



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

¿Se puede atar a *la* mujer con la escritura? (Rostro y memoria en una lectura de BÁRBARA.)

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.
Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria”

Estudiante:

José Urrutia Reveco

Profesor:

David Wallace Cordero

Santiago 2010

ÍNDICE.

1. PIEL CONTRA PIEL: SOBRE EL ROSTRO DEL OTRO	5
2. ELEGÍACAS PARA UN ROSTRO EN EL MAR	9
3. NOMBRE Y MEMORIA	14
4. BAÑO DE MUJERES	25
5. LA MUJER EN LA ESCRITURA: LO MISMO/LO OTRO	28
5.1 HISTORIA DONDE SE ESCRIBE NUESTRO MARGEN	32
5.2. DE MALA YERBA MI LENGUA EN TU LENGUA	34
6. ¿SE PUEDE ATAR A LA MUJER CON LA ESCRITURA?	39
7. BIBLIOGRAFÍA	44

Para Amalia

“No pudiendo dar nada, dedico la dedicatoria misma, en la que se absorbe todo lo que tengo que decir” (Roland Barthes)

*“sé cómo comienza tu nombre
pero no sé dónde termina...”
(Bárbara Déllano)*

PIEL CONTRA PIEL: SOBRE EL ROSTRO DEL OTRO.

“Si viese claramente, y por anticipado, adónde voy, creo realmente que no daría un paso más para llegar allí.” (J.D.)

Hace más o menos un año fui *dado* por el consejo de un buen amigo a la lectura de Bárbara. Si puedo ser más específico diría que se trató de la lectura sorprendente -en un lugar muy poco ortodoxo- de algún poema de *Baño de mujeres. Cuadernos de Bárbara* había llegado a las manos de dicho amigo gracias a la revisión más o menos sistemática, más o menos necesaria, de la obra de Bolaño, quien la ponderaba desde la tertulia entre sus ires y venires de México D.F a Santiago, viaje que (¿también?) ella hizo más de una vez. Recuerdo, y debo reconocer, que en ese primer encuentro con la poesía de aquella, hasta entonces para mí, desconocida poeta, su efecto fue impresionante; con esto digo impresionante...Persuadido por la fuerza y la viveza de aquellos lúbricos poemas fui dado al ánimo de un sentimiento de fascinación resbaloso: cándido e inmediato. Una voz que tiraba grácil y temeraria, que entraba prontamente en el nervio sin la necesidad de percibir precisamente de qué trataba todo eso, qué tipo de voz escondía o cuáles eran las que desde allí se impelían.

Tras su escucha y las pequeñas referencias que me fueron otorgadas quedé prendado de un oscuro presentimiento. Articulaba de manera torpe, asunto que aún no ha variado, la sospecha de que a través de esos poemas, *despuntando* tres o cuatro momentos de lo que allí se había tejido podría leerse algo así como el reverso de un *discurso funebre*¹. Un discurso por amor a un amor perdido. Como si la imagen, las imágenes que allí se dibujaban -adustas y hermosas algunas, frías como una mujer que se pinta los labios rojos por venganza-, ante mi compareciesen como una denuncia, respondiendo de manera difusa y dolorosa a ciertas escenas que yo había acuñado profundamente como vértice de lo que sobre la mujer había podido vivir y escribir. Quizá el viso personal con que se presentaba esta denuncia, el haber fallado tantas veces en el magro intento por dejar de ver en cada

¹ Una escritura que de algún modo se relacionase con “hacer el ‘duelo’”, con la pregunta sobre un duelo posible.

cuerpo, en cada acto femenino el fantasma de un rostro *ya* inaprehensible², me condenaba de manera insoslayable a hacer oído a ese reclamo justo y tan presente, que exigía considerar también lo que *acaece* en cada momento bajo la forma de lo femenino, no todavía obliterado por una palabra <<en memoria de>>³. En razón de esta inmediata, si se quiere arbitraria, ligazón hoy surgen varias preguntas, todas apenas formuladas, sobre la secreta unión entre la memoria y el olvido en el corazón de un discurso enamorado, que alguien escribe por amor, ¿a qué? ¿a quién? Con todo, he de decir algo sobre aquello. Y también, en este momento, algo sobre un puente, uno en construcción o ya caído. Uno que recorren ambos discursos con igual dificultad. Aun cuando todo pasa como si ese puente se pareciese más bien a otra cosa, a esto: al silencio.

Si <<un lenguaje es una piel>>: yo froto mi lenguaje contra el otro. Bárbara, *la balbuceante*, frota su lenguaje contra esos fantasmas que son la desazón, la injusta culpa, la *abyección*⁴ de aquellas mujeres, como el enamorado arropa su deseo envolviendo al otro en sus palabras, acariciándolo, mimándolo. Sin embargo, hablar amorosamente es desvivirse sin término. La secreta alocución que revela todo discurso amoroso es siempre un *Átopos*⁵. Frente a él, toda palabra se nos devuelve como una palabra indirecta, desviada; de todos modos, con el sentido de una traición. En esa serie fatal de condicionamientos encontramos

² El enigma en la iteración, no *ya* decir, sino re-decir todavía una vez más. Digo *ya* pues ha pasado tantas veces, digo *ya* pues esta *justamente* dejando de pasar, como muere todo verbo en indicativo, digo *ya* pues pasará tantas más, siempre con el estigma de ser como *la primera*.

«Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais.» (Baudelaire)

³ Vago aún por las constelaciones simbólicas que a mi pesar reducían a la mujer a eso, a un símbolo, porque existe todavía una primera vez, aquella consumación de las distancias entre deseo y placer, entre el cuerpo e la idea, a la que llegamos juntos en el *te-amo*. Por eso, todas las caricias, todos los recados, y las declaraciones y aún las escaramuzas amorosas remitían indefectiblemente a una anterioridad irreductible, que con absoluto respeto y modestia llamo rostro, un recuerdo de ti, una cifra que subyuga al entendimiento y lo hace comparecer a la manera de la imaginación, un tú declinado por el recuerdo; aquello que *acaece* veladamente, como un espectro cada vez que la mujer... Un rostro es en definitiva algo que da forma y visibilidad a un enigma, la presentación no previsible –por eso el rostro no es algo que se tenga, y, de todos modos, es algo muy distinto a un retrato-, no controlable, no soportable de lo impresentable: *tú*.

⁴ Formulado por Judith Butler en relación a *Verwertung* o forclusión (aquello que genera socialidad a través del repudio de un significante primario que produce un inconciente, aquello que no puede volver al campo de lo social sin provocar la amenaza de psicosis, de la disolución del sujeto mismo). Abyecto (ab-jectio: arrojar fuera), entonces, como la dimensión degradada y excluida del campo de lo social. El sujeto abyecto es el “no-sujeto”, aquel que forma el “exterior constitutivo del campo de los sujetos”. Lo abyecto son aquellas “zonas invisibles” que constituyen el límite que define el terreno del sujeto, y que circunscribirá su propia pretensión de a la autonomía y a la vida. Exterior que es, finalmente, un “interior” en cuanto a lo que el sujeto “en sí” repudiará para mantenerse como tal, es su “propio repudio fundacional”.

⁵ “El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como ‘átomos’...es decir, como inclasificable, de una originalidad incesante e imprevisible” (Barthes 42) Una aptitud que lo hace escapar a todas las disertaciones.

a la literatura misma⁶; del momento en que se quiere hacer comprender al otro que lo reconocemos, que es irreductible a la sintaxis de nuestro deseo, vemos nacer una palabra desviada que se desplaza -sigue la vía de las sustituciones- en un perenne *coitus reservatu*: <<la retórica es la dimensión amorosa del lenguaje>>. Así, lo que se dice del otro, con el respeto de su rostro, es el despliegue de ese puente interrumpido, la frase trunca que alcanza sólo a contornear el espacio de ese rostro, que, en tanto amado, permanecerá en silencio. Los puntos que descubro en él no son sino los pliegues de una autoafección –*tú recuerdo*- que varío para que mi palabra, lejos de una fría fórmula, sea la ofrenda del calor con que te espero y te extraño. Luego, puesto que se hace necesario, y a la vez fatal, guardar ese silencio, tejo ese espacio desde una palabra como recibida –digo no lo que quisiera, en su forma más primaria, decir, sino lo que quisiera oír, lo que quisiera que tú escucharas. La palabra de Bárbara, como la del enamorado, quiere ser, a pesar de todo, la *palabra del otro*. Y así, hacer comparecer ante el lenguaje aquellas voces, aquellos rostros sin llevarlos con eso *allí* donde la palabra signifique su absoluta disolución.

Culpa del escritor: Aún cuando se sepa que toda escritura sobre el otro es una *escritura negra*, es necesario –porque hace *falta*- llevarte *aquí* adelante, aunque sea una forma de morir, porque de esa forma también vives para mí, (al menos) como literatura. Por eso el juego de economías y de advertencias que se anticipa y a pesar de todo lleva a cabo a la *epínicie*. Don del escritor: Anticipación por medio de la cual puede hacer comprender que mira hacia el otro. Traicionando la irrisión primera del sentimiento inmediato se hace en la esperanza de ser acogido por quien lo lee, ese alguien que pasó al estado de fantasma o de criatura venidera. Porque, a fin de cuentas se trata de “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro, que no habla.” (Barthes 83).

Sobre el impulso de esas primerizas cuestiones, apronte a una reflexión que pudiese trazar - a partir de lo dicho o de lo que por negligencia se acusara como *falta* constitutiva- un gesto hacia un estudio del discurso amoroso en Chile, anoto dos o tres cosas en relación al *caso* de *Baño de mujeres*. En primer lugar, se trata de aquello puesto, como evidencia, en primer lugar; acaso lo que la crítica –cuando de mujer a mujer, casi siempre camarada, casi siempre celebratoria- reconocerá como lo temático de este conjunto de poemas; aquello-

⁶ Visión protoalegórica de Barthes: “...sólo sometiéndome a su ley, tengo posibilidades de comunicar con exactitud lo que quiero decir; en la literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos ‘falso’ quiero ser, tanto más ‘original’ tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más ‘indirecto’.” (Barthes 13).

que-aquí-se-dice. A saber, que existe una voluntad discursiva, un guiño a la reflexión, en torno a la mujer como sujeto social, y aún, en torno a (lo crítico de) la escritura de mujer. Este aspecto, terreno que de suyo me propone dislocado, y en el cual, debo reconocer, me siento habitualmente vulnerable, me interesa sobre todo por lo segundo. Lo segundo es el reverso. Aún cuando sea la *trama*; aquello que precisamente hace acontecer este discurso como poesía. Lo que la sitúa justamente en conflicto con la índole de *lo primero*, en crisis justamente con la idea de que la escritura posibilite -haga aparecer- la *índole* de la mujer. Trama a través y desde la cual se quiere hacer variar ese *mensaje primero* -inmediato- y convertirlo -¿traducirlo?- en una palabra recibida, en la palabra del otro, como respeto a su rostro. Trama, entonces, que estaría atravesada y atraviesa -se encontraría en relación, <<a la manera del>>, *agenciamiento*⁷ con- el discurso amoroso, con el discurso amoroso como palabra <<en memoria de>> el otro. De ninguna de las dos, en realidad tres, premisas dichas me hago cargo rigurosamente <<a la manera de>>⁸ una tesis, pues no *sostengo*⁹ esas proposiciones sino más bien las antepongo como puerto, como un punto de partida que bien podría ser un paso en falso, bien una rúbrica de la zozobra.

⁷Escribir, desde Deleuze, tiene menos que ver con significar que con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes. La noción de unidad o de sistema sólo aparece cuando se produce la toma del poder por el significante, proceso de “subjetivización” entendible desde la analogía de *Las parcas*. La multiplicidad, marcada por la fórmula rizomática del *n-1*, no dispone de una dimensión suplementaria al número de sus líneas, las multiplicidades, dice Deleuze, son planas: todo *plan de continencia* (toma del poder hacia la noción de sistematicidad) se define por el *afuera*. Lo que llama *trama* (el tramado) de un texto se entiende por una suerte de imbricación por medio de la cual *los hilos de la marioneta* proyectada por el escritor son a su vez dominados por otra trama, en sus fibras. Así, un texto más que de objetos o sujetos, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. El *agenciamiento maquínico* está orientado hacia los estratos que sin duda refieren a una totalidad significante, o bien hacia una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no deja de deshacer lo orgánico (del lenguaje), de hacer pasar y circular partículas asignificantes...De este modo, el análisis textual se entenderá desde el funcionamiento de las maquinarias abstractas que se agencian en una trama. En relación a esto, ironiza un tanto Deleuze: “...tan sólo hay que preguntarle con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (Deleuze 20).

