de Irene Klein.<sup>6</sup>

1. La dictadura argentina de 1976 trastornó el régimen de la mirada y de la discursividad social, entre otros motivos, por su vocación genocida: la desaparición forzosa de personas.<sup>7</sup> Dicha acción represora se sostuvo con un discurso ideológico desde el aparato estatal, con una lógica de guerra, según la cual lo que se enunciaba como subversión era lo no visible. El que no se ve -el subversivo no tiene bandera ni uniforme ni rostro, disimula y se infiltra, actúa en las sombras, afirmaba ese enunciado abominable-. Un enunciado de culpabilidad que reclamaba adecuarse a las tácticas del enemigo, que establecía por anticipado que si el enemigo era invisible, el castigo sobre el cuerpo, que proclamará así su verdad criminal, no implicaba otra cosa que la desaparición. Nadie los veía y luego, nadie los vio.

El lenguaje de una comunidad no sale indemne de este proceso. Se trata del habla de una lengua que se usa para la invisibilidad, que nombra para hacer desaparecer y que establece el silencio ominoso sobre aquello que se niega. En un espacio público donde prevalecía la prohibición y el exterminio, donde la palabra oficial devaluaba el lenguaje estableciendo enunciados de culpabilidad desde una lógica de guerra, donde se diluía la busca de un consenso y la pluralidad crítica en la imposición de un Sentido único, ¿cómo hablar y cómo escribir? No hay literatura que pueda dejar de plantearse ese problema al vivir esa ominosa experiencia histórica. Y es lo ominoso, lo abominable de todo genocidio el núcleo de su sentido. Para los miembros de nuestra generación, la de Irene Klein y la mía propia, ese hecho es un origen de lenguaje, es un terrible agujero negro que produce en todo lo que enunciamos ese sentido del cual hay

---

<sup>6</sup> Irene Klein, *Color en voz baja*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1999. Las citas de página corresponden a esta edición.

<sup>7</sup> Reitero aquí literalmente lo que sostuve en diversos ensayos anteriores, desde "Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", en: Roland Spiller (Editor), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio*, *Lateinamerika Studien* 36, 1995, Universität Erlangen Nürnberg, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 203-215.

que dar cuenta. No podemos evitar volver sobre él, desentrañarlo, hallar coartadas para mencionarlo incluso desde el punto en el que comenzó: la imposición del silencio. Y hundirnos de nuevo en esa paradoja: el hecho de que la incapacidad de ver correspondía a la obligación de callar. "Era ver contra toda evidencia/ Era callar contra todo silencio/ Era manifestarse contra todo acto/ Contra toda lambida era chupar/ Hay cadáveres" escribió famosamente Néstor Perlongher.<sup>8</sup>

Entre muchas otras cosas, de eso trata, creo, la novela de Irene Klein. Al leerla no puedo evitar recontrarme con esa obsesión, que puede formularse así: ¿cómo puede significar la literatura, cómo puede representar la memoria de lo ominoso en lo no dicho?. Tímidamente, una de las resoluciones estéticas está citada en inglés en la novela, como la frase que le dice el pintor Joe Berthot a Theodor Adorno. Voy a traducirla: "La filosofía dice aquello que el arte no puede decir, aunque sólo el arte es capaz de decirlo sin decirlo". Es en lo no dicho del arte, encarnado literalmente en la mudez de la protagonista o, sería mejor decir, de la agonista -Ingrid- que *Color en voz baja* se define como literatura respecto de ese trauma de nuestro lenguaje histórico. Y algo más, que podría formular en dos aspectos que trataré de apuntar.

