

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Alumno: Nicolás Uribe Fuenzalida

MAIL: n.uribe.fuenz@gmail.com

PROFESOR PATROCINANTE Alejandra Bottinelli Wolleter

TÍTULO: *La escritura en su dimensión metaliteraria y sus vínculos con el sujeto en crisis de la contemporaneidad, en cuatro novelas de Guadalupe Santa Cruz.*

PALABRAS CLAVES: escritura intempestiva, metaliteratura, literatura chilena contemporánea, sujetos en crisis



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**LA ESCRITURA EN SU DIMENSIÓN METALITERARIA Y SUS
VÍNCULOS CON EL SUJETO EN CRISIS DE LA
CONTEMPORANEIDAD, EN CUATRO NOVELAS DE GUADALUPE
SANTA CRUZ**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura

NICOLÁS EDUARDO URIBE FUENZALIDA

PROFESORA GUÍA:
ALEJANDRA BOTTINELLI WOLLETER

Santiago de Chile
2022

A Eliana y Matías
A Sue

AGRADECIMIENTOS

Primero quiero agradecer a Sue-Helen Zúñiga. Por todo su amor y apoyo durante estos años. Por mantenernos juntos, en los días, las traspas, los desvelos. Por alentarme en esos momentos urgentes. Por los momentos que vendrán para nuestra familia. A mis hijos, Agustín e Isis, quienes esperan (im) pacientemente en el juego, a este papá disperso. Vienen más películas, series y paseos.

A Eliana Díaz, mi abuela. Por todo su apoyo y cariño. Desde mi nacimiento, surcando a través de los pasos que he podido dar. Incluido este, sobre el que con tanto entusiasmo podemos seguir hablando a la distancia, como cuando me encontraba en Arica. Llevo sus tejidos a todas partes.

A Alejandra Bottinelli, mi profesora guía. Quien supo leer a este estudiante y conducir su investigación. Por la paciencia y la confianza en mis decisiones y mis riesgos, por las amplias miradas críticas como no había recibido antes y que impulsaron aún más mi interés por este camino.

A las personas del colegio. Colegas-amigas que me han dado sus buenos deseos, con quienes sobrellevamos lo duro de ser docentes. A mis estudiantes, que curiosas y curiosos por lo que es una tesis, se motivan y se suman a este gran aliento.

*A todas y todos.
Mi inmensa gratitud.*

RESUMEN

En las novelas de Guadalupe Santa Cruz seleccionadas para el corpus del presente estudio, *Salir (la balsa)* (1989), *Los conversos* (2001), *Plasma* (2005) y *Esta parcela* (2015), se desarrolla un vínculo entre las nociones de sujeto y las características que se erigen en la discusión sobre lo contemporáneo, mediado por la actividad de la escritura. De este modo, la presente investigación expone dicho vínculo a través del análisis de la noción de *homo-subjectus* y los efectos de los procesos metaescriturales en el contexto de las ficciones de las novelas estudiadas, los cuales refieren principalmente al cuestionamiento del signo cronológico y la realidad empírica.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
I. MARCO TEÓRICO	
1.1 Escritura e intempestividad	16
1.2 Sujetas, sujetos en crisis.....	28
1.3 Fisuras en el sujeto escrito	39
II. EL DESPLAZAMIENTO DEL SIGNIFICANTE COMO RESISTENCIA A LA PASIVIDAD SIMBÓLICA EN <i>SALIR (LA Balsa)</i> (1989)	
2.1 Cortes/interrupciones gráficas	42
2.2 Pasividad simbólica como síntoma de crisis	51
2.3 Huellas y desplazamiento de la sujeta significativa	53
2.4 Aperturas de lo escrito: Hilos como direcciones de desplazamiento	62
III. EL ARCHIVO CADUCO Y LA ITERABILIDAD DE LOS SUJETOS EN <i>LOS CONVERSOS</i> (2001)	
3.1 El <i>collage</i> , escritura heterocrónica	65
3.2 La sujeción al archivo (origen) caduco	67
3.3 Los listados y el problema de la historicidad	77
3.4 Aperturas de lo escrito: Transferencias e injertos del abismo	86
IV. <i>PLASMA</i> (2005) : (DES)ENCUENTROS DISCURSIVOS Y TRANSFORMACIÓN EN LA ESCRITURA	
4.1 Lo compaginado, lo disperso.....	97
4.2 La escritura/lectura reglamentada	99
4.3 <i>¿En qué mundo vive?:</i> Rita como el fin del libro	108
4.4 Aperturas de lo escrito: Tejer el esparcimiento.....	120
V. <i>ESTA PARCELA</i> (2015): LA SUJETA Y LA ESCRITURA EN AMENAZA	
5.1 La doble sintaxis narrativa.....	129
5.2 Corpóreas escritas	135
5.3 Derrame de la sujeta en la <i>differance</i>	144
5.4 Aperturas de lo escrito: Urdir a las sujetas.....	149
VI. CONCLUSIONES	155

INTRODUCCIÓN

O puede querer decir también que la vida es, en todos los sentidos posibles, condición de posibilidad de la escritura, que no hay escritura donde no hay vida o, más aún, que la vida es la escritura fuera de sí, fuera de norma, fuera de plazo, fuera de ley, innecesaria y también, por lo mismo, destinada a perderse

Elizabeth Collingwood

La presente tesis recorre la producción narrativa de la escritora y artista Guadalupe Santa Cruz a través de cuatro de sus obras en prosa. De ese modo, se ofrece una lectura analítica sobre la relevancia del signo escrito, el cual se manifiesta principalmente en los procesos de escritura que las y los personajes desarrollan dentro de estas ficciones. Las obras fueron seleccionadas en primer lugar bajo el criterio de rasgos estilísticos en común que van desde sus aspectos formales hacia el grado de reflexión vinculante a las preocupaciones que se establecen en el marco teórico, que toma por principal objeto de estudio la escritura¹.

Estas cuatro obras publicadas en Chile a lo largo de 26 años desde 1989, muestran una progresión en los discursos teórico-estéticos de su autora y una panorámica hacia los contextos que los enmarcan. Con gestos autobiográficos en diálogo con lo político (nunca en un sentido unidireccional), Santa Cruz pone en relieve en el último año de la década de los 80's, una discusión en torno a las

¹. Se dejaron fuera novelas por una amplia recepción crítica, contemporánea a ellas incluso; por la forma, como el caso de *Quebradas* que es, realmente, un libro-objeto y otras que podrían ubicarse fácilmente en prosa ensayística, siendo el caso de *Ojo líquido* (2011), que tomaría radical “distancia frente a las armaduras de las categorizaciones de género” (Marchant 241), lo que presupone un problema para abordar en otros eventuales estudios. Así, distribuidas en dos grupos, muestran una entrada, una salida, y un punto medio cronológicos y estilísticos. Las de entrada y salida como novelas ensayadas a dos voces, en su alteridad reconocible; las del punto medio, como problemas ubicables, explicitados en lo sociohistórico, sociopolítico. No quiero caer en la frivolidad taxonómica, ya Marchant anticipa la tentativa de todo investigador al momento de leer un corpus numeroso. Tómese esta nota como una justificación teórica y plausible.

producciones del arte y literatura con su novela *Salir (la balsa)* (1989), obra que para la crítica coetánea se comprende dentro del marco de narrativas experimentales nacionales.

Esta catalogación de obras experimentales, imprime en la producción consecuente de Santa Cruz una tensión de los discursos estéticos de la década de los 90's y los 2000's. La misma autora declara a través de distintos medios el cuestionamiento que le produce escribir en adscripción a géneros en particular. Desplazando la idea de *parcelas textuales*, busca atraer toda materia para cohesionar su modo de ver el arte y la literatura: desde la interdisciplinariedad de sus oficios y sus preocupaciones teóricas. Como resultado de lo anterior se eleva lo intempestivo en tanto muestra aquel dinamismo formal y temático de su narrativa, orientado siempre a la búsqueda de una expresión personal que proyecta problemáticas que se tornan contemporáneas.

Así se estriban con mayor intensidad el problema de la sujeta en distintos contextos que resultan conflictivos para su propia constitución y por ello, las protagonistas establecen una relación con lo escritural que desemboca en distintos efectos dentro de sus obras. Lo anterior conduce observar que, en el marco de lo contemporáneo, la relación entre sujetas y escritura podría enrarecer aún más esa potencial conformación de la sujeta y el sujeto que demarcan en sus antecedentes ficticios (es decir, la trama y el argumento de cada novela en su especificidad) una crisis ontológica.

De lo anterior deriva la hipótesis que postularía que en la representación de la escritura en las novelas de Guadalupe Santa Cruz, se presentan formas de

constituir la sujeta y el sujeto vinculadas a lo intempestivo, rasgo que ha movilizó la reflexión sobre lo contemporáneo. Así, este concepto, recurrente en diversos autores y autoras para definir aquello que es inactual o que no coincide con su tiempo y sus pretensiones (Rodríguez 3), se manifiesta en los procesos escriturales que estos personajes desarrollan a través de diarios de vida, páginas dispersas donde escriben poemas y reflexiones a través de reminiscencias de lo corpóreo y lo material. De este modo, la escritura en su dimensión metaliteraria se posicionaría como un mecanismo que produce diferencias desde el cual sus personajes emplean como tácticas para descentrarse como sujetas y sujetos, llevando a cabo el cuestionamiento al signo cronológico y la realidad empírica como consecuencias directas de la crisis.

De este punto se desprende el objetivo general de este trabajo el cual persigue el análisis de las distintas modalizaciones que adopta la escritura a través de las cuatro novelas del corpus. Con este se busca exponer el vínculo de la escritura con los distintos rasgos de lo contemporáneo, partiendo por una idea general de sujeto para profundizar sobre su estatuto a lo largo de los análisis.

Para llevarlo a cabo, es necesario atender a los objetivos específicos que contemplan, en primer lugar, el análisis de la meta-escritura desde el concepto de lo intempestivo como característica que se postula como inherente de lo literario. Esta característica suscita los intereses de estudio en la medida en que las novelas de Santa Cruz, sugieren en una primera lectura, la escritura como facultad inalcanzable en términos de posibilidad de representación. De allí que valores

tales como el signo cronológico y la realidad empírica, sean puestos en jaque por la actividad de lo escrito.

En segundo lugar, describir a las y los personajes de las novelas atendiendo a los contextos ficcionales, en tanto representan a sujetas y sujetos que padecen la crisis de la contemporaneidad. Anclado a lo anterior, se conceptualiza en torno al *homo-subjectus* la forma de constitución del sujeto que se erige desde lo escrito, desde los procesos de textualización que las novelas muestran desde su dimensión metaliteraria.

Asimismo, también fue pertinente como objetivo específico, establecer distinciones entre personajes a través del concepto de polifonía. Este permite comparar los modelos de enunciación que conviven en las novelas, entendiéndolos como productores de diferencias, identificando los fines que persigue cada escritura dentro del espacio de la ficción novelística de Santa Cruz y subsecuente a ello, analizar desde una perspectiva de polifonía ginocrítica, la especificidad que significa la escritura femenina. Este objetivo en sí mismo, se justifica en razón de que la mayor parte de las protagonistas de Santa Cruz – aspecto que también se manifiesta en las obras del corpus– revelan el problema del género y el sexo en tanto son, mujeres padeciendo el motivo de las crisis anteriormente aludidas.

El esquema que se forma en base a estos objetivos, entonces, parte por las cuestiones formales de cada obra, las cuales son recorridas en base a tres momentos correlativos a los conceptos integrados en el marco teórico. A saber: la escritura, el *homo-subjectus* y por último, lo intempestivo.

Posterior a estos análisis se hizo necesario prestar atención en otras figuraciones, principalmente retóricas, que asume la escritura. Por esta razón es que cada capítulo integra en su análisis las aperturas de lo escrito acontecidas en las novelas. En ellos, se observa la vertiente retórica de la escritura para, de este modo, exponer como se refuerza la idea de lo intempestivo. Porque siendo la crisis el motivo por el cual se recurre a la escritura, esta exhibe la pérdida de su construcción lógica y lineal. Porque su potencia es desplazarse por los límites de los estratos de lo empírico, excediendo el soporte material unívoco.

Se tiende ahora a decir «escritura» en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también "escritura" pictórica, musical, escultórica, etc. (Derrida 14)

El planteamiento de Derrida (1989) abre precisamente la pregunta: ¿cómo pensar la escritura más allá del ordenamiento material gráfico de la letra, considerando que esta ya ha sido invertida y deconstruida descentrando el habla como economía de la presencia? A primera vista, la inversión habla/escritura posicionaría a esta «segunda» en ese mismo fundamento logocéntrico que se pretende destituir. Sin embargo, la escritura, propuesta ahora como una tecnología intempestiva, se distancia de esa correlación dialéctica para diseminar su simple aprehensión visual y situarse en lo *otro*, manifestándose en las novelas desde lo sensorial. Si el habla era conducida por lo fonador-auditivo y la escritura por lo espacial-visual, esta oposición caduca en las novelas de Santa Cruz ya que en

ellas el recorrido por los estratos empíricos, interrumpe el principio de correspondencia sensorial.

Para la consecución de los objetivos es importante establecer un diálogo con algunos de los estudios que han indagado sobre la obra de Santa Cruz que han cimentado el interés crítico por su obra literaria y han establecido los fundamentos de la presente investigación. A la luz de estas investigaciones, se develan los tópicos predominantes y la aparición de diversas disciplinas que configura a través de su narrativa y que sirven, como punto clave y una guía para su investigación.

Por lo anterior, uno de los últimos trabajos dedicado a su narrativa es la tesis de Alejandra Loyola, *Nomadía lenguajera: Fractura de lo femenino en el proyecto escritural de Guadalupe Santa Cruz* (2010), en donde se expone una idea fundamental para el análisis de sus novelas. «La estrategia de la torsión del signo lingüístico como metalenguaje que fractura el territorio de “lo femenino” y el sistema de representaciones de género dominantes» (9). Las marcas de la cita anterior son cruciales. La idea de torsión del signo lingüístico es una forma de responder, desde el campo de la palabra y el texto, a esa asfixia empírica que la idea de signo lingüístico como modelo levanta en la tradición teórica.

Así, pueden examinarse los temas (la comunicabilidad de la experiencia y la resistencia desde la escritura) como tácticas de sujetos femeninos que han estado involucrados en desplazamientos, errancias y padecimientos de violencias simbólicas de orden patriarcal. Esta representación de las mujeres inscribe, desde la corporalidad, otras nociones de escritura. Lo que habría que precisar son las

distinciones entre la *estrategia* y la *táctica* y como esta última es a la que acuden las y los personajes para eludir la reducción de sus experiencias.

Tomando en cuenta al cuerpo como productor de significantes, cabe recuperar la dimensión material de la letra y el texto en la narrativa de Santa Cruz. Tal es el camino que orienta el estudio *La corrosión del sentido* (2010), de Andrea Bachner. Aunque en él atiende principalmente al entrelazamiento del fotograbado y la literatura del texto híbrido *Quebradas: La cordillera en andas* (2006), describe una especificidad que ayuda a comprender esa dimensión material. Contextualizando la post-dictadura chilena y la inscripción del trauma, la melancolía y la memoria y retomando postulados de teóricos como Sigmund Freud, Jean-François Lyotard y Cathy Caruth, la autora recupera aquella «metáfora corpórea en la que el sistema síquico se asemeja a un organismo físico» (72).

Por otro lado, si «dicha escritura no puede ser “leída” sino radicalmente “experimentada”, una escritura como gesto, antes que escritura como simple texto» (Karmy 1067), lo intempestivo resignifica aquí un valor de lo contemporáneo que merece atención. En el texto de Rodrigo Karmy, *La jardinera china. Cuerpo y lenguaje en el pensamiento de Guadalupe Santa Cruz* (2020) se devela otra dirección de lectura posible a Santa Cruz: si la escritura es entendida como cartografía de los cuerpos, enfoques que han sido esbozados en trabajos tales como *Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz*, *Lina Meruane y Diamela Eltit* (2018) de Mónica Barrientos o *Agua, espacio y derecho en “Plasma” de Guadalupe Santa Cruz* (2012) de Áurea Sotomayor, la

idea de texto *médium* de la escritura como forma de vida, atrae la discusión de la contemporaneidad como forma de temporalizar la experiencia del sujeto en crisis, que escribe no por referir a un centro, a una verdad, sino a la remisión de un «aquí» que «no designa un lugar cartográficamente identificable, sino topológicamente habitable, tal como “escritura” remite a un devenir otro de sí que no es otra cosa que la superficialidad por la que deviene la vida» (Karmy 1074). Ese principio de habitabilidad en las obras analizadas muestra la paradoja en su adhesión al nomadismo. La habitabilidad se expresa en las novelas a manera de recursos provisorios a los cuales las protagonistas acceden o transitan en función de conflictos de exilio, migración y errancia. Del mismo modo, la escritura, tecnología que a través de los acontecimientos de las novelas construye una ilusión de posibilidad de estancia, es repensada como una zona de desplazamiento y *differance* respecto a quien la emplea. Ese *devenir* otro al que alude Karmy (2020) resulta interesante en el grado en que la escritura como recurso termina abriendo la alteridad de las mismas sujetas que participan de ella.

Otra observación en la misma línea de lo intempestivo, la desarrolla Samuel Espíndola en su texto *Fatigosa e infalible nitidez: borraduras del documento en Quebrada, de Guadalupe Santa Cruz* (2020), en donde si bien, trabaja sobre el libro-objeto *Quebradas* (2006), se puede percibir una constante en toda la producción novelística de la autora. «La escritura intempestiva de Santa Cruz afronta el conflicto de la representación mediante tachaduras que dejan virutas y excesos de trazo; lo no dicho pero no bajo la figura de lo indecible, sino mediante una incesante oscilación entre fidelidad y manipulación» (190).

Más que una alusión circunstancial, lo intempestivo consigue posicionarse como un elemento importante en la escritura de Santa Cruz que de alguna manera conjuga estos problemas teóricos. De acuerdo a Alejandra Loyola en *Guadalupe Santa Cruz: Fragmentos de una voz que nunca muere* (2015), «el ritmo de escritura de esta autora reta el ordenamiento ciudadano y las verdades absolutas para abandonarse en un contra-pulso a lo posible, a lo definido y a lo clasificable, a los sistemas de control» (324). Como se puede observar, parte del corpus crítico sobre la obra de la autora, expone su interés sobre esta particularidad que se desenvuelve en la consideración por lo intempestivo. Ese contra-pulso al que alude Loyola (2005), en efecto, puede presenciarse en las obras narrativas de Santa Cruz. Del mismo modo, la discusión toma posicionamientos relevantes puesto que no es solo la zona autoral la que trabaja ese contra-pulso en un gesto de obra, de relación autora empírica-escritura novelizada, sino que este permea el discurso de sus personajes mismos dentro de la ficción.

Por lo anterior el presente trabajo no puede obviar estas lecturas. Es necesario ver cómo funciona el riesgo de esa respuesta, de esa táctica de lo escrito, precisando las diferencias en la construcción de escrituras que conviven, se tensionan y se desarrollan en las novelas de Santa Cruz.

Es por ello que *Quebradas* (2006) resulta ser un texto matriz en lo que respectará esta investigación, pero no parte de su corpus. Las observaciones anteriormente referidas, muestran la posibilidad de identificar la característica de lo intempestivo en las demás novelas de la autora, pero desde otros ángulos. Esto ponderando el género de la novela como un espacio que permite profundizar en la

intersubjetividad en la medida en que el enunciado de los discursos resulta un contorno de los personajes en relación con otros. En el caso de *Quebradas: la cordillera en andas* (2006) nos encontramos con un libro-objeto que trabaja lo multimodal y multisemiótico (el grabado y las fotografías intervenidas, impresiones sobre sus páginas, revela ese distanciamiento con la novela). Sin embargo, en este en el libro-objeto, la autora toma la oportunidad de moldear su concepto de escritura, la cual sabe, se escapa a una especie de exterioridad infinita. «Postergo el momento de escribir porque no encuentro la palabra con que se abren las montañas, la tengo sellada en la lengua y estoy en un mal paso» (Santa Cruz 25).

En el caso de este trabajo, la atención estará puesta sobre la escritura en su dimensión metaliteraria, privilegiando la representación de sus procesos en las novelas para mostrar los vínculos con la contemporaneidad.

I. MARCO TEÓRICO

1.1 Escritura e intempestividad

De las observaciones anteriores se desprende el claro interés de Santa Cruz por ensayar los alcances de la escritura a través del tratamiento de un amplio espectro de géneros textuales que se entrecruzan en su obra en prosa. De esa manera es que la autora consagra –hecho que se evidencia en los tópicos de cada una de sus obras– su literatura a la comprensión de las problemáticas que desde una posición individual, se transpone a lo colectivo en la contemporaneidad. «La escritura de Guadalupe Santa Cruz está herida, dislocada desde siempre por su densidad, su resistencia y su errático e incolmable deseo» (Prado 361), razón por la cual, acepta la proliferación desde ese enigmático lugar que resulta el signo escrito, que desplaza en toda la potencia de su transformación a la misma escritora y a sus cómplices.² «La escritura sería en Santa Cruz una práctica de grabado, de incisión, un modo de contacto, de contagio entre los “elementos”, entre los cuerpos, las memorias, las historias, entre la mano que escribe y su escritura, entre el acto de escribir y lo escrito» (Collingwood 1099).

Identificamos el primer espaciamento entre el acto de escribir y lo escrito. Por ello las herramientas teóricas que serán aplicadas en el estudio son en primer lugar, la escritura como objeto y problema a analizar; lo intempestivo, como recurso conceptual que será de ayuda para comprender el fenómeno de la escritura y sus efectos; el sujeto en su condición de *homo-subjectus*, para

² Refiero por cómplices a sus lectores tomando el vocablo de Cristóbal Santa Cruz, su hermano, quien publicara en la antología narrativa *El vivero y el inventario* (2018) el texto *Guadalupe desde los comienzos*.

entender la construcción de una subjetividad que está mediada por una escritura que resulta sintomática de una crisis que se inscribe en el ordenamiento contemporáneo y, por último, para leer la producción de diferencias dadas por la presencia de lo escrito, la polifonía y la polifonía ginocrítica en el funcionamiento de las novelas de Guadalupe Santa Cruz. Estas herramientas permitirán exponer de manera crítica cómo los procesos de la escritura, en la dimensión meta-literaria presente en el corpus de estudio, se vinculan con el sujeto en crisis, problema que a su vez surge desde la discusión sobre la contemporaneidad. Así, el propósito de estos conceptos no busca delimitar una forma de literatura dentro de un período o una clasificación histórica estable (los argumentos a presentar se contradicen con esa idea), sino más bien examinar la proyección que tienen los diferentes rasgos mencionados en la conformación de una estética y la consecuente problematización de la institución literaria y la escritura.

Antes de comenzar es necesario esclarecer a qué tipo de obras nos enfrentamos cuando leemos las obras narrativas de Santa Cruz y cómo los conceptos anteriormente mencionados se justifican por la naturaleza de las mismas. Así, dentro del contexto de las teorías post-estructurales, la novela de dictadura y post-dictadura en Chile, y el entrecruce de las diversas disciplinas artísticas, es donde se puede realizar un primer acercamiento al corpus seleccionado en el presente estudio. Del mismo modo, la escritura se posiciona en un sitio de problematización desde el cual muchas de las obras, enmarcadas en este contexto, trabajan para generar reflexiones sobre los alcances de lo literario. Los recursos formales del período evocan nuevas formas de concebir la literatura,

tensionan sus límites y ensayan maneras de circular por las instituciones oficiales sin renegar de sus fines críticos. En el caso de las obras de Santa Cruz, aun cuando la publicación de su primera novela resulta posterior a, por ejemplo, la *Escena de avanzada* en Chile, da gran importancia a la reflexión por los efectos de la escritura cuando se piensa en la influencia que tuvieron estas corrientes en su narrativa. En las cuatro novelas seleccionadas es un problema latente la pregunta por *el escribir* y las proyecciones teórico-estéticas que se conjugan en la búsqueda de dar respuesta, principalmente, a través de sus personajes, quienes encarnan procesos de escritura en medio de panoramas hostiles. Panoramas que pueden aludir o no al período dictatorial en Chile, pero que siempre adoptan la violencia como modo de operar dentro de las tramas de las novelas.