⁸ Nótese que la frase adverbial otra vez cumple una importante función: mostrar la posibilidad de que algo sea hecho o vinculado desde un ‘modo’ que refiere a una diferencia de tipo, pues se trata de la ‘reproducción exterior’, esto es, lo que desde Platón se ha entendido por artificios, aún cuando ‘aparentemente’ muestre una diferencia de grado.

⁹ Sí en el sentido de ‘sufrir algo’, más no en el de ‘dar a alguien (algo) lo necesario para su manutención’. Con esto expongo (erijo, levanto) y pre-paro (llevo adelante) la dimensión *todavía* tentativa, ‘de tanteo’, ensayística de este estudio. Pregunto entonces desde la ironía (*eronéia*: disimulo del *éromai*: yo pregunto; interrogación enmascarada: “el arte de preguntar fingiendo la ignorancia”). Desde Martín Cerda.

ELEGÍACAS PARA UN ROSTRO EN EL MAR

Escena que importa para otra escena: la lectura del rostro, la lectura del nombre. Hasta ahora se habrá notado la indiferencia con que he tratado a ambos, manidos el uno por el otro, utilizados en situaciones equívocas, como si se tratasen sin más de equivalentes, de traducciones –la ocultación insostenible de toda traducción. Sin embargo, huella imposible de soslayar entre los dos: la memoria. La relación siempre complicada entre el *doron* de Mnemosyne –“...insiste Sócrates, es como la cera donde todo cuanto deseamos preservar en la memoria se graba en relieve dejando una marca, como la de los anillos, correas o sellos.” (Derrida 1989; 17)- y la narración –la puesta en juego por el *eidolon*, del cual podríase hablar, al cual podría cantarse, a condición de hacerle justicia, que permanezca *legible*. Volveremos sobre esto.

Si pudiera hablarse de algo así como una imagen, leyendo y releiendo lo escaso –y con esto no me jacto de nada, aún cuando no me refiero específicamente a un asunto de cantidad- que sobre Bárbara se ha escrito daríamos sin duda con aquella que nos representa ese “pintor de domingo”, Luís Enrique Délano, su abuelo: nadando en el fondo del mar, rodeada de pulpos, peces y estrellas de mar. Sosteniendo una copa de vino en su mano, con la cual brindaba por su abuelo: “Salud, Tacito”. Otra, sin duda, podría ser, la de aquella mujer formada en la errancia del exilio, y que “por años fue ejerciendo el oficio de poeta en los continuos cambios que sufría su vida de joven comunista”, como escribe Lemebel. Una joven vitalísima, “como si un carrusel de carnaval la girara por dentro”, desafiante y bellísima. Sobre esto último no me corresponde decir nada, aunque *quisiera*. De todos modos, la mayoría de estos escritos, pequeñas biografías, anecdotarios, algunos carentes de lo que es su condición de posibilidad misma, la literatura, se pro-ponen desde una pregunta

o una respuesta en relación a la necesidad de la memoria. A tal punto que, el interés y la fascinación por la trágica y deslumbrante historia de su vida, por lo fatal de su accidente, con frecuencia relegan, o incluso hacen desaparecer por completo, la lectura de su obra poética (más o menos en palabras de Fernández Hall). Acaso lo atractivo de un tejido familiar imbuído de literatura –“nunca había estado antes en una casa habitada por la literatura”, dice Brodsky-, acaso su itinerancia tanto en lo político –lo que se dijo político, reuniones, mitines, emergencias y discursos serios- como en lo literario –poeta de revistas y antologías-, acaso sea lo que amplia, y no por eso vulgarmente, se llama encanto. Lo cierto es que en términos generales, se inscribe en el comentario -¿cementerio?- literario como “la poeta chilena que duerme en el Pacífico su sueño eterno”. Es horrible, inaceptable, lo sé, que se hable de un deudo de <<manera general>>, sin embargo, es así, así ha sido “honrada”. Incluso -*evidencia* de la operatoria constrictiva de los discursos, y para quienes esto constituye nada más que un trasnoche de los francesitos de los 70, los invito a leer, *sentidamente*, esto es, lo contrario a generalmente, lo que sobre Bárbara se ha escrito- cabría preguntarse aún por un hecho peculiar, a propósito de la cita. Existe un no soslayable tráfico de construcciones, de entradas biográficas, de anécdotas, de datos y de conclusiones que se repiten en casi todos estos textos; una amplia cita sin comillas que reitera una y otra vez los lugares desde los que debe ser leído, no *todavía* su obra, sino su caso¹⁰, su nombre. Esto, claro está, nos habla menos de la cualidad de la vida y las relaciones de Bárbara como del hecho de que casi todos los textos estén escritos en el mismo *tono*¹¹. La endecha, la inscripción del poema de duelo por la muerte de un personaje público o un ser querido: la

¹⁰ Esa ya tan acudida afinidad ‘descubierta’ por Déotte entre acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de cadere (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmonorarse). *cfr.* pag. 25.

¹¹ Paradoja literaria: “¿Querían tono? Aquí tienen tono de perdurar, señores del jurado.” Escribía Gonzalo Rojas en el prólogo a *Cuadernos de Bárbara*. Entrecruces problemáticos, ¿qué relación establecen el uno, el de Bárbara, y el otro, el de sus deudos, con el verbo perdurar? ¿Y qué relación establecen ambas relaciones?.

elegía. Lo que nos remite, desde Pericles, a la forma clásica del memorial, “un género retórico, el discurso epidíctico (*épinicie*, después de una victoria, o *tumba*, selección de versos y prosas a la gloria de un difunto)” (Déotte 143). Luego, dos escenas de lectura memorial¹²: la de un rostro sumergido, sumergido en el mar, -¿bello aún?, por supuesto, esto es lo que quizás se les oculto a los segundos deudos en relación a los primeros, si usted sabe de lo que hablo...-, su vida como un viaje hacia el fondo del mar, y otra, la del nombre, la de la inscripción minuciosamente tallada en una bar de El Callao, el Canta Rana, de su nombre, BÁRBARA, como hiciera otro escritor, Melville, dos siglos antes¹³. La primera, corresponde a un ciclo descrito por todos, casi evidente si se quiere, y alrededor de la cual, sin duda, se habrá considerado pertinente construir un epitafio. El mismo Poli Délano, padre, abre y cierra este circuito como narración. La vida de Bárbara, como una escena, se abre, según un pensamiento “probable” y “estremecedor”, en un barco, el “Américo Vespucio”, en una litera bajo el nivel del mar. Cannes-Valparaíso, el largo viaje de los recién casados. “Los Mareos que a diario empezaron a maltratar a María Luisa no se debían a los zangoloteos del trasatlántico cuando se enfurecía el océano, como lo pensamos; eran los primeros síntomas del embarazo”. Y se cierra con otra, en “un punto del mar en el que la madrugada del día 2 se estrelló el avión en que viajaba Bárbara”, y en la cual ambos, María Luisa y él, volvían después de tanto tiempo a estar “de veras juntos...tan unidos por la misma obsesión y el mismo dolor.” Aunque quizás no sea esa *justamente* la escena con que se cierra la narración de su vida, sobre todo por esto; por la literatura.

¹² Sí, lo que sigue también será leído por mí y por usted lector, si amó Bárbara, como algo horrible. Pido mis sinceras y humildes disculpas. Casi en todo lo que escribimos, por desinteresado o sentido que sea, existe una cierta fuga que nos hace pensar en el siguiente verso de Lihn: “es por una deformación profesional que me permito este falso aullido”. Entiéndase, por supuesto, lo profesional lleno de ironía.

¹³ Constatación irónica, y por tanto trágica, de Borges, “que lleva a la risa o a la compasión”, como diría Marchant: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía”. ¿Sucede lo mismo con la literatura? Algo de eso ya dijo Bolaño.

Porque ella escribió, sí, y porque quienes la recuerdan también, o la leyeron, o porque leyeron algo, o porque casi todos en algún momento habrán sabido *algo* sobre ese fantasma. Quizás sea esta otra, que a su vez, girando en un gozne, gozne sin el cual el arte no sería nada, o sería, como quizás esté siendo en este momento un oficio de burócratas, quizás sea ésta, por la cual la lectura del rostro *alcanza*¹⁴ la lectura del nombre: “El fuego no prende pues/ llueve y estamos desnudos/ En la orilla/ un encaje de leños se balancea./ Hacia el abismo./ Sobre el monte nubes grises./ El rumor de la niebla que se expande/ no veo nada ¿dónde estás?/ ¿dónde están los otros?/ En el borde sobre la madera camino/ con los brazos extendidos yo también/ ando buscando un foso para morirme/” (Délano 57). Poema “El viaje”. Y su nombre, la lectura de su nombre, la lectura de esa escena en el bar mellviniano, la lectura de *ese* nombre, es la lectura de un *anuncio*. ¿Un anuncio del tipo puro, del predicador, *le pénultième*¹⁵, ese siempre penúltimo estadio de la jerarquía que actualiza la voz del Bautista que “marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar” (Lukács 36)? No. Más bien un anuncio que nos remite a la figura del poeta como Tiresias, o, todavía más en este caso, como Casandra. La profecía, oída con desprecio, o con recelo, o con curiosidad, o simplemente no oída, tomada por locura, sobre todo, y en esto se ha hecho negocio del romanticismo, por asunto de *poetas*. Suerte de re-lectura autorial de la instancia clásica, (en *Leyes*, Platón): “Cuando quiera que un poeta se sienta en el trípode de las Musas, él no está en sus cabales, sino que semeja una fuente que da curso libre al movimiento ascendente del agua...” (Verdenius 4). Luego, ¿de dónde *le* viene ese poder, ese *doron*? La mirada visionaria, la premonición nos remiten –según los textos en cuestión, los elegíacos- al sueño, o simplemente a nada. Sí, a

¹⁴ Como se dijo, el *agenciamiento* es siempre también un juego de tiempos y velocidades.

¹⁵ El *toujours le pénultième verre* de «Boire»: Abecedario de Deleuze. Aquel que anuncia el último, y se detiene, para continuar una vez más, al otro día, para siempre continuar.

nada. Porque de eso se trata, de un poder incomprensible, una sospecha, una insinuación, que dispuso todo de manera *casi* convincente, y que ¿obliga?¿invita? a leer su poesía como un <<temblor de los muertos>>, como una <<entrada al campo santo>>¹⁶. Si no se llega a ciertas afirmaciones como -¿afirman realmente algo?¿qué es lo que afirman?- “Nosotros todos sospechamos la muerte. El poeta la ve”, o “esa muerte no fue fortuita, sino que habría sido estructurada pacientemente por Bárbara”, qué de cosas, al menos, en los más cautos, se llegará a un “Hay algo de adivinatorio, también, que se proyecta como una amenaza”. Entonces, lectura del rostro como lectura del nombre, del verso, de la poesía como premonición del rostro último que constituye, que pre-figura, que anuncia la lectura del rostro, como memoria definitiva. Lectura del rostro que quiere afirmarse en, que *da* como *prueba* de, el acto del *propio* trazado del nombre: BÁRBARA, a-firma así a esa otra Bárbara: Bárbara nacida del mar, poeta marina de *nacimiento*, construyó su vida como un gran poema sobre su rostro, *anticipando* lo que sería su rostro, sumergido en el fondo del mar. A esa otra que en el acto de la firma, como en la fatal caída de ese avión, se con-firma, como lo inaudito, lo maravilloso, lo incomprensible, como esa cosa-de-locos que tiene el poeta, como reivindicación inexorable de la firma de Casandra. ¿Por qué no lectura del anuncio? Porque no hay aquí el espacio -de haber lo hay, se abre o no se abre a la posibilidad de leer de esa manera- a la lectura del anuncio, como el pénultième, la palabra por-venir. El círculo está cerrado, inscrito sobre sí mismo. Si poesía de Bárbara su regalo más íntimo, como dice Brodsky, “Regalo que esencialmente habla a la memoria, y nos insta a recordar”, a nada se llega entonces, si no hay pregunta por -la huella insondable que reúne ambas lecturas- la memoria. Volvamos pues al *doron* de Mnemosyne y a la narración sobre el *eidolon*.

¹⁶ Se sabe en el fondo que *eso* no es la nada. Que quiere, precisamente, evadir esa pregunta.