2. El primer aspecto, por un lado, consiste en la capacidad de la literatura por trabajar en el intersticio, en el hiato imposible de esos órdenes, el de la mirada y el de la voz, es decir: lo visto y lo dicho, que resuelve como sinestesia. La sinestesia es la sensación subjetiva, propia de un sentido determinado, que afecta a un sentido diferente. Como recurso metafórico, consiste en unir dos imágenes procedentes de diferentes dominios sensoriales. Solemos usarlo sin pensar en ello, por ejemplo cuando decimos de un vestido que su color es de un verde *chillón* o un amarillo *rabioso* y que también aparece, supongo, cuando se habla de la "coloratura" de una voz. Ese tropo define el título sinestésico de esta novela: *Color en voz baja*. En esa sinestesia se halla entonces la deliberada confusión de esos dos órdenes. el ver y el hablar, que son aquellos dos órdenes alterados en el dominio discursivo del lenguaje durante la dictadura. Me apresuro a señalar que ese escenario, el de la dictadura, si bien es central en el sentido íntimo del texto a través de los personajes del Colorado y sobre todo de su mujer, Elena, la hermana de Ingrid, que eran montoneros y desaparecidos, apenas aparece en los recuerdos intermitentes de Ingrid y en varias referencias evocativas. Ocurre que la novela se interroga sobre el modo de nombrar un recuerdo ominoso, de verbalizar ese recuerdo traumático donde lo no visto equivalía al silencio. La novela entonces, en tanto literatura, se pregunta esencialmente, *debe* preguntarse, cómo nombrar. Y la respuesta que ensaya, luego de describir morosamente la deriva de los personajes en otro país, de New York a Miami y de Miami a San Antonio, luego de vivir peripecias que oscilan entre lo erótico y lo policial que los arrebatan como por error, luego de que la verdad del pasado se abre paso de a poco hasta transformarse en una herida abierta, en un tajo súbito que parte la historia amorosa en dos mitades, la respuesta que ensaya, decía, es terrible como el destino final de Ingrid: sólo es posible nombrar lo ominoso siempre que el relato sea el habla suplementaria, vicaria y como desquiciada, de *alguien que enmudeció*.

3. Para llegar a ese punto de extrema extrañeza, el clima de la novela se va enrareciendo a la vez que desplaza su propia espacialidad, sin abandonar cierto registro

---

<sup>8</sup> Consigno la primera aparición de este poema por su valor histórico: Néstor Perlongher, "Cadáveres, en *revista de (poesía)*, número 0, Buenos Aires, abril de 1984, p. 12. Luego recopilado en *Alambres*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987, pp. 51-63.

irónico. La espacialidad se ahonda, como la voz, de un punto a otro de las partes del libro que son, también, tres geografías visuales y al mismo tiempo tres estadios de la dicción novelesca: la geometría salvaje de Manhattan, que se aleja en líneas rectas hacia arriba, verticalmente, donde el ojo se pierde, concuerda con los personajes extraviados en su propia ficción. Una ficción policial y una ficción erótica. Dos modelos ficcionales que aparecen en las vidas de la pareja de Ingrid y Andrés, escritores, como si las modelaran. Como el falso culpable de Hitchcock *en North by Northwest*, como aquel personaje de Scorsese en *After Hours*, los personajes *de Color en voz baja* hallan en Nueva York el destino inexplicable de una trama que no comprenden del todo y que los involucra en su peripecia. Los roza el adulterio, el crimen, la injuria y son víctimas que cargan una culpa ajena. Pero en todo este episodio campea la ironía. Los personajes siempre son concientes de su propia pertenencia a la ficción: aluden varias veces al hecho de escribir una novela sobre lo que les ocurre o creen estar en medio del argumento de un filme.

Virginia y Philippe, que componen la pareja especular que precipita las acciones de Ingrid y Andrés, son funcionales en la trama. La mujer cataliza y revive el recuerdo de Elena en su propia corporalidad deseante: no es casual que sea bailarina y modelo fotográfico. El hombre metaforiza el intento por ver, más allá de lo que sucede y en el más allá de una imagen, el sentido de toda historia pasada: no es casual que Philippe sea fotógrafo. Es decir, *Color en voz baja* obra con cierta literalidad de lo ficcional en un escenario propicio, Nueva York, un escenario si se quiere irreal que, inexorablemente, abre aquello que estaba oculto y olvidado: "por esa atmósfera de película policial que se respiraba en las calles del Soho a esa hora de la mañana, su cuerpo recobraba el miedo que creía haber olvidado", leemos en la página 108, como por azar.