La escritura como objeto a analizar en el corpus seleccionado, es el primer concepto a definir. Del mismo modo, se debe considerar que el fenómeno de *lo escrito* ha ido desarrollando distintas especulaciones ontológicas a lo largo del tiempo y el mismo ha suscitado de manera permanente una atención no menor por parte de la teoría, aunque en la mayoría de las veces se trabaje de manera cauta. Así, la escritura excede el campo de la lingüística para posicionarse como problema en las más diversas disciplinas de las ciencias sociales. Si los estudios lingüísticos han aportado un fundamento importante remitido a la observación de la referencia o la dualidad del signo escrito (los valores significado-significante que propone Saussure), su desplazamiento a otros campos de saber ayuda a movilizarlos en sí mismos y aporta al desarrollo de nuevos espacios de reflexión. Para establecer una base teórica me respaldaré en dos acepciones importantes

propuestas por Noé Jítrik y Jacques Derrida sobre la escritura, sin dejar fuera, no obstante, otros aportes conceptuales que irán reforzando este eje central, sobre todo al hacer un recorrido por los cambios paradigmáticos que han influido sobre el objeto-escritura en sus diversos momentos históricos y teóricos.

El autor Noé Jítrik en su libro *Los grados de la escritura* (2000), sistematiza el objeto escritura, haciendo el esfuerzo por delimitarlo estableciendo una síntesis teórica coherente con las distintas nociones que se han trabajado sobre este.

La escritura es un hecho perturbador por su carácter metafórico: rompe órdenes y establece otros, es lo “otro” por excelencia no sólo porque cambia lo que refiere, hasta el pensamiento mismo de lo que quiere ser referido, sino porque siendo parte de lo que se sabe del sistema de la lengua se aparta de lo que sería su esencia, el signo mismo, e inaugura en cada instancia del trazo una alteración en el orden de lo real (10).

Volviendo sobre estas características, Jitrik toma en cuenta la naturaleza referencial de la escritura. Lo que el autor apunta como perturbador es, en efecto, la forma que tiene la escritura de configurar un espacio que va por fuera de sí, dicese el *exterior* donde se encuentra el objeto, lo referenciado, concepto sujeto al cuestionamiento post-estructural. Al mismo tiempo, como lector de Derrida, Jitrik conoce los cambios que la deconstrucción como estrategia de lectura, realiza sobre la interpretación del signo escrito en la cultura occidental. Para ampliar su concepto, el mismo Noé Jitrik enmarca la escritura en lo que él traduce como *tres posibilidades esquemáticas* (2000): la escritura es (o podría llegar a ser) una *actividad*, una *práctica* o un *verbo*, cuando no, las tres y de forma simultánea. Lo que más interesa aquí es la utilidad del esquema y sus categorías. A través de ellas el autor consigue abarcar varios puntos que logran una apertura crítica en el

análisis del objeto: las posibilidades del *ser* de la escritura son a su vez las posibilidades para poder comprenderla.

A la pregunta *¿a qué le sobrevive una noción determinada de escritura?* Jitrik expone como la episteme de la escritura en correlación a los diversos paradigmas históricos produce múltiples formas de comprenderla. Para el propósito de este estudio vale introducir dos ejes para centrar la base teórica que se empleará como herramienta de lectura. En primer lugar, se encuentra el debate modernidad/posmodernidad y, en segundo, la contemporaneidad y las teorías post-estructurales, donde surge la segunda acepción a utilizar en el presente marco, que es la que desarrolla Derrida sobre la escritura.

La modernidad, como lógica de inquietud teórica, se emplea en múltiples campos de estudio para entender diversos fenómenos culturales, que se tensan en lo que Pozas (2013) llama «la oposición entre la moral canónica del cambio y la moral canónica de la tradición» (231). Del mismo modo, las pretensiones por definirla (y en muchos casos, redefinirla) genera amplias discusiones que resultan indispensables para comprender aquellos fenómenos son entendidos como exclusivos de lo contemporáneo. Lo moderno, es un eje desde el cual se puede leer una modalidad de escritura específica en tanto se modifica en paralelo a las deliberaciones de la Historia. Si en la modernidad, la escritura es percibida, de acuerdo a Pozas (2013), como herramienta indisociable de las pretensiones de su propio tiempo, en tanto se muestra cómo «la historia de las modernizaciones es también el trayecto de sus textualidades» (228), en lo posmoderno, coordinada de lo post-estructural, se percibe un vuelco notable dicha concepción.

Jacques Derrida propone la segunda noción para delimitar el objeto de la escritura. El autor en su libro *De la gramatología* (1986) recurre al cuestionamiento del logocentrismo, es decir, a la idea de que lo escrito es subsidiario del habla

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje (12)

Dos rasgos se entrevén en la cita antedicha. El primero, la capacidad desestabilizadora del lenguaje de la escritura; el segundo, la capacidad de esta de autorreferirse como juego. Esto vendría a complejizar el problema. Si la escritura no es ya reflejo del objeto referido, o de la experiencia, entonces el reflejo sobre sí misma ocasiona, sin duda, aquella autonomía respecto al habla de la cual se creía secundaria. Es decir, que siendo una *archiescritura*, la escritura puede ser entendida como un origen diferido que no se debe a su *scriptor*.

Es por eso que la hipótesis del presente trabajo partió de la pregunta sobre qué es lo que emerge de la dimensión metaliteraria de la escritura y si acaso esta puede eventualmente desarrollar una reflexión intrínseca sobre su función. En las obras del corpus, la escritura resulta ser un articulador importante de sus tramas, en donde los personajes la emplean de múltiples maneras y por distintas motivaciones. Así, la dimensión metaliteraria tiene la facultad de revelar estos aspectos, considerando que muestra el funcionamiento de la escritura en un orden retórico y ficcional. Para comprender lo anterior,

La metaliteratura, como fenómeno que empieza a tener un gran peso en el período de la modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX, es la apuesta por el escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras

conformantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de construcción (significación + interpretación) del sentido, completado este por el conjunto de significaciones añadidas en el develamiento metaliterario (Camarero 457).

Apuntamos la idea de *apuesta del escritor y poner al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto* en la cita anterior. Los aspectos a los cuales remiten estas ideas son, por un lado, postular el ejercicio metaliterario como una ilación entre el nivel de conciencia del autor para con su escritura y por el otro, mostrar los y dispositivos formales dentro del desarrollo de la trama narrativa, dejando entrar ese advenimiento del juego. En Santa Cruz, estas características han sido materia permanente. La indagación sobre su producción extra-literaria (si es que acaso se puede hablar tan acertadamente de esta forma acerca de sus ensayos y obra plástica), encuentra *metaforizaciones* de procesos autobiográficos, sociales, filosóficos y políticos que han dado pauta sobre cómo se debe leer su propia obra. A través de lo metaliterario, se podrá observar la construcción textual dentro de un corpus de novelas que permiten distinguir la potencia de la escritura.

La reflexión por la escritura también se ha proyectado sobre la pregunta por la especificidad de lo literario. Un campo no consigue pensarse sin el otro y, aunque resulte contradictorio, ambos logran funcionar en direcciones epistemológicas autónomas. Por tal razón, es que el problema de investigación busca comprender otras vicisitudes de la escritura particularizadas en la narrativa de Guadalupe Santa Cruz. Para justificar esta indagación, cabe citar a Maurice Blanchot que, en su libro *El libro que vendrá* (2005), expone el principal vínculo escritura-literatura. «La literatura empieza con la escritura. La escritura es el

conjunto de ritos, el ceremonial evidente o discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe pertenece a la literatura, el que lo lee, lee literatura» (231).

Más allá de ser una interrogación por las tipologías es una interrogación sobre el camino de lo literario. Y claro, Blanchot sabe que una respuesta solo sería posible si se preguntara por la materialidad que produce lo literario, que resulta ser, la escritura misma. De esta manera, la dimensión metaliteraria valida el cruce entre la reflexión sobre lo literario y el signo escrito. Así, tanto las menciones explícitas a los géneros textuales, la descripción de los procesos del escribir que realizan los personajes, y, por último, la permanente meditación retórica por los soportes en los cuales se inscribe la grafía, permite identificar esa contigüidad fenomenológica entre ambos objetos.

Se pueden comprender las escrituras metaliterarias a estudiar como resultado de una ética de lo escrito. Roland Barthes, en su ensayo *Escribir, un verbo intransitivo* (1970), integrado en su libro póstumo *El susurro del lenguaje* (1994), recupera la idea de lo moderno en la literatura y sostiene que esta «busca institución a través de experiencias diversas, de una posición nueva del agente de la escritura dentro de la misma escritura» (32). Con esto se concibe que la escena de escritura que desarrolla cada uno de los y las protagonistas es más bien *desinstrumentalizada*, es decir, los procesos sin un *telos* determinado y/o práctico para un sistema general de ordenamiento. De este modo, se recurre al diario, al ensayo vital o expresar emociones cargadas a lírico, en suma, expresiones

entendidas como literarias sin intención, en apariencia, de ser descubiertas por un *lector*, interrumpiendo la correspondencia comunicativa entre los personajes.

Esto remite a la idea de anonimidad: la institución-escritura cobra un valor autotélico, aun cuando se perciban resquicios de tipologías o intención comunicativa en los procesos escriturales dentro de las novelas. Por otro lado, el contorno del *autor*, relieve importante para la modernidad, es desplazado por la idea de función, puesto que este no sería más que un momento de la escritura o, entendido como un dispositivo, una figura que no deja de desaparecer (Foucault 1983). Lo anterior justificaría la idea de que lo escrito se exime de su deuda con el *scriptor*, como se señala más arriba.

Desde este punto se traslada el problema hacia la noción de lo contemporáneo porque algunos de los ensayos teóricos dedicados a este paradigma desarrollan visiones que se distancian de lo que se entendía por lo estrictamente moderno. En rigor, estas visiones exponen más bien como rasgos o características que orientan la comprensión de un término que desafía delimitaciones exactas. Lo contemporáneo, de acuerdo a Alberto Giordano en su texto *¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica* (2017), como actitud más que como categoría histórica, lo constituye «el que rubrica el hundimiento de lo convencional en lo ambiguo, el que atestigua la fuerza con que lo indeterminado disgrega y enrarece los emblemas de la época» (142). De la misma manera, la contemporaneidad resulta ser una tarea que compromete la toma de decisiones (ibid.). Así, ambas consideraciones llevan a pensar en el involucramiento de la escritura para el empuje de las posiciones

teóricas. Por un lado, aquel enrarecimiento al que Giordano alude, no podría darse sin la crisis de la vigencia del *logocentrismo* al que Derrida toma como punto de cuestión. En otras palabras, la primera etapa de la ciencia lingüística, reductora del signo escrito a su condición de complementariedad del habla, sufre en su fundamento un quiebre que, efectivamente, la vuelve indeterminada frente al problema de la escritura. De este modo y volviendo sobre la idea de una *ética de lo escrito*, las y los personajes de las novelas expresan una suerte de conciencia sobre esta que se vincula de manera estrecha con lo que, tal como lo plantea Giordano, resulta ser una actitud contemporánea. El enrarecimiento se produce con toda escritura que no forma parte de una estrategia institucionalizada, pero también, por el hecho de que tampoco puede ser aprehendida completamente por el sujeto que la produce, ya que este intenta textualizarse mientras que lo escrito se mantiene en desplazamiento.

Estos trasiegos entre las y los personajes (se profundizará también en su estatuto de sujetas y sujetos) y la escritura, encuentran su analogía teórica en las imágenes que Giorgio Agamben emplea para explicar lo contemporáneo. Su lección inaugural en *Facolta di Arti e Design del Istituto Universitario di Architettura di Venezia. ¿Qué es lo contemporáneo?* (2006-2007), recurre retóricamente al lenguaje científico de la astrofísica, la neurofisiología y a la facultad de la visión para explicar su tesis. Para Agamben, es contemporáneo «aquél que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad» (21) y quien «recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo» (ibid.) Aquellas figuras (luz/oscuridad y tiempo), develan el interés por invertir ciertos

valores empíricos y las novelas de Santa Cruz dejan entrar estas expresiones a través de sus argumentos. El discurso de Agamben es clave: lo percibido como inactual, configura estos elementos en y a través de la escritura. Si bien es cierto que en términos del contenido de las novelas existe una permanente referencia a temas como los que emplea Agamben, es también la forma que adquiere la narración y las características de la escritura que se manifiesta en cada obra, lo que invita a leer bajo estos criterios los vínculos con lo contemporáneo. Las acepciones como atemporal, anacrónico, heterocrónico, inactual, etc. son coherentes con el concepto de escritura que se quiere trabajar en el estudio. «El presente no es más que la parte de lo no-vivido en todo lo vivido, y lo que impide el acceso al presente es precisamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su cercanía excesiva) no hemos logrado vivir en él (...) Y ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos» (Agamben 27).

Importa recuperar esta observación para profundizar en la escritura. Esta puede ser una eventual expresión de la cercanía con un origen que, aplicando las nociones deconstructivas, ya es diferido. Al sentido de «masa» se atañe inmediatamente el de *off-cells*, que, explica Agamben, son aquellas partículas periféricas de la retina las cuales desinhibidas por la ausencia de luz, producen lo que se ve como oscuridad (2011). En la presente investigación, la escritura será comprendida como un trazo que inscribe sobre los distintos soportes aquellas *off-cells*, oscuridad que, sin embargo, no deja de ser percibida por la visión, tomando incluso dimensión retórica desde el lenguaje. Para el autor esta oscuridad no

constituye un valor absoluto ni privativo, sino que más bien, se debe ser capaz de «percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente» (23). Esta misma cualidad es traspuesta a lo escrito. Como ya se ha expuesto, no solo pertenece a la lógica de la deconstrucción como una estrategia de desplazar, cuanto más se pueda, la tradición metafísica, sino que, de manera orgánica, también al ensayo de Agamben como tantos otros que levantan la cuestión de lo contemporáneo.

Ahora bien, lo que hace de la escritura ser contemporánea, es su cualidad de intempestiva. Como rasgo, esta también es similar de lo inactual. Las categorías temporales que polemizan los discursos de lo contemporáneo encuentran en este adjetivo una manera para describir aquella actitud a la que se han referido tanto Agamben como Giordano y que resulta importante para señalar el acontecimiento de estas escrituras. Leda Rodríguez en su texto *Lo contemporáneo y la crisis de la realidad empírica: confrontaciones teóricas* (2013) señala en esta línea que, como rasgo, lo intempestivo surge del diálogo entre Nietzsche-Barthes-Agamben (siendo este quien condensa el vocablo dándole sentido pragmático) y que se puede entender en parte como «el desplazamiento de la verdad como principio historicista, ya que se resuelve en una postura anacrónica» (Rodríguez 2). La lectura que la autora realiza sobre la transversalidad de esta característica en la discusión, anexiona a la interrogante temporal el fundamento de la verdad. Por las condiciones materiales y teóricas que contemplan el fenómeno de la escritura, no se puede desasistir el valor que esta tiene para el desplazamiento de la verdad como principio ya no solo historicista, sino también metafísico. Para Jacques

Derrida se da, en efecto, una «limitación del sentido del ser de la metafísica occidental a través de una dominación lingüística» (31). De manera homóloga, la noción de *régimen de verdad* que desarrolla Foucault (1980), expone que los aparatos de conocimiento del mundo, dicese también textuales, se ciñen principalmente a sistemas que organizan de un modo unívoco y funcional, la escritura (sistemas político-jurídicos, incluso los científico-racionalistas). Por lo mismo, que la escritura resulte ser intempestiva *per se* preocupa menos que la escritura particular de los personajes de Santa Cruz lo sea. En el segundo caso, lo que destaco es dar cuenta que hay cierta *voluntad de lo intempestivo* en la forma narrativa de estas escrituras antes de caer en una tautología que denomine cualquier escritura, a su condición de intempestividad. Este aspecto es algo por ver en los capítulos de análisis. Aun así, el presente marco teórico para la escritura como objeto resulta fructífero en toda extensión por el radio crítico que se extiende al análisis de las obras del corpus.

1.2 Sujetos, sujetas en crisis

Volviendo sobre otras observaciones que la autora Leda Rodríguez realiza de lo contemporáneo, menciona que, con el cuestionamiento al signo cronológico también entra en crisis la comprensión empírica de la realidad (Rodríguez 2013). Este aspecto resulta sustancial para esbozar el tercer concepto que se utilizará en el presente estudio, que será el de *homo-subjectus* como un modo particular de comprender el sujeto dado la contemporaneidad. Y, si bien es cierto que la estética de lo posmoderno, también recurre a señalar el «fin de la modernidad o a

la imposibilidad de hablar de la historia como entidad unitaria y como experiencia estética y retórica de la verdad» (Vattimo 19), hablamos aquí más de una táctica de enrarecimiento por parte de lo contemporáneo, que se inclina más a visitar ciertos patrones de la cultura occidental que a pretender a derribarla en su absoluto a través de una relativización drástica de todos sus valores. Acaso mostrando una táctica deconstructiva, la cual asume no escapar de esa misma metafísica. ¿Por qué se produce esta crisis de la realidad empírica? De acuerdo a Agamben, lo contemporáneo es también una cuestión de proxémica del, inferimos, sujeto de la teoría en relación con su tiempo. Lo que definiría la contemporaneidad es la distancia y la cercanía que guardan su fundamento con la proximidad con un origen que se debe siempre al presente (2011). Es decir, reiteramos, «la intimidad con el origen como comienzo diferido» (Giordano 140). Esta sería una manera de interpretar lo intempestivo en la escritura, enlazado también, a una crisis del sujeto.

Para reordenar el planteamiento se deben tantear otros cruces conceptuales. El sujeto ahora cogito en crisis como resultado del cuestionamiento al signo cronológico (Rodríguez 3), se distancia de lo que Nancy apuntaría como «la figura cumplida, desarrollada, de un gesto de alguna manera pre-subjetivo (...) el gesto fundador occidental» (24). El problema radica en que aquel gesto fundador es, sin duda alguna, expresión de una metafísica que persiste y se expresa en la concepción que la modernidad maneja de la escritura en tanto esta resulta ser en este contexto «una práctica creadora de sentidos y de símbolos que edifican los referentes racionales que explican las acciones, que indican las

emociones y que crean las ideas que envuelven las conductas individuales y colectivas» (Pozas 230). Se percibe con ello que desde aquí, desde la modernidad, partiría entonces el problema del sujeto en tanto muestra como

(...) Desde el nivel discursivo y teórico, marca en el mundo occidental la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto, en el sentido político, epistemológico y ético de la expresión. Las convenciones establecidas sobre qué es la subjetividad y qué implica son rechazadas radicalmente por una cantidad de “minorías” que reclaman representación en el sentido político y discursivo (Braidotti 110).

Por ello, un sujeto pleno supondría una escritura plena. Esto significaría que el signo escrito como práctica lógica se fundaría en el resultado de una representación no problemática que haga de este mismo sujeto una clausura del sentido sobre sí mismo. Sin embargo es el marco contemporáneo el que hace énfasis en la crisis de los preceptos metafísicos, en el cual no pervive una noción de *sujeto estable trascendental* como la que se presenta a continuación

La noción convencional piensa el “sujeto” como un individuo que está completamente dotado de consciencia; una entidad autónoma y estable, el “núcleo” del sí [*self*], y la fuente independiente y auténtica de la acción y el sentido. De acuerdo con esta concepción, cuando nos oímos hablar, nos sentimos idénticos con lo que hemos dicho. Y esta identidad del sujeto con lo que se ha dicho le da una posición privilegiada con relación al sentido. Sugiere que, aunque otras personas nos pueden malentender, nosotros siempre nos entendemos a nosotros mismos porque somos la fuente del sentido en primer lugar (Hall 477)

La cita permite visibilizar una contradicción que se encarga de revelar la lectura contemporánea: aquella excesiva cercanía con el origen y el sentido es la que bajo este contexto, permite verlo diferido, desplazado. De otro modo, en la contemporaneidad ya no se comprende el sujeto como simple construcción pre-subjetiva, sino que este se da en tanto intenta construirse textualmente. En el ejemplo Hall expone como se concibe la dimensión del habla como lenguaje que

preserva el sentido mismo, una significación del *fonocentrismo* a la que apunta la crítica desde la deconstrucción. El sujeto se ha visto sustraído de su propia memoria en consecuencia de haber aprendido a escribir. No puede retenerse ni mucho menos estabilizarse mediante la palabra hablada. El concepto de *homo-subjectus* que analiza Leda Rodríguez resulta decisivo para esta progresión teórica. El sujeto, menciona la autora haciendo una lectura de Lacan, es cognoscible en la medida que se haga producción textual, es decir, escritura.

La desavenencia de los límites entre el sujeto y la escritura es en estas observaciones una práctica deconstructiva que por un lado consigue una inversión preliminar de estos campos para ver en dónde se produce la *différance*.

El sujeto hablante es incapaz de fundar de modo absoluto la objetividad ideal del sentido, puesto que para ser ideal necesita estar liberada de todo lazo con una subjetividad, por lo que es la posibilidad de la escritura la que asegura la posibilidad de la estructura con su génesis. La escritura emancipa el sentido respecto de su evidencia actual para un sujeto concreto; además, emancipa el sentido de su circulación actual y efectiva en el interior de una comunidad específica, como si fuese, indica Derrida, una comunicación virtual (Nava 34).

De acuerdo a Ricardo Nava, esto se entiende por el hecho de que para Derrida, el «signo (escrito) es constitutivo del mundo de la vida, pues el sujeto tiene que ver con él en una originariedad puesta a la deriva por la *différance* misma» (35). En las novelas de Guadalupe Santa Cruz el sujeto se postula como sujeto en tanto se textualiza. Las reflexiones de los personajes en torno a fenómeno escritural no son arbitrarias, sino que tornan el núcleo narrativo en el momento en que estos buscan manifestar sus experiencias a través de la producción textual. Por consiguiente, los límites entre ellos y lo escrito dentro de sus espacios cotidianos, se difuminan y movilizan la trama de cada obra. Entender

el sujeto a través de su proyección como *homo-subjectus* explota las posibilidades de la contemporaneidad.

Llegado a este punto, vale observar otra fisura que ha padecido la noción occidental de sujeto. En tanto deviene teoría, el sujeto ha excluido otra marca de la diferencia en su dificultad de representación: la marca de la diferencia sexual.

Es oportuno discutir sobre este aspecto considerando las implicancias teórico-discursivas a las que adscribe la autora. El feminismo y reflexión por la materialidad son aspectos que se integran a lo largo de su obra con un notable interés. Del mismo modo, cabe tomar en cuenta que las protagonistas de las novelas de Guadalupe Santa Cruz son fundamentalmente mujeres, sujetos femeninos que entran en conflicto con comunidades que intentan circunscribirlos a un espacio empírico determinado, que en las novelas toman posición a través de figuras masculinas, la institución familiar, los procesos urbanizadores y la ley. Los conceptos de sujeto y de *homo-subjectus* se complejizan desde esta propiedad. En consecuencia, no podría hablarse de un sujeto o un sujeto en crisis sin entender primero la problemática que rodea la comprensión del sujeto femenino en relación a su construcción (o no-construcción) en la teoría tradicional. El concepto que permitirá delimitar esta problemática es el de ginocrítica polifónica que Alicia Arredondo propone en su texto *Ginocrítica polifónica* (2001). «La teoría feminista polifónica, se hace posible pensar la producción de las mujeres en sí misma y desde sus múltiples perspectivas, al margen de la dicotomía hombre-mujer (análisis que sería siempre posterior), lo cual facilita los análisis descriptivos» (214). De este modo, es importante pensar primero en la obra de

Guadalupe Santa Cruz como un espacio polifónico en el cual conviven diferentes discursividades. Por ello, como punto de partida, vale considerar que, para Bajtín, quien expone el concepto de polifonía en la novela como «la diversidad social, organizada artísticamente del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales» (Bajtín 81), en el corpus de estudio de Santa Cruz esto desarrolla una convivencia entre diferentes formas de comprender a las sujetas³ y sujetos y que a su vez llevan inscrita la marca de una diferencia que se manifiesta en la escritura por parte de sus personajes. Así «la novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal. El investigador se encuentra en ella con unidades estilísticas heterogéneas, que algunas veces se hallan situadas en diferentes planos lingüísticos, y que están sometidas a diferentes normas estilísticas» (Bajtín 80).