NOMBRE Y MEMORIA

“Cuando declara la ley, pues, el poeta no dice Ser, sino la imposibilidad de nombrar nada excepto un orden que, en su esencia, se distingue del Ser inmediato” (Paul de Man)

¿Qué sucede cuando se encomienda un nombre propio a la memoria? Cuando el duelo (*dolus*), esa conducción ritual del cuerpo de un mundo hacia otro, para así poder vivir con la pérdida no ya como la mera constatación de una ausencia, sino a través de una *interiorización*, cuando el duelo, digo, se requiere, es un *requisito*, es necesario, y se <<carece de lamentación>>, cuando el duelo es <<casi imposible>>: “Será imposible para mí” “No sé cómo vivir sin ella” ”Quisiera morir yo también”. Cabe *todavía* preguntarse con Derrida:

“¿dónde está la traición más injusta?¿Es la más angustiante, o aún la más fatídica infidelidad, la de un *duelo posible* que interorizaría en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y vive sólo en nosotros?¿O acaso es la de ese duelo imposible, el cual, dejando al otro su alteridad, respetando así su infinito distanciamiento, rehúsa tomar o es incapaz de tomar al otro dentro de uno mismo, como en la tumba o la bóveda de un narcisismo?” (1989; 21)

Si aceptamos, como propone Derrida, la imposibilidad de reducir un pensamiento de la ley a un pensamiento del Ser, o por el contrario -puesto que *aparentemente* lo que quiere honrarse y recordarse como una manera de acceder a él es el Ser y no una ley- de reducir un pensamiento del Ser a un pensamiento de la ley, y la imposibilidad de nombrar sin dejar de

apelar, de algún modo, al orden de la ley, diremos lo siguiente. Existe un puente¹⁷ -¿el mismo puente que *ya* habíamos nombrado? Eso ya se verá- que, en palabras de Heidegger, “tiene su modo de reunir cerca de sí la tierra y el cielo, las divinidades y los mortales”. Un puente que pasa <<sobre el río>>, o <<por encima del abismo>>¹⁸. ¿A qué nos remite los versos citados de Patmos: “/oh dadnos alas y el más fiel sentido,/ para cruzar al otro lado/ y tornar nuevamente/?”¿Plegaria del duelo por el *duelo posible*?¿Para que, puente funcionando, por encima del abismo, nos *permita* la otra orilla? Alto. Y atender. Para el deudo en vida, el de esta orilla se hace necesario, para hacer-el-duelo, volver, de otro modo, el ritual está incompleto¹⁹. Esto es, y a condición de estar, en el lenguaje. Si la esencia de la memoria maniobra entre el Ser y la ley, ¿qué es la memoria?, “Hay preguntas que no se pueden formular sin confiarlas a la transferencia y a la traducción, por encima del abismo. Pues requiere caminos imposibles entre un idioma y otro.”²⁰ (Derrida 1989; 25). Siempre habrá algo paradójico en interrogar a la memoria (*mémoire*) como unidad de sentido, como

¹⁷ “Y también, en este momento, algo sobre un puente, uno en construcción o ya caído. Uno que recorren ambos discursos con igual dificultad. Aun cuando todo pasa como si ese puente se pareciera más bien a otra cosa, a esto: al silencio.” *supra*.

¹⁸ *Abyme* nombra la parte de una obra donde se representa, en más pequeño, la totalidad de la misma. *S’abimer* significa “hundirse” “estropearse”. En Kant “La analogía del abismo y del puente por encima del abismo, es una analogía para decir que tiene que haber efectivamente una analogía entre dos mundos absolutamente heterogéneos, un tercero para pasar al abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. En síntesis un *símbolo*. El puente es un símbolo. Pasa de una orilla a la otra, y el símbolo es un puente.” (Derrida 2001; 47). Si puente símbolo y si abismo apertura, diferencia in-pensable, cuando hablamos de un “puente en construcción” o “ya caído”, hablamos sobre la imposibilidad de un tráfico de una orilla a la otra, al menos sobre la imposibilidad de ese sin pérdidas, sin estropearse, sin hundirse en el camino. Un símbolo trunco, incapaz de remitir “llanamente” a totalidad alguna, un símbolo “estropeado”, “arruinado”.

¹⁹ Por otro lado, la lectura que se hace del deudo en la otra orilla, la lectura de su nombre, es en este caso otra: “la de quien se anuncia y nunca logra volver”, en palabras de Brodsky. Una lectura, de *El viaje* de Bárbara también como *Le voyage* de Baudelaire: “Viértenos tu veneno para que nos reconforte./Queremos, tanto ese fuego nos arde el cerebro./Sumergirnos en el fondo del abismo, ¡Cielo o Infierno!, ¿qué importa?./¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo!*” (Traducción libre). Sin embargo, como hemos esbozado, una lectura que toma el anuncio no como la palabra del hombre-por-venir, sino como la de una con-firmación del presagio poético. Con-firmación, por cierto, *après coup*: retroactivo, *a posteriori*, “las impresiones o huellas mnémicas que adquieren su sentido y eficacia en un tiempo posterior al de su primera inscripción” (cit. en Déotte 24)(N.d.T).

²⁰ “El abismo invoca la analogía –recurso activo de toda la Crítica-, pero la analogía se abisma sin fin desde el momento en que hace falta cierto arte para describir analógicamente el juego de la analogía.” (Derrida 2001; 47)

lo que vincula a la pérdida con la narración. Aquí es donde, en relación a la lectura del nombre, de BÁRBARA, como apócope y firma de su escritura –y esto, entonces, empieza a abrirse como una tesis²¹ de lectura-, aparece lo no-tético, o lo anti-tético, de la *alegoría*. Alegoría como una de las posibilidades esenciales del lenguaje, “la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma”, esto es, “lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o un recuerdo” (Derrida 1989; 25). Pregunta por el nombre, entonces, pregunta por poder-decir-el-nombre, cuestión por la lectura misma de éste, y por su narración, pregunta, entonces, que contempla la ironía (*éroneia*: disimulo y desviación, *eromai*: yo pregunto). Pregunto por lo que de desviación tiene el hablar sobre la memoria, y por lo que disimula la aparente inmediatez del nombre. ¿quién puede alegar que descifra una firma entera?. Aquello que cifra un nombre, el ser querido, está irremediabilmente ausente, se ha ido para siempre, <<anulado al extremo de no saber nada ni recibir nada de lo que ocurre *en su memoria*>>. Sin embargo, nunca creemos, no *podemos* creer, enteramente ni en la muerte ni en la inmortalidad, soportamos esta hesitación, está terrible lucidez, con la devoción. El otro vive <<en nosotros>>, aunque, no obstante, no vive <<en sí mismo>> en nosotros. Vivimos esto o aquello “en su memoria”, pero sin él. El <<ser en nosotros del otro>>, no puede ser, aunque en contados casos así *quiera* o *pueda* creerse, la llamada <<resurrección del otro en *sí mismo*>>, aunque tampoco, y esto seguramente no se quiere aún cuando se puede, y ocurre no pocas veces, la simple inclusión de una fantasía narcisista en <<una subjetividad cerrada sobre sí misma>>. “el ser ‘en nosotros’ de memoria acongojada se convierte en el *advenimiento* del otro, un advenimiento del otro”

²¹ La idea misma de presentación tética, como lógica posicional y oposicional, la idea de *posición*.

(Derrida 1989; 34). Ya que advenimiento del otro no es, no quiere ser, la obliteración total de este otro por la propia voz, no quiere lapidarlo en una *tumba intrasíquica*, lo que está en juego como figura tropológica de la memoria no es sino la *prosopopeya*.

El discurso y la escritura funeraria, “en memoria de”, el memorial (epidíctico), como parece lógico, no sigue a la muerte, sino que se construye y se trabaja en la vida. Y tiene lugar entre la ficción y la verdad. Al querer congregarse *las memorias* en un momento, reconocimiento del *eidolon*, en un punto de afirmación que quiere ser indivisible, lo que opera, en última instancia, es la *autobiografía*. Se trata, como se ha querido mostrar en relación al tono de lo que a, por, y para Bárbara se ha escrito, de una *figura de lectura*, que se presenta en todos los textos, pues siempre se “interioriza” allí, en la narración “en memoria” del otro, una estructura especular. (Se trata de una escena acontecida en el mismo texto, se pregunta, el “yo pregunto” del *eromai*, disimuladamente, desviadamente. Lo que abre siempre otra escena, la del *distanciamiento*²²). Una “estructura especular [que] revela una dislocación tropológica que impide toda totalización anamnésica del *self*” (Derrida 1989; 35), *self*, en este caso, del otro, y por eso (¿tanto?) más imposible. En esta tropología del epitafio tiene lugar el *de-facement* (des-figuración), el borrado de la figura que quiere hacer visible la prosopopeya. Prosopopeya: <<la ficción de la voz-de-ultratumba>>, ficción de voz que cobra la forma de una *interpelación*. De modo que, ¿qué es lo que mueve a los deudos a esta des-figuración, a esta ficción, a este falseamiento, del otro si lo que se quiere es honrarlo? Lejos de poder responder de manera directa a esta pregunta, sólo anoto unas

²² Por el momento se acotará lo siguiente: (sobre el *cogito* cartesiano) “el *pienso* es un acto de determinación instantáneo, que implica una existencia indeterminada (*soy*), y que la determina como la de una sustancia pensante (*yo soy una cosa que piensa*)” (Deleuze 1997; 47). La escisión constante, necesariamente temporal desde Kant, que supone el acto de pensar como autoconciencia de un “Yo” -que no es concepto sino que es, o puede ser, aquella representación que acompaña a todo concepto- sobre un “Mi mismo”, se hace también presente en el pensamiento de Fichte: “A mí mismo ‘en sí’ no me he hecho, sino que estoy obligado a pensarme por anticipado como aquello que debe ser determinado por la autodeterminación.” (Rojas, 64).

palabras con respecto a ella, que de algún modo hacen posible, y refieren a la escena misma de pasar <<encima del abismo>>: ¿No se sacrifica su recuerdo a la ficción por amor a él, y en su nombre, en su nombre desnudo, en memoria de él? *Algo* tendría que decir entonces aquí un movimiento del amor. La prosopopeya, la <<ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, difunta o carente de voz>>, como ficción de una voz, quiere hacer cobrar a esa voz una boca, y a esa boca, finalmente, en un rostro, “una cadena que está manifiesta en la etimología del nombre tropo, *prosopon poiein*, conferir una máscara o rostro.” (Derrida 1989; 39). Prosopopeya, entonces, es el tropo de la autobiografía, por el cual el nombre se vuelve tan inteligible y memorable como un rostro. Narración, tejido que construimos, ‘a pesar de todo’, para hacer vivir al otro “en nosotros”. Puesto que la muerte le ocurre al otro, y nos llega sólo a través del otro, entonces el amado no existe sino “en nosotros”, “entre nosotros”. En sí mismo, de sí mismo y por sí mismo, él ya no es nada más, no es más. “Pero *nosotros* nunca somos *nosotros mismos*, y entre nosotros, idéntico a nosotros, un sí mismo [*self*] nunca es en sí mismo ni idéntico a sí mismo” (40). Motivo por el cual, entre paréntesis, habíamos llamado distanciamiento a esa escisión de la mismidad, en cuanto sustancia pensada. Apertura a una escena especular que muestra, siempre abriéndose, el sí mismo marcado por esta estructura alegórica y prosopopéyica que constituye de ante mano el “ser-en-nosotros”²³. ¿Llegaremos a afirmar también que “todo lo que inscribimos en el presente vivo de nuestra relación con los otros ya lleva, siempre, la signatura de *memorias-de-ultratumba*? No lo sé. En cierto sentido sí, aunque mientras el otro está vivo, esto no parece, o no se *quiere* hacer, tan evidente. Y él estaría ahí, para decirnos esto o lo contrario