4. El azar aparente se vuelve necesidad. La segunda parte pasa de lo vertical a lo horizontal, lo plano, hasta lo chato de Miami, en el nivel del mar. Ese espacio coincide con los personajes que, en el seno de la monotonía y del letargo del calor, comprenden aquello que estaba enterrado. La verdad se impone de golpe, un golpe de mar, de ola fría en lo tórrido. Es el mar, una escena marina del recuerdo, lo que revela a Ingrid el sentido oculto de una culpa no dicha. Este es el modo en que metaforiza la novela cómo traficar con una memoria ominosa. Todo el largo episodio anterior de Nueva York sirvió para preparar este momento y era, como afirma el viejo Sevenly, "el modo de seguir en la vida, de despertar el sentido del tiempo en este reino de sombras" (p. 156). Pero el nivel autoconciente del texto, que en la sección anterior era irónico, ahora se vuelve trágico. El capítulo 30 es, yo diría, metaficcional: en él se enuncian las dos premisas de la novela para resolver aquella obsesión del lenguaje literario para nombrar la memoria no dicha del terror. Por un lado, leemos esta frase admirable: "Cuando se persiguen las palabras y se dictan otras, las que hay que decir, cuando ya no se es dueño de su propia voz, se contesta enmudeciendo. Su voz es la voz del exilio. Muda. Frustrada. Un país después del exilio, enmudece" (p. 168). Por otro la descripción del grupo escultórico de Laocoonte: "Laocoonte y sus hijos están inmovilizados de miedo ante las serpientes. Laocoonte y el hijo más joven han perdido la voz; frente al desastre, creen que las palabras ya no tienen sentido. Solo el hijo mayor señala lo que ocurre porque todavía conserva el habla y su intención de escapar de lo que ocurre" (p. 169).

5. Ingrid pierde la voz porque gana un habla: el habla del miedo. Es el miedo lo que habla, es el terror lo que enuncia desplazado a costa de la culpa. Y aquí se abre el

segundo aspecto terrible de la novela, el otro aspecto terrible: cuando el deseo se transforma en terror, *se vuelve culpa*. Es el deseo erótico aquello que precipita toda la trama de la novela en el recuerdo que no puede ser nombrado pero, también, una historia familiar y un trauma infantil lo que imponen, como una sombra, el mal futuro: "La culpa ya estaba pegada a ella como un lunar o como un tumor maldito en el fondo de su garganta". Porque el deseo erótico es aquí un sucedáneo para hablar del otro, el impulso deseante que lleva la historia más allá, el deseo imaginario que funda instituciones, cultura, músicas y relatos, el deseo utópico que se alza incluso en el error y que fue cortado de cuajo, como el cuello en la pesadilla de Ingrid. El deseo, preso del terror, se vuelve tumor, cáncer, enfermedad. Allí mismo, en el sitio de la enunciación, en el umbral de la voz.

6. Con esa conciencia, al apagarse la voz de Ingrid, se abre el tercer espacio de la novela, San Antonio, que es el espacio abierto a lo otro, la otredad que estaba oculta y que ahora estalla en la verdad. Esa otredad es Latinoamérica, nosotros mismos, la historia del deseo trunca, la violencia que reaparece en todos los relatos de nuestra propia lengua, como aparecía en el testimonio de la criada cubana. Ingrid ya no habla, pero escribe para seguir hablando. Y escribe esto en San Antonio: "la cercanía de México me hace sentir más en casa. No sólo por el idioma o lo latinoamericano, sino porque necesito imaginarme que del otro lado, muy cerca, se abre el espacio de lo salvaje, la protuberancia del color azteca que acá llega como en voz baja" (p. 195). Ese color en voz baja aparece allí por primera vez, entonces. Es la transacción de la literatura para decir lo no dicho, la imposibilidad del tropo, la sinestesia. Un triunfo literario -a costa de la enfermedad, el dolor, la extirpación, el desgarramiento. La novela habla del pasado como de una derrota e incluso se sitúa el lugar de lo ficticio como decepción. ¿Cómo será posible seguir escribiendo, incluso sobre la imposibilidad de mirar o de hablar, en un mundo donde lo que se dice y lo que se ve se trastornan por lo virtual? "Ahora vivimos el mundo del como si -le dicen a Ingrid en un museo de cera, como si la historia la rodeara como un teatro de la muerte- La verdad y la realidad son piezas de museo".

7. El último capítulo, con suavidad y delectación, responde con la imposibilidad misma de lo literario, que debe nombrar lo no dicho y referir lo que no puede ser mirado. La literatura que en su dicción procura atrapar ese raro color del mundo en el seno del miedo y de la culpa, el color, como en la sinestesia, que se convierte en sonido y que metaforiza ahora la imagen del fotógrafo dormido. "Sonido que no existe, por supuesto, ni en la cámara ni en el estudio vacío donde el ruido de las calles llega amortiguado, pero que es como una palabra pronunciada en voz baja que sólo él y su lente *escucharían*" (p. 220). Para esta novela la sinestesia es algo así como una *moral de la literatura*.