En concordancia con la heterogeneidad de los discursos que Bajtín considera en la observación de la obra de Dostoievski, la narrativa de Santa Cruz entra en contacto incuestionable con esta dimensión polifónica. En ella, sitúa distintos discursos que llevan sus marcas diferenciales al momento de problematizar aquellas zonas de enunciación, que se establece en el presente marco como *zona de personajes*, ya que estos «hablan, por decirlo así, desde su posición particular y sus puntos de vista están limitados de una u otra manera» (Bajtín 308). El cruce con la teoría feminista, con la cual Santa Cruz proyectó sus posturas ético-políticas, se da en la medida en que sus protagonistas son

³ Desde este punto del estudio hacia adelante, se enunciará la distinción gramática «sujeta». Esto con intenciones primeramente pragmáticas. La primera y más relevante, es establecer una diferencia clara en la exposición de los discursos de personajes. Desde allí desarrollarán las reflexiones teóricas atingente a la naturaleza de las obras de Santa Cruz.

principalmente mujeres que no explicitan, sin embargo, aquel discurso autorral. Por lo mismo las obras se encargan de establecer aquella diferencia sexual y de género desde la enunciación de sus personajes y los conflictos a los cuales se enfrentan.

El concepto que permitirá delimitar esta problemática es el de ginocrítica polifónica que Alicia Arredondo propone en su texto *Ginocrítica polifónica* (2001). «La teoría feminista polifónica, se hace posible pensar la producción de las mujeres en sí misma y desde sus múltiples perspectivas, al margen de la dicotomía hombre-mujer (análisis que sería siempre posterior), lo cual facilita los análisis descriptivos» (Arredondo 214). De este modo, es importante pensar primero en la obra de Guadalupe Santa Cruz como un espacio polifónico en el cual conviven diferentes discursividades. Por ello, como punto de partida, vale considerar que, para Bajtín, quien expone el concepto de polifonía en la novela como «la diversidad social, organizada artísticamente del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales» (Bajtín 81), en las obras del corpus de estudio esto produce una convivencia entre diferentes formas de comprender a los sujetos y que a su vez llevan inscrita la marca de una diferencia que se manifiesta en el modo de concebir la escritura a través de sus personajes

La pregunta entonces debiese partir por cómo pensar en la cognoscibilidad de la sujeta femenina en relación al sujeto de la teoría dentro de las novelas a analizar. Para una materia relevante como esta, Patricia Violi explica en *El infinito singular* (1991) que «la particularidad de la experiencia de las mujeres en cuanto que sujetos e individuos reales y de su palabra se niega en un caso, y en otro

queda encasillado en el papel de variante empírica, a la altura de otras variantes, pero en ninguno de los dos casos es estudiada en su diferencia específica» (150).

Esta noción de particularidad plantea las siguientes preguntas ¿Es posible pensar aún la crisis de la sujeta como simple extensión o añadidura del sujeto de la teoría?; ¿no es la marca de su diferencia, acaso una dimensión que tiende a ser reducida a lo meramente descriptivo, la posibilidad de manifestar otra crisis, una crisis que resulta permanente? La polifonía, y en especial, la polifonía ginocrítica, encuentran un sustento teórico adecuado en lo que propone Violi y persiguen estas interrogantes. Esto ya que desde la teoría del sujeto, tal como menciona la autora, las mujeres son «naturalmente» objetos-valor sólo si se postula un sujeto masculino como sujeto de la teoría y de ese pensamiento simbólico cuya emergencia habría requerido» (25). Por su lado, el tratamiento que reciben las escrituras novelizadas en su dimensión metaliteraria, que resultan individualizadas de acuerdo a las resonancias de la novela polifónica, muestra las marcas de las diferencias a través de un proceso escritural activo. A su vez, observar con minucias estas marcas es resistirse a la reducción de simple esencialismo dual (escritura de mujer/escritura de hombre), los efectos de la escritura. Porque, de hecho, «la *diferencia* siempre se percibe, se realiza, como oposición. Masculinidad-feminidad se oponen de tal modo que el privilegio masculino se afirma siempre con un movimiento conflictual disputado de antemano» (Cixous 37). En otras palabras, el anclaje metafísico de crear jerarquía mediante categorías y reducirlas a un orden de supeditación de la una por sobre la otra.

En suma, resulta indispensable atender el modo en que los sistemas lingüísticos y semióticos, como agentes logocentristas, han reducido la experiencia y la posibilidad de constituirlos como *sujetos de la teoría* y los modos específicos en que las obras recogen su agencia como sujetas de la escritura cuidando, sin embargo, de no caer en lectura semantizantes que terminen por totalizar o reducir a simples sentidos un problema mucho más amplio.

De todos modos, Nelly Richard en su texto *¿Tiene sexo la escritura?* (1994) logra sintetizar la idea de torsión del signo lingüístico que, en la escritura de mujeres, se traduce como el «vértigo desestructurador» (132). Porque, tal como señala la autora, existe un desgaste en la posibilidad de seguir hablando de identidades fijas e invariables de lo femenino-masculino por el advenimiento de sus dimensiones fluctuantes. Esa misma idea de *vértigo desestructurador*, es una posibilidad de dispositivo formal que, en el análisis de la escritura de las protagonistas en las novelas de Santa Cruz, puede devenir en una lectura textualista que se encargue de poner en relieve en dónde reside la marca del género y la diferencia sexual, sin perder de vista el objeto del presente estudio.

Por lo tanto, es necesario discutir ese descalce de vértigo, si se considera la escritura como «el lugar donde ese espasmo de revuelta opera más intensivamente: sobre todo cuando palabra, subjetividad y representación desencajan sus registros ideológicos y culturales hasta que revienta la unidad lingüística que amarra el sentido a la economía discursiva de la frase» (Richard 140). La polifonía en su especificidad ginocrítica, puede explicar cómo Santa Cruz otorga a sus personajes la posibilidad de manifestar lo escrito y mostrar

simultáneamente el vínculo que existe con los sujetos en crisis. Desde este punto, se hablará también de sujetas femeninas en crisis para poner en práctica la factibilidad de este concepto, sopesando los procesos intersubjetivos y el problema de la escritura sexuada.

De esta manera, los espacios de enunciación que producen los y las personajes por la escritura y vistos a través de la polifonía ginocrítica, permitiría evidenciar la producción de diferencias, considerando también las marcas de sexo y género. De acuerdo a Patricia Violi, la enunciación es el mecanismo que articula el sistema lingüístico en un discurso y, por tanto, un elemento de mediación entre *langue* y *parole*, que como tal «proporciona el cuadro de referencia para describir las categorías de la subjetividad dentro del lenguaje, en particular la dinámica que se instaura en la relación yo/tú» (101). Al considerar como un elemento de mediación, puede verse también como una zona en la cual se tensan los límites entre ambas dimensiones señaladas. Por otro lado, al integrarse estos aspectos en el espacio metaliterario de las obras, se puede entender cómo «la diferencia literaria traduce la diferencia sexual» (Golubov 45). De este modo, la observación recaerá también sobre personajes que han sido dotados de discursos propios, que se autonomizan respecto a su autora y pueden sin lugar a duda, producir la traducción de aquella diferencia textual a través del sistema literario. Esto, claro, viéndolo a través del conflicto que compromete a las protagonistas de las novelas del corpus.

En el caso de Guadalupe Santa Cruz, los espacios de enunciación que ficcionaliza en sus novelas acaecen un rasgo que, supeditado a la presente

hipótesis, puede dar cuenta de cómo la potencia de la escritura resulta ser una productora de diferencias, ya delimitada como objeto de atención analítica. Por lo tanto, discutir la idea de complementariedad acerca a la comprensión de aquel enrarecimiento al que se asoció anteriormente como intempestivo. Bajo este contexto, la acción de escribir no resultaría ser el suplemento o el mero síntoma del sujeto en crisis, sino un punto de fuga visibilizado por lo contemporáneo: lo intempestivo como condición y apertura de la escritura.

Tal vez sean en Santa Cruz, todas estas reminiscencias de la teoría de la escritura, tácticas gráciles de promover aquel encuentro entre sujetos que están permanentemente construyéndose en el espacio de la crisis. Una escritura a la búsqueda de sí misma, el reflejo infinito de la referencialidad como un oxímoron de la espera-activa desarrollado en el espacio metaliterario, en tanto muestra como

El creador estructuro-formal busca la complicidad/colaboración del *otro* desconocido, incalculable, destinatario; y de este modo la atención se desvía a un lugar de la otredad, de la alteridad, del sujeto destinatario previsto antes de la entrega de la obra definitiva (...) un acto a fin de cuentas tendente a la subjetividad, a la búsqueda de un sujeto por parte de otro sujeto (Camarero 458).

Por eso, discutir la idea de complementariedad permite interrogar qué es lo que produce la escritura dentro de la novela. Tomando una distancia prudente, la escritura prescindiría de su sentido y se diseminaría en sí misma encontrando en el espacio literario un momento de proliferación diseminada (De Certeau 39), es decir, tácticas perecederas y en el anonimato que no se alcanzan a capitalizar (ibid.), sintomáticas a las crisis de la sujetas y los sujetos en el contexto de lo contemporáneo. Esto, por el hecho de que el proceso de cada una de las escrituras de las novelas, se desarrolla (o al menos intenta hacerlo) en espacios

íntimos, cotidianos, que poco y nada tienen que ver con capitalizarse en discursos oficiales, escrituras institucionalizadas.

En esos términos habría que reconsiderar la escritura no como suplemento de una/un sujeto en crisis (que es el sujeto de la contemporaneidad) a través del cual logra *representar* una condición inestable, sino observarla por su capacidad de auto referirse como táctica de crisis permanente. Esto último devuelve a la escritura su idea de literariedad y es precisamente lo literario lo que las y los personajes trabajan para desplazar los campos de conocimiento y descentrarse como sujetas y sujetos respecto a pretensiones totalizantes surgidas de un proyecto metafísico. Compete a los siguientes análisis observar en qué grado cumplen con esos fines y si la escritura es móvil adecuado para ello.

1.3 Fisuras en el sujeto escrito

Por lo anterior, los siguientes capítulos se detienen en primer lugar en la observación de los distintos retratos de la crisis que se desarrolla en cada una de las novelas para consecutivamente, explicar el vínculo entre esa crisis y la práctica escritural de sus protagonistas.

Se parte de la premisa de que cada uno de los personajes de Santa Cruz refleja en sus novelas las consecuencias empíricas de los distintos procesos de la modernidad y desplaza estas mismas problemáticas de modo que se tornan preocupación de lo contemporáneo.

La idea de crisis, de esta separación que se postula en las novelas, se manifiesta en la medida en que los sujetos y las sujetas han sucumbido a un

vaciamiento de todo principio de representación por los distintos procesos por los cuales tienen que atravesar y que toman lugar como conflictos narrativos. Así, la fisura, como manera de figurar estos conflictos, vislumbra un hiato que se hace inminente entre el *scriptor* y su texto escrito, el cual no permitiría la fundición plena de las sujetas y/o sujetos en ningún mecanismo de representación disponible.

Si bien las características del marco teórico a analizar en estas novelas son de algún modo parámetros de análisis, entre ellas se delimitan distintos énfasis para cada uno. Pasan de este modo por las descripciones de las protagonistas y narradoras, su relación con la escritura y los efectos de la misma para, consecutivamente, elevar los rasgos que con base a lo anterior, producen una heterogeneidad en su representación metaescritural observando su expresión retórica. En consecuencia los análisis permiten individualizar cada novela a través de la exposición explícita de estos conceptos.

Partiendo por *Salir (la balsa)* (1989), el tratamiento que es pertinente a ella es la observación de una sujeta que en el retorno del exilio busca exceder las limitaciones simbólicas que generan crisis en su comprensión. De este modo, se analiza el efecto que tiene la escritura. En *Los conversos* (2001) nos encontramos en la primera novela de Santa Cruz que explota la plurivocidad de una manera más intencionada. En un amplio reparto de personajes se pone a disposición del lector la articulación de distintos discursos que entran en fricción por el mismo argumento de la obra. Esto se resuelve en una escritura que se abre como campo de batalla, en donde los personajes, por decirlo de algún modo antagonistas, fuerzan el archivo como forma de reglamentar la memoria y los cuerpos frente a lo

cual, las protagonistas eluden, poniendo en cuestión el fundamento histórico que pretende el regulador masculino. En *Plasma* (2005), nos situamos en un juego de alteridad discursiva entre dos personajes que interrumpen su estatuto de sujeta/sujeto respectivos, para contaminarse con esa otra escritura y perderse en la transformarse en ella. Finalmente, en *Esta parcela* (2015) se postula la doble voz narrativo como un encuentro o doble sintaxis que hace posible la interacción entre sujetas en su intento por reconstruirse como sujetas.

Asimismo, en las novelas existe una constante en el desarrollo de elementos textuales (materiales, objetos) que en sus contextos reflejan un grado de cercanía semántica con el signo de la escritura. Esto debe entenderse por la recurrencia con la cual aparecen y su predominancia en estas obras, lo que despierta la atención y hace necesario examinar. Los apartados llamados Aperturas de lo escrito en cada análisis, se encargan de develar aquellos elementos tropológicos⁴ para comprender, desde la retórica de la escritura los distintos efectos que produce dentro de la dimensión metaliteraria.

⁴ De acuerdo a Bice Mortara (1991) el «término tropos, del que proviene el latín tropus, significa “dirección”, alude por ello al cambio de dirección de una expresión que se ‘desvía’ de su contenido original para albergar otro contenido» (163).

II. EL DESPLAZAMIENTO DEL SIGNIFICANTE COMO RESISTENCIA A LA PASIVIDAD SIMBÓLICA EN *SALIR (LA BALSA)* (1989)

2.1 Cortes/interrupciones gráficas

En la primera obra de este corpus *Salir (la balsa)* (1989) se puede ver cómo se establecen las inquietudes, estético-literarias de Guadalupe Santa Cruz que se desarrollarán a lo largo de toda su producción literaria. Así, esta novela entrega una visión de los efectos de la errancia y el exilio sobre la sujeta cuando se ve forzada a salir de su espacio físico y muestra como esta experiencia resulta problematizada en la escritura. Siendo este el eje que se construye en el transcurso de la obra, se expone una crisis en la representación de quien se ve obligada a viajar, a errar, a migrar desde una exhaustiva interioridad narrativa. Ese proceso acaece una pérdida inevitable de la identidad en el retorno a su tierra natal, Chile.

La apertura de la novela presenta a su protagonista desde la tercera persona mostrando como las vicisitudes personales son afectadas por un proceso que vuelve indeterminada su posición como sujeta. Por lo mismo, los vocablos recurrentes de su inicio (país, historia, casa) conducen expresar la ausencia que presupone la pérdida de un lugar en un espacio físico que es resultado del exilio y el retorno (o no-retorno) desarrollado en la descripción del viaje y lo que supone ser el encuentro con el hogar, ya expresado en el inicio como una ausencia/urgencia. «Divaga, en el trazado de objetos que parecieran ordenarse alrededor de ella. Más tarde, estos objetos se llamarán. Compondrán una casa, la

suya. Para ser, se necesita una historia: los juntará, pedazo a pedazo, hasta conseguir frases que la digan, que asemejen un cuento» (Santa Cruz 11).

De este modo es que se plantea un problema ontológico para ella. Este problema juega con la idea de la posibilidad (objetos que parecieran ordenarse) y lo histórico como condición de sí misma (se necesita una historia). Por eso la narradora indica desde la tercera persona y estableciendo una alteridad inicial, como esta necesidad motiva a la protagonista a construirse a través de una combinatoria de elementos (pedazos, frases) para, sin embargo, quedar solo en la dimensión de lo aparente (asemejen un cuento). Por lo anterior en *Salir (la balsa)* (1989)

(...) se ancla este abordaje del viaje como ángulo que conduce a permutaciones de identidad en sintonía con las complexiones socioespaciales. Por esta razón, dentro de las operaciones cardinales de su obra se encuentra el acercamiento a la vivencia del exilio a través de una propuesta descentralizadora del sujeto que parte de la especificidad del cuerpo femenino, la re-escritura y carga simbólica del espacio (Díaz 30)

Tal como se expone, los conflictos en la narrativa de Santa Cruz se producen por problemas categorizados como socioespaciales, es decir, que obligan a sus personajes a reflexionar sobre la influencia del espacio físico en las transformaciones y/o condiciones principalmente de sujetas. Esta característica será determinante en las obras a analizar en los capítulos subsiguientes más no limitante, pues diseminan distintos efectos en sus protagonistas y sus escrituras.

Retomando la novela, lo que produce el conflicto en la protagonista es como ya se ha dicho anteriormente, la experiencia del exilio. Más adelante, precisamente después de los dos primeros capítulos, la voz narrativa se traslada a

una primera persona que es la de aquella protagonista que vuelve a su ciudad (Santiago), percibiendo su *patria* como una zona de dictadura, muerte, detenidos desaparecidos, búsquedas y ausencia. Esto muestra como «algunas de las estrategias de aproximación a la realidad postdictatorial se apoyan en juegos verbales y enrevesamientos lingüísticos que se apartan de la anécdota episódica para reconcentrarse en el yo y las percepciones subjetivas de un entorno perturbado y bajo sospecha» (Díaz 31). Lo que provoca en la protagonista es un oscilar entre los recuerdos de infancia y juventud que son marcados con efímeras menciones a lugares físicos (ciudades europeas, calles, plazas), además de hacer que en el lenguaje de la narración se vuelvan imprecisas las identidades, omitiendo nombres propios para los personajes con los que tiene encuentros durante su vida.

De allí que para ella la relación con las cosas domésticas, asuma otra significación en la idea de memoria que postula la novela, pues son los objetos de su casa antes de salir del país. Sin embargo, esta memoria significa para ella también una ausencia que fatiga y distorsiona su propia posición como sujeta en esta ciudad, pues, lo desaparecido también es indeterminado entre los objetos que tal como se expresa en el extracto anterior (ibid. 11 pág. 19), se encuentran en una relación de *espaciamento y temporalización*.

No quiere evocar el recuerdo, persigue más bien el olvido, es ahí que desea errar, en la repetición de lo que hubo de ser hecho para incorporar a la vida lo que fue desaparecido. La silla desnuda, la afonía de la silla desnuda, el hueco de la silla al ser corrida, la hendidura arqueológica que traza el mueble transportado, mudado, reemplazado, tapiado (Santa Cruz 13).

Por lo anterior es que en estas primeras páginas se anuncia la táctica a la cual acudirá esta protagonista. Ella, de acuerdo al prólogo a la novela escrito por Eugenia Brito (1989), la protagonista persigue la «autoproposición, volverse leyenda» (7), desde un gesto metatextual incesante, a través de la escritura. Entonces la reflexión sobre la condición de sujeta puesta en jaque por estos problemas socioespaciales, recurre a la *disposición del signo gráfico* como lugar desde donde opera una asumida imposibilidad de delimitarse como *homo-subjectus*, es decir, de ser sujeta en tanto pueda escribirse, textualizarse. «Hablo de ella, que deseando salir de su paréntesis, fabricó tiempo en cantidades suficientes para anudar un relato. Al hacerlo se le escapará un hilo de lo que sucede, y emergerá un círculo: ir y volver. No habrá casa, porque, lo sabe, nada es devuelto» (Santa Cruz 13).

Esta urgencia de establecerse, de resguardar la identidad a través del signo escrito a sabiendas de su imposibilidad, es síntoma de aquella crisis contemporánea que se reconoce aquí como consecuencia del período de la dictadura militar en Chile. Antes de adentrarse en los puntos en los cuales se presenta la sujeta como *cogito en crisis*, es preciso retrotraer al presente análisis otras observaciones pertinentes a la premisa y la forma de la novela que inciden en esta problemática.

Primeramente, lo que da forma a *Salir (la balsa)* (1989) es la modalidad del corte y la escisión y la permanencia de un flujo de la conciencia que marca pulso y ritmo en la voz narrativa. Su focalización hace perceptible este recurso.

La narradora omnisciente en tercera y la protagonista en primera persona, determinada dentro de los paréntesis «deseando salir» (Santa Cruz 13) de ellos, son en sí mismas escisiones que confieren a la obra un carácter abstracto en el cual prima la alteridad. Esto debido a dos monólogos interiores que se trenzan de manera heterogénea y en alternancia, siendo la narradora que abre la novela la que observa a la protagonista y sus meditaciones respecto a su retorno. De ahí en adelante, lo que se narra es este problema que produce extrañamiento desde una retórica que no ofrece los contornos de una trama lineal. Es decir, la novela trabaja errancias en su propia estructura narrativa, no fijando un tiempo del relato en un orden cronológico, ambientes físicos o a través de personajes estables que puedan delimitarse mediante acciones que incidan en una trama, sino más bien dando indicios para demarcar estos cambios sutiles en la abstracción de la novela,

Esto podría homologar formalmente esta novela de Guadalupe Santa Cruz con otras obras de índole experimental, como pudiera ser el caso de *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit. Sin embargo, lo que diferencia a ambas obras que coinciden parcialmente en lo que respecta a su forma, y no vendría siendo un detalle menor, son el efecto que el lenguaje y el signo escrito en un estado de fragmentación ocasionarían en el perfilamiento de sus protagonistas. Si en *Lumpérica* (1983), la narración es atravesada por una manifestación de lo alegórico, lo performático como resignación de lo representable como algo efímero y eventual, en *Salir (la balsa)* (1989), existe una titubeante apuesta por el lenguaje que confía, aunque no plenamente, en la escritura como mecanismo depositario de su dimensión como sujeta manifestada, tal como se menciona anteriormente,

en aquella intención autofundadora (autoproposición) con la que parte la novela. «El corte como operación que cierra y separa es uno de los mecanismos escriturales del texto de esta autora, que, en su afán por reconquistar el único lugar inexistente para ella, desde su lugar, encuentra ese otro en la página, por el lenguaje» (Brito 5).

Cierta interrogante que motiva el análisis de esta obra es cuál es la zona indeterminada para garantizar el lugar para sí que urge como sujeta y si acaso se puede ser consciente de aquello que se percibe como inexistente, si lo no determinado puede perseguirse y cómo este acto prolongaría entonces el deseo de poder autofundarse. Se presenta de este modo la condición de *homo-subjectus* de la protagonista, que en la dimensión *metaliteraria* de la novela, la adopta como táctica. En el capítulo «Borrador doméstico», la narradora plantea que «por cualquier lado que sea emprendida, esta historia no tiene principio, puesto que transcurre más allá de ella, antes y después. Incluso durante. Con los nombres puede ser, comenzar a ser, su propio relato» (Santa Cruz 15). En la superficie de esta cita, quedan a la vista la destitución de un origen en la multiplicidad de tiempos que se entrecruzan en aquello que se llama historia, puesto que la narradora niega la plenitud cronológica para la protagonista, el nombre solo como posibilidad más no como un ente afirmativo del ser y, por último, la función de relato como propiedad consciente de esta sujeta.

La hipótesis que atraviesa el estudio de las obras del corpus, atrae la proposición de que al no identificarse un sujeto pleno (a este punto, masculino), la crisis en la sujeta se da en tanto expresa su diferencia respecto a una teoría que

también se atañe a su crisis. La ausencia de un sujeto femenino (que de ahora en adelante referiremos como *sujeta*) para la tradición teórica, provoca que los personajes (protagonista-narradora) en esta obra jueguen a buscar un espacio propio para el que de buena manera se emplea como símbolo la “casa”. Se debe precisar que la cita de Brito se orienta a la comprensión sociológica de la obra desde los indicios biográficos de la autora.

Esta metodología de análisis puede, de todos modos, dar cuenta de preocupaciones estilísticas, formales y la estetización autobiográfica que Guadalupe Santa Cruz trabaja en su literatura⁵. Resultan pertinentes las identificaciones sobre la descentralización de la *sujeta* y la especificidad del cuerpo femenino, la reescritura (que opera más bien como escritura) y la simbolización conflictiva en los procesos de exilio, migración y retorno.

Tras la guerra.

Debe dejar la ciudad, hacia otra. Con aquella muerte esparcida.

Las calles de Santiago, al ser golpeadas de interdicción temporal, abandonan para ella su anonimato e insipidez de itinerario necesario: se hacen súbitamente realidad por vehemencia del deseo.