²³ Escena, entonces, que tiene lugar antes que la muerte del otro ocurra. Lo que Sergio Rojas llama la “relación de propiedad con las representaciones”. La forma misma de la subjetividad, en cuanto proceso de ‘darse cuenta’ y reparar en su condiciones de tales. Sólo la relación *a sí*, dirá Rojas, de la conciencia en relación con la trascendencia posibilita ese ‘darse cuenta’. La ironía, luego, consiste en hacer de la subjetividad cuestión de sí misma. (En: *Sobre la ironía romántica*)

en relación a estar tomando demasiado *en serio* sus palabras, o *las palabras* en general. Sin embargo, esto sí nos habla de una *finitud* de la memoria. Pues la memoria está <<en lugar de>> el otro, y no puede, no *debiera*, ser nunca ese otro mismo. Probablemente, esta circunscripción como forma de un límite no se muestre como tal hasta que, por fatalidad, ¡horrible fatalidad!, ese otro no puede más interpelarla, no sabe ni puede decir nada en relación a lo que está en *su* lugar como memoria. No obstante, existe, y cobra forma mediante el vestigio (huella [*trace*]) del otro, la *irreductible* precedencia del otro, precedencia que el mismo carácter de la huella reafirma. “Si hay finitud de la memoria, es porque hay algo del otro, y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro. Desafía toda totalización, y nos dirige a una escena de alegoría, a una ficción de prosopopeya, es decir, a tropologías del duelo, a la memoria del duelo y al duelo por la memoria” (40). Luego, si la alegoría, como la prosopopeya y la ironía, se enlazan como *tropos* del duelo, habría que decir que tanto la lectura del rostro como la lectura del nombre, constituyen un momento de ellos, un momento *tópico* en ellos si se quiere. Y digo momento, puesto que en tanto tropos (desviación), estos se desplazan con una celeridad infinita, y muestran en su calidad de tales la sustracción a ser materia de memorial. Hipograma o epitafio siendo siempre del otro, y para el otro. Lo cual también significa: en (el) lugar del otro²⁴. Por esto, no puede haber *duelo verdadero*, o bien, la “verdad” del “‘duelo’ verdadero” forma siempre parte de esta *procesión*, de esta sustracción. Dados a la oscura luz de la memoria, aprendemos que “el otro resiste a la clausura de nuestra memoria interiorizante. Con la nada de esta ausencia irrevocable [su muerte], el otro aparece *como*

²⁴ “...en efecto, al poner su confianza en lo escrito (*graphes*), serán traídos a la rememoración (*anamimneskomenous*) desde fuera, gracias a huellas ajenas (*typon*) a ellos, no desde su propio esfuerzo; así que has encontrado el remedio (*pharmakon*) no de la memoria sino de la rememoración (*hypomneseos*.” (Ricoeur 186)

otro”(45), como algo fuera de nosotros. Ese es el respeto de su rostro, de su nombre. Vivir, aunque no se quiera, aunque casi no se pueda, esta experiencia en forma de una aporía: aporía del duelo y de la prosopopeya, donde el otro aparece como *ya* imposible. Estará demás decir, entonces, que BÁRBARA, como la imagen de esa niña en el fondo del mar, abrazada de pulpos y estrellas, hacen la lectura de una alegoría, apócope y destino se conjuntan, en un nombre-rostro, en una prosopopeya, para que esa voz (ficción de interpelación), nos siga hablando, para que Bárbara siga escribiendo. Para poder, también, seguir escribiéndole.

Hablar “en memoria de” su nombre, para *vigilar, asimilar, y así demorar* –quien quisiera decir anular- el momento de la separación. Memoria, “es el nombre de lo que para nosotros...preserva una relación esencial y necesaria con la posibilidad del nombre, y cuya preservación el nombre asegura”(61). Memoria, entonces, preservación de lo amado, desde el momento en que lo amado mismo ya no puede responder a su nombre. Su nombre *ya* lo *sobrevive*, y nos permite su invocación. El nombre es, de antemano, “en memoria de”, está “en” nuestra memoria, presuntamente como una capacidad viviente para evocar imágenes o signos del pasado, a condición de tener presente la mentada *aporía*. Nombre como invocación, como un signo o, más aun, como un símbolo, pero trunco, como un puente ya caído o todavía en construcción, y siempre en construcción.

En relación con la prosopopeya, a la conciencia de esa ficción, y al momento autobiográfico de ella, habría que decir algo más por el momento. La invocación misma del nombre comporta un gran riesgo. Y ya se ve uno celando ese riesgo: teme a ese nombre, como a una tumba, y sobre todo, teme a que sea profanado, que sea prorrumpido a propósito de una trivialidad, que se ensucie sin más en la boca de otros, ese rostro. La muerte muestra que el nombre propio puede prestarse a la repetición sin apelación, sin

resguardos, sin ningún tipo de compromiso puede ser utilizado y manipulado en desmedro de sí, oscurecido por las arbitrariedad de los hablantes. Puede, en un caso extremo, convertirse en un nombre común singular, todavía en una suerte de pronombre, acaso *él*, en su impersonalidad anodina, o acaso un *yo*, en su alevoso ocultamiento, en su impersonalidad desconcertante²⁵. Dejándose así caer “en la más común y accesible exterioridad lo que no obstante *significa* la relación de una interioridad consigo misma”(62). Por eso, de pronto quisiéramos que un discurso “en memoria de” fuera la hilvanación, la puesta delante de la otra voz, una gran cita –pero, ¿dónde comienza y dónde termina una cita?. Una voluntad de ser fiel, de fidelidad requiere la cita, quisiera en todo momento dejar hablar al otro; sin embargo, la fidelidad requiere también <<que uno no sólo cite, que no se limite a citar>>²⁶. Tiene que haber algo, *casi* lo que sea, de todas maneras un *suplemento*, que indique que se trata de una cita. Toda repetición es diferencia, es cierto, mas ninguna puede sobrellevar lo iterado sin una marca de ironía fatal.

Volvamos pues al *lema* inicial. Si en contra de lo que se podría llamar apropiación-identificación, Paul de Man distingue el pensamiento del Ser del pensamiento de la ley (se antepone a la inmediatez), habría que decir que esta ley, se trata de una ley común de doble fuente, *Mnemosyne/Leteo*: fuente de la memoria, fuente del olvido. “Y si *Leteo* nombra también la alegoría del olvido, de la muerte o del sueño, ustedes pronto reconocerán en *Mnemosyne*, su otro, una figura de verdad, también llamada *aletheia*.”(62)²⁷. Dejamos para

²⁵ Habría que decir que, de todos modos, “todo propósito que tiene por objeto al amor (sea cual fuere el sesgo destacado) implica fatalmente una alocución secreta” (Barthes 1996; 83). Por consiguiente, todo arropamiento en el *él*, tarde o temprano se muestra como un *yo* que aunque palabrería generalizada, se dirige a alguien que usted no conoce; puede o no conocer.

²⁶ Tiene que haber algo, *casi* lo que sea, de todas maneras un *suplemento*, que indique que se trata de una cita. Toda repetición es diferencia, es cierto, mas ninguna puede sobrellevar lo iterado sin una marca de ironía.

²⁷ “La no-ocultación de lo siente lo nombraron los griegos ἄληθεια. Nosotros decimos verdad y es harto poco lo que pensamos con la palabra.” (Heidegger 1976; 15). La no-ocultación de lo siente nos traspone a una esencia tal, que siempre quedamos, en nuestro representar puestos en la no-ocultación y *pospuestos* a ella.

un otro momento la posibilidad de abordar este concepto de manera conceptual, por ahora interesa recalcar la idea de desfiguramiento (lo que con Derrida habíamos llamado *de-facement*) y el movimiento de *posposicionamiento* (movimiento que *evoca* – e/vocare, llama desde un afuera, trae adelante un llamado cuya falta constitutiva, su enunciante, es, al mismo tiempo, una llamada por la falta, a-ser-fallada-siempre-por-otro, tal como el *anuncio*). Preferimos, entonces, tomar el *nombre* como un anuncio del *rostro*, como la posibilidad de *evocarlo* no, precisamente, como una interiorización en pasado, concluyente, de un Ser, sino como su advenimiento. No el nombre, apócope de un verso, un poema, una obra poética, como una realización totalizante del rostro, sino como una alegoría, advirtiendo que en su narración prosopopéyica existe siempre un momento especular que, a pesar de sí, quiere dar la palabra al otro, darla y reconocer al otro como otro irreductible. Por amor a él, cuando hablemos “en su memoria” habrá que reconocer esta aporía constituyente, que permite, entre otras cosas, su seguir viviendo “entre nosotros” a la manera de lo viviente, ya no como una tumba absoluta. Ver, entonces, la relación entre *Gedächtnis* (la memoria que piensa, que preserva en sí misma la memoria de Denken, de pensar, memoria voluntaria, la facultad de *memorización*) y *Erinnerung* (la memoria interiorizante, “el *recuerdo* como la reunión interior y preservación de la experiencia”), siguiendo la tesis de Paul de Man, como una relación no dialéctica, sino de ruptura, heterogeneidad y disyunción. Distinguiendo la memorización del recuerdo [Erinnerung] y

Pospuestos, o diferidos, pues la esencia de este no-ocultar pertenece a un rehusamiento en el modo de un doble ocultar. “La verdad es en su esencia no verdad.” (28), en tanto la no-ocultación como *clareo* pertenece al rehusar en el modo del ocultar. El modo del ocultar es el desfigurar; el ocultar se oculta y desfigura a sí mismo. Modo de un *acontecimiento*, nunca un escenario rígido. Este constante repliegue, que es la esencia de la verdad como *aletheia*, lo llama Heidegger proto-contienda. Sin la vanidad de explicar tan concisamente este concepto dejamos la siguiente cita y los remitimos a revisar el contorno de su origen, *El origen de la obra de arte*: “Con el rehusar ocultante se quiere nombrar lo que hay en la esencia de la verdad de aquello antagónico, que hay en la esencia de la verdad entre clareo (claro) y ocultación. Esto es lo antagónico de la contienda original. La esencia de la verdad es en sí misma la proto-contienda, en la cual se conquista aquel centro abierto, en el que lo siente está medio adentro y desde el que se re-pone en sí mismo.” (28-29).

de la imaginación, como constituida por una *materia* que no encaja en las definiciones clásicas de los materialismos metafísicos, ni en la representación sensible definida por la oposición sensible/inteligible. Una materia que, en cierto modo, se sustrae a la presencia y a la sustancia, que se resiste a la resistencia histórica, historizante. Teniendo, pues, en cuenta que, luego, se relaciona esencialmente con la ficción, con la figuralidad, con la retórica. Pretender, entonces, una resistencia a la concepción de un arte de la memoria plenamente simbólica, instalando un <<eslabón vacío>> entre el nombre, único objeto y única posibilidad de la memoria, y el sentido. Poner adelante el ocultamiento que hace la memoria de la remembranza, “tal como el yo se oculta a sí mismo”, mostrar el ocultamiento del recuerdo interiorizante que tiene lugar en la inscripción de la memoria. Mostrar que, desde la estructura de la relación con el otro que aquí se quiere entañar, es posible interpretar esa, su negatividad aparente, su finitud misma, experiencia de la discontinuidad y de la distancia, como un poder, “como la apertura misma de la diferencia, en verdad de una diferencia ontológica” (Derrida 1989; 68). Insistir, entonces, en el carácter de lo *impresentable*, y que alguien me diga si cree que acaso su deudo, todo el amor que éste representa y el desgarramiento de su pérdida, son algo presentable. Y abrir con eso una conceptividad de la memoria, de la retórica de la memoria, hacia un futuro, (¿hacia una ‘retórica de la temporalidad? Eso queda *todavía* pendiente.) La memoria, pues, “permanece con huellas, con el objeto de ‘preservarlas’, pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras: vienen del futuro, del porvenir.”(69). Esa huella, la palabra del *porvenir*, no es sino la palabra del otro, palabra que es, de todos modos, un silencio, que ocurre, en tanto impresentable, a la manera de un silencio que debe permanecer abierto, en el cual debemos insistir como abertura, sino se quiere obliterar al

otro en la palabra propia; si se quiere dar una palabra “en su memoria” por amor, por amor a él.

Seguir los rastros de una imagen sobre la mujer.

Escena, decíamos, que importa para otra escena. De otro modo, pensar una lectura del nombre, de su nombre, BÁRBARA, desde una escritura, la suya. Esto es, desenredar la madeja que concluye una escritura en un nombre²⁸, constriñéndola a algo menos que un epitafio; abriéndola, retrospectivamente. Leer no la escritura realizada, acabada, en el nombre, sino el nombre como inflexión, como prisma de una escritura. Así, tender un espejo a *Baño de mujeres* desde BÁRBARA, desde la posibilidad de lectura que el nombre mismo entraña como posibilidad de la memoria -Recordemos, la infijación prosopopéyica, el trabajo alegórico y la aporía autobiográfica. Se trata, entonces, de invertir la concepción de ese nombre y de ese rostro que absorbía, cerraba la escritura de Bárbara en un hito, ¡Para todos ellos tan nefasto!, y en un intento de giro, llevarla de nuevo al carácter de la literatura, interminable, inacabable.