*Color en voz baja*, de Irene Klein, nos escribe, abre los ojos y nombra otra vez en la memoria del horror. A su modo busca esa redención por la palabra que, triste, afortunadamente, no nos llegará nunca para que la culpa, como una lengua desatada, siga hablando.

### 3. UNA GÓTICA ARGENTINA

Sobre *Las cruces*, de Sofía González Bonorino.<sup>9</sup>

1. En una carta a Louise Colet de 1853 Flaubert hablaba de "la tentación de la quimera, lo desconocido, el *carácter maldito*, la vieja poesía de la corrupción y la venalidad". Eran aquellos rasgos que la gótica y los horrores románticos llevaron al paroxismo. Imaginar, en el desinterés del presente veloz, ese espacio alentado por el género de terror, nos parece lejano o vagamente infantil: el castillo y sus pasadizos, los sótanos y los altillos, la humedad que progresa, las sombras y las alimañas, una elemental suciedad que se adhiere a los objetos con la persistencia de la culpa y, sobre todo, en el diseño mismo de una arquitectura siniestra, el absoluto dominio del mal. Dije que eso nos parece lejano o infantil: fue un recurso de la ironía o el pudor. Significa en verdad, que pertenece a la nostalgia, porque es parte de la intimidad de los relatos y la fascinación del miedo: son los cuentos de Poe leídos a los doce años, son los carruajes que atraviesan el humo pestilencial de una región extranjera en los filmes de la Hammer, es la luz roja de la sangre que iluminaba las paredes del cine o la blanca palidez de la televisión que nos volvía zombies en la tarde del barrio. Aquellos horrores venían de la gótica y tomaban estas formas modestas y se volvían, así, parte de nuestra vida. Siempre me pregunté por qué razón en la literatura argentina no había historias de terror en el sentido más tradicional del término, si el género formaba parte de las más tempranas experiencias estéticas. No es que no las hubiera, por cierto, pero estaban desplazadas, modificadas y no se resolvían a serlo por completo. Hasta que en los últimos años leí, por ejemplo, *El mal menor*, la novela de Charlie Feiling o el libro de ensayos de María Negroni, *Museo negro* -donde analiza desde la poesía numerosas articulaciones de la gótica. Los monstruos retornaban bajo la forma literaria. Por cierto, me apresuro a declarar lo que todos deben estar pensando: la literatura argentina no se decide por las historias de terror porque debe ocuparse de resolver los problemas estéticos y éticos que se le imponen al representar el terror de la historia. Digámoslo brutalmente: el horror encarnó demasiado en el tiempo histórico como para que la literatura piense seriamente en los vampiros. Y sin embargo, me digo otra vez, algo hay en el aire que nos hace volver a esos mundos y sus metáforas, hechas de oscuridad y de melancolía. Algo esencial y que habla de nosotros mismos, con esa intimidad que tenían los relatos de la infancia, pero a la que debe sumarse una sorda forma del dolor.

2. Todo esto sentía mientras avanzaba en la lectura de *Las cruces*, de Sofía González Bonorino, todo esto es para afirmar que leí esa novela como el avatar argentino de una tradición gótica. No diría que es un gesto deliberado en la novela, pero sí que varios rasgos de esta tradición sirven para explicar su imperiosa novedad. Hay un crimen horrible, hay una mujer fatal de belleza medusea, hay una lejana culpa que debe ser redimida y que las generaciones sucesivas arrastran en el tiempo, hay fantasmas o figuras espectrales, hay un desdoblamiento o un *doppelgänger*, hay un aire maldito y un clima onírico y sobre todo está el ámbito propicio: una casona o un castillo oscuro, con dos torres, con sótanos y áticos, con antiguos objetos destrozados y un mobiliario decrépito, que se alza en un páramo cerca de un mar borrascoso y azotado por vientos sin descanso donde vive una hermosa mujer enloquecida. Los nombres de los personajes parecen alentar esos rasgos: Isabel von Egen, Werner, Harris, Hans. La

---

<sup>9</sup> Sofía González Bonorino, *Las cruces*, Buenos Aires, Paradiso, 2000. Las citas de página corresponden a esta edición.