Habían conducido a aquella marca señalada en el fárrago de la ciudad, la habitación escogida, como lugar al cual retornar. Su pérdida ensanchaba peligrosamente los atajos, confrontando la rutilancia de otra urbe con el trazado animal que inventa el que se desplaza, el cual nunca se aparta del rastro (Santa Cruz 26).

Sin embargo, en este texto se perciben otros enlaces que vale la pena señalar relacionados a la *sujeta* en cuestión, sobre todo cuando es un apartado no resuelto y ampliamente discutido en la teoría. Me quiero afirmar de aquel corte al que se refiere Brito para comenzar a mover la hipótesis en otra dirección.

⁵ Alusiones a localidades geográficas por las cuales transita la protagonista como por ejemplo Zeebrugge, Liège, vinculan de manera análoga a Santa Cruz con su propia experiencia de exilio, pues la autora llega a Bélgica tras exiliarse por consecuencia de la Dictadura militar en Chile.

¿Qué es lo que separa el corte aludido como mecanismo escritural del texto? A mi juicio, sugiere la separación de orden estético entre personaje-autora (héroe o autor, diría Bajtín). Este recurso (tipificado con insistencia en la posmodernidad) provoca en el personaje, su totalidad estética respecto a cualquier intencionalidad autoral.

Así, dejar de ver el corte como un inciso exclusivo de la forma de las novelas catalogadas como posmodernas permite interrogar la función de la escritura dentro de lo metaliterario. Para los casos en que, la obra analizada, no se sitúa precisamente en un período histórico el cual se inserta la tipificación llamada posmoderna, podrían aplicarse de manera eventual esta misma preocupación por la autorreflexividad incesante de la escritura.

Para ampliar esta noción, Gisela Carreras, en su artículo *El viaje de la figura femenina en Salir (La balsa) de Guadalupe Santa Cruz (2020)*, realiza un exhaustivo recorrido a la afectación argumental que se despliega en la forma de la novela y apunta los tres recursos escriturales de la obra que resultan significativos para esta entrada de análisis. En ella se encontrarían la suspensión-interrupción gramatical, observada en el uso de los signos gráficos; la circularidad del relato y, finalmente; las divisiones de la obra (Carreras 2020). De este modo, la premisa de sobre el uso de estos recursos estéticos, es que otorgan al argumento un efecto mayor de mostrar cierta conciencia de lo escrito como actividad. El paréntesis apuntado por Carreras, dispondría al sujeto gramatical de la narradora-protagonista en aquel proceso de espaciamento que propicia la escritura. De ese modo, la novela evoca de manera formal a la sujeta como un significante dentro

de una cadena de significantes, que se inscribe, hacia, desde y entre ellos, abriendo la posibilidad de movilización en respuesta a la pasividad observada en la condición simbólica de la sujeta femenina que los previos estudios refieren.

Las observaciones de las bibliografías citadas en los prolegómenos de este apartado dan cuenta en las variables de género sexual y ubican el problema de la urgencia por la escritura desde el percatarse que se halla una probable constitución de la sujeta femenina en ella. La discusión sobre el grado de confianza depositado en la táctica escritural como vía para conseguirlo es el argumento en el que se entrecruzan los análisis previos. Así, la implosión simbólica, o la dialéctica pasividad-actividad que se postulan como bases en la estructuración de la presentes tesis, evidencian en primer lugar, el cuándo y el cómo la sujeta femenina se aboca a la actividad del signo escrito para re-escribirse, aun cuando «toda intencionalidad de delimitar un territorio propio, sea redundante e infructuosa» (Díaz 2021).

Por lo anterior, aunque estas observaciones establecen un inicio idóeo para la comprensión de la incidencia de la dimensión autoral en la construcción estética de la obra, en el presente análisis se toma una tangente respecto a las conclusiones derivadas de las mismas.⁶

Para introducir la idea de que el desplazamiento de la sujeta es una respuesta a la pasividad simbólica a la cual la ha reducido, es necesario ver la

⁶ En este punto se presentan como suficientes las justificaciones puramente fácticas, o sea las simples coincidencias en los hechos de la vida del personaje con los del autor, se realizan extracciones que pretenden tener algún sentido, mientras que la totalidad del personaje y la del autor se desestiman de una manera absoluta; por consiguiente, se menosprecia también un momento tan importante como lo es la manera de enfocar un acontecimiento, la manera de vivirlo dentro de la totalidad de la vida y del mundo". (Bajtín 17).

conjunción de su identidad más como proceso significante que como el significado fijo que propondría una semántica expletiva puesta sobre la voz narrativa.

2.2 Pasividad simbólica como síntoma de crisis

La protagonista, la que habla-escibe-narra entreparéntesis, vuelve a un Chile postdictadura que en ese *post* que prefijan los estudios sociales sobre la década de los 90's del país, no encuentra el sentido, el traspaso ni el alegre retorno. «Las operaciones más divulgadas de la memoria en postdictadura son aquellas que tienen que ver con el recuerdo como monumento (la celebración ritualista de una memoria heroicamente congelada en el símbolo histórico: La reificación del pasado en un bloque conmemorativo sin ninguna fisura que lo abra a sus contradicciones» (Richard 173).

Sobre lo anterior, la protagonista busca resquebrajar este pacto a la crisis que se erige en torno al símbolo. No quiere permitir la memoria autodirigida pues significaría una conciencia pasiva, detenida en el anclaje del pacto de esa comunidad nacional que deposita en el *post* una confianza y jolgorio por el signo cronológico del cual da cuenta sobre la virtualidad de un contrato que rechaza en la escritura (huella). «No me entiendo más que aferrándome a la huella interior que depara ese círculo al borrarse. Como un circo y un mapamundi circular de maicillo, desalojado por la fiesta» (Santa Cruz 27).

Retomando la cuestión simbólica, el prefijo parasitario de la dictadura como época escindida, quiere urdir la separación que en el vocablo, intenta conducir la comprensión de la misma como un quiebre. No obstante, el movimiento

suplementario tiene un efecto adverso: la simbolización adhiere lo dictatorial ya no como condición finita de una época sino que refuerza esa interdicción temporal, la idea de presencia de aquella época que se pretende *dejar atrás*. Analizando la concepción histórica en Sartre, Derrida (2003) percibe dos categorías atañidas a su noción de época

1. dar el *aval* (afirmación, promesa, juramento, alianza, fe jurada, pacto simbólico, compartir el *symbolon*⁷) y
2. entrar sin esperanza de retorno, en cuerpo y alma, incluso a tumba abierta, introducirse, clavarse incluso en un espacio o en un tiempo en el que uno se encuentra ya: encontrarse allí donde uno se encuentra en suma, y nunca es fácil, nunca está dado, nada quizás es más inaccesible (154).

De acuerdo con la crítica a estas categorías, la primera indica esta idea de promesa que se pacta entonces en lo que habíamos referido como el momento de la post-dictadura. Lo que la protagonista esboza en torno al signo escrito es precisamente ese torcimiento lingüístico que la posiciona en un vértigo y posiciona también en un vértigo al símbolo, lo que se condice con la idea de que «Guadalupe Santa Cruz pone en jaque la escritura misma. Escribe por desasosiego y por deseo, Cada una de sus palabras tiene un ojo que acosa lo irrevocable y también acosa el decurso de los vencedores que defienden lo invariable» (Prado 362). Del mismo modo, la protagonista ve en este gesto del símbolo una espectacularización que prescribe la victoria como un mecanismo de simbolización de este proceso, sobre el cual propone desvíos «Hay que reinventar las funciones del espectáculo» (Santa Cruz 28) y de los residuos de la Modernidad y su ansiedad de fundación. En las palabras de la narradora

⁷ La noción de símbolo en Derrida, ya la había ensayado a lo largo de los análisis en *La verdad en pintura* (1978), «Del *symbolon*. Dije correspondencia simbólica en razón de ese compromiso previo y codificado, de este coloquio contraído a partir de un interés común» (297).

En la novedad se encuentra el intento forzado por iniciar la obra definitiva, relegando lo anterior a una categoría ínfima del recuerdo: la vida está aquí y en ninguna otra parte.

Su ley, incorporada con goce y pavor, es este encargo de colocar la piedra para la casa propia, con dedos pioneros, en aquel idioma extraño que le fue traspasado sin esfuerzo, que cabe en todo asiento (Santa Cruz 28).

2.3 Huellas y desplazamiento de la sujeta significativa

En el nombre del primer capítulo de la novela, «Huella», se percibe la irrupción de la jerga posestructuralista, aquella que remitiría a la estrategia de la huella derridiana, que sólo «simula estar presente en un breve instante para inmediatamente ausentarse» (Vásquez 8). Desde este punto, la disposición argumental dentro de la cual se procesa la voz narradora, repercute en los cuestionamientos de intentar una reconstrucción identitaria desde la «peligrosa suplementariedad» del signo escrito. Aquellos pensamientos expuestos por la narradora, que sospechan la utilidad de la escritura para la tarea paliativa de la crisis de la sujeta es algo que, se transpone a todos los personajes de Santa Cruz que escriben, proliferando en las novelas los efectos de aquel choque con el reconocimiento de que la escritura solo intensificará la ausencia de sí mismas. En el caso de *Salir* (1989), la huella crearía un distanciamiento propiciado por el desfase temporal-espacial que se desencadena por el proceso escritural tocante a la narradora-protagonista cuando esta se torna ausente e imposible en él. «Divaga, en el trazado de objetos que pareciesen ordenarse alrededor de ella. Más tarde estos objetos se llamarán. Compondrán una casa, la suya. Para ser, se necesita una historia: los juntará, pedazo a pedazo, hasta conseguir frases que la digan, que asemejen un cuento» (Santa Cruz 11).

La divagación, como *sema*, significa aquí el desplazamiento y la errancia que vive la protagonista y «todas estas asociaciones se ajustan al relato, ya que son elementos que amplían significativamente el despegue emocional y territorial» (Carreras 1216). Por otro lado, el énfasis en el reflexivo *se*, presupone otra lectura: la autorreflexividad de los objetos, significantes indeterminados, no permitirían un solidaridad con proceso identitario que, vuelto crisis, urge por reconstruirse, sino que más bien expondrían aquella alteridad que se presenta en la escritura y que se desligaría de toda responsabilidad de presencia que requiere la narradora para erigirse como *sujeta*. Esta observación, también se desviaría parcialmente de la simbolización de la casa como la manifestación de la finitud pasiva-activa, la cual reduce el espacio femenino a la Historia masculinizante.

Así, esta construcción gramatical develaría el orden de los significantes alrededor de la protagonista. Por consiguiente, la narradora comprende desde el inicio que si existe posibilidad alguna de ser *sujeta* para la protagonista, es a través de un proceso activo de combinatoria de aquellos elementos que funden la materialidad, «pedazo a pedazo» (*ibid.*) y que, si termina llevándolo a cabo, culminaría en la construcción de un mero cuento. Es decir, en la exposición breve, recortada, de una extensión mayor de la vida como representación y desviada a toda intencionalidad novelesca. El *cuento* se vuelve a mencionar más adelante, pero en esta oportunidad, haciendo una panorámica a la función de la ciudad. «La ciudad es trashumancia detenida, interpelada; un cuento que ata a la cuna» (77). Se puede ver cómo la narradora pondera la ciudad como un espacio de detención y estancamiento de un proceso de transformación junto a un hábito de

determinismo de aquel extracto de la extensión de la totalidad de la vida mencionada anteriormente.

Las mención metaliteraria del cuento muestra los cortes de sentido inclinados a procesos significantes que se autonomizan en aquella alteridad. Aquí la ciudad también adquiere constitución autonomizada, que circula por los contornos de la sujeta y también devela las marcas de su alteridad. Por su parte, de forma inmediata a la primera mención del *cuento* se relata que esta protagonista «escribe por acompañarse, a fin de concluir estos días irresueltos, sin país» (Santa Cruz 11).

De este modo la idea de paraescritura como forma de mitigar la crisis cronológica (tiempo) y espacial (país) sostiene la idea de alteridad. Vendrá a ser la escritura lo otro y no el espacio en el cuál fundarse como sujeta, aunque exista esta sutil confianza en la intención de su protagonista y se narren sus intentos a lo largo de la obra. «Escribe para no aguararse en esa matriz de líquidos soporosos, para puntear (...) y ella está empeñada en eso mismo: en conformarse desde el fondo, agarrar figura» (Santa Cruz 12).

La reversión del sentido del verbo conforma pasa de su acepción pasiva, de conformidad, a conformarse de darse forma, es decir, a su acepción activa, *junto a*. La aversión a lo líquido, por otro lado, se expresa como la eximición del simbolismo de lo femenino cuando la narradora revela que la amenaza del sueño, de la pasividad, provoca una reacción en ella, de proseguir en su errancia. «No quiere evocar el recuerdo, persigue más bien el olvido, es ahí donde desea errar, en la repetición de lo que hubo de ser hecho para incorporar a la vida lo que fue

desaparecido» (12). Estos dos desvíos en la lectura proponen una reacción al esencialismo con el cuál la protagonista ha sido objeto de la reducción ontológica de su estatuto de sujeta.

Volviendo a la noción de huella, cabe señalar que Derrida, leyendo a Heidegger la explica de la siguiente manera.

No siendo la huella una presencia, sino un simulacro [*simulacre*] de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a la falta de lo que sería huella, sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición (22)

La dislocación, el desplazamiento y la repetición sobre la carencia de un lugar también cobran un rol fundamental en el desarrollo de la novela. La errancia y la carencia de un lugar no sólo son síntomas representativos del espacio como zonas físico-materiales, sino que devienen en el quehacer de estos cuestionamientos extensivos a toda la novela, como la manifestación de que, para la dimensión abstracta de lo que se comprende por sujeto, la crisis resulta inherente y fundamento. Ingresando de esta forma la comprensión de la propia borradura como analogía de la crisis. «No me entiendo más que aferrándome a la huella interior que depara ese círculo al borrarse» (27).

Advertimos que lejos de buscar una pura alegorización de la estrategia deconstructiva, Santa Cruz toma sus materiales de la misma para encauzar a la narradora y a la protagonista a una reflexión sobre los efectos del deseo mismo de escritura. Consigue hacerlo a través de la plurivocidad, es decir, creando distintos espacios para la articulación de aquellos discursos que se erigen hacia los cuestionamientos del acto escritural. El de la narradora, que pone el foco sobre la

protagonista errante mediante la pronominalización en tercera persona, desde la voz omnisciente de sus deliberaciones que va mostrando el itinerario de las dificultades por las cuáles atraviesa aquella mujer migrante en la búsqueda de una oportunidad de anclaje identitario a través, de aquella otra formalización en la otredad.

«Toda narración estaba ahí, en cada encuentro. Habían dejado que la incompletud de sus cuentos, de las preguntas por salir, se colmaran a sí mismas en su propia insistencia» (Santa Cruz 50). De esta forma, es la migrancia la que genera esta meditación permanente. Se funden ambos procesos: el de migrar y el de escribir, y se toman productores de diferencias. Escribir es migrar, errar por el significante que difiere del sujeto en el mismo momento en que lo inscribe, provocando la errancia de la letra. Y si en la novela se identifica previamente, la paradoja en la cual la consigna de la narradora «fundar, refundarse por el movimiento» (Santa Cruz 77) esta oficializa este triunfo de lo vacilante y la reanudación de un viaje que, a pesar de ser simulacro y trampa, se transforma en imperativo para las elucubraciones de identidad y espacio» (Díaz 35).

Destacamos de la cita inicial el metaplasmo de síncopa de la palabra incompletitud por *incompletud*⁸ como alternativa de lugar de enunciación de la protagonista por medio de una dislocación lingüística que sugiere, en la cita discutida, la potencia autorreferencial del lenguaje de lo metaliterario: las preguntas *por* salir, es decir, tanto los cuestionamientos que sobrevienen en su

⁸ A saber, la síncopa incompletud de incompletitud proviene ya de una exclusión gramatical. La RAE privilegiaba el uso de incompletez en casos de adjetivación que explicaran la cualidad de incompleto. Sin embargo, encontramos que incompletitud refiere específicamente a un tecnicismo que refiere al teorema de Gödel.

impotencia como la colmación en sí mismas, advienen en esta dimensión *meta* una capacidad ulterior dada en y desde el signo escrito que es excluido, desplazado y ausente en el servicio de una combinatoria. El gesto insertado de este modo expresa la diferencia: la alusión a la autoreferencialidad y la carencia referencial del cuento, jugando en los límites de lo metaliterario como un recurso más bien implícito; la deformación gramatical de la incompletez, mostrando en sí misma la carencia de un significante que puede, sin embargo, conducir a un significado similar y por último, la referencia a un teorema que como principio postula la autodeterminación axiomática. Esta, devolvería nuevamente a su sujeta a un espacio en el que no puede ser demostrada a través de la escritura, es decir, no logra ser constituida por esta. Sin embargo, y cómo se mencionó más arriba, lo que importa en este caso no es la demostrabilidad teórica de la sujeta sino más bien la capacidad de desplazamiento como respuesta a la pasividad simbólica que, en toda interpretación, vuelve a sobredeterminarla a través de la semánticidad.

De este modo, la escritura se volvería potencia de ese extrañamiento que genera la movilidad de los significantes. La protagonista elucubra con dificultad las pérdidas que se dan en el proceso. La memoria y sus vivencias no pueden ser retenidas pues estas se desvanecen en esta escritura que se expulsa a través de su autoreferencialidad. «Sin embargo su cuerpo se abultó con la misma velocidad, como puesto más allá de una trinchera de la memoria, y se sintió remontar una cinta tenue de su biografía que la hacía caminar a paso detenido por otra avenida, que era esa misma, en otro momento, otra vez» (Santa Cruz 92).

La memoria (trinchera) y biografía (cinta) como carácter material, se aúnan en la consideración corporal de la protagonista (bulto). El adverbio *allá*, señalando la imprecisión de su cuerpo, establece otra distancia respecto a la memoria. Cabe recordar que, dentro de lo que son las estrategias de la deconstrucción, para la tradición metafísica, la escritura (fármaco) se desplaza como exterioridad de la memoria, como deformación de la palabra-logos, como una metáfora engañosa, como una imitación inferior y mediocre (Vaskes 10). Esto hace sentido en la medida en que la protagonista y la narradora, tratan de hilar sus recuerdos y vivencias. Sin embargo, como aquellos elementos se tornan indeterminados y se sitúan en la exterioridad, jamás consuman su propósito. «Al hacerlo, se le escapará un hilo de lo que sucede, y emergerá un círculo: ir y volver. No habrá casa, porque, lo sabe, nada es devuelto» (Santa Cruz 13).

En vista de estas lecturas puede entenderse esta inversión reiterativa de los valores materiales-abstractos para proponer una deconstrucción (en apariencia inconsciente) de un orden estable. *Salir (la balsa)* (1989) es la apertura de la protagonista hacia el borde de lo exterior-interior simultáneo, que se ausenta para sí misma. «Salir del centro, dejar las capitales: era y es partir sin dejar piedrecillas, la coartada en el desplazamiento» (Santa Cruz 62).

Estas tácticas de desplazamiento develan una posición discursiva de la narradora que da cuenta de la escasa apropiabilidad de la memoria como sentido unitario de la protagonista: al ser materializada deviene significativa y la escritura torna consciente la ilusión del recuerdo.

Porque ahora caminando con urgencia, recorre la herida de su nombre, el minúsculo itinerario, sumida la pista de su gente y buscando lo que otros

aprendieron a saber aquellos años de su ausencia: la fuga por el desfiladero de esas calles, que ya desconoce por su nueva materialidad. La escapatoria precisa, por la laguna que media entre el arrojo y el temor (Santa Cruz 92).

Este desfase, de la protagonista volviendo a su país de origen, propone que la materialidad no es estática, sino que se mantiene en movimiento. A la par, todo intento de servirse de dicha materialidad para construir su memoria resulta vano.

Lo que Santa Cruz construye puede explicarse mediante una doble extraposición que desplaza el discurso autoral desde dos figuras fictivas que van midiendo la distancia y evocan la potencia de un reencuentro que no se da dentro de la novela pero que se sugiere como proyecto ético. La primera extraposición es la de Santa Cruz respecto a su narradora. Utiliza la voz de esta para explicar el proceso escritural de la protagonista errante. La segunda extraposición se da, de hecho, desde la narradora hacia la protagonista. Toma el pulso de esta en su intención por reconstruirse, pero explica las deficiencias de la táctica a la que recurre. «Pero ella se encuentra de pie en el escenario. Grita, y el grito se vuelve canto. Sus pulmones se han vuelto de carne. Se expulsó su voz del círculo, fue convertida en aserrín y su contextura de sueño» (Santa Cruz 27). En este sentido, la posibilidad constituirse como sujeta en la escritura es también el enrarecimiento de su inscripción. «Conozco esa penumbra. Amoblarla es desplegar otros orificios, para seguir viendo; no ver nunca más igual, porque ya la luz no pudo ser inocente, de estar ahí sin más. Es recurrir a la luz faltante de las cosas, buscarla, delegar en ella otro modo de mirar» (Santa Cruz 97)

El giro hacia lo intempestivo se realiza en ese alejamiento constante. Una búsqueda de la mirada hacia una luz que se aleja es resultado de aquel

desplazamiento que resulta la escritura. En el vínculo que se establece entre estas citas con la estética contemporánea, se entiende que este tipo de figuras toman parte en la crisis de la realidad empírica que es al tiempo, crisis de sujeto. Las significaciones posibles para reconstruirlo/reconstruirla quedan en jaque por aquella escritura sin función instrumental. «Si la angustia de la escritura no es, no debe ser un pathos determinado, es porque aquella no es esencialmente una modificación o un afecto empíricos del escritor, sino la responsabilidad de esta angustia de ese pasaje necesariamente estrecho de la palabra contra el que se lanzan y se obstaculizan entre sí las significaciones posibles» (Derrida 17). La descripción de los resultados que el proceso escritural da a su sujeta en la novela, formula el motivo mismo de su crisis

No sabía qué era de ella, y qué pertenecía a ese intervalo, a aquella impresión engrudada, doliente, que duraba desde un tiempo indistinguible: había perdido la noción de sus contornos, de la distancia entre su cuerpo marchito y los muros de la pieza que lograba reconstituir, desde el ruido de los pasos, el eco de las voces, y esa humedad persistente colándose en el frío de las horas, con finas variaciones, a modo de tiempo que ocurre (Santa Cruz 97).

El pronombre relativo (qué) sitúa a su protagonista en otra indeterminación sintáctica. La pertenencia puesta en cuestión, comprende su lugar como un intervalo que, supeditado a un signo cronológico defectuoso (indistinguible), produce la borradura de su reconocimiento como sentido. De esta manera, se muestra cómo la sujeta, a través de la escritura y la difuminación entre sus límites y el límite de los significantes, situándose junto a ellos, desplazándose simultáneamente en lo material y siendo inubicable para un principio de alteridad regido sólo por una dialéctica cerrada, intuye que el uso de la lengua heredada,

que se traspasa a la escritura, no es más que una zona provisoria para mostrarse intempestiva.

2.4 Aperturas de lo escrito: Hilos como intentos de mitigación

Ya desde esta, la primera novela de Santa Cruz, se puede divisar el recurso metonímico del hilo como contigüidad del acontecimiento del signo escrito. La primera forma de esta contigüidad, referida a un modo de aferrarse al *otro*, al sujeto, para permanecer de una u otra forma en una *estabilidad biográfica*, como en el momento en el cual, la protagonista, en un encuentro con su amante, «Le pidió que estuviera ahí para hilvanar el frágil hilo que separa, une, la vida y la muerte. Sujetarlo en su paso que fue caída. Que se adelanta sin perderse, hasta dejarlo en la puerta de la somnolencia» (Santa Cruz 33). Por otro lado, este recurso metonímico expone la conjunción entre la corporalidad y los tejidos. «Pero los retazos de piel no se dejan encerrar en u fardo de tiempo, transportar, sin rebelarse contra el aliento que las semanas les agregan, sin sofocarse» (Santa Cruz 53).