BAÑO DE MUJERES

Sobre *Baño de mujeres* no sabemos demasiado. En la obra que nos llega, gracias al esfuerzo de familiares y amigos, *Cuadernos de Bárbara*, nada se estipula de él, salvo, favor, la conservación de su tipografía original: en MAYÚSCULAS. A propósito de este último punto ya se ha dicho algo; la coherencia entre denuncia y este “erigir” de las palabras, como alzar la voz. El resueno entre el grito y la escritura. Por el momento, estaremos de acuerdo con esto.

Otras pesquisas, encausadas gracias a la buena voluntad de otro poeta²⁹, han dado ciertas luces con respecto a su aparición, en tanto acontecimiento. Se supone, a coro general, que *Baño de mujeres* habría sido el cuerpo de un proyecto que desarrolló Bárbara cuando fue becaria de la Fundación Neruda, en el año 1988. A lo que Floridor Pérez, perenne panelista-guía del cenáculo, agrega: los poemas de ese cuerpo aparecieron por primera vez en el libro ANTOLOGÍA 1988-1989 de dicha fundación³⁰. Conjunto de poemas, entonces, fraguados

²⁸ Recordar el *dictum* borgeano.

²⁹ Javier Bello.

³⁰ “Antología 1988-1989, Taller de Poesía, Fundación Pablo Neruda. Pehuén Editores, 1990. (Prólogos de Jaime Quezada y Floridor Pérez)” Escribe él mismo.

hacia finales de los años ochenta, Bárbara de vuelta en Chile, luego de unas varias temporadas en México. Escasa difusión, y más escasa aún de críticas, salvo entre cantinas y pasillos, quizá la mejor versión de ella, pero, inasequible para nosotros. Sin embargo, ya era Bárbara una figura reconocible dentro del libelo de poetas chilenos. En esa “primera hornada” de la Fundación Neruda se distingue también a otras, como la de Malú Urriola, Sergio Parra, Víctor Hugo Díaz y Andrés Morales.

Ahora, esta edición publicada en Galinost el año 2006, no dice nada de esto. Sólo dice: *Baño de mujeres*. Y lo dispone primero en la secuencia no cronológica de sus otras obras. Queda preguntarse, pues, de manera preliminar, ¿Qué es un baño de mujeres?

Acaso ese espacio demarcado, entre lo privado y lo público, entre la confesión y la denuncia, misterioso púlpito en que las mujeres hablan para sí mismas, de todo aquello que no es permitido o no conviene decir de otro modo, en otro espacio. ¿Se escriben qué cosas en los baños de mujeres, se filtran qué palabras, se urden qué secretos planes para ser llevados luego afuera, allí donde no hablan ni pululan más que las mujeres? Y, por otra parte, ¿se esconden cuáles otras, de adrede cuáles permanecen todavía veladas, quizás para siempre? Un discurso, mejor dicho, un escrito, un *rayado* en un baño de mujeres hacia quién se dirige, ¿sólo a las mujeres?, y bajo qué códigos se dice y se oculta, ¿quiénes son también aludidos en este código?, ¿llega a ser leído, por ejemplo, por un hombre aquello que está escrito en un baño de mujeres?

Sin embargo, ¿qué sucede si este baño no es más, o no es *solamente* un espacio, sino también un verbo, un presente indicativo y a la vez reflexivo: (yo) (me) baño de mujeres? Si se “enuncia como real lo indicado por el verbo”³¹ y esta realidad *espera* ser recibida por el mismo sujeto, ¿no se abre *ya* una especie de hiato de reflejo autobiográfico? (Yo) someto mi cuerpo al influjo intenso y prolongado de un agente físico, real, una mujer, muchas mujeres, yo, también mujer, me sumerjo, en esta capa de materia, ¿materia extraña? ¿qué tipo de materia? ¿materia de mi misma, porque yo mujer igual a todas las mujeres? ¿porque, yo real también aquí en este baño como todas las mujeres? Si me baño de mujeres, ¿qué es el acto mismo de bañar, de bañar(me)? Con todo, habría que decir que el *baño* como espacio liminar entre el yo agente y el yo paciente, esto es, como la pregunta o el destello mismo del problema autobiográfico, nos señala algo con respecto a una escritura de mujer,

³¹ DRAE. Modo indicativo.

a una escritura del yo mismo en tanto mujer, y, sobre todo, a la pregunta por la identidad, por el vínculo entre uno y otro yo. El *baño*, entonces, es la marca³² de un espacio en el que acaece como *falta*³³ la pregunta por la realidad del sí mismo: (yo) baño (me), escisión cartesiana sin olvidar que del otro lado de la ecuación están: mujeres. Escena que pregunta, luego, por el *Baño de mujeres*. “Yo me pregunto”, *eiromai*, esta es la formula misma de la ironía, *eironeia*, desviación: el espejeo aporético de la autobiografía. En la escritura.

³² DRAE. Del b. lat. *marca*, y este del germ. **mark*, territorio fronterizo; cf. nórd. *mark*, a. al. ant. *Marka*. Huella.

³³ Aquello que falta y que se muestra en su exceso como tal. Un suplemento.

LA MUJER EN LA ESCRITURA: LO MISMO/LO OTRO

“POR LOS BAÑOS ANDO
ESCRIBIENDO TU NOMBRE”
(Bárbara Déllano)

Veamos pues, brevemente, el contorno de una discusión que puede abrirse desde la lectura de *Baño de mujeres*: La relación entre la mujer y la escritura.

Para ciertas lecturas en Latinoamérica *Encontrar-se a uno misma* en los símbolos y en la articulación de un lenguaje, configurado desde su estructura por “lo masculino”, pareció ser de las premisas conclusivas hacia la pregunta por las condiciones de la escritura de mujer³⁴. “El afianzarse en el mundo de lo concreto y el tratar de articular en el mundo de lo concreto, no es simplemente expresar una diferencia sino tratar de articular, de una manera que no nos *traicione*, el mundo de *uno misma*. (la cursiva es mía)”, dice, en aquél contexto, María Lugones,. De qué se trata, entonces, esta voluntad por conjurar la *traición*: de encontrar en el lenguaje una forma que contenga y despliegue el ser-se, una forma –o digamos, un ‘saber hacer’ la forma- desde la cual pueda la mujer escribirse -siendo en todo momento- *Una*. Proceso de construcción y de conceptualización que, unidos como presupuestos, expresan la creencia en el lenguaje como creación del ser, del ser sí mismo. Esto es lo que Lévinas problematiza con el nombre de *ipseidad*. El cierre de la sustancia reflexionada en sí como sujeto, manifestando la primacía de la acción, del ser, de la representación. Núcleo, roca firme –*fundamentum inconcussum*- que impone <<el ser, a pesar de todo, sí mismo>>.

El hombre de occidente, reflexiona Lévinas, desconfía de sí mismo, cree que no da la talla, y se ha inventado un *Sí-mismo* de verdad, bien redondo. Esa desconfianza parte de la condición de mortalidad en la cual cabe todo ser humano. No se trata aquí del temor suscitado por ver-morir -nunca vimos morir a nadie, como dijo Cervantes-, la muerte es un tránsito invisible, sino el presentir la muerte a cada instante: “envejezco”, “ya no soy el que era”, “sé que voy a morir”. De modo que me invento un ser, un ser no a imagen y

³⁴ La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas: Patricia Elena González, Eliana Ortega (ed). Río Piedras, Ediciones Huracán, 1997.

semejanza -¡horrible ocurrencia!- sino un ser redondo, que abarque todos los tiempos posibles, un hijo de Parménides. La idea, la misma: pensamiento que se piensa, cerrado a todo lo demás (de lo contrario, dejaría de ser él mismo), sin deberle nada a nadie ni a nada, un Género que vive de y en la muerte de sus ejemplares. Sin embargo, esta idea permanece indecible. Tal como hace la lectura Lévinas, la narración heideggeriana pasa a ser – a hacer- una línea más en la <<mala novela del ser>>, precisamente porque se contradice a sí misma, en su propia escritura, desde el momento en que intenta decir en el tiempo, o sea, fuera de sí, que la verdad es el Sí mismo. La vieja obsesión, el legado griego por la Mismidad se sustrae a la palabra.

Ahora bien, desde el planteamiento de una escritura de mujer, tal como puede seguirse en *Baño de mujeres*, todo es lo Otro. El lenguaje mismo, es el lenguaje masculino, el lenguaje inseminado e inseminador con sus formas, coerciones excluyentes históricamente de la mujer; lo que hoy en día escuchamos casi ya como un lugar común: el falogocentrismo. La mujer en el lenguaje *performaría* luego la habitancia de Calibán: lengua sobre lengua, lengua descastada -Próspero enseñaba a Calibán el habla que le permitiría <<conocer su propia significación>>, pero el lenguaje de éste era irreproducible y daba la sensación exacta de un idioma extranjero. Bárbara escribe: “DE MALA YERBA MI LENGUA EN TU LENGUA” (22). Todavía, ella misma es Otra, vista desde el lenguaje, en tanto desplazada –según un sistema social del patriarcado- siempre al margen de la palabra escrita, en palabras de Bárbara se trata de una “HISTORIA DONDE SE ESCRIBE NUESTRO MARGEN” (25). Luego, y en primera instancia, lo que está puesto en duda en *Baño de mujeres*, es la pregunta misma que habría fundado durante el siglo XX tantas escrituras en torno a la mujer: *¿Dónde está la mujer auténtica, ella misma?*

Considerando esto, el recorrido se hace aún más vacilatorio, cuando no es ya la escritura de un sujeto, póngase cartesiano, sobre sí mismo, sino la de un sujeto que *en* y *desde* sí mismo imagina la posibilidad de representar e identificar a un Género, a la Mujer, como Una. En respuesta a este rodeo sintomáticamente llevado a cabo por algunas feministas del Mayo 68’ puede entenderse la irónica consigna de Julia Kristeva: “lo femenino es aquello imposible de decir aunque es formulado por la metafísica”; pensar que se hace cargo de penetrar el espacio abierto (vacío) por la interrogante (en este punto confluye también la crítica generalizada a la modernidad como movimiento de distanciamiento y dominación de

la naturaleza). Así, “el problema de la identidad de la mujer, es decir, el acceso a su conocimiento, se relaciona directamente con el sistema de sobre-determinación de la representación que hemos heredado del pensamiento occidental, y por lo tanto, a su actual crisis.” (Castro-Klarén 28). En palabras de una de las interpeladas, Hélène Cixous, el cuestionamiento de las oposiciones binarias que organizan nuestra lengua y que, través de ella, dirigen nuestra manera de percibir el mundo: lo mismo/lo otro, sujeto/objeto, masculino/femenino, visible/no visible, pene/vagina, que han determinado a la mujer como la contrapartida de lo masculino, convirtiendo a la sexualidad femenina en un hueco. Desde la comprensión de la desigualdad de los términos atrapados en la oposición, la consigna de Kristeva marca una redirección de la crítica feminista en un giro que será tan caro a los estudios culturales, y a toda reflexión sobre la “palabra subalterna”, deconstruir la oposición de identidad, diferenciar y contaminar el sistema de oposiciones, reinscribiendo invertidamente los términos de éste hacia la desestabilización. Subvertir los sistemas de representación heredados, para así liberarse de la “tiranía de los discursos globales”, desde Foucault, a través de un conocimiento diferencial y local que se debe “sólo a la aspereza con que se opone a todo lo circundante”.

Volvamos a hacer ciertas consideraciones, con Lévinas, para poner en juego la idea inicial que pretendía a la mujer como lo Mismo, y el ulterior esbozo sobre la mujer como lo Otro. Siguiendo la línea que traza la lectura de *El tiempo y el otro*, no hay dialéctica en la que primero se aguzaran lo Mismo y lo Otro hasta caer en mutua contradicción, resuelta a base de ser-se en el Otro, o mejor de hacer de lo Otro la casa propia. Esto, sin lugar a dudas funciona como una advertencia consabida para quienes trazan su escritura desde la enunciación de una <<palabra descastada>>, o si se quiere, subalterna; sólo como extranjero puede valerse de la lengua. Lo que importa es no caer en la trampa de la alteridad lógica, en la que lo Otro no sería más que lo otro de lo Otro, un Sí-mismo reconciliado consigo mismo, pérdida del rostro del otro en la escucha egológica: de la palabra del otro no sabemos sino lo que nos decimos de la palabra del otro. Tampoco puede hacerse, como se ha dicho, la experiencia de lo radicalmente Otro, no del domesticado <<otro del otro>>, sino de lo Otro del Sí-mismo, aquello insondable de lo cual nada puede decirse, aquel rostro³⁵ que, como el de la mujer, cae en el dominio de la metafísica. Esto

³⁵ Punta de iceberg, espolón de una nave, frente de una moldura.