descripción de Adela, la malvada mujer asesina que se pasea lánguidamente en un parque, de ojos violáceos y cuya belleza da miedo y que puede usar un vestido blanco manchado con el rojo de las matanzas, responde al tipo de la *belle dame sans merci* del romanticismo gótico. Y, por cierto, algunas escenas transcurren en Inglaterra. Todo esto hallará el lector, pero me apresuro a advertirle que no se trata de las muelles comodidades del placer del texto, aquellas primicias del género que pudieron volverse tibiezas a la luz de la lámpara, en el ensueño diurno de fantasmas amables que nos arrullan. No se trata de eso esta vez: lo novedoso es que esos rasgos reconocibles y concurrentes se vuelven invariablemente argentinos, que el páramo no pertenece, digamos, a Devonshire, sino a la Patagonia, que toda identidad propia está penetrada de una agónica diferencia y que el crimen y el sacrificio no son la huella que nos dejan los espectros fugaces, sino el precio que funda el origen mismo de una patria.

3. Es la pesadilla de la historia la que escribe el aire gótico de *Las cruces* y por eso mismo los fantasmas infantiles vuelven a tomar cuerpo en su lectura y le hablan de nuevo, con otra cara, a la aterrada vida adulta. Esta novela de fin de siglo, como todo texto que afina y modifica una tradición, abriría a la crítica la posibilidad de articular el modelo posible de una gótica argentina. No sólo porque pone en escena los rasgos antedichos y los resignifica, sino porque reescribe la vasta serie del tema del doble en nuestra literatura: que se halla claramente en Borges, en Cortázar, en Bioy, en Silvina Ocampo, en Bianco -la serie de los años cuarenta y cincuenta que puede ser leída además como alegoría política, como ya lo hizo por ejemplo Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*. O bien por los antecedentes literarios de la figura central de *Las cruces*: Isabel von Egen. Ese personaje se parece a dos Alejandras: la Alejandra Vidal Olmos de *Sobre héroes y tumbas*, que en su locura en el mirador arrastra las huellas de los antiguos crímenes históricos y la Alejandra lírica de los poemas de Pizarnik, que escribió en el vértigo especular del desdoblamiento y el vacío letal del nombre identitario: "alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra". En Isabel von Egen se reúnen esas marcas: la expiación como acto agónico para afirmar una identidad vaciada. Y no me atrevo a ir más allá, no me atrevo a imaginar las derivaciones que supondría ver en Isabel von Egen a una joven de los setenta que hubiera leído bien a esos dos Alejandras y que se lanzara un día a expiar la culpa de antiguos crímenes históricos, a ser destrozada como un cordero, como un animal ensangrentado, olvidada en el insular horizonte del sur americano junto a las tumbas de las otras víctimas que tienen cruces sin nombre.

4. No quiero referirme al argumento de la novela, porque trabaja con el misterio como un valor: el conocimiento impreciso de la verdad es gradual y la ambigüedad tensiona todo el conjunto. En tal sentido tiene un parentesco con el cuento "Sombras suele vestir" de José Bianco. Digamos que hay tres relatos básicos y entrelazados que se articulan en dos narradores: uno es el de Isabel von Egen, que cuenta su propia peripecia en la isla; los fantasmales episodios de su interioridad con su doble, la "hermana gemela", Ana; sus amores en el caserío con el peón José Pardo y con el navegante Werner y la elección de su destino final. Los otros dos relatos se desarrollan en el diálogo del propio Werner y de un médico de la zona, Harris, descendiente de un administrador de las tierras y explotaciones de la familia de Isabel von Egen. Ambos personajes dan el tono objetivo de la narración, con el cual los lectores pueden cotejar el relato subjetivo de Isabel. Ofrecen algo así como los síntomas exteriores de la interioridad de Isabel. Por un lado exponen la historia del encuentro de Werner con

Isabel y, por otro, la historia del apogeo y decadencia de su familia, es decir, el relato sobre sus abuelos: el inglés Hans von Egen y la criolla Adela, que establecieron una compañía extranjera para explotar las riquezas de la isla. Esa mansión tenebrosa que habita Isabel era la de ellos y esas cuarenta cruces las de los peones de la isla que Adela asesinó con vino envenenado. El acto criminal, que el lector conoce al principio, atraviesa toda la novela y condiciona el destino de su protagonista. No quiero contar nada más sobre la narración, pero sí al menos consignar tres aspectos entrelazados. Uno es el de la identidad, otro el del sacrificio, el tercero el del espacio.