De lo anterior se observa que el rol del hilo en la novela tiene un carácter *paliativo*, es decir, es el instrumento con el cual la protagonista busca conducirse hacia el encuentro de lo que pierde en su experiencia migrante. Precisamente, la primera cita surge del momento en el que ella busca a un hombre en la ciudad de Suecia, Ocké. Esta forma de mantener el contacto mediante el tejido, es una suerte de reconstruir su relato. El regreso a su país es volver a perder este ser

querido y con ello ese hilo que se teje entre ambos. La única manera de retomarlo es la reducción del desplazamiento.

Sintió aminorarse el movimiento para poder alcanzar el ritmo de ese hilo que retomaba, de un pedazo que había dolido, que dolía incluso dejándolo, como cicatriz que la distancia no perdona.

Miró alrededor. Los pocos rostros conocidos de hacía un momento se habían esfumado. Se encontraba y maldecía sola, lenta, en ese reencuentro con la hebra enterrada, trasvenándose en una multitud de acontecimientos que borraban la precisión de su manera de estar ahí, al igual que antes (Santa Cruz 92)

De este modo es como la narradora describe una protesta en el Chile del regreso de la protagonista, interpretado por el uso de gas lacrimógeno característico y la interrupción del espacio. «La quemazón en la garganta, los pulmones oprimidos, la cara ardiente» (Santa Cruz 91). La situación, corporiza el dolor (comparación con la herida, hebra y venas) y la metonimia del hilo: lo que funcionó circunstancialmente para reconstruir relato, se torna inútil en este retorno a la indefinición patria. «Si volvimos a la ciudad, queriendo una vez más lo perdido, fue para saber que nos perdimos nosotros, definitivamente convertidos en viaje» (Santa Cruz 115). Este devenir viaje tensa la posibilidad del hilo como encuentro y como material para construir relato y el nomadismo. En su soledad, la protagonista siente ese movimiento que produce el extravío de los rostros y anula la posibilidad de familiarización e identidad.

La novela confirma la predilección por el tejido y la escritura como medios mitigantes de la crisis de la migración. La ambigüedad del desenlace (reforzado una vez más por la doble voz narrativa) conduce a una apertura, la cual definiría si la protagonista cumple o no con el propósito de reservarse un lugar como sujeta. El suspender esa deliberación significa confiar en un proyecto advenidero no

resuelto, en la capacidad de seguir construyendo no en base a la voz como dimensión privilegiada sino a la reescritura de lo corporal.

Por mucho apertrecharse en lanas, igual se gastaba el tiempo brillante. Y la hebra de los abrigos ya fue otra, desatada de la voz que ruge, de ese papel de lija suave, beso o vida: se gastó la voz que era forma de ser orificio, entrada del mundo, escape para el sifón de los silencios, entraña de todas las madres mudas. Ahí, en la zona del cuerpo, ensayando una vez más el dislocar las arterias de una ciudad, podía el éxodo dejar de ser, y asesinar distancias (Santa Cruz 115)

Las observaciones de la crisis provocada por el exilio habían sido observadas en estudios preliminares. Sin embargo, era menester reconsiderar la respuesta a estas mismas crisis desde la noción de táctica que se desarrolla a través de la *sujeta*. «En *Salir (la balsa)* (1989), el tránsito azaroso y en ocasiones equívoco de la protagonista confirma una exposición de la conciencia femenina que se desliza por dominios masculinos dotándolos de reminiscencias y divagaciones irreverentes» (Díaz 32). Ese equívoco, enfatizado por Rosana Díaz (2007) respalda la idea de indeterminación de la *sujeta* surgida del análisis.

La aparición de *la Sujeta* manifiesta una figura que no es significada (pasiva) sino significativa (en desplazamiento). Es decir, se posiciona en el lugar de lo material para librar el peso simbólico al que, por las razones de migrancia, ya no se corresponde ni vale la pena forzar. Entendiendo eso es que la narradora en *Salir (la balsa)* (1989) se permite una reflexión metaliteraria sobre la actividad de escribir y los efectos que supondría avocarse a ella. El trabajo con los hilos, son la concreción del desplazamiento, que sobrepasa las dimensiones físicas y se instalan como un reflejo de la fractura empírica a través de la representación retórica. Concreción que se asume, o con resignación o con mitigación frente a la crisis padecida por la protagonista.

III. EL ARCHIVO CADUCO Y LA ITERABILIDAD DE LOS SUJETOS EN *LOS CONVERSOS* (2001)

3.1 El *collage*, escritura heterocrónica

La novela *Los conversos* (2001) es de las cuatro obras del corpus la que presenta mayor heterogeneidad en la representación de la escritura. En principio la novela focaliza en sus dos protagonistas: por un lado se encuentra Lara, una mujer que, al padecer la violencia simbólica por su condición migrante, opta por su propio silenciamiento para después constituir un habla y una gramática diferida, defectuosa a los ojos del resto de los habitantes de *Selma*. Por otro lado está Nesla, la hija de Lara, una joven actriz que, dentro del itinerario que realiza el grupo teatral al que pertenece, intenta comprender qué es lo que la constituye como sujeta a través de la figura de su madre y la indagación del proceso de asentamiento que los pasajeros de Korsta tuvieron en la Gran Ciudad. Al tiempo que esta última recorre distintos soportes materiales para la comprensión de la historia de su familia, se disponen intercaladamente en la trama de la novela los mismos registros de archivo que han elaborado otros personajes en su afán del ordenamiento empírico que supone la urbanidad.

Por lo anterior, es que la estructura de esta obra tiende a un *collage* que reúne retazos de la escritura archivística de listados, sumarios, extractos de diarios íntimos, fragmentos de fuentes epistolares, testimonios en tercera y primera persona que relatan los acontecimientos del pasado de sus personajes e incluso, la forma dramática (aquella que dispone a los personajes al principio del libro en un apartado llamado «Reparto»). De este modo, el *collage* como forma, se

se hace extensiva a toda la novela, y la experiencia de lectura queda sujeta a la explicitud de esta escritura que se sustrae de su contexto temporal-espacial. Ya este primer aspecto guardaría relación con la idea de iterabilidad del signo escrito. Al asumir que «ningún contexto es de manera absoluta, determinable para estabilizar el sentido de una frase o discurso, como tampoco ningún contexto es por completo saturable (...) y a su vez puede funcionar en otros contextos ajenos al originario» (Nava 44), se entendería que el sentido de toda la escritura de archivo caduca o, en rigor, pierde funcionalidad ulterior. Esto es lo que ocurre en cada muestra de texto-registro que en su presentación, abarcan secciones capitulares enteras, para leer puntualmente listas de viajeros, cartas interceptadas y recortes de testimonios de los sucesos que rodearon el proceso de conversión de los pasajeros del barco Hulda al llegar a la Gran Ciudad. La lectura de cada estos textos puestos muestra como pierden su dimensión fáctica en tanto iteran fuera del contexto *originario* del cual se produjeron.

Las problemáticas planteadas sobre la forma que adopta *Los conversos* (2001) inciden en el *efecto de escritura* metaliterario que se expone en el presente análisis. Siendo excesiva la preocupación por el registro y el archivo que revelan los personajes *antagonistas*, la obra permite cuestionar el alcance de los mismos para maquinear una identidad histórica de los y las migrantes, ya que en la escritura se filtraría lo intempestivo como consecuencia de subestimarla sin prever que en ella se daría la posibilidad del «acontecimiento atravesado por su iterabilidad» (Nava 141). En otras palabras, la novela mostraría que es en y a través de la escritura donde se encuentra la posibilidad de desfase respecto a una

comunidad y su sentido histórico, en tanto ejerce desde su inscripción como una productora de diferencias y devenir del *homo-subjectus* de los sujetos y sujetas en crisis. La madre de Nesla, Lara, es la primera que se avoca a la escritura compulsiva. En búsqueda de respuestas en Korsta, la abuela de la protagonista lo confirma. «—Lara ya me ha escrito esto —murmuró para ella misma—, Lara no hace más que escribir» (75).

3.2 La sujeción al archivo caduco

Las descripciones que la novela se toma para presentar el viaje en el *Hulda*, navío que lleva a los migrantes de Korsta a la *Gran Ciudad*, muestran el registro a los viajantes en el marco de un operativo policial que busca resolver el caso del asesinato de un mercante llamado Urbano Linus. En aquella oportunidad, los principales sospechosos se encuentran entre los compañeros de Lara, quien tiene un encuentro sexual con el hombre un poco antes de su muerte. Más adelante, el encuentro entre el Oficial a cargo de la investigación con Lara y Regina, muestra de inmediato el juego de asimetrías encarnados en los sujetos que escriben y la sujeta que es escrita por ellos. Por lo demás, estos se precipitan a diagnosticar la condición psiquiátrica de Lara, quien muestra indicios de afasia.

— ¿Neurosis depresiva? — Inquieta otro hombre dirigiéndose al Oficial, los dedos suspendidos sobre el teclado de la computadora.

—Echa de menos la casa. No abre la boca desde que estamos en Selma— contesta Regina.

—Neurosis de privación— corrige el Oficial.

—Sí, Doctor— y el escriba hace correr sus dedos crispados mientras se concentra en el verde pantanoso de la pantalla electrónica. (26-27)

La afasia de la mujer motiva el rápido registro digital del escriba, quien acata de manera automática el diagnóstico del «doctor» y hace correr «sus dedos crispados mientras se concentra en el verde pantanoso de la pantalla electrónica» (27). Lara queda registrada dentro de los archivos como una sujeta pasiva. El sentido que le atañen lo construyen otros. A raíz de la negativa a comunicarse, o al menos a hacerlo de manera entendible para el resto de sus familiares, Pompeyo, su hermano y el responsable del proceso de adaptación social que les permita ser promovidos a la Gran Ciudad, dirige de forma irreflexiva los actos de Lara. En otras palabras, la instrumentaliza en función del grupo: van al sacrificio sus «deseos, pretensiones y su protesta esbozada en el interior del mudismo y la dislocación de su lengua, un suicidio simbólico» (Oyarzún 68).

Este acto encuentra paralelismo en el tiempo del relato que protagoniza Nesla, hija de Lara, quien busca reconstruir en su viaje a la Gran Ciudad las peripecias que rodean su árbol genealógico. En este caso se encuentra Jan, su amante, un hombre que dirige la compañía teatral en la que trabaja. Este personaje, cumple una función homóloga a la de Pompeyo: dispone a los actores y actrices (entre las que se encuentra Nesla) para el cumplimiento de roles que se prescriben desde su figura de autoridad. «Jan no pide nada, interroga y escarba hasta los huesos para conocer la falla que mueve a sus muñecos, la pantomima que trae escrita sus artistas, la pose que hay que pronunciar, la misma pose que hay que destruir para caber en su libreto» (Santa Cruz 76). Los roles de la pareja también cambian de capítulo a capítulo. Esto se anticipa en el «Reparto»: mientras que en el apartado «II», Nesla es presentada como la hija y Jan como su amante;

en el apartado «III», a ella se le asigna el rol de la niña, la confidente, la actriz, mientras que a él, el director de la tropa y así sucesivamente en un continuo cambio de papeles.

Este paralelismo entre madre e hija, explica Kemy Oyarzún en *Los fuegos de la memoria* (2001) encuentra su causa en el motivo escritural. Y es que, considerada esta una matriz productora de diferencias, el juego que se desarrolla entre la correspondencia madre-hija frustrada, el texto que prolifera en direcciones impensadas y los testimonios disgregadores de los migrantes de Korsta viviendo en la Gran Ciudad, genera, en términos espacio-temporales, desfases que llevan a desplazar nuevamente la idea fija de sujeta. Si en Lara Karlsdotter hay un rehusar la palabra propia, del habla, en Nesla Phebe existe una tensión de los tejidos representacionales que exceden su propia experiencia al tiempo que erosiona el fundamento de la Gran Ciudad entera, al poner en evidencia a través de su ejecución teatral, que su momento fundador se construye en base a la farsa, el asesinato y el incesto. La escritura como vaso comunicante entre la relación madre-hija va develando que el mito-ciudad, mito-madre despojada, es sólo una realidad fabricada virtualmente y que es propensa a diferir con el tiempo desde el cual actúa Nesla. Lo anterior consigue que el deseo de la madre se encarne a través de su hija.

Transferencia y diferencia, la escritura instala un intercambio significativo entre mujeres; entre Lara, la madre ágrafa, y Nesla, la hija letrada, actriz/autora y protagonista del texto. El extravío simbólico de la madre se convertirá en extravío escritural (error y errancia) en el libreto, en la letra de la hija, abocada a poner en escena la representación de *Macbeth*. El imaginario re-crea las diferencias y reciprocidades entre la madre y la hija con el trasfondo de los tráficos, intercambios y trueques, propios de la Gran Ciudad (Oyarzún 68).

Con lo anterior, se entiende que Nesla no es la simple proyección de su madre o una extensión prescrita de su condición de sujeta en crisis. Con todo su parentesco, Nesla no deja de ser también una desviación del proyecto materno. A diferencia de su madre, a quien los ciudadanos de Selma mitigan con la internación psiquiátrica, su hija rechaza los mecanismos que intentan reducirla. En Korsta, en medio de un carnaval de máscaras, ella e Ivar (un amigo de Pompeyo) se encuentran. El hombre le relata los acontecimientos que rodearon la migración a la Gran Ciudad. Como él ve a Nesla, representa claramente la diferencia de esta con su madre. «Tú llevas el ojo del mundo, de los teatros, de las ciudades, triste y fuerte Nesla, tú eres las respuestas y yo, y todos aquí, te tememos por no tenerte» (Santa Cruz 80).

A esta parte se percibe la crisis de la sujeta en términos de asfixia simbólica. Tanto el despojo como la imposición de los símbolos (expresados en la asignación de un sentido utilitario de la sujeta en un momento dado) resulta un gesto recíproco que reposa sobre la figura de cada una de las protagonistas. Esto revela un forzamiento, un intento de hacer calzar la experiencia en función de actos fundacionales (urbanización, teatralidad). La diferencia puede entenderse bajo el contexto al que aluden a ambos actos: el que remite al proceso de urbanización (ex habitantes de Korsta) busca establecer un punto fijo e invariable para la vida de los emigrantes, suprime implícitamente la alteridad mediante la adquisición de una lengua que busca preterir la antigua y una instalación comercial clara: los migrantes buscan establecer sus negocios rápidamente y participar del proceso urbanizador, desplazando a Lara por incomodar debido a su

desacato lingüístico, textual y social. Ivan, entregando detalles del viaje de los de Korsta a Nesla comenta lo siguiente

Pompeyo nos hacía recitar, un libreto en mano, respondiendo a distintos diálogos posibles con la autoridad. Poseía dotes de director teatral, algo de eso debes haber heredado tú. Teníamos los documentos en orden y las respuestas preparadas. Sólo Lara rehuía las repeticiones, como si fuese incapaz de abstraerse del entorno y simular el acto que Pompeyo improvisaba para nuestro futuro. Permanecía adherida al viaje, a los cielos en altamar y a las procesiones de nuestra tierra, que ya todos habíamos olvidado (Santa Cruz 61)

Esta actitud también la transpone directamente en la inscripción-texto-escritura durante el viaje en el *Hulda*, mostrando indicios de su claustrofobia, interviniendo en los apuntes a los que Pompeyo Karlsdotter recurre de manera instrumental. «Hacía hurto de sus apuntes y escribía cosas extrañas al margen (...) Lara era de grandes espacios» (Santa Cruz 70).

El acto que remite a la teatralidad, visto a través de la compañía en la que participa Nesla, realiza un gesto metacrítico sobre el concepto de representación. En su puesta en escena, sobre el momento fundacional de la ciudad de Selma, Nesla Phebe sugiere a través de la dramatización, un origen que resulta ser incestuoso. «Una provocación a la moral, sesgada representación del deterioro de las instituciones nacionales desde la perspectiva de un núcleo familiar en el cual cunde el deseo perverso. Se sugiere entrelíneas un lazo entre aquella depravación y las capas dirigentes de esta ciudad» (Santa Cruz 147).

En el ataque mismo que deviene la representación sumariada, se divisa una deconstrucción de lo fundacional. Nesla representa la escena, pero no deja de ser una acción efímera, que perecería en el mismo momento en que es ejecutada, que apela a la memoria y al recuerdo como forma de construir sentido.

Paradojalmente, el sumario, al hacer registro de lo que se retrata en la obra, se encarga de llevar aquel acto a su incesante repetición. En la novela, sólo a través de la lectura de este archivo podemos visualizar de mejor manera qué es lo que aconteció en aquella puesta en escena de la tropa. La iterabilidad se encarga de fijar inconscientemente, la interpretación de aquella escena por la cual Nesla es castigada con el presidio en Flesch, en donde recibe alternadamente las visitas los tres hombres-cuerpos, Jan, Pompeyo y Emilio. Estos tratan de convencerla (o hacerla conversa a través del pacto matrimonial con Jan y cambiando su nombre) para librarse del escarnio público por su desacato de develar el acontecimiento y los tabúes de la fundación del proyecto modernizador-urbano. En otras palabras, la representación (teatral) de Nesla, interrumpe la representación de los ciudadanos de Selma porque contradice su origen en plenitud.

Este acto supondría un ataque hacia lo que Foucault llamaría el régimen de verdad. Para Hall (1992), este régimen discursivo, se atañe a «la producción de conocimiento por medio del lenguaje. Pero [...] dado que todas las prácticas sociales implican sentido, y el sentido configura e influencia lo que hacemos — nuestra conducta— todas las prácticas tienen un aspecto discursivo» (291). Y es que, la ciudad se erige como un centro productor de una verdad que aspira a lo inmutable, que dota a sus habitantes de un principio de identidad y que queda al descubierto por su fragilidad moderna al momento de ejecutarse la función del grupo teatral de Nesla. Lo anterior se explicaría sobre la base de que, dado que existe la pretensión de instituir la presencia-ontológica, la Metafísica de la

presencia como fundamento, frente a un develamiento como el que realiza la actriz, no quedaría más espacio que para su propio colapso ya que

En su afán de mantenerse en el efecto de sentido puro, anula todo trato con lo que considera lo otro, y entonces el sistema de la presencia se torna inútil para tratar con aquellos que funcionan de forma invisible, en las ranuras del sistema, pues, de hecho, se le da impunidad en la práctica por haberlo calificado como lo impensable. Con una lógica contaminada, en cambio, se podría atender a lo que habita el sistema, y tratar con su cotidiano asedio desde dentro, reconociéndolo (Zarzo 141).

En consecuencia, en los capítulos que narran la reclusión de Nesla, se desenvuelven en la trama los mayores indicios sobre la crisis representacional que vive como sujeta: primero, se enturbia su genealogía, pues no tiene una versión monolítica ni de los hechos que acontecieron a su familia ni los modos exactos en los que esta se integra a la Gran Ciudad y segundo, se niega a aceptar el trato que le ofrecen simultáneamente su amante, su tío y su padre, que es casarse con este primero y cambiar su nombre.

En pago a sus insistencias, pacta desde la sucinta expresión verbal con una conciencia sobre el rol que esperaban que ella asumiera para, de una u otra forma, purgar la culpa de la comunidad. Frente a esto muestra una fuerte desidia, que se intensifica con la urgencia por escribir, deseo que queda manifiesto en el instante que su padre, Emilio, le lleva hojas en blanco para poder abocarse a esta práctica e intentar constituirse en la palabra escrita. «Mi corazón gira por la pieza, imprime huellas en el muro, hace *graffitis* sobre el ventanal, graba piedras en las ruinas de *Flesh*. Mi corazón late aceleradamente. No debo dejarlo traslucir, las hojas me serán arrancadas por los guardias que custodian en el ojo del circuito de televisión» (Santa Cruz 188).

En lo que respecta al primer aspecto que asume la crisis, se entiende que el origen, como búsqueda de una genealogía se da en la medida que manifiesta un origen diferido, el que se concibe a través del acercamiento que realiza Nesla hacia los testimonios, principalmente orales, de quienes acompañaron a Lara en su viaje y vieron deteriorarse su capacidad de comunicar sentido con lo verbal. «No hay origen. Hay pelusas, semillas desparramadas por los barcos» (157).

La interrelación de estos testimonios, dispuestos a modo de un puzzle heterocrónico, genera en Nesla esa desorientación que se sintomatiza en esa escritura incógnita junto al temor de ser interrumpida y extraída por los agentes de la ley. A esta primera causa de crisis, se suma la violencia simbólica que ejercen los personajes masculinos sobre ella, buscando persuadirla para tomar el compromiso civil con Jan, es decir, hacerla conversa. El cuerpo de Jan le reclama. « ¿Qué nombres quisiste poner en duda, cuando la ciudad te da su nombre? ¿A quién le escupes, desventurada Nesla?» (Santa Cruz 181). El cuestionamiento que se le reprocha es en parte un método de reforzar el sometimiento del símbolo-ciudad respecto al cual, la protagonista sólo sería secundaria.

Que estas vicisitudes empujen la crisis o la tornen patente, permite comprender el motivo que empuja a Nesla a la actividad escritural: buscar producirse mediante la palabra cuando la transmisión del habla, advertido en lo instantáneo de la representación teatral, ha sido suspendida, devela que ha caducado el funcionamiento de lo oral como medio de *producir la verdad*. Esta propiedad sería anulada de antemano por el despliegue estratégico del espacio-discurso de Selma como régimen de verdad. A este punto, podría entenderse que,

en términos dialécticos, la táctica de constituirse mediante el signo escrito desde la hoja en blanco, deviene en la tensión entre *langue* y *parole* mediada por una zona de enunciación que ejemplifica cómo «proporciona el cuadro de referencia para describir las categorías de la subjetividad dentro del lenguaje, en particular la dinámica que se instaura en la relación yo/tú» (Violi 101). Es decir, una fricción de oposiciones que buscan sobreponerse en la intención de erigir una verdad por sobre otra. De esta forma, en Nesla se daría la táctica como la entiende De Certeau (2000) es decir, como «la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro en relación a las estrategias» (43). Con este acercamiento, bien pudiera entenderse aquella acción de lo escritural como un modo de instituirse sujeta respecto a la simbolización en un movimiento dualista que tensa ambos discursos.

Sin embargo las búsquedas epistemológicas de ser sujeta en Nesla, pierden valor oposicional para tornarse intempestivas respecto a lo que el entorno, la comunidad, busca producir simbólicamente en ella. Porque, entendiendo la intempestividad como ese desfase que escapa a la aprehensión de un sentido estable, la táctica aludida no se reduciría a la intención de crearse en la escritura o, al menos, esta sería interrumpida por reconocer el peligro que hay en esta práctica y la consecuente frustración que genera el tomar responsabilidad de ello. Esto se desencadenaría un efecto colateral de la pérdida de verdad o centro estable de la ciudad. El interrogar estos centros provoca un escozor en todos los habitantes de Selma y estos quieren integrarla para que también lo padezca.

Frente a lo anterior, para Nesla resulta más importante sustraerse de la dialéctica sujeta-comunidad y simbolización que seguir tensionando el campo de las estrategias del centro de la ciudad. Esto porque se da cuenta de que la intención de construir su lugar como sujeta supeditada a la lengua oficial, resultaría ingenua y por consiguiente, jamás escaparía de ese modo a la ontología a la que la fuerzan. Nesla realizaría un movimiento involuntario a través de la escritura que responde a una desestabilización de la economía empírico-masculina de los habitantes de La Gran Ciudad, es decir, que se desvía de aquel «movimiento conflictual disputado de antemano» (Cixous 37). Lo anterior quedando expuesto en la siguiente cita. «Me acabo en este instante. Acaba mi nombre y el desorden que yo soy. Paso para rehacerme en un nombre prestado, en esa voz que me llama por las noches, me despierta para soplar me un gesto que la vuelve real y me tacha, un además para que yo la suplante, para que me haga ventrílocua de las palabras que brotan de su cuerpo inventado» (142).

La cita anterior revelaría el modo de proceder y el grado de conocimiento que alcanza la protagonista frente a la actividad de la escritura. Entendiéndose a sí misma como una entidad suplementaria, dispone su cuerpo-materialidad como canalizador de otra lengua al servicio de una significación que la enrarece y la desprende de toda capacidad de producir identidad. Lo que sí consigue, es la producción de una diferencia en la escritura misma. En consecuencia, la representación queda desprovista de toda capacidad de retornarla a su propio centro porque entiende, de todos modos, que los materiales de los cuáles hace *inventio* surgen y están reglamentados por el discurso masculinizante que, en

palabras de Cixous se torna trascendental-positivo (15), lo que finalmente devendría en una potencia metafísica.