Lévinas lo llama *il y a*³⁶, retiro más acá del ser-se, ser sin ninguna determinación, no un nombre sino un verbo impersonal, sólo vislumbrable de soslayo a través de un *logos* bastardo. El *il y a* no conoce alteridad ni mismidad, está más acá, ser-sin-nada, puro *plenum*: nos quita la palabra, destruye el lenguaje. En este sentido, La Mujer ha sido leída e investida de lo indecible, es borradura, expresable sólo a través de la negación: lo infinito es comprendido sólo como negación de lo finito. Así, “De lo que tiene palabra, ya estamos fuera”, como decía Nietzsche, fue re-apropiada por Kristeva como “La femme, c’est jamais ça”, sea lo que sea “eso” –el *eso* del *il y a*: la mujer no es nunca algo que haya logrado formularse, sino lo que queda más allá y más acá de la formulación en los sistemas de significación. Ahora, si tomamos en cuenta los distintos *locus* de proferencia de estas enunciaciones, ¿podría ser que se esté hablando de algo no susceptible de una división hombre/mujer determinada únicamente por la sexualidad, algo que apenas está referido al cuerpo o que lo lee como pasiva superficie de inscripción? La relación masculino/femenino, dominante/dominado, actividad/pasividad, afirmación/negación, no se aloja en un sujeto sexualmente determinado, sino que, entonces, coexiste en todas las personas en mayor o en menor grado. “Entiendo –dice Kristeva- por mujer aquello que no se representa, aquello que no se dice, lo que queda fuera de nomenclaturas o ideologías. De ello saben ciertos hombres...”, de ello hizo eco Deleuze, al decir que escribir, en tanto no es imponer una forma a una materia vívida, sino un asunto desbordante, que atraviesa lo vivible y lo vivido, es devenir. Escribiendo se deviene-mujer, se deviene-animal, se deviene-molécula. Sin embargo, no se deviene Hombre, pues el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización. Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos. Visto así, *lo femenino* nos dice mucho respecto a la configuración de los sistemas de representación, pero no aclara del todo la situación del sujeto mujer enfrentado a la escritura. No sólo la mujer, el colonizado o el marginado social

³⁶ *Il y a*, para nosotros algo próximo al *Hay*, aún cuando en el español no se *muestre* como en el francés la referencia a un *eso* sustraído por la marca de una anterioridad. El *y* determina, en el primer caso, la dimensión pro-nominal de lo sido, indica *adverbialmente* un lugar, un complemento todavía-no-dicho.

se formulan como lo Otro en ella. Lo que escapa a lo codificado, esa tensión hacia el futuro, el *diferimiento*, remite a prácticas de escritura que no han sido ni con mucho privativas de sujetos mujeres, sino que remite a quien haya comprendido, en palabras de Hélène Cixous, “que no hay invención posible...sin que esté presente, en el sujeto que inventa, una abundancia de lo otro, de lo diverso...en cada desierto que se anima de súbito, en resurgimiento de lo que no conocíamos de nosotros mismos: nuestras mujeres, nuestros monstruos...”(Cixous 43).

“HISTORIA DONDE SE ESCRIBE NUESTRO MARGEN”

Vamos pues al texto.

Aquello que al comienzo habíamos señalado como “tema” de este poemario, a la luz de una lectura más o menos inmediata, esta conformado a su vez por una diversidad de escenas en que comparece una mujer, distintas mujeres, bajo el tono de una denuncia³⁷, una denuncia ante todo corporal.

“QUEMADA RAJADA HIRSUTA/ LLENADA DE SEMENES SIN PADRE NI MADRE/ CORRIDA DE MANO HASTIADA FETIDA...” (19) es como se abre *Baño de mujeres*. Sería bastante poco serio procurar *aquí*, en el contexto de este trabajo, un examen medianamente suficiente sobre el origen ciertamente histórico de cada una de estas figuras. De todos modos, para quien pasare sus ojos sobre el texto en actitud aunque sea superficialmente comprensiva, será notable que, entre otras, la figura de la indígena, de la prostituta, de la hija, de la campesina, tienen cita en el cadalso. Todas ellas afirmando, desde su obliteración como sujetos históricos de la narración tradicional, su marginalidad con respecto a la palabra. O más aún, su objetividad conflictiva como representación. La mujer como (cuerpo de) denuncia histórica se revela como <<la servidora>>, <<la violentada>>, <<la pisoteada>>, <<la imputada>>³⁸, <<la engañada>>³⁹. Todos epítetos que van insinuando una pregunta por la constricción misma del lenguaje como sistema de

³⁷ 2. f. *Der*. Documento en que se da noticia a la autoridad competente de la comisión de un delito o de una falta. DRAE. Denuncia, entonces, sin juez. Ya volveremos sobre esto.

³⁸ “CULPABLE NACIDA DE COSTILLA PARA SERVIR”

³⁹ “LAS QUE ÍBAMOS A SER REINAS”

oposiciones, como re-presentación de una marca que es eminentemente histórica. La mujer como un significante estipulado desde la gramática del hombre: como un vacío semiológico, como una cavidad significante. A ser llenada por la fantasía de turno, por la locura general. La mujer, entonces, como un cuerpo borrado en el lenguaje: “QUE PARISTE Y FUISTE EXPULSADA DE LA LENGUA”(27). ¿Qué es la mujer? Un nombre. Quisiera, ante todo, funcionar como un nombre que reúna, como posibilidad de la memoria, a todos esos rostros de mujeres, rostros desfondados, nunca hechos *presentes*, presentados. Un nombre que guarda estricta relación con el *cuerpo colonizado*. ¿Por qué no recordar en este caso la reflexión que hace Juanillo, el *truhán*, sobre la operación lingüística del nombre en el imaginario del conquistador, en la novela de Ponce de León *Maluco?*: “¿qué era para nosotros el Maluco? Sólo un nombre. Un nombre extranjero que cada uno adaptaba a sus propios sueños, aferrándose al sortilegio de su extraño sonido pero sin inquirir en su significado...”(14). Un nombre que quisiera funcionar como nombre propio, que signifique “la relación de una interioridad consigo misma”, pero que, de hecho, lo hace como un nombre común, sin voz ni posibilidad de réplica. Un nombre, entonces, enfrentado al problema de la muerte, pues “La muerte muestra que el nombre propio puede prestarse a la repetición sin apelación, sin resguardos, sin ningún tipo de compromiso puede ser utilizado y manipulado en desmedro de sí, oscurecido por las arbitrariedad de los hablantes.” La puesta en escena de estos rostros de mujeres muestra, luego, una constatación histórica entre el vínculo entre la mujer y el lenguaje⁴⁰, y también, asunto que nos interesa más, el asunto de una escritura que reflexiona sobre la posibilidad de esta narración, es decir, asunto de la prosopopeya.

⁴⁰ Apertura que hace, en otro sentido, no tan distinto, Adriana Valdés: hablar de una sexualidad de las mujeres tenga algo de “nada que ver”. La mujer está contra y fuera de la palabra. En tanto centralización en el falo, la sexualidad de la mujer aparece como pasividad y carencia. Se configura una “perspectiva ajena” desde la cual las mujeres han constituido su propia sexualidad. Una lectura cultural, no biológica, que concibe el propio deseo desde la ignorancia o la desvalorización, “La imagen de sí que tiene la mujer, en estas circunstancias, es la de su lugar en el deseo del otro, el reflejo de sí misma que ve en el ojo de quien la desea” (Luces de esto da ampliamente el estudio de Anne-Marie Sohn a propósito del cuerpo sexuado y las representaciones de la mujer). La representación ancilar que de sí construye la mujer corrobora la supremacía de las “representaciones preconstruidas” de ella por sobre su autoindigación biológico-pulsional. (Cfr. *Composición de lugar*.)

“DE MALA YERBA MI LENGUA EN TU LENGUA”

¿Cómo escribir entonces, una “historia de nuestro margen”? Seguramente, esa pregunta ha dado mucho que hacer a tantos escritores, a aquellos que de uno u otro modo suscriben a la posición de un margen social (léase en todos los sentidos que la crítica contemporánea permite), y no intento para nada esbozar una respuesta ahora con respecto a ello. Se trata, nada más, nada menos, que de seguir-con-la-lectura⁴¹.

No deja de ser complejo el “situar” una voz reconocible en este poemario. A considerar está el hecho de que se re-presentan distintas f(r)acturas en la enunciación: existe una impostación del <<yo>>, articulada desde el testimonio⁴²; existe, también, la estructura apelativa, la obcecación del <<tú>>, “escribir *para* la mujer”⁴³; y existe, por último, el intento por construir un <<nosotras>>, como el cuerpo y la escritura marginal al falocentrismo⁴⁴, un nosotras, entonces, que es un nos/otras. A todos estos giros posicionales los reúne, de hecho, el fenómeno, el suceder de una manera particular como voz, de la impostación. Impostación que oculta, que resguarda en sí como momento, una impostación esencial que no es otra que la de hablar “en memoria de”. Esta impostación, que hemos llamado en otra parte apropiación-por-identificación, *vela*, en el sentido de un duelo, de una interiorización del rostro del otro, rostro que quiere devenir voz, según la cadena metonímica etimológica de la prosopopeya, vela, decíamos, la diferencia que existe, en palabras de Paul de Man, entre el pensamiento de la Ley y el pensamiento del Ser. Y representa, como tantas otras obras poéticas que se arriman a *la voix des sans voix*, algo que

⁴¹ Invito a leer a Adriana Valdés en *Composición de lugar*, haciendo el siguiente excursus: En el ámbito de la literatura es perceptible un “papel femenino”, por excelencia, que es el del silencio. El dictum *Poesía eres tú* la circunscribe ya desde los antiguos al lugar de la musa, un hueco metafísico a llenar, pura inspiración. Aún si nos preguntamos por la figura, destacada por Barthes, de la *hilandera*, la que espera y teje cantos en la ausencia del amado, pensar, por supuesto, en Penélope, habría que notar que quien escribe y quien canta aparecen aquí disociados. ¿Safo era entonces puro travestismo? La mujer es, también, en tanto ‘hueco’, ‘cavidad’, y madre, escucha, interlocutora, que con su silencio de lugar a la poesía. O puede ser el susurro, la reserva de memoria, de expresiones de lenguaje recordado que se integran a la escritura a través del hombre. La mujer es el Hogar, el hombre el Rapsoda, ¿un texto silencioso? En el texto como ‘hacer’, como ‘tomar-se la palabra’, ya no como motivo ella, la mujer, se dice, se siente “fuera de lugar”, confinada al misterio del silencio. La literatura como el corral ajeno, obliga a la mujer a impostar, “Engrosando la voz hacia lo masculino, o invistiendo modelos de la feminidad: la supermadre de las rondas infantiles, o la amante contrariada y frenetizada”, en palabras de Lihn. Esto es, a disimular lo “profundamente poco femenino” del gesto de escribir, de substraerse al silencio: impostar la impostura.

⁴² “YO SOY LA INVENTADA/ LA QUE TE RASGA EL DESVARÍO Y TE PROPONE” (21).

⁴³ “TODO EL DESVARIO PARA TI” (33).

⁴⁴ “AQUÍ FRENTE A LA CANALLADO NOSOTRAS/ LAS QUE INSULTADAS CRECIMOS” (20).

decidimos llamar *arropamiento*. Desde las figuras tópicas (“mapuchita de mi corazón”, “cristiana labradora de runil”, “putita mía pueblo mío”) que aún podrían ser retrotraídas al plano de lo simbólico, y través de una procesión enunciativa que va como el predicador, narrando, recogiendo casos, uniéndolos a su causa, del *yo* al *tú*, del *yo* al *nosotras*, es reconocible este *arropamiento* como un escribir *desde*⁴⁵ que se revela⁴⁶ como un escribir *sobre* la mujer. Forzamiento de la voz aún a contrapelo, tan irresoluto *aún* como aspecto de la crítica. Problema que de otro modo esbozó, también, Foucault en *La vida de los hombres infames*, aquellos cuyo encuentro con el poder, con el estatuto de la escritura, en el momento mismo en que son marcados con la infamia, “arranca a la noche y al silencio existencias humanas que de otro modo no habrían dejado huella alguna” (Agamben 80). Al margen de esta imposibilidad de la huella, cuya factibilidad en el caso de un delincuente de comienzos del XVIII y en el caso, por ejemplo, de una prostituta de segunda mitad del siglo XX distan, hay algo que interesa en la escritura *sobre* el rostro de esas mujeres, como “el gesto con el que han sido fijadas...[sutraídas]...para siempre a toda posible presentación, como si comparecieran en el lenguaje sólo a condición de permanecer absolutamente inexpresadas.” (81). Este *arropamiento*, entonces, como un escribir *sobre*, tiene relación con la figura del intelectual integral, o si se quiere, con la figura del poeta como voz de un pueblo, o, más contemporáneamente, como voz de un grupo social. Dejando a un lado, por ahora, esta otra amplia discusión diremos algo en un giro que parecerá, y en cierto sentido lo es, taxativo: el poeta, como el intelectual, está imposibilitado de ver en las gentes, en la masa, *cuerpos* y no puede enfrentarlas de otro modo que como *ideas*. No puede ver un cuerpo como aquello allí donde hay *percepción* y donde hay *necesidad*, pues no existe materia que como tal exprese en su totalidad, como algo asequible, ese conocimiento; él examina *sensaciones, conceptos*.