5. Ante la posibilidad de que el apellido von Egen sea ilegítimo, Isabel declara: "debo reconocer que, como un ateo que al momento de morir recurre a Dios, a veces yo apelaba al apellido familiar como algo verdadero, sintiéndome tentada de ver en él cierta garantía de que la historia es posible, de que es posible construir un destino". El nombre del padre es aquello que funda, en la estirpe y la descendencia, la identidad simbólica que da el nombre. Ese nombre es, como afirma Isabel, un sucedáneo de lo divino, la instauración de un sentido y a la vez un destino de la vida del sujeto. No es casual que el personaje se llame Isabel, que en hebreo significa "la que ama a Dios" o "Dios me lo ha jurado". Es en el lazo simbólico con el nombre de los padres que se establece esa identidad. Sin embargo esa identidad está socavada: no sólo por la ilegitimidad del nombre de origen sino también por lo siniestro que desbarata el orden patriarcal, el crimen de la abuela. A la inestabilidad del nombre, Isabel suma la herencia del asesinato, es decir, la herencia del mal. Es el mal que hace estallar la persona de Isabel, el mal que la socava, que la desdice, que la fragmenta. La figura de Ana resume ese abismo. Todo lo que le queda es la imaginación y la voz: con una alucina o sueña y con la otra relata su vida. En la letra se arraiga toda vez que su nombre mismo la abandona. Pero ese pecado debe ser redimido con un sacrificio. Un ángel le anuncia la sentencia: "Mi muerte -dice- es necesaria para borrar los pecados del origen. Eso que conservan y repiten las generaciones, eso enquistado en la historia que hace banal, superfluo y aparente su movimiento. Porque no hubo un corte en la transmisión de la herencia primera intacta, que pasó de padres a hijos hasta llegar a mí, elegida por el Padre para redimir de culpa a los antepasados y devolver su inocencia al genocida" (p. 245).

6. Este núcleo terrible es, creo, la clave de la novela. La idea de que por un nombre que en verdad no nos pertenece y por un pecado que de hecho no cometimos nuestros cuerpos deben sacrificarse. Volverse ofrenda del sacrificio para que el tiempo histórico se redima. La literatura habla aquí con una gravedad que no siempre se puede nombrar. Y Sofía González Bonorino reescribe una vez más aquello que está en el origen de la literatura argentina, como afirmó una vez David Viñas, a partir de "El matadero": que emerge a partir de una metáfora mayor: la violación. "Como oveja al matadero -dice Isabel- así yo me encaminaba al caserío" (p. 137).

Pero si el pecado del crimen le corresponde oblicuamente a Isabel, en cambio le pertenece el espacio y sus escenarios: las borrascas y los vientos, el rumor de las ballenas apareándose, la tierra que cubre los muertos y también esa casa de libros destrozados, de fragmentos, de objetos que pueblan el vacío del mundo, de suntuosos vestidos hechos jirones y también los desechos, la basura, los detritus, los restos. La gravitación del espacio y sus sujetos, los hombres del caserío, que resumen en ellos la otra habla de la tierra. Y ese espacio es el ámbito del mal, de la condena, de la desgracia. Otra vez aparece aquí aquello que la literatura argentina inauguró en sus

orígenes con Sarmiento: el mal de la Argentina como extensión y la extensión como escenario de la barbarie.

7. La literatura obra, oscuramente, en el seno de un malestar social, y como Isabel busca en la alucinación, en lo imaginario las palabras que ordenen, tercas, todo arrebatado. Lo siguen buscando incluso en su seguro fracaso. No hay belleza sin esta obstinación, no hay sentido sin esta condena, no hay liberación sin ese sacrificio. Así lo escribe Sofía González Bonorino. Habla de Ana, pero podemos suplantar ese sujeto por la literatura: "Y era tal su obstinación, que acabé cediéndole el derecho a realizar una tarea para la cual ella no estaba capacitada: forjar, en el caos original, la palabra ordenadora, esa que libera y condena, esa que, mediante los vastos y estrechos límites de la escritura, permite a un ser afirmar que existe. Remitir el texto correspondiente a cada nombre propio". En ese nombrar la literatura apresura una cierta voluntad redentora, cuya ilusión es menos grandiosa que su fe.