3.3 Los listados y el problema de la historicidad

De acuerdo con esta revisión podría decirse que desde ese lugar opera la lista que escinde la estructura de los capítulos. Ya que la conformación de grupos de emigrantes en Selma está atravesada por la escritura del registro, el archivo y el listado, no pudo haber sido un gesto pre-discursivo, mítico, sino más bien se da de manera iterable, incluso más allá de su contexto, que para el caso, resulta ser pretendidamente fundacional. De este modo, y ya develados los conflictos de enunciación a los que se enfrentan Nesla y Lara en sus respectivos espacio-tiempos narrativos, se puede entender cómo se generan las crisis en tanto responden al abismo representacional al que se asoman mientras producen, desde su zona de enunciación, diferencias como sujetas. Como antecedente teórico, cabe mencionar que, el valor de la representación predomina por las funciones normativas surgidas en lo que se entiende por, según Derrida (2010), la época moderna. Haciendo revisión de lo que, para Heidegger significa un problema que no se inaugura la Modernidad, la plantea del siguiente modo. «Lo que sí sería característico en esta época (la moderna) es la autoridad, la dominación general de la representación. Es la interpretación de la esencia del ente como objeto de representación. Todo lo que deviene presente, todo lo que es, es decir, todo lo que es presente, se presenta, todo lo que sucede es aprehendido en la forma de la representación» (Santa Cruz 94).

No obstante, a través de los gestos formales que integra Guadalupe Santa Cruz en la composición de su novela, se consigue ver cómo el listado, como modalidad textual, enrarece y problematiza aún más la crisis representacional de la que brota esta propensión al *homo-subjectus* que asume la posibilidad de sujeta. En base a lo anterior, es que se observa en la novela una potencia de sujeta femenina en tanto se mantiene dentro de una «dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que la mantienen en constante desequilibrio» (Richard 138). Estas fuerzas serían, en el plano de la trama de la novela, la polifonía de voces disímiles entre las protagonistas que de un modo u otro desestabilizan la lengua y los personajes con discursos masculinizantes y, en el plano de la forma de la novela, las escrituras en su modalidad heterogénea adicionadas como superficies capitulares.

Por lo anterior la lista, vista distintivamente como una forma de escritura, ya se encontraba como preocupación explícita en el ensayo de Santa Cruz, *El rumor de las listas* (2002) y que en este punto es imprescindible retrotraer al análisis

Todos los pronombres están hoy en listas, en bancos de datos que constituyen un capital. Estas colecciones se construyen sobre la base de tratamientos de eficacia y precisión, que aíslan y vuelven a agrupar por categoría a los nombres: pequeñas operaciones quirúrgicas, fríos manoseos que desagregan los cuerpos, singulares y colectivos, que desmigajan la historia (Santa Cruz 47).

Lo que la autora empuja con este texto es más bien la crítica hacia un *modus operandi* fundamentalmente social, que es el que se empeña en el ordenamiento de los cuerpos. Correlativo a este punto, se menciona que para el proceso de los viajeros del *Hulda* hacia la Gran Ciudad en *Los conversos* (2001), resultan cruciales los listados y los sumarios, pues estos disponen a los sujetos y

sujetas como significantes propensos a rearticularse en base a pretensiones hegemónicas en la construcción de la experiencia migrante-masculina.

Sin embargo, el propósito es truncado por la iterabilidad de estos mismos listados que inscriben en su ausencia a sujetas y sujetos que han perdido de antemano un centro identitario del cual se despojan a través de la pérdida del nombre, de la *lengua materna*, de la promesa del oficio y el trabajo. Propósito para el cual Pompeyo invertía todo su esmero « (...) inquiría sobre los sueños y recelos de la autoridad. Escuchaba la historia de Selma. Luego traducía todo al papel. Había que limpiar los antecedentes de la isla, librarla de sus huellas, fundir los usos anteriores en una coherente edificación que hiciera de antesala a las perspectivas en boga en La Gran Ciudad» (Santa Cruz 66).

La pérdida de los significantes de identidad en el proceso señalado, resulta la elaboración de un discurso que por conveniencia para la integración en la Gran Ciudad, provoca silenciamientos de esas sujetas y sujetos que no serían funcionales en el proyecto urbano. La dimensión sonora del silenciamiento, como oposición al sonido, al habla, explicaría este afán como una ansiedad por suplementar el logos que viene a constituir el proceso fundacional de Selma. Entonces devienen en un gesto que conduce la escritura hacia su posición de registro y desde allí se produciría lo que Derrida refiere como «una justificación de la vuelta constante al archivo en la búsqueda de la voz» (Zarzo 135). Del mismo modo, esos archivos no tienen utilidad más que para la experiencia lectora puesto que su integración en la novela no supone la lectura por parte de sus protagonistas ya que estos recogen el testimonio oral de los otros personajes. Por

eso, nadie más que quien lee la novela tiene un acceso libre a estos textos, y a través de ese mismo proceso se manifiesta la archiescritura como el «silenciamiento de lo que no puede asumir las categorías de la mismidad dominante, habitan los silenciados de la historia clamando el reconocimiento de su diferencia, y cuyo testimonio jamás será reconocido» (Zarzo 135).

Enfrentarse a la lectura de los listados «Reparto» (9-12) y «El listado» (159-168) en *Los conversos* (2001) implica ver dos procesos significantes distintos. El del primero, dispuesto como esta ficha de las actrices y actores de la novela, revela una combinación de nombres y roles que van cambiando entre un capítulo a otro tornando iterable al *homo-subjectus* pues el nombre propio de cada uno de los personajes es un denominador común que aparece o desaparece según el capítulo. Lo que dota a cada personaje de un rol determinante en la trama, es la capacidad de producir discursos que se entrecruzan en cada una de las partes que constituyen este *collage* que resulta ser la novela, avivando este efecto de heterogeneidad que tensa la experiencia de las sujetas protagonistas. En *el listado*, por su lado, se presenta una diferencia en la iterabilidad que guarda relación más bien con la imagen de la huella que produce la sujeta escrita, *homo-subjectus*.

No siendo la huella una presencia, sino un simulacro [*simulacre*] de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a la falta de lo que sería huella, sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición. El borrarse de la huella precoz [*die frühe Spur*] de la diferencia [*différence*] es, pues, “el mismo” que su trazado en el texto metafísico (Derrida 28)

Frente a estos modos de constituir la escritura, Nesla subvierte este desafuero de la presencia que persiguen quienes realizan el proceso de archivo como mecanismo de ordenamiento. Porque se entiende que en esas estrategias, predomina un afán de representación. Con esto en cuenta, la protagonista, a través de su discurso, se encarga de dislocar, gramaticalmente, la sintagmática ontológica que dispone a las sujetas y sujetos como significantes supeditados al sentido de la comunidad que se intenta destituir. «La representación en abismo de la presencia no es un accidente de la presencia; el deseo de la presencia nace, al contrario, del abismo de la representación, de la representación de la representación, etc. El suplemento mismo, por cierto, en todos los sentidos de la palabra, es exorbitante» (Derrida 208).

En primer lugar, da cuenta de esa pretensión de plenitud. En la idea teológica que se integra en el vocablo Dios, se percibe esta consideración por mantener el signo escrito como una presencia inmutable. «Dios-memoria está en el Archivo, fotocopiando las fichas, navegando en busca del embarcadero que entrega los nombres de partida, las partidas de nacimiento» (Santa Cruz 156).

Posteriormente se realiza una reversión del centro. «Dios-Archivo quiere una lista, soy la jornalera de sus preguntas. Las semillas que encierra la máquina deben ser abiertas, descodificada» (ibid.) El imperativo insinúa sobre las semillas como significantes de un origen, la apertura y no la cerrazón del sentido en un principio estable que propone un mecanismo de ordenamiento. En otras palabras, una proliferación que indica de este otro modo, un origen diferido en tanto la

protagonista consigue tomar distancia respecto a él, es decir, convirtiéndose en un significativo-físico desplazado del centro para acentuar aquella diferencia.

Finalmente, en el resultado se encuentra la subversión. Vista ahora desde un distanciamiento respecto a ese centro abierto y la negación de que en la escritura pueda darse la presencia logocéntrica concentrada en la imagen de Dios que, finalmente, no consigue realizar un desplazamiento con su sola nominalización, expresando su estancamiento ontológico. «Me encuentro, ahora, lejos de todo, como ellos. No hay Dios. Dios-temor no cambia de barco, no trasborda» (ibid).

Con este gesto, Nesla caduca la función del archivo como un apremio del logocentrismo y permite abrir la archiescritura. Así, los registros se entenderían por su destino de muerte. De ese modo, la implosión simbólica a la que hacía alusión Kemy Oyarzún puede potencialmente vincularse a esta idea de exponer el centro como un origen diferido. Ese mismo centro que no se puede retener con una ontológica textual.

Los listados ofrecen una larga hilera de nombres propios añadidos a su oficio (o no-oficio). Aquellos sujetos que pertenecieron alguna vez a su patria (Korsta) van hacia la Gran Ciudad ejerciendo distintos roles, asumiendo los distintos papeles que les asigna el prestidigitador social, Pompeyo. De esta manera, la escritura-acontecimiento ofrece sólo el texto más no su momento de inscripción (lo que significaría volver a la presencia, intentar representarla). Contra esta posibilidad, los sujetos (que ahora asumen la identidad como habitantes de Selma), quedan desfasados de su referente textual: su nombre propio en la lista,

para convertirse en espectros. «Una espectrografía, ser reproducido en ausencia de quien lo produjo» (Nava 147).

La otra modalidad de escritura archivística que se presenta en la novela refiere a los sumarios y los testimonios. Como manifestación ostensible de la polifonía, la formalidad de estos capítulos ofrece una panorámica exacta de las marcas diferenciales de los discursos de cada uno de los personajes de la obra. De ese modo, los capítulos (o escisiones narrativas) «Sumario del crimen de Urbano Linus. Entrevistas realizadas por el oficial de Selma» (169-174) y «II. Los intérpretes» (147-149), entregan distintas versiones sobre lo que aconteció a los migrantes de Korsta tanto en el trayecto arriba del Hulda y su llegada a la Gran Ciudad, cuando Lara comienza a desacatar las pautas sociales que le exigen para integrarse correctamente. Entre quienes relatan los sucesos se encuentra Cristen, una de las mujeres más cercana a Lara, quien expone el momento en el que la internan por las razones mencionadas

Ya no éramos los torrantes del *Hulda*, los ansiosos del «5», los deudores de Emilio. Sólo éramos parientes de Lara y dolientes de ella, más no tenía vuelta, Pompeyo estimaba que nos estaba hundiendo (...) El juez nos leyó fragmentos del informe y pidió que completáramos algunos datos. A Pompeyo no le gustaba que interrumpiésemos su relato, hablaron solo él e Ivar, con algunas precisiones aportadas por Regina. Abogué como pude por Lara, pero, con todo, la sentencia derivó en su internación (Santa Cruz 120).

En el fragmento se logra entrever la predominancia del discurso masculino en todas las etapas y formas de sistematización que significa el acoplamiento social urbano y como el discurso femenino se manifiesta como una secundariedad. Por otro lado, el cómo Pompeyo asume el relato, como discurso indisociable, manifiesta esta pretensión de unidad propia de las prácticas

estratégicas que lleva a cabo en la escritura a lo largo de la novela, aun cuando esta resida principalmente en el rasgo de autoridad que le delega a la voz (hablan, junto con Ivar).

Esta dinámica del documento-archivo, condice con uno de los elementos que se buscan desplazar según Richard (2007). «Las retóricas notificantes de los informes y su objetivación de la prueba que certificar el dato de lo sucedido, recurriendo al lenguaje –monorreferencial- de la denuncia y la acusación» (173)

La banalización de las sujetas y los sujetos, presupone una desaparición de sus marcas identitarias en este proceso migrante colectivo. El proyecto, los sitúa en el deber de la borradura de su pasado, pero estos nombres, apilados en las enormes listas, aparecen y desaparecen como marcas iterables (que se retoman en la integración de la lista en la novela, que se retoman como formas imprecisas de la intersubjetividad que ofrece el relato a Nesla sobre los hechos que acontecieron el proyecto migrante).

Si en la cultura occidental moderna la escritura busca ser un sistema de ordenamiento y con ello, la comprensión del sujeto, el gesto escritural y actoral de Nesla deviene descentramiento de ese mismo orden y de esa misma idea de sujeta. Es decir, si los habitantes de Selma, ex viajeros migrantes aborde del Hulda, se empeñaron en construir representaciones que perduraran en un proceso de acoplamiento en la Gran Ciudad, Lara y posteriormente Nesla, desacomodan los sentidos haciendo uso y trastoque de la lengua oficial. La madre desde la invención de una lengua hermética; la hija, desde una dramatización que será

registrada en un sumario y permitirá un registro, una iterabilidad que sule un acontecimiento que ya no retenía la memoria.

Es donde se da de manera más palpable la dislocación de la lengua a través de la escritura. Lara inventa para sí (y para su hija) un espacio de escritura rebasada. Sin embargo, para su misma hija esta escritura resulta un enigma y un problema de comprensión que la fuerza a buscar la historia de su madre en quienes la conocieron mejor, acompañantes de Korsta. Lara entiende su silenciamiento, su resistencia a hablar como un movimiento negativo respecto a la trascendencia que buscan erigir los otros personajes. Nesla, por su parte, entiende la potencia positiva que tiene el acontecimiento que se entrecruza con su posición, sobre todo cuando la enmarca en su corporeidad.

Por lo anterior es que la escritura, dentro de *Los conversos* (2001) problematiza el concepto de historicidad. Todos los registros de archivo y sus distintas expresiones a través de la escritura, en el intento de constituir una historicidad centrada, son gestos «de una historicidad que al producir una grieta en la estructura misma, disuelve la posibilidad de un centro, de un origen puro y de una unidad que interrelacione sus partes» (Nava 123). Por partes, en el contexto de la novela, se pueden entender la crisis representacional del sujeto y la imposibilidad de constituir a la sujeta femenina dentro de ese mismo centro. Del mismo modo en que la escritura es el advenimiento del juego de diferencias, las proyecciones que se realizan al momento de sistematizar y ordenar a los sujetos en comunidades que se textualizan en el archivo, esta también muestra una potencia de acontecimiento. Esto quiere decir que, distanciada la escritura de su

sujeto, autorrefiriéndose ya sea a través de significantes espectrogramáticos o de su muerte, muestra como el principio fáctico (Nava 127) queda destituido de sus funciones en tanto los sujetos ya no son necesariamente suplementados por la inscripción de sus nombres en listas ni en testimonios. «Parpadeo y siento el dictado que ésta (una estructura metálica que cae del cielo) le hace al cuerpo para desplazarlo, para derramar las palabras, convertida yo en objeto entre los objetos de mi propia invención» (Santa Cruz 210).

El carácter intermitente de la mirada de Nesla fijada en el acto escritural, sugiere una visión que obtura y controla de ese mismo modo el paso de la luz, la imagen. En esa relación oscuridad-luz, es que la protagonista allega a lo corporal como zona de proliferación del lenguaje para manifestar su traspado a un rol significante, es decir, desplazarse respecto a sí misma en un proceso de invención para ser convertida en el material que urde su posibilidad de sujeta. Asimismo, esta inapropiabilidad queda intensificada por el carácter autorreferencial de la escritura. ¿Qué es sino la actitud de lo contemporáneo el no-pertenecer, el alejarse mientras se avanza hacia lo que se observa?

3.4 Apertura de lo escrito: Transferencias e injertos del abismo

Las personajes en esta novela, ofician como costureras en el barco *Hulda* y asimismo son presentadas en los listados que se insertan a modo de ofrecer una emulación de este tipo de registros. Por otra parte, esta actividad resulta ser una suerte de resistencia en un «mundo descosido» (Santa Cruz 29) que es preciso reunir, pues estas están siendo arrojadas hacia un país nuevo, desconocido, y en la permanencia de su migrancia esta actividad se torna una táctica para resistir al

embate que genera su crisis. «La garita amplifica el eco de las manualidades de Regina. No canta, Regina, como lo hacía su madre al trabajar. Tal vez se lo impidan los alfileres que coloca entre los labios al ensartar las piezas de tela con los moldes en papel de diario. Llama a Lara en momentos de respuntar una pieza con otra» (Santa Cruz 29). En esta escena se puede ver como el trabajo de costureras toma un papel predominante en ellas. Destinadas a ello por los tripulantes y casi por un contrato tácito, se esmeran en los trabajos textiles sobrellevando este arranque de su país natal. La pérdida de lo vocal (canto), la imposibilidad del habla por ocupar los labios en sostener los alfileres, expresa poco a poco la pérdida de su lengua, que más adelante se ve totalmente desplazada por el lenguaje de la Gran Ciudad.

Precisamente al llegar a Selma, Lara, la madre de Nesla quien intentara reconstruir la historia de su madre, se había tornado completamente afásica. O al menos, había perdido ese habla, el habla oficial y reglamentado que intentaban imponerle durante el trayecto en el *Hulda*. Asimismo, le adhieren el oficio como a quien le imponen el material con el cual trabajar, es decir, otro material, otra lengua como requisito para su entrada a la Gran Ciudad. «Tras observar los dibujos de Lara y no obtener ninguna respuesta en la breve entrevista, el oficiante señala en el informe que posee aptitudes para la costura y le otorga el pase» (Santa Cruz 42).

La relación que existe entre las personajes y el tejido problematiza su vínculo con el espacio que las circunda. Como forma de textualizarse, los vocablos referidos a lo textil urden en la exposición de esa crisis producida por la violencia

simbólica del traspaso de una patria a otra, en donde la prevalencia de la figura masculina ejerce todo tipo de control y poder, sobre todo cuando es relativo a lo familiar, a las castas y la preservación genealógica. Nesla, la protagonista, trabaja su sueño en pos de mostrar la reciprocidad y diferencia respecto a su madre. La actriz ve en el espacio onírico la aprehensión de esa violencia en los símbolos y el pacto producido con ellos, que a fin de cuentas son reproducidos también por *mujeres*.

Aquella noche soñé. En el sueño era yo entera un estandarte, enhebrada y cocida en un paño harinero por las costureras de Korsta. No era yo, era el cuerpo mío bordado a la bandera del pueblo por las hilanderas de mi linaje. Habían hecho filigrana con mi cabello, parches con mi piel y lentejuelas de mis dientes. Yo era el blasón incrustado de las labores de aguja, tijeras, alfileres, dedal y carretes de hilo manoseados por las hijas de la edad, por decenios de madres, por mujeres de tiempo sin carne ni hueso que precisaban mi tegumento para salir de la rueda sin fin y empezar a contar (Santa Cruz 54)

La evocación del injerto en esta parte lleva a pensar en una tradición circular construida por las mujeres que le preceden. De hecho, el rechazo hacia la figura femenina que resiste, primeramente la madre de Nesla, Lara, por su afasia y la propia actriz, por la representación teatral obscena, provocan rechazo en las mujeres asentadas y asumidas por su rol en aquella nueva ciudad. Sin embargo, en Nesla se ve la posibilidad de rotura con esa relación recíproca de silenciamiento, en lo textil, existe la potencia del relato como una nueva forma de proceder frente a la hegemonía de esa sociedad virtual que producen los migrantes de Korsta en el asentamiento en la Gran Ciudad.

Frente a esa misma violencia simbólica –aspecto ampliamente revelado en los estudios sobre Santa Cruz– se produce una subversión por parte de Nesla. En la protagonista se manifiesta un desprendimiento corporal, también remitiendo a

los vocablos y al conjunto metonímico de los tejidos. Por lo anterior en el encuentro íntimo entre ella e Ivar, quien fuera amigo de Pompeyo, este le revela a la protagonista la violación y la traición de su abuelo que marca la genealogía de la familia. Reticente a seguir respondiendo, el hombre le recuerda la distinción que tiene con las mujeres de Selma. Ella sin embargo, comprende su propia dispersión empírica frente a esa historia familiar que desconoce y que le produce hastío. «— No soy de costura, tengo hilos sueltos y, deshilachada, soy de allá y de aquí y de todos los lugares que se sueltan. Quise ser de una pieza, quise ser de una parte, lo quise tanto, Ivar» (Santa Cruz 79). La comprensión de un origen fracturado, contaminado por la violación y la traición de su abuelo, produce un entendimiento mayor de su posición como mujer en ese vaivén social-simbólico en el que se encuentra su madre, Lara, con quien se encuentra más adelante en la visita de su compañía teatral a la ciudad de Selma o la Gran Ciudad.

La perspectiva cromática de lo *negro* y la concepción material líquida, aparece por primera vez en la novela *Salir (la balsa)* (1989) «Como mar oscuro en noche cerrada, pesando a la deriva, sin ser adivinado, su cuerpo viajó por la omisión. El viaje sin nombre» (Santa Cruz 40). Siendo la primera novela, la obra que da inicio a los relieves de la crisis, el *mar oscuro* es una alusión implícita que reúne en sí misma la indeterminación, la intempestividad y la configuración del abismo. De todas formas, aun con la similitud material y cromática, este vocablo no explicita la relación. Contemplando lo anterior, es que surge la reserva que expone el nexo entre esa imagen y las figuras de la contemporaneidad (el abismo, la oscuridad, etc).

Por lo anterior, podría decirse que recién desde la novela *Los conversos* (2001), la aparición de la tinta marca una pauta explícita en términos metonímicos que trasluce su relación con la escritura. Se asumen tres direcciones intempestivas en la presente obra en torno al vocablo tinta. La primera, como excedente del cuerpo quien la inventa, es decir, como una materia que sobrepasa la comprensión absoluta del *scriptor*; la segunda, como una subversión de la escritura, no delimitada en el estrato gráfico y cognoscible de la letra; y por último, como una irrupción y contaminación de lo material-gráfico en lo material-fónico (reversión de la escritura hacia el habla).

Sobre la primera dirección, se puede encontrar una superación del sujeto por la tinta. En el relato que Ivar le ofrece a Nesla para la comprensión de las peripecias ocurridas en torno al asesinato de Urbano Linus, este comenta que su forma de ser, sus modos, generaban un rechazo en parte de los otros ciudadanos de Korsta que viajaban en el barco «se veía que trabajaba puertas adentro, tenía la piel lozana, manos y uñas cuidadas y un timbre de voz de mando que irritaba, como aquel de los dueños de las canteras en Korsta» (65). La consecución del *mar negro* en *Salir (la balsa)* (1989) y *Los conversos* (2001) encuentra una sutil relación de transferencia en cuanto se expone el destino de este personaje despreciado. A este pasajero proveniente de Tágil, marginado por la sospecha de contagio de una supuesta epidemia, se le hace una ley del hielo. Así, suprimido de comunicación y habla con el resto de pasajeros, se limita a la actividad comercial en una escritura formalizada en su cuerpo, aspecto que termina por fulminarlo, según Ivar. «Llevaba rutas en el puño de la mano, la buena suerte estampada en

la frente: apenas pestañeó durante la pana del *Hulda*. Tal vez si se hubiese hablado con alguno, si hubiera gastado de su saliva con los hambreados del barco, no hubiese concluido ahogado en su propia tinta» (Santa Cruz 65).

La segunda dirección, referida a la subversión de la tinta y la mancha, se da con ocasión del relato de Nesla sobre el aprendizaje caligráfico que su madre Lara intenta con ella. Esta parte en la novela, explica el proceso de ordenamiento de la escritura en la enseñanza de las formas, las letras y el cuidado del soporte de inscripción en un espacio reglamentado. En este proceso la protagonista se encuentra en tensión.

Las líneas en el cuaderno de caligrafía son horizontales, una gruesa en el centro y endebles las dos paralelas. Mi mano tiembla para no sobrepasarlas. La hoja está vencida por la gorma de borrar, puedo ver traslucirse en la página siguiente la misma línea principal con sus límites hacia arriba y hacia abajo. Temo perforar la hoja con mis borraduras, pero es mayor la pavora de no hacerlo bien. Recuerdo que las hojas y los troncos hacen el papel, imagino sus nervaduras. Les ha costado como a mí, caber en este embudo de escribir. Veo caer mis lágrimas sobre la planta palidecida, comprimo el lápiz en la mano, porque yo no quiero terminar con la dispersión de mi cuerpo, no quiero apretarme y aprender la primera letra (Santa Cruz 104).