Esto es, -sin hablar de voluntades, asunto tan distinto- vivir en el discurso *sobre* las cosas, en las leyes formales, en los derechos aplicables. El *arropamiento*, luego, es el medio de un discurso humanista: “¿Qué es un humanista? Un humanista es un hombre que habla en nombre de todos los hombres.” (Marchant 29). Lo que deja leerse, por lo tanto, en *Baño de mujeres* a través de la articulación disímil (*yo, tú, nosotras*) de las distintas escenas de

⁴⁵ Adverbio de locación: “Ahora mismo, inmediatamente.” DRAE.

⁴⁶ Se oculta mostrándose.

vocalización (*sobreposición* de la voz a esos rostros de mujeres) es un discurso que, después de todo, insiste la *ipseidad*, en la ipseidad como universalidad de lo Uno, de la mujer. Se trata, si queremos figurarlo, del arrullo de una madre, cuestión que sólo anuncio, que ve a sus hijas todas por igual: “LLORA TU MI CIUDADANA/ PESARES Y AMARGOS DESPETALOS AL SOL/ POR TI TODOS LOS PLACERES/ TODO EL ESPASMO ABIERTO DE TU HERIDA” (30). Hablar *sobre* la herida de la mujer, sobre una *marca* que es anterior al discurso, y que quiere mostrarse, como recorrido textual mismo, en su construcción desde el testimonio (yo) hacia la universalidad de una ley (nos/otras).

Sin embargo, hay algo que obstruye, que obstaculiza cerrar una discusión sobre el juego del discurso en este conjunto de poemas, en los términos recién propuestos. Y que se inicia, que iniciaremos, anotando algo breve: si, como habíamos dicho, la relación de la mujer con la palabra es planteada a la manera del *huesped*⁴⁷, como la habitancia de Calibán en la lengua, esta misma es entendida como un campo en disputa, como un medio dominante que, a su vez, puede ser espacio de la subversión. Así, la mujer comparece ante la lengua como una *balbuceante*, como aquella que dice: “no tengo más que una lengua (y, pero, ahora bien), no es mía”. Como aquella que puede tomarse la revancha “en el corazón de la ley”⁴⁸.

Derrida nos habla, imposta, en *El monolingüismo del otro* una voz que es la del sujeto *particularmente* otro. Es decir, nos habla desde el testimonio de un sujeto que al nacer, *desde* el nacimiento, pero también, *de* nacimiento, <<es el otro lado>> de una lengua que no es la suya materna, que le ha sido impuesta y a la vez interdicta. Este sujeto, que sufre y testimonia, esta marcado por la experiencia de un solipsismo monolingüe que nunca es de pertenencia. Y sólo puede acreditar y decir esta apropiación en el proceso de un curso no natural de construcciones, en palabras de Derrida, <<político-fantasmáticas>>.

El hablante “natural” mismo de una lengua, quien se estatuye culturalmente como poseedor de una lengua, puede *fingir* que se apropia de ella para hacerla “suya”, a través de la violación, de la usurpación cultural, históricamente hablando. Esto es lo que se ha entendido en términos generales como el conquistador, el hablante falocéntrico. Esa es su

⁴⁷ La conflictiva relación etimológica entre (h)oste y hospes, entre huésped y enemigo, comensal y parásito, esbozada por Hillis Miller, y antes por Benveniste.

⁴⁸ “TODOS LOS DÍAS EL DÍA DE MI VENGANZA” (19).

creencia, y él quiere así hacerlo creer, “compartirla” ya sea mediante la astucia ya sea por la fuerza. Sin embargo, sólo hasta un cierto punto este *posee* una lengua. Pues, ella misma condiciona los límites y el derecho de un derecho de propiedad, de un derecho a la *hospitalidad*, de un derecho a la *ipseidad*. Quien se pregunta por la relación entre el sujeto y una lengua, por la constricción misma de su ley en el seno de su autopoiesis, tendrá, finalmente, que llegar, para Derrida, a esta afirmación: <<mi lengua es la lengua del otro>>. Se trata de una <<alienación sin alienación>>, de una *falta* constitutiva que, sin embargo, no le falta nada que la preceda, ninguna propiedad (*soi même*), ninguna ipseidad anterior, que alguna vez haya podido representar su vigilia. Se trata, entonces, de una <<alienación inalienable>>, que estructura las operatorias de lo propio y la propiedad según su forma, la del lenguaje. Alienación que instituye la necesidad de “escucharse para querer-decir”, haciendo, así, del fenómeno, de la propia voz, un fantasma. El *phantasme* es el doble *aparecido*: la voz pasiva y la voz de un pasado. Este movimiento hacia la *espectralidad* de la propia voz, que surge de la reflexión de la mujer como huésped en la lengua, “EN EL CORRUPTO CORAZÓN DE TU VIOLENCIA/ DE MALA YERBA MI LENGUA EN TU LENGUA/ DESCASTADA” (22), nos lleva, entonces, a ese momento justo en que la prosopopeya reconoce su espejeo autobiográfico, de escuchar la propia voz - que dice algo del otro- como otra. Momento de la crisis.

Así, por una parte, la mujer es un sujeto *marcado* (históricamente hablando) y *re-marcado* en la lengua. La remarca de extranjeridad con respecto al lenguaje corresponde también, y ante todo, a un estigma en aquello que llamamos el “cuerpo propio”. Cuando el “cuerpo propio” se ve enfrentado a la ex-propiación, cuando las heridas del propio cuerpo acontecen en la lengua, como un terror de la lengua, hablamos, entonces, de la <<ejemplaridad remarcante>>. Sujeto que está *justamente* en *situación* de dar *testimonio*. Cuya estructura, en este caso, está en la <<experiencia de la herida>>, de la ofensa, de la lesión, de la venganza. Permitiendo re-inscribir, translación de estigmas, desde el cuerpo de una singularidad irremplazable, <<para darlo así a re-marcarse>>, la dicha experiencia, remarcando, con ello, fundando, si se quiere, la estructura universal de una ley. Pliegue, o bien, des-pliegue de una re-marca, replica o reaplicación de lo cuasi trascendental-ontológico en el ejemplo, no, en el acontecimiento fenoménico, y en el fantasma mismo; esto es, *dejar-la-huella-en-la-lengua*. ¿No es la experiencia misma de la re-marca –se

pregunta Derrida-, antes de todo discurso, lo que hace posible y necesaria esta articulación entre lo universal y lo singular? Sí, respondemos. No obstante, agregamos, que lo nuestro, lo que nos convoca como cuestión, presenta, se quiere presentar, desde una articulación *todavía* problemática. Pues la forma misma del testimonio, que en el caso de Derrida es la palabra empeñada, pacto entre el testimoniante que da-a-creer-lo-increíble y el lector, fundamento, como experiencia de la herida, de una estructura universal del ex-propiado, esta forma, pues, esta en entredicho en *Baño de mujeres*.

¿SE PUEDE ATAR A LA MUJER CON LA ESCRITURA?

Esa misma *procesión*, que hemos destacado anteriormente y que articula la enunciación como un gerundio, *enunciando*, yendo de aquí a allá, en *dis-cursus*, muestra que, a diferencia del testimonio, ante todo *singular*, ella es acción sí, pero no aún definida por un tiempo, ni por un modo, ni por un número, ni por una persona. Ello es un asunto que el mismo desplazamiento por los distintos registros de voces, distintos tiempos, y velocidades, mantiene diferido. Poesía situada y extensiva, es una complicación. Hay una voz, hemos dicho, que, si se quiere figurar, es la de una madre que arrulla a sus hijas por igual: <<hablar por *su* herida>>, y no *desde* la experiencia de la herida. Este hiato, que podría pasar por *mala conciencia*, la impostación que oculta una falta constitutiva, su impostación esencial, es el <<eslabón vacío>> entre el nombre y su sentido. La mujer, como nombre, estaría siendo obliterada en su re-marcación como ex-propiciación. Sin embargo, no es así; no será así. Puesto que el *punte* que convoca ese arrullo es mostrado, finalmente, como lo que es, un acontecimiento trunco, la imposibilidad de la analogía.

En *Baño de mujeres* se expone primeramente como una antropofagia: “Y BEBIDA FUISTE POR MI VOZ ÁVIDA/ POR MI LENGUA PROCAZ/ DESDE ENTONCES NOS LLAMAN LAS PERDIDAS/ LAS QUE SE BEBEN A SÍ MISMAS.” (35). Y en segunda instancia, de manera más significativa para el curso de este ensayo como espectralidad: “YO SOY TU LUZ PUTITA MÍA/ TODOS LOS FOCOS DE ESTE ESCENARIO/ SON MI ROSTRO/ TODAS LAS MENTIRAS.” (36). Y he aquí aquel giro que habíamos anunciado como la imposibilidad de leer a *Baño de mujeres* como una obra que impone, sin más, la voz al rostro, que oculta en la prosopopeya ese momento esencial que es el espejeo autobiográfico. La <<ejemplaridad remarcante>> como fundamento del que el arropamiento quiere apropiarse, esto es, hablar *sobre* la mujer, es ex-puesta allí como la diferencia insoslayable entre el pensamiento de la Ley y el pensamiento del Ser, como la diferencia entre un discurso humanista y un discurso que habla desde el cuerpo, testimoniando. Haciendo notar, develando el momento especular que tiene lugar cuando quiere hacer-se hablar a un rostro que ya no puede responder a su llamado, que ha sido ex-propiciado de su nombre. Esto es remitir el puente al abismo. O más bien, recordar que bajo el puente hay un abismo, y que ese puente, tarde o temprano, ha de caer.

Si poesía de mujer es poesía sobre la mujer, testimonio de mujer, de un cuerpo que habla en su nombre... Luego, se muestra la imposibilidad de traer al lenguaje a la mujer como un nombre propio. Pues, no puede éste funcionar pluridireccionalmente, de manera ilimitada, como un espejo en que todos los haces de luz llegaren a refractar, no puede, simplemente, ser la “relación de una interioridad consigo misma”, para todos los efectos, como una ley. Existe, quizás existe una ley del nombre, todavía por pensar, sin embargo, lo que es seguro es que un nombre propio *ocupado*, forzado a funcionar, a la manera de un Género –y éste es *ya* otro tema-, es condenado a una exterioridad y a una generalidad que se opone a toda propiedad, que lo hace común. Ahora bien, también hemos visto que toda propiedad sobre un nombre es inverosímil.