El proceso, tal como se expone en el fragmento, significa dolor corporal para su protagonista. Existe una ansiedad en la reglamentación como única vía para evitar la fragmentación de sí misma. Más adelante en la novela se puede ver como Nesla aprovecha esa misma condición dispersa de sí para proliferar hacia el final del libro en la apertura que le propicia el nomadismo. Por otra parte, el aprendizaje del alfabeto escrito significa la irrupción de ese espacio immaculado que es la hoja. La pulsión de la borradura revela que la actriz teme a desacralizar el espacio en blanco.

Esta descripción del proceso metaescritural involucra a la protagonista y su madre, quien por temor a la transferencia de su afasia a la hija, insiste en la corrección de su caligrafía.

–No, Nesla –me dice– el letrario no es una mare menso y nero, no da tinta la mancha. Escríbela otra vez. En «A» va *Antes*, no va *Atraso*. No eres de atraso. Vienes de antes.

Y yo sabía que mientras sintiera que ella tenía musgo pegado en la voz, aquella sombra en el cuello con la cual había inventado las roncas canciones de cuna, sabía que me encerraría por las tardes en el ejercicio de la letra «A» (Santa Cruz 104)

El diálogo entre madre-hija expone la urgencia de la primera por prevenir que la segunda no tenga los mismos problemas comunicativos. El extracto también muestra esta deformación lingüística por el habla de Lara y la atención sobre el tiempo (antes, atraso), en el momento en que le exige a Nesla la correcta escritura de la «A» en base a esos valores cronológicos.

Por su lado, la corrección está puesta sobre la figuración primitiva de la escritura, que es la mancha. Para la madre en el contexto de los imperativos de la enseñanza caligráfica, la mancha no debe dar tinta, pues significaría amorfismo, no sentido y desbordamiento del pulso *scriptor* sobre el papel.

La tercera dirección establece un vínculo con la irrupción de la escritura en el habla. Como se ha discutido anteriormente, la noción de escritura que se trabaja en esta investigación no la refiere como subsidiaria del habla, sino más bien como un signo de interdependencia de la misma que produce un cuestionamiento en tanto desplaza la concepción logocentrista. Por esto, es que en la novela *Los conversos* (2001) surge de manera imprevisible esta crítica. Ya no solo se limita a mostrar el fundamento historiográfico como forma de reglamentación de los

cuerpos en un sistema escrito, sino que también se permite recorrer –aunque sea metonímicamente– esta crítica.

Trepo al columpio de huesos que mece la historia. Subo al anfiteatro del cielo, dejo caer el peso del cuerpo por la muerte que me pensó de pequeña. Tomo impulso, me elevo una vez más en la promesa de pájaro y soy lanzada al océano. Mi actriz se aloja en la cala del barco, pero yo me encuentro entre las columnas de Selma, bañadas de mar en los pies. Deseo nombrar un nombre y el agua invade mi lengua, la confunde con esa oscura laguna. Tengo negro en la boca, tinta o lodo que se extiende hasta las columnas. Tengo las plantas mojadas, cubiertas por falta de nombre. Pierdo pie, pierdo atadero. No podré pronunciar más nada. Estoy en el centro de aquello que no se dice, el muelle fue ahogado (Santa Cruz 153).

En la cita confluyen otras figuras que han sido recurrentes a lo largo de la investigación: la alteridad (*mi actriz*, refiriéndose a ella misma), el deseo del nombre, la indefinición, la afasia o la mudez. Por otra parte la tinta es un agente que invade el cuerpo de Nesla. Su órgano articulatorio (lengua) es interrumpido por este elemento. En el plano de la novela, la secuencia no es literal. La escritura desbordada en la tinta contagia la metonimia del habla, provocando un desajuste en su capacidad de comunicación. La escritura no ha suplementado su habla sino que la ha desplazado en la posición de crisis de Nesla, que va perdiendo cuerpo mientras va llegando a la Gran Ciudad junto con la compañía de teatro que dirige Jan. «Tal vez sea la noche. He perdido el último pedazo de piel. Se consuma el desprendimiento de las escamas iniciado en mi viaje a Korsta. La piel, como tejido de palabras de otro cuerpo, me abandona» (Santa Cruz 153).

También referido a lo corpóreo, se presenta la sinestesia. Los ejemplos más evidentes aparecen brevemente en la obra de Santa Cruz desde esta novela, donde Lara, la madre de la protagonista, experimenta como consecuencia de la crisis migratoria, una confusión en sus sentidos. De acuerdo a Bice Mortara

(1991) este tropo sería la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro» (189), es decir, una subdivisión o ramificación de la metáfora.

Los ruidos dejaban de ser bolones en su cabeza, una pelota furiosa de billar rebotando contra el murillo, contra su sien. De los muslos brotaba el deseo de vencer el río, de atravesar abrazando su voz a aquella orquesta de juglares que disparaban arcos de luz sobre el agua, inmóviles fuegos artificiales cuyo haz vibraba entre los edificios (Santa Cruz 28)

La descripción anterior de las percepciones de Lara corresponde al momento en el cual ella y tripulantes del Hulda se acercan a la Gran Ciudad. Allí, se escuchan cánticos y carnaval, los cuales Lara confunde con las festividades de Korsta, provocando una disociación tempo-espacial que infunde en ella el deseo de apresurar su llegada. «Sordo era el eco en el cuero del animal, rebotaba contra ellos y sus estómagos. Tarareaban por las grietas del hambre, cantaban salmos agridulces, sonidos que los volvían semejantes, una misma palpitación por las calles florecidas de Korsta, una boca única, una serpentina atravesándolos de pulmón a pulmón» (Santa Cruz 28).

Como transferencia, Nesla, la hija, también experimenta las sinestesias. También se producen por motivo de la crisis, pero se acentúan por su presidio al haber ejecutado la obra que representaba inmoralmente a los extranjeros de Korsta. En ese contexto, cuando Jan va a visitarla y a pedirle que pida perdón por sus actos, la protagonista declara su negación. «Extiendo la palma de la mano por el cuerpo de mi actriz callada, acaricio el silencio y no recuerdo esa ciudad de Jan, no soy la diva de esas calles que van a dar todas al teatro» (181).

La crisis de la actriz va creciendo a medida que los visitantes van a exigirle el pedir perdón a la Gran Ciudad de Selma. Al salir de su presidio, ha quedado

vaciada por la experiencia, por el acoso y la insistencia de parte de los habitantes de la ciudad que requerían de ella su retractación. Sus sentidos se recuperan con la sobrecarga de estímulos que el paisaje urbano le brinda. «Fue la oleada de luz en el terraplén de la avenida el primer estruendo» (Santa Cruz 203). Ya esta cita muestra el entrecruce sensorial, la intensa imagen de la luz que deviene sonido. Lo visual que es decodificado por la audición.

Sin embargo desde ahí puede retomar su actividad, sus intentos de reconstrucción. Nesla es conducida al matrimonio de la hija de su padre, tal como anuncia el epígrafe al principio del último capítulo. «Despierta en mí la alegría de los parques, ese murmullo que se hallaba aplastado, oscurecido por la blanca, impertérrita sala que ha sido mi morada» (Santa Cruz 203). Asimismo, redescubre una nueva forma de percibir, se apodera de la sinestesia como táctica, como reacomodo provisorio de esa pérdida de nombre, de la identidad y de la percepción tempo-espacial que padece. «He olvidado el día de hoy, ignoro también el destino de este trayecto iluminado. Bebo a borbotones el ardiente paisaje» (Santa Cruz 203). Lo que la sinestesia comienza a quebrar desde este punto, es la aprehensión unilateral del estímulo, por lo cual, hablar de significado sensorial como un elemento de decodificación plena sería reductivo al menos en *Los conversos* (2001) en donde se evidencia un problema de crisis y crisis empírica.

De allí que, Willy Thayer quien refiere al *collage* como paradigma en su texto *Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo* (2011), ante la presencia de fragmentos separados, proponga que haya que «desistir de la

nostalgia de una totalidad, o del pensamiento de una totalidad despedazada, y afirmar lo fragmentario sin totalidad o la totalidad como fragmento» (Santa Cruz 20). Aquellos retazos de escritura ya no podrían remitir a un centro. En esa misma línea, la novela sugiere en la escisión de cada uno de sus capítulos, en ocasiones inconexos, el resignarse al vaciamiento de significado –o de intención simbólica unitaria– a través de la muestra de estos archivos dispersos. El otro problema que acaecería la futilidad de estos textos sería la incapacidad de construir a las sujetas (Nesla y Lara), pues estas, al ser escritas y registradas por otros personajes desde una posición autoritaria y vertical, terminan por perderse en su propia iterabilidad, es decir, a través de su resistencia escritural a la asimilación de una comunidad pese a sus intentos de fagocitarlas a través del rito simbólico. La iterabilidad de las sujetas, se da por consecuencia de las transferencias de los sentidos puestos en crisis y las expresiones de una escritura abismal.

Por otro lado el texto, como signo escrito, también contempla la noción de textura. La metonimia del injerto en esta primera novela ensaya otra modalidad de la escritura. «Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay más cosa que texto original» (Derrida 533). Lo que se plantea de este modo es la capacidad del tejido como texto que reconoce la suspensión del origen y que puede, en una dinámica de injertos, seguir suspendiéndolo, caducando el archivo como remisión de un centro de verdad.

IV. *PLASMA* (2005): (DES) ENCUENTROS DISCURSIVOS Y TRANSFORMACIÓN EN LA ESCRITURA

4.1 Lo compaginado, lo disperso

En *Plasma* (2005) asistimos a la investigación policial de Bruno, el primer protagonista, que por mandato de su superior Braulio, sigue a una mujer llamada Rita. Ella es sospechosa de actividad de narcotráfico en poblados precordilleranos del Norte del país. Se infiere que hay pistas en el legajo que la Oficina hace de sus textos inscritos en soportes improvisados. Lejos de ser esta trama exclusivamente policiaca, muestra más bien el proceso de contaminación discursiva que se evidencia en la exposición de los diarios y bitácoras entre ambos protagonistas. Uno compaginado, el de Bruno, el otro fragmentado, el de Rita, quien asume el protagonismo pasada la primera mitad de la novela. Desde allí en adelante la mujer, quien fuera en un principio la sospechosa y el objeto de la investigación de Bruno, narra las vicisitudes que tiene con su pareja Efraín en el recorrido por los pueblos del norte. Narra también la experiencia en el encuentro con Bruno quien termina por dejar a la vista su actividad de escritura policiaca, anotaciones y descripciones que lleva del caso. Contra todo pronóstico, no genera mayor revuelo en la pareja.

Rita me sorprendió con lápiz en mano.

–¿Llevas diario de vida? – preguntó.

–Bitácora – le contesté.

No esperó respuesta y, desde entonces, me regalaba sus apuntes. Imitando los primeros papeles míos que había leído en la cuenca del Sao, ahora almacenaba las hoja dispares que ella iba garrapateando (Santa Cruz 87)

Ahora bien, lo que diferencia a *Plasma* (2005) de las otras novelas en cuanto exposición del proceso de crisis es que en esta obra, el rol de protagonista

lo asume en principio un personaje masculino. Así, como forma de exploración del *sujeto de la teoría*, Santa Cruz perfila a Bruno en concordancia con las exigencias investigativas que se imponen sobre él desde un aparato institucional que se nombra como La Oficina, desde donde opera su jefe, Braulio, un burócrata a quien no le importan las reminiscencias personales en la evidencia escritural de la sospechosa. «Busca entre las letras los estupefacientes, Bruno –me ha dicho Braulio, mi superior–, desentráñalos». (Santa Cruz 9). Esta frialdad en el procedimiento es contrastada por los de los textos de Rita que, en letras itálicas, revelan su carácter poético. El trasvase entre la narración de Bruno y los textos de la sospechosa, influye en la perspectiva del detective, quién asume otra forma de escribir, distanciada de las pretensiones de la oficina.

Estas diferencias con respecto al corpus permiten otro modo de acercarse a la idea de crisis desde la polifonía, ya que la inflexión de género en el protagonista inicial que se lleva a cabo en la novela, muestra los discursos y su diferenciación sexual tanto por el proceso de la actividad de la escritura como sus modos de enunciación. Hay que señalar que lo que establece una pauta necesaria para esta característica es la actitud de la autora respecto a los discursos que se imbrican en la novela, pues deslinda un perfil cognitivo para cada uno, lo que más adelante servirá para comprender sus formas escriturales.

Y es a través de los métodos que tienen de llevar a cabo la investigación donde se desarrolla esta idea de “diferencias dentro” (Braidotti 2000), mostrando que lo que se comprende como identidad masculina es una base dúctil del personaje de Bruno, ya que este se expresa trémulo conforme avanza el proceso,

al punto de no informar todo lo que observa y reflexiona. «¿Sabrá Braulio que en mí se pone en marcha la máquina de escribir en cuanto inicio un desplazamiento? Lo he ocultado a mi superior y a los de la Oficina, estimarían que me distrae, que es cosa diletante, de mujeres, de culpables» (Santa Cruz 13). Esta misma duda abre paso al diferir como tópico problemático en términos de alteridad ¿Qué es lo otro y dónde se encuentra lo otro? ¿En la autora? ¿En su escritura? ¿Se desplaza Bruno hacia ellas? La búsqueda por la respuesta a estas inquietudes es lo que desestabiliza al detective, pues la intempestividad, la impotencia de aprehenderlas a sus propósitos, producirían un reconocimiento de crisis al percatarse de ser instrumentalizado

Cuando no escribo sucede lo que está sucediendo, todo escribe por mí, veo tinta por doquier. Tinta en el desierto parece tan extraño como los gallineros. Pero no es tinta clandestina, es tinta por encargo: describir los merodeos sospechosos de Rita, describir sus andanzas. *Es turbia* dijo la Oficina. *Haga informe. Lleve cuenta. Detalle.* La Oficina concluirá, no es de mi resorte. Yo soy escriba, descriptor. Busco tinta y espero a Rita, que debe dar que escribir (Santa Cruz 23)

La ambivalencia *clandestina/por encargo* establecida por Bruno en las escrituras por su metonimia *tinta*, marca una separación virtual que ayuda a sostener su proceso investigativo. El personaje pretende capturar a Rita por gracia de la fuerza opositiva. Sin embargo, el proceso de contaminación empírica que adolece el detective, disipan de su práctica toda teleología escritural.

4.2 La escritura/lectura reglamentada

La escritura de Bruno representa la forma reglamentada que procede de la ley. Aquella que trata de salvaguardar el sentido a través de una sistematización que encuentra seno en una institución hegemónica como es la policíaca.

La escritura de la “ley” expresa un acuerdo, siempre forzado, y trata de garantizarlo, entre sectores sociales en torno a valores y su perduración en la conciencia social; persigue un efecto perlocutivo de límite y de advertencia e intenta proyectarse en el conjunto de conciencias con el fin de unificar la pertenencia a un sistema. En los textos que produce predomina una articulación retórica de reglas muy fijas que constituyen el vehículo de una racionalidad; su triunfo, o sea su escritura más lograda, implica un alejamiento radical del hecho complejo de la escritura (Jitrik 30)

Por el mismo motivo es que esta escritura, o más bien sistema de escritura, sea la expresión de una dominación lingüística. El mismo proceder investigativo es racionalista y metódico y en consecuencia, niega otras posibilidades de la escritura como productora de diferencias algo que el detective sabe muy bien. «Investigar lleva a la verdad y a castigar» (Santa Cruz 75).

Sin embargo, aunque Bruno se ciñe con gran esmero al plan de la investigación, choca con otras transformaciones identitarias que se vinculan con el desplazamiento físico y escritural de Rita. En la vigilancia sobre la mujer, Bruno cae en cuenta de que los afectos guían sus prácticas poéticas y no la lógica a la cual está acostumbrado. La de Rita es una escritura de carga lírica, móvil y errante. Uno de sus textos le sugiere que la sujeta está en crisis con su origen. *«Todo tiene semilla, de todo hay semilla, pero no encuentro aún la semilla de la cordillera, ni aquella de las ciudades. Por eso, tal vez, debo vivir me como ellas, ojo-semilla»* (Santa Cruz 25).

El reflejo del acto escritural como torcimiento formal desde donde parte la degradación empírica del sujeto, conduce de manera táctica a la exposición del problema del hombre frente al cual se sensibiliza sólo para hacer una trasposición que adquiere intensidad en los aspectos diferenciales de la escritura de ambos protagonistas. La trasposición consecutiva de la voz narrativa (de Bruno a Rita),

conduce en esta novela a mostrar por contraste la diferencia en la perspectiva de género a través de la escritura en tanto expone dos formas de diario respectivas.

Así, el personaje de Bruno empieza a disgregar su identidad a medida que avanza con las lecturas de los manuscritos de Rita Rubilar, sujeta a la cual lo envían a investigar en una localidad que por sus indicios geográficos remite a pueblos del norte de Chile. Además el viaje por las quebradas entre los distintos pueblos desérticos de esta localidad ficticia llamada Fajes y el contacto con sus habitantes, genera en él una reflexión que produce una pérdida de su identidad como proceso unitario, lo que somatiza en aspectos corporales al sufrir los efectos del medio, la altura y su aridez. «Tengo la piel del cuello lastimada. Las rodillas endebles. Las manos destrozadas por las manipulaciones y los nudos de embalaje, curtidas ahora por las piedras, por el aire de la puna. Mi cabello sin gel se ha vuelto una chasca hirsuta y me vale el apodo de *Mechas de clavo*» (Santa Cruz 58).

Por otro lado los *flashbacks* con los cuáles Bruno inquiriere en aspectos de su propia biografía, infancia errante, tornan difuso su presente, en donde los sentidos se trastocan. Los recuerdos que lo hacen cavilar, evocan la superposición de su ascendencia sanguínea, los destinos y los grandes transportes de la modernidad (rieles, camiones, buses) y los procesos significantes que constituyen su nombre propio. Comprende que la sujeta a quien persigue, Rita, le abre y ofrece otra posibilidad de desplazamiento desde la memoria de aquellos trayectos nómades, aquellos que son truncados por el afán de asentamiento del padre.

En el corazón vacío de esta investigación me acerco demasiado a los terminales. Al fondo del pique. Al final del andarivel. En el cruce sin guardacruce. Bruno

Alfonso Cuneo Ton, detective. Bruno por mi padre, para irritar a mi madre con la “r”, para irritar a los Ton (...) Las máquinas separan a los terminales, máquinas ferroviarias, máquinas de vuelo, máquinas de rodovarios, máquinas colectivos, máquinas taxi (...) Cuando nos desplazábamos nosotros, cuando cambiábamos de pueblo, mi padre buscaba la antigua estación (Santa Cruz 30)

Esta retentiva del nomadismo que empieza a aflorar en el temperamento del protagonista, entra en conflicto con el plan trazado por la Oficina, y esto le infunde temor. Previo a la cita expuesta, Bruno señala que todas las indicaciones de su Superior (Braulio) son para cumplir con el viaje y las misiones desde una prescripción que garantiza la unidireccionalidad del proceso, «para desplazarme en buen sentido, para ganar tiempo, para acortar distancias» (Santa Cruz 30).

Asimismo, en esta inflexibilidad de método Bruno solo realiza lecturas semánticas de los fragmentos escriturales de Rita que, por su carácter móvil, denotan la imposibilidad de establecerlos en un sólo sentido. «Voy a extraviar a Rita en este dédalo de imágenes en movimiento. Rita desaparecerá en esta pantalla semicircular, en este puzzle de mil piezas donde solo minúsculos detalles varían de segundo en segundo, un cuerpo que se desplaza» (Santa Cruz 20). Se ve de esta manera como se da lugar a un imbricamiento en tanto «la escritura hace efectiva la dimensión temporal y espacial» (Nava 41) en donde los desplazamientos físicos provocan simultáneamente un cuestionamiento al signo cronológico al interior de lo que Bruno entendía para sí mismo como una construcción estable de su posición como sujeto.

Por su lado, el forzamiento de estas interpretaciones que puedan ser útiles para la resolución del caso que persigue el aparato policial, es una suerte de carácter de lectura que priva la constitución de la escritura femenina como algo

más allá del esencialismo al que la reduce la búsqueda de la Oficina. Escarbando en estos textos dispersos rastros o pistas que vinculen a Rita con el delito de tráfico de drogas, se suprime el encuentro con toda gramática diferencial. Lo anterior produce en Bruno este extrañamiento pues este intuye otras significaciones, mucho más relevantes que las que permiten descubrir la actividad ilícita de la mujer, significaciones que lo atraen de una manera inusitada y que interfiere en la dirección que debe asumir por mandato de su superior, quien debe reprimirlo a causa de sus desvíos. «*Anda al grano*, me dijo. Dijo que yo estaba fuera de foco, fuera de tiesto. No dijo fuera de mí, pero lo dijo. *Vuelve a las raíces del asunto, no te disperses*. Eso me dijo Braulio» (Santa Cruz 44). Frente a esta reprimenda, Bruno interpreta el sema *raíces* inmediatamente como familia, lo que vuelve a denotar esta sobredeterminación que caracteriza su modo de leer.

Por lo anterior es que la relación de Bruno con la escritura de Rita entra en un conflicto. Como agente policial, no concibe la actividad escritural como una forma posible de *poiesis* pero poco a poco se va convenciendo de lo contrario. De allí que para él los textos comiencen a proliferar en distintas direcciones (lecturas y significados), en posibles interpretativos que huyen de las pretensiones de la Oficina. Entonces estos textos, sin una trama que los cohesione ni siquiera en términos de soportes (hay que recordar que la mujer escribe en superficies improvisadas y solo el *dossier* de la Oficina los compagina), provocan una disrupción en la identidad de Bruno.

Ahora bien este desencuentro entre Bruno y la escritura de Rita surge a partir del proyecto de escritura que el protagonista conserva y el conflicto no se

desarrolla más que virtualmente. Al ser su escritura un mecanismo instrumental de los fines, es decir, relegada a una función dependiente de la reglamentación y la ley, estratégica en tanto es capaz de «producir, cuadrricular e imponer» (De Certeau 36) el personaje sucumbe ante la idea de una escritura no-determinada. Esta forma metaliteraria de presentar el problema del desencuentro escritural, dispensa en la actividad de Bruno cierta economía masculina a la que hace alusión Helene Cixous en su ensayo *El imperio de lo propio* (1995), que tendría que ver con primordialmente dos aspectos, el de lo propio como imperio y el del carácter opositivo que se forma en torno a la aparición de lo otro.

Así, las tremulaciones físicas y psíquicas de Bruno son síntomas del miedo a la represión y a la imposición que generaba la figura autoritaria de Braulio, su Superior y de no tener un centro empírico estable en el cual circunscribir su experiencia, lo que muestra cómo «el Imperio de lo propio se erige a partir de un miedo que es típicamente masculino: miedo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo» (Cixous 37). Del mismo modo son estas *huellas* que produce Rita en sus escritos, las que dan a entender a Bruno que existe una inapropiabilidad en lo que consideraba depósito de lo identitario: la escritura entendida como derivación del *logos* que le permitía una apropiación plena del yo. De esta manera es que la escritura femenina de Rita, se presenta aquí como «lo otro que impide la clausura que se deriva de una relación del origen, de lo natural u originario, de una *arché* que se revela como presencia, pura presencia a sí en el movimiento de la ipseidad» (Balcarce 144), es decir, la frustración de la plenitud de sí mismo con la cual Bruno parte al viaje a Fajes por su investigación.

El paralelismo entre ambas escrituras atiende a la misma como actividad y acontecimiento. Cuando Bruno vigila a Rita en el restaurante *El pájaro azul* percibe como esta escribe garabatos en unas servilletas que deja sobre la mesa. Esta apreciación (la primera en la cual ve a la mujer escribir) produce las vacilaciones más evidentes en el inicio de esta pérdida de ipseidad en Bruno y que, en términos gramáticos, se reflejan en una puntuación⁹ que interrumpe la fluidez de su propia escritura. «No lo escribí. /Quiero decir, ella escribe esto / Digo, no escribí en mis apuntes que ella escribe. No viene al caso. Solo enreda las cosas / De hecho, a mí me enredó» (Santa Cruz 25).

Desde esta escena que es el inicio de la desestructuración de su propio discurso, Bruno busca de una manera más impetuosa el encuentro físico con Rita. Pero, en realidad, lo que tenía por claves para su investigación, es decir los manuscritos, son la desaparición constante de su dimensión empírica. Son los soportes liberados de sí, echados a correr, no compaginados.

Posteriormente, en un orden formal de la novela, Bruno encuentra a la autora a la cual tiene por origen, por voz de aquellas significaciones perdidas y poco útiles para la investigación. Al toparse con ella y su pareja Efraín, no se enfrenta más que a un desplazamiento tras otro de la pareja, a un nomadismo extremado con el cual pacta su compañía en el acecho y que lo hace perder, finalmente, todo el foco de su misión al vincularse afectivamente con ambos. Es decir, esta intempestividad que lo conduce por las quebradas de estos pueblos áridos lo subsume en un hastío de la mirada. Toda escena que consigue observar

⁹ Apartes en el original

de la pareja (las relaciones sexuales en espacios abiertos, las participaciones en carnavales) lo afectan de sobremanera por ser foráneo, un *otro* para esa realidad en la cual no termina de encajar «¿Cómo es que Rita y Efraín no pierden la noción del mundo? ¿En qué mundo he vivido yo que ya no sé?» (Santa Cruz 100).

Esta desarticulación del diario masculino que se empieza a desarrollar en la novela conduce a Bruno a una muerte que ya no es simbólica (en el término estricto de la palabra) sino que es también física. La pérdida del compromiso con la Oficina es a la vez pérdida del movimiento conflictual y por tanto el privilegio de la lectura masculinizante. De esta manera, el desprendimiento de su propia vida es a Bruno lo que la escritura es para el sujeto, una sentencia de muerte que, dada por el desencuentro entre estas dos formas de escribir, conduce a un extravío de sí mismo que inicia con la pasividad del cuerpo hecho significante en dispersión, una reducción de su fortaleza.

Juntaron los pedazos míos desperdigados en la quebrada y me empajaron los miembros para que yo caminara y pudiera seguirlos. Lo que yo era y para qué estaba ahí se me había perdido, me remendaba yo mismo con lo que iba sucediendo, los paisajes iban embalsamándose un nuevo cuerpo. No pensé más en Braulio, mis apuntes se volvieron inútiles, pero no podía dejar de escribir. Escribí y escribo sin razón, así como lo que vivo colma el vacío en que me he convertido (Santa Cruz 77).

Así, la fragmentariedad del cuerpo como expresión de su dimensión significante, lo llevan a constituirse como materialidad. Se funde a ratos con todo lo que lo rodea (los paisajes) y la escritura pierde su fin ontológico para tornarse autorreferida. Al ser vaciado, no le queda más alternativa que ser conducido por estos dos personajes nómades y comprender la escritura como un acontecimiento que perdió todo sentido pragmático.

Por eso es que el momento culmine en cuál sucede el extravío del yo se da por el consumo de la droga (fármaco) por parte de Bruno. En él se produce este torcimiento empírico de su posición como sujeto, debido a los síntomas paroxísticos que acompañan sus alucinaciones. La presencia del fármaco ingerido, se entiende aquí como una inversión a la idea de complementariedad que Bruno pensaba acerca de la droga al tornarse este un puente decisivo a su inestabilidad ontológica. Siendo el fármaco un remedio y un veneno a la vez, se puede ver como Bruno alcanza una especie de éxtasis, de goce por el desplazamiento en el que lo conducen con el que evade el miedo a la muerte. Mientras Rita y Efraín lo cargan moribundo por las quebradas y los espacios áridos, este extrañamiento se vigoriza y van desapareciendo lo empírico y lo cronológico, deslindando los parcelamientos de la otredad para situarse en ellos y acercarse a la diferenciación del todo de forma simultánea. «Estoy invadido de una extraña sensación, como si todo aquello que se hallara separado se hiciera ahora, alcanzable. Por ello mismo, tuviera rutas» (Santa Cruz109).

Más adelante, resultando esta experiencia en su muerte, deviene en carga para Rita y Efraín que deciden aun así llevarlo a costas por las quebradas y los pueblos que rodean Fajes. «No había que hacerlo y lo hicimos, volvimos a Fajes, volvimos con el cadáver a costas» (Santa Cruz 115). Una vez que estos personajes llegan a terminal del pueblo, Braulio espera a Rita y la intercepta con un operativo policial mayor, la delegación de peritos judiciales de Siago. De esa manera, hacia el final de los capítulos que protagoniza Bruno, su cadáver es instrumentalizado por su Superior para inculpar a la mujer de asesinato y así

procesarla sin mayores problemas en la ciudad ficticia de Siago, haciendo que toda la investigación previa como tal haya perdido el sentido y mostrando en el personaje muerto, aquella «impropiedad del morir» (Bernal 1999).

4.3 ¿En qué mundo vive?: Rita como el fin del libro

No ha sido fácil dar con Rita Rubilar, está en todas partes. La reconocí más por las notas escritas, leídas, releídas y vueltas a leer, que por la fotografía del *dossier*. La he visto aquí y allá, indecisa, sin aparente dirección en sus movimientos, merodeando y mimetizada con el paisaje. No será fácil sorprenderla, actúa con desparpajo su llaneza, confunde. Sus itinerarios varían, sin preferencia, sin rumbo (Santa Cruz 17)

Desde antes de la toma de palabra protagónica de Rita, es decir, ya en la lectura de los fragmentos de su escritura y sus papeles *engurruñados*, se deduce que es un personaje que vive en desacato de las pretensiones de la comunidad. A diferencia de Nesla, protagonista de *Los conversos* (2001) quien vive la claustrofobia simbólica de la urbanización, Rita manifiesta su errancia por los márgenes de los pueblos desde donde los habitantes miran con cierto repudio e incompreensión su estilo de vida. Este estilo de vida es el que va dejando rastro con los fragmentos de escritura que no constituyen por su voluntad ningún libro (pese a que La Oficina realiza un acto de recopilación de estos llamado *dossier*). El discurso desde el cuál se distinguen los contornos de Rita, encuentran su matriz en el mismo nomadismo de la sujeta, tal como se había señalado anteriormente. La descripción peyorativa que hace Bruno es lo que abre la novela.

Son inmundos, engurruñados y de tintas corridas los papeles que manoseo. Cambuchos grasientos usados como hojas de redacción, reversos de boletas, servilletas, trozos acanelados y verdinos de papel de embalaje vuelto página sin numeración, folios y folios de párrafos sueltos, márgenes de periódicos garrapateados con la misma letra, la misma escritura endeble y rápida. A este fajo

de mugrientos recados, carentes de trama, la Oficina le ha llamado dossier (Santa Cruz 9).

Tal como expone en la cita, la fragmentación, el factor heterocrónico de la escritura, resulta una extensión del modelo de enunciación que se encarna en Rita. De esta forma, como sujeta, desplaza todas las posibles lecturas reglamentadas o provenientes de lecturas masculinas (reflejadas en Bruno y compañía), desde las cuales se tratan de delimitar sentidos atenuantes, útiles para el caso. Tanto el lugar de enunciación como lugar físico indeterminado y variable como el nomadismo de su escritura, muestran cierta voluntad de desestructuración empírica que se efectúa en la lectura, ya que a este tipo de operaciones, las tácticas pueden sólo «utilizarlos, manipularlos y desviarlos» (De Certeau 36).

Por lo mismo es que, en su ética nómada, Rita encuentra en los soportes improvisados el lugar en el cual inscribir las marcas del acontecimiento, pues una compaginación significaría un despropósito a su nomadismo. «Este poder de vagar, es la fuerza, es también lo que la hace vulnerable ante los campeones de lo Propio, del reconocimiento, de la atribución. En relación al orden masculinizado, por sumisa dócil que ella sea, sigue existiendo la posibilidad amenazante del salvajismo, la parte desconocida de todo lo doméstico» (Cixous 53).

Por lo anterior es que Bruno, decodificando e interpretando en el mensaje de Braulio, la palabra *raíces* como símil de familia, acorta las distancias en su investigación y se dirige directamente hacia el padre de Rita, Benedicto, para comprender los motivantes de la sospechosa de no cuadrarse a los principios de

la comunidad de los pueblos. De esta parte se desprende la gran incógnita, *¿En qué mundo vive?*

-Te digo que no sabe, no quiso aprender a contestar con respuesta. Habla de nuevo, no responde.

-¿Oculta algo, Rita?

-No oculta, acalla, acalla mis preguntas. Trata tú de saber de sondeos ¿eres sondeador, no? Ya ves que trato de responderte pero la Rita lo hace mal, no deja que responda por ella de su mundo, se vira en lo que te digo para dejarme mal parado (Santa Cruz 47)

Este hombre, el padre de Rita, minero del caliche, expresa su inconformidad con los nomadismos de su hija. Por su parte, lo único que le puede constatar a Bruno es el silenciamiento de esta que, en los términos de la novela, resulta ser una respuesta táctica a estos policías de sentido que ya no sólo es el rol que toma Bruno y la oficina, sino que también toda figura que denote patriarcalidad. A esta parte, este nomadismo, tal como expresa Cixous (1995) se erige como táctica en respuesta a estos sujetos perseguidores. Del mismo modo, Rita con sus desplazamientos y errancias, envolvería su escritura de un gesto metacrítico que alude a la noción de nomadismo que trabaja Braidotti (2000) que se entendería como «la diferencia sexual como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas» (205). Es decir que, la personaje sin necesidad de declararse explícitamente feminista, evoca con su discurso y acciones dentro de la trama una mirada a la noción de escritura, problematizándola desde el espacio ficcional de la novela. Inclusive, en los capítulos de la reclusión de Rita, esta característica se acentúa en el recorrido a distintos discursos producidos por las compañeras de celda.

Por lo anterior es que se ve más adelante como el *vértigo desestructurador*, producido tanto por la escritura de Rita como por sus desplazamientos geográficos, provoca lo que Nelly Richard refiere como «la clausura paterna de las significaciones monológicas, abriendo la palabra a una multiplicidad de flujos contradictorios que ritman el quiebre sintáctico» (Richard 132). Así, este quiebre sintáctico, de la dimensión de un orden gramatical también se da en la observación delirante de Bruno sobre Rita y Benedicto, su progenitor, cuando percibe que esta ha tomado sus notas sueltas y ha leído lo que su padre testimonia sobre ella «Son mis escrituras de los dichos de su padre, de Benedicto. Él no habla bien de ella, ese Benedicto su padre, y yo lo puse allí, en letras, lo tomé de testigo a Benedicto, su padre» (Santa Cruz 76). El modo de reiterar el nominativo *padre* intensiona la figura autoritaria, y muestra también como el testimonio de este en los registros del detective la enfada.

Tiene enojo Rita, arroja las letras fuera del papel, tal vez raje las hojas, no me importa, me dio de beber, me dio estar. Escucho el enojo para conocer. No conocí a Dominga, solo la m, y de Rita quizá otro ritmo no conozco, otra rima, no, Rita no lleva m, no rima. Se irrita. Repite una palabra que es herida sobre el mundo de Rita. La escuché, atendí a ella hasta escuchar que Benedicto es su padre que repite para Rita que no conoce el mundo que ella vive. Me sobresalto. ¿En qué mundo vive? En qué vago mundo, vaga inmundada, viva, qué enmienda no vive, la encomienda se la vaga, vive en las vegas, se muda de las vedas y mandos y vaga (Santa Cruz 76).

Más allá de la aliteración y el juego de combinatoria de los significantes que Bruno realiza en su observación, el detective manifiesta, pasivamente, un desinterés por el destino de su diario. Rita lo ha tomado y aún en conocimiento de que este sujeto la persigue, solidariza entregándole sus escritos para que los leyese mientras avanzan por las quebradas.

La entrega de los papeles de Rita se volvía una costumbre. Y había más. En Rita siempre hubo más, su adicción tal vez, tal vez su curiosidad por empujar hacia adentro los ojos, por verla ella, por hacérmelo ver, por hacerme probar. Tal vez deseaba provocar que yo hiciera lo mismo, pero ya me había tenido a su merced, en la agonía de la cuenca del Sao y en la torpe agonía. Lo mío era mío, aunque hubiese perdido la ruta en el camino, solo tenía por propiedad escribirlo (Santa Cruz 97).

Rita entiende que el contacto con el detective tendrá una repercusión en él. Su forma de escribir es algo que Bruno trata de emular una vez que el interés policial ha decaído por completo, una vez que lo *propio* ha sido desplazado. «Escribo un poco como Rita, cuando no está escribiendo. Ella era mi investigación» (99). Se vislumbra en este fenómeno de permeabilidad de un discurso en otro, una especie de hibridación discursiva que se liga a una noción de sujeto híbrido derridiano en el marco de la alteridad. «Plantear un sujeto híbrido, con una conciencia diferencial, sin complacencia intelectual, dedicado a desnaturalizar los intentos de purificación, y con ello permitir la apertura constante a la in-venida de lo otro, en una apertura ética a lo por-venir es el legado derridiano que siempre está por heredar» (Zarzo 141).

En caso inverso, la mujer sabe que el estado de salud de Bruno (o Bruno en sí mismo) representa una amenaza para su nomadismo, sobre todo cuando este ha perdido la capacidad de moverse. «Yo estaba aferrada a la inmovilidad de Bruno» (Santa Cruz 113).

Llegado este punto no sólo la escritura de Rita, sino también su voz narrativa, muestran la potencia lírica en el modo de enunciación de la protagonista. Ya visibilizado en los fragmentos que se trasvasan a lo largo de la narración, el carácter poético del discurso de Rita manifiesta otra forma de

comprender la escritura, hecha de imágenes sensibles, retrata los paisajes que recorre y su vínculo corporal con ellos, que en reiteradas ocasiones evidencia la crisis hídrica de los pueblos. «Temo por el agua que no corre, por los ríos secos y sus rocas varadas en pleno torrente, temo por la sombra. Me sigue la falta de sombra de las cosas. La desolada quietud de las cosas. El viento reflejado en el móvil del mundo y yo vuelta sombra» (Santa Cruz 55). Esta relación con su entorno, en la cual existe un trabajo poético, no limita su observación a gestos naturalistas o descriptivistas (algo que en la retórica del discurso de Bruno predominaría la primera mitad de la novela por las razones ya mencionadas). Es decir, como sujeta en crisis que *siente*, no se permite una apreciación racional de su entorno, pese a que esta escritura lírica la sostengan en un espacio físico determinado. Lo anterior puede explicarse como *affectus*, concepto que, en palabras de Alicia Genovese (2019), impulsa el desplazamiento de la poesía

En la imagen poética realista, que predomina en la poesía contemporánea, la emoción aparece de manera oblicua, indirecta, se impregna con las cualidades del objeto y allí adquiere peso, volumen, texturas, aroma. Pero, aunque permanezca elidida en un sobrevuelo, en una zona invisible sin explícita representación, la emoción magnetiza ese capo puesto en foco (13).

De este modo es que el nomadismo de Rita no es una decisión arbitraria sino una táctica que arrastra por intuir que toda forma de conciencia no puede ser más que una ilusión transitoria dentro de un proceso continuo de espaciamento. Es decir, conoce la imposibilidad de representarse por medio de la escritura comprendiendo que esta, al ser espaciamento «impide el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo» (Peñalver 17). Del mismo modo la reflexión por el uso del lenguaje es otra de las características de la protagonista que se vincula

a esta conciencia de imposibilidad de representación. «*No se puede contar, la madrugada no tiene palabras. Es más dicha, más enorme, más feroz. La pequeña y tambaleante línea de luz que divide la noche del día cuando aquel día será imposible de contar, después*» (Santa Cruz 27). Su escritura abandonada en «diversos lugares de Fajes» (Santa Cruz 11), como indica la Oficina, muestra de esta forma una conciencia metaescritural.

El destello en estado de promesa al centro de la plena oscuridad, una abertura, una herida luminosa abriéndose camino en la inmunidad nocturna. Un desgarramiento de lumbre en la perfecta y protectora sombra sobre las cosas, un gajo de claridad que, lo sé, dejará entrar el horror del día confuso, la incontable jornada. Un bramido de luz contenido en el último silencio de la noche, un rasguño, un quieto temblor que anuncia la precipitación de todos los objetos hacia otro lado¹⁰ (Santa Cruz 27).

El escrito de Rita expuesto entrega otra clave para la comprensión del discurso de esta protagonista: su actitud frente a la escritura está permeada por una condición de contemporaneidad. Las imágenes dotan lo vinculan a un símil con las *off-cells* que menciona Giorgio Agamben (2011) cuando se refiere a lo contemporáneo, es decir, partículas periféricas de la retina que, desinhibidas por la ausencia de luz, producen lo que se ve como oscuridad. Lo que acompleja a Rita es de hecho, aquella imprecisión lumínica que no permite visibilizar los objetos, pues estos se desplazan fuera del campo visual.

Por otro lado, si enunciar la promesa es, de acuerdo a Derrida, «hacer el acontecimiento, en hacer ocurrir, y en la imposibilidad que se aloja en esa posibilidad» (90), la luz del destello a la que refiere el texto de Rita, es precisamente eso, una imposibilidad. Consecutivamente, la sinestesia *bramido de*

¹⁰ Originales en cursiva

luz, rarifica aún más la imagen, la vuelve inadecuada. Esta idea de no-llegar, no-aprehender, ejecutada en prosa lírica, habla de la capacidad de Rita de «percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente» (Agamben 23). Ahora bien, más allá de las alusiones metateóricas a la contemporaneidad, lo que plantea la novela es que, en conocimiento de esta dificultad de representación que estriba la escritura, Rita adopta el nomadismo como ética escritural que deviene en un factor intempestivo por su escasa posibilidad de aprehensión interpretativa.

De igual manera, lo que se ve a lo largo de la novela es que en el personaje Rita se advierte una feminización de la escritura. En palabras de Nelly Richard (1994), esta se produciría «cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsa el marco de retención/ contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario» (132). A saber, no es solo el *texto* de Rita lo que significa estas características, sino que también su nomadismo, proceder escritural y la interacción con Bruno, quien termina por errar al darse el encuentro físico entre ambos, es decir, al caer en una excesiva cercanía con lo que él pensaba ser un origen de evidencias y darse cuenta de la heterogeneidad del mismo. Si Rita es aquel *fin del libro*, no es solo porque los soportes de sus textos no estén compaginados (al menos no por ella), sino también por el hecho de que su propio nomadismo encarna aquel proceso diferido que marca el inicio de la escritura como juego diferencial infinito. Lo que resulta distintivo es que, incluso dentro de los discursos referidos a lo masculino que

estampam Braulio y Bruno se producen diferencias decisivas entre ambos. Idea que se acercaría a la noción de sujeto que trabaja Rosa Braidotti (2000) que si bien, se enmarca en la discusión del panorama y las escuelas feministas y el psicoanálisis, es pertinente a la noción que se desarrolla aquí dado que este «sería el punto de intersección de diferentes registros del habla que invocan los diversos estratos de la experiencia vivida» (196).

Rita es acusada del asesinato de Bruno. Braulio la lleva a la ciudad de Siago, en donde será recluida. En esta situación, se da el encuentro con otras mujeres que relatan sus propias experiencias, marginales, de crisis hídrica y en desacato de la ley. Así, el mosaico de discursos femeninos que se encuentra en esta parte de la novela, sucede como un cuadro polifónico con el cual Rita conoce otras experiencias que, desarraigadas como la suya, exponen su propia diferenciación.

Me habían despertado de la blanca palidez para contarnos las fechorías y reírnos, tenían la celda llena de carcajadas y restos de comida porque hablábamos recostadas en la litera, mirando el techo común, y debajo de los colchones sacaban las migajas favoritas reservadas para las convivencias, las convivencias eran palabrear, palabrear, palabrear mientras dejaban fuera la muerte sentada en una butaca (Santa Cruz 125).

Como se logra ver, la dinámica en la situación de encarcelamiento es diametralmente opuesta a la que desarrolla Rita con sus perseguidores. En este lugar, se erige una especie de comunidad, donde los afectos encuentran un espacio para su desarrollo «Las palabras andaban rápidas entre estos muros, expresas corrían para vivir y sobrevivir, palabras que después olvidé, porque era vivir, vivir sin el verbo vivir. Mantenerse despierta de la risa a la rabia, eran

nuestros días y noches, de la luz dejamos de saber, se doblaba entre risa y rabia, ellas daban el tiempo, nuestro tiempo» (Santa Cruz 126).

En el caso de estas escenas, la novela muestra una heterogeneidad en el discurso de las mujeres, en la forma de concebirse y de enunciar los problemas que, como ya se ha mencionado, surgen de la crisis hídrica de los pueblos producto del movimiento industrial. Si bien, estas problemáticas emparentan a las mujeres que acompañan a Rita, los discursos de cada una muestran distintos lugares de enunciación. Para Rosa Braidotti (2000) esta característica sería relevante para la desarticular una dialéctica esencialista, aun cuando exista una condición común de hermandad en la opresión (encarcelamiento), ya que manifiesta una política de localización que la autora entiende como el modo de ver los discursos situados y atravesados por la diferencia. «Esta idea, desarrollada en una teoría de reconocimiento de las múltiples diferencias que existen entre las mujeres, hace hincapié en la importancia de rechazar las afirmaciones globales sobre todas las mujeres y de estar, en cambio, lo más atentas que podamos al lugar desde donde habla cada una» (193).

De ese modo, las mujeres narran los problemas legales como consecuencia de sus intervenciones para acceder al agua. Ellas residen dentro de los pueblos, por eso para Rita en un principio le resulta extraño. Si bien, la protagonista estaba al tanto de los problemas de escasez de agua que viven los pueblos de Fajes, no se involucra directamente por causa de su nomadismo. En ese momento, comprende la situación que sus compañeras de celda viven día a día. De cierta manera se dan muestras de un grado de empatía mutua. «De todas

las que éramos presa de un artículo, de un maldito párrafo de la vida vuelta texto, vuelta oración en contra, vuelta en contra, de todas en mi confusión y desespero me aferré a la temporera, a su labor» (Santa Cruz 131). Vinka, a quien refiere Rita en esta parte, tiene otra característica: es grabadora y ejerce su oficio sobre las distintas superficies de la reclusión. Hablan de sus respectivas acequias, transmiten ese conocimiento de sobrevivencia en las quebradas

La autoconsciencia, como fase inicial de un recorrido que después se ha andado tomando muchas y diversas direcciones, ha representado históricamente para las mujeres un momento unificador que ante todo hacía posible hablar de sus propias diferentes realidades para compararlas y descubrir, al margen de lo vivido individualmente, una trama reconocida como común (Violi 156).

La autoconsciencia resulta paradójal en el contexto de la protagonista. Efectivamente, hay un reconocer en la otra un tipo de reconocimiento propio, que permite dar cuenta de aquel momento unificador en el cual se produce el encuentro. Contradictoriamente, este encuentro se manifiesta en la privación de la libertad que cada una de las personajes teme y que particularmente se puede ver a través de la personaje La Inmueble cuando observa una imagen de su pueblo, Sew, y murmura para sí misma. *«Tal vez la desesperación de una mujer frente a la estrechez del vasto espacio»* (Santa Cruz 130).

El encuentro discursivo surge a raíz del contacto de las experiencias de las sujetas al mismo tiempo que deriva la crisis que muestra la alteridad infinita entre ellas. Antes de este encuentro con las reclusas, Rita da muestras de comprenderlo de esa manera a través de uno de los escritos que se nos muestran

Mi espalda se cimbra en prolongación de la lengua, un mundo curvo abierto al ardor de los otros cuerpos. Poseen ojos, yo también, y, pese a que ocultamos la lengua, esta danza tira de ella, es la honda lengua que ocupa la pista. A medias

desnudan las luces nuestra vestimenta. Veo lonjas de cuellos y bocas, caderas arropadas y transpirando (ibid.)

Pese al fuerte contraste que marca el cambio en la voz narrativa para comprender de algún modo las diferencias en los modelos de enunciación, la inversión que se desarrolla en la novela adquiere un carácter deconstructivo en tanto permite observar el reposicionamiento empírico de Bruno realizado en la escritura de Rita para devenir en desplazamiento. Estas resonancias polifónicas desde las cuáles se evoca una convivencia de discursos virtualmente opuestos permite ver el proceso de degradación y