El nombre nos interesa aquí en su relación con la memoria, hemos dicho. La memoria que transita, que maniobra entre el Ser y la ley, expone, como se ha querido mostrar también a propósito de la <<ejemplaridad remarcante>>, el conflicto entre el testimonio⁴⁹ y la estructura universal ontologizante, y por esto, como narración, pareciera ser si no formulable en términos de una traducción. El problema de la traductibilidad, traductibilidad de una voz, de una experiencia de ex–propiación, de un estigma anterior a todo discurso, de una marca a ser *re-marcada* en el discurso, es expresado en *Baño de mujeres* en términos del rostro. “Todos los focos son mi rostro” es un reconocimiento a esa instancia necesariamente autobiográfica, entre la verdad y la ficción, sin proceder nunca exclusivamente de una, latente como aporía en toda prosopopeya, que hemos entendido aquí como <<la ficción de la voz-de-ultratumba>>. ¿Por qué hemos hablado de prosopopeya? Más bien hemos hablado de “tropos del ‘duelo’”, y nos hemos preguntando por su posibilidad, por su “propiedad”, la del duelo, tropos que nos han aparecido, en cierto modo, indiscernibles; junto a la prosopopeya se articulan también la alegoría y la ironía,

⁴⁹ El estatuto del testimonio es <<ser creído>>. Se trata de una suerte de petición, pues se sitúa sólo en el orden de lo creíble, exige la fe y por eso, puede ser tan increíble como un milagro. Dice Ricoeur que “cualquiera que sea la falta originaria de fiabilidad del testimonio, no tenemos, en último análisis, nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo ocurrió.” (192). Esta falta originaria se debe, entre otras cosas, a esa <<alienación sin alienación>> constitutiva de todo acto de lenguaje. El testimonio nos conduce de un salto de las condiciones formales, el lenguaje, al contenido de las “cosas pasadas”, en un acto que es siempre auto designativo, la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento del sujeto que atestigua. Es déictico expresa a su vez la acreditación y el distanciamiento del sujeto frente a todo hecho del “pasado”, poniendo en duda su condición misma. La acreditación apela únicamente a la creencia y por lo tanto a la palabra dada. Es <<dar a crédito>>, solicitar el fiador. Apertura de una escena dialógica entre las partes, que impide, por cierto, su universalidad.

como momentos de la *desviación* aporética del duelo. La necesidad de este, aún cuando la lamentación no se posee, dice relación con la necesidad de un tercero, para <<pasar el abismo>>, para cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. Pensar la diferencia entre el pensamiento de la ley, un lenguaje, un discurso fúnebre, el epitafio, y del Ser -alguien amado que en sí mismo ya no está más con nosotros, o el “cuerpo propio” que ha experimentado la marca de la ex-propiación. Pero, en la advertencia de la traición convocante en toda traducción, hacemos este <<pasar sobre el abismo>> queriendo no pasarlo del todo, creyendo nunca completamente ni en la vida ni en la muerte, nos rehusamos a toda síntesis totalizadora, a la absorción de un recuerdo que se arroge el desciframiento de un nombre. Lo que este cifra, de una manera aún incomprensible, pero evidente sobre todo cuando un ser querido ya se ha ido para siempre, es el resguardo del otro en su otredad. Por una necesidad inexplicable, con esto digo, inultimente explicable, hacemos-el-‘duelo’ para hacer que el otro <<viva en nosotros>>, el <<ser en nosotros del otro>>. Sin embargo, nos rehusamos por una profunda convicción en la irreductibilidad del otro, a no mostrar la sedición de un intercambio: La fragmentación, la pérdida del otro que existe, *a mi pesar*, en el vivir en nosotros del otro, del otro del Otro. Por esto, una endecha es una alegoría, queremos que así sea, en tanto posibilidad del lenguaje de decir lo otro, posibilidad de decir algo diferente a lo que se ofrece a la lectura, aun cuando se trate de la escena de lectura misma. Queremos ver, en nuestra memoria acongojada el <<ser en nosotros>> del otro como el <<advenimiento del otro>>. No queremos jamás que el hablar <<en memoria de>> el otro ocupe su lugar, lo oblitere irremisiblemente. Por eso descubrimos en la prosopopeya –ficción de apóstrofe a una entidad ausente-, a la vez que su momento alegórico un momento irónico, como tropo de la autobiografía, como el “yo pregunto” (*eiromai*) por la “desviación” (*eorioneia*) que conforma el querer hacer presente algo impresentable, por el *de-facement* que entraña ese querer-conferir una máscara o rostro a una precedencia del otro que es irreductible a su huella. Por esto, -afirmamos leyendo- la luz que imbuye y quiere presentar, llevar a escenario, a los cuerpos *marcados* de la mujer, de las distintas mujeres, se revela a sí misma como oscuro resplandor, como escritura que comporta en todo momento el rostro de un *yo* autobiográfico, que en sí mismo es inestable, y desaparece en cada momento. Distanciado de los otros rostros, para quienes, hacia quienes se hace el duelo, la elegíaca, la re-marcación, y distanciado de sí mismo.

Hemos hablado del rostro del otro y de su nombre, de manera preliminar, pues, no existirá otro modo del hablar de aquello. No por el momento, y toda escritura es momento de escritura. Hemos querido leer *Baño de mujeres* desde la inflexión de la lectura de un nombre, BÁRBARA, como inscripción, como reinscripción de un “cuerpo propio”, por cierto, irrecuperable. Pues, tal como su enunciación lo indica, se trata de una relación, problemática sí, lo hemos dicho, en cuanto “propiedad”, de una interioridad consigo misma. Hemos preferido, entonces, tomar el *nombre* como un anuncio del *rostro*. Hemos querido leer a la Memoria como aquella relación esencial y necesaria con la posibilidad del nombre, y al nombre como una capacidad viviente para evocar imágenes, signos, huellas de una *irreductible* precedencia del otro. ¿Qué nos dice el nombre de Bárbara? Nos remite, desde el griego *barbarus* a la idea de extranjería, de la incorrección en el uso, en la pronunciación de una lengua, de una enunciación no incorporada totalmente al idioma⁵⁰. *Barbare*, en Plauto es leído como <<al modo de los extranjeros>>, *barbare loqui*, en Cicerón, refiere al <<cometer faltas de lenguaje>>. Se puede leer en Ovidio el siguiente lema: “hic ego sum, quia non intelegor ulli”, “yo soy aquí un extranjero porque nadie me entiende”⁵¹. Desde estas premisas se ha abordado el hablar de la mujer, como reflexión, como puesta en escena en *Baño de mujeres*, como la habitancia del huésped, de Calibán en la lengua. Y partir de ellas hemos dado con la figura del *phantasme*, de quien no teniendo más que una lengua, aún cuando no es la suya, ha debido tener que “escucharse para querer-decir”. Y se ha visto a sí mismo con *balbuceante*. Ante todo, se ha visto como otro en la lengua, y en esa vista ha transido también, desde esa experiencia de la re-marca, la imposibilidad de traer al otro a la lengua. La imposibilidad de hablar en ella *sobre* el otro, en su lugar.

Así, ese todos-los-focos-son-mi-rostro, nos ha parecido un reconocimiento a la finitud de la memoria como posibilidad del nombre. Por eso, en *Baño de mujeres* no llega a nombrarse a la mujer, se performa una negativa al *eidolon* de la memoria interiorizante que haga desaparecer a las mujeres, a las voces que tras un nombre genérico se ven ocultadas. Es esta negativa la que a su vez abre la pregunta por el sacrificio del otro a la ficción, en su nombre, en su nombre desnudo, <<en memoria de>>, y la que nos dirige a la alegoría, la

⁵⁰ DRAE.

⁵¹ Blánquez, Diccionario Latino-Español.

que en un desplazamiento abre una procesión de infinitas velocidades, soslayando, impidiéndose restar en el momento tópico que ha de fijar para siempre una imagen del otro. Leemos su nombre, entonces, anunciando su venida, la palabra de ese otro siempre porvenir, a la manera de un enigma, como el silencio. Queremos vigilar, asimilar y sobre todo demorar, diferir tanto y como sea posible el instante en que su rostro caiga descarnadamente de la ausencia a la muerte. Recordamos pues la doble fuente de esta ley Mnemosyne/Leteo: fuente de la memoria, fuente del olvido. Ver, no dejar de reconocer, en el *clareo* de una imagen aquello que está *pospuesto*, leerlo en todo momento como *acontecimiento*, nunca en un escenario rígido, recordar que ese mostrar es olvidar, es un desfigurar, un ocultar que se oculta. Y lo que queda de la palabra del otro, cuando este ya no puede más decir, en sí mismo, fuera de nosotros, ya no está más, es el silencio. Un silencio que nos habla por sí mismo, que es la gran cita que nos viene desde el otro, sin embargo, esa gran cita que no *podemos*, y este poder se abre en su grado de complejidad inaudito, no podemos solamente citar. Aquello que tejemos es un olvido, una pompa, una épinicie que acompañe en su carruaje a ese rostro que ya no sabemos dónde esta, y como el canto de la sirena lo perdemos, y como el canto de la sirena⁵² queremos *ya* cantarlo, todavía una vez más como por primera vez. Para poder seguir hablándole a ese rostro, imaginamos una voz que anuncie su siempre por venir.

Después de una obra

lo que nos viene es el silencio

de ahí

toda palabra en su propósito

trata de explicar ese momento

en eso se unen el duelo

y la escritura⁵³.

⁵² “La Sirenas...con sus cantos imperfectos que sólo eran un canto por venir, conducían al navegante hacia ese espacio en donde el cantar comenzaría verdaderamente...¿Cuál era ese lugar? Aquel donde ya sólo quedaba desaparecer porque la música misma, en esa región de fuente y de origen, había desaparecido más rotundamente que en ningún otro lugar del mundo...” (Blanchot 23).

⁵³

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, TH W. y HORKHEIMER, M.: *Introducción. Concepto de Ilustración. Odisea o mito e ilustración*. En: Dialéctica de la Ilustración. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; pp. 9-101.

AGAMBEN, Giogio: *El autor como gesto*. En: Profanaciones. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.

BARTHES, Roland: Fragmentos de un discurso amoroso. México D.F., Siglo veintiuno editores, 1996.

BAUDELAIRE, Charles: Les fleurs du mal. M.V.E., Paris, 1984.

BLANCHOT, Maurice: El libro por venir. Madrid, Trotta, 2005.

BRODSKY, Roberto: *Habitaciones de Bárbara*. Jornal de poesía. <http://www.revista.agulha.nom.br/bh25delano2.htm>

BUTLER, Judith: Cuerpos que importan. Buenos Aires, Paidós, 2002.

CASTRO-KLARÉN, Sara: *La crítica literaria feminista y la escritura en Latinoamérica*. En: La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1997.

CERDA, Martín: La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo. Santiago de Chile, Tajamar editores, 2005.

CIXOUS, Hélène: La risa de medusa: ensayos sobre la escritura. Barcelona, Anthropos, 1995.

DÉLANO, Bárbara: Cuadernos de Bárbara. Santiago, Galinost, 2006.

DÉLANO, Poli: *Bárbara en el corazón*. En: "Cuadernos", 27 (1996).

DELEUZE, Gilles: Crítica y clínica. Barcelona, Anagrama, 1997.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-Textos, 2002.

DÉOTTE, Jean-Louis: Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

DERRIDA, Jacques: El monolingüismo del otro. Buenos Aires, Manantial, 1997.

DERRIDA, Jacques: *El tiempo de una tesis: puntuaciones*. En: El tiempo de una tesis. Reconstrucción e implicaciones conceptuales. Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

DERRIDA, Jacques: La verdad en pintura. Barcelona, Paidós, 2001. *El parergon*. pp. 29-126.

DERRIDA, Jacques: Memorias para Paul de Man. Gedisa, Barcelona, 1989.

FERNÁNDEZ HALL, Lilian: *Fui diosa fui reina*. letralia.com.
<http://www.letralia.com/ciudad/fernandezhall/070203.htm>

GONZÁLES, Patricia y ORTEGA, Eliana (ed): La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1997.

GRAU, Olga: Ver desde la mujer. Ediciones La Morada, Cuarto Propio, 1993.

HEIDEGGER, Martin: El origen de la obra de arte. Santiago, DEH Ediciones, 1976.

KRISTEVA, Julia: *Historiad de amor*. México D.F., Siglo veintiuno editores, 1988.

LEMEBEL, Pedro: *Bárbara Délano*. laseleccionesafectivaschile.blogspot.com.
<http://laseleccionesafectivaschile.blogspot.com/2007/04/brbara-dlano.html>

LÉVINAS, Emmanuel: El tiempo y el otro. Buenos Aires, Paidós, 1993.

LÉVINAS, Emmanuel: *Del uno al otro: trascendencia y tiempo*. En: Entre nosotros: ensayo para pensar en otro. Valencia, Pre-Textos, 2001.

LUKÁCS, Georg: *Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)*. En: El alma y las formas. Barcelona, Grijalbo, 1970.

MARCHANT, Patricio: Escritura y temblor. Santiago, Cuatro Propio, 2000.

PONCE DE LEÓN, Napoleón Baccino: Maluco. La novela de los descubridores. Barcelona, Seix Barral, 1989.

RICOEUR, Paul: La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2004. Capítulo 2: *Historia/Epistemología*. pp. 173-370.

ROJAS, Sergio: Materiales para la construcción de una historia de la subjetividad. Santiago, La Blanca Montaña, 1999.

SOHN, Anne-Marie: *El cuerpo sexuado*. En: *Historia del cuerpo vol. III*. Courtine, Jean-Jacques et al. (coord). Madrid, Taurus, 2005.

VALDÉS, Adriana: Composición de lugar: escritos sobre cultura. Santiago, Universitaria, 1996.

VERDENIUS, W.J.: Doctrina de Platón sobre la imitación artística. Santiago, Departamento de Filosofía – Universidad de Chile, 1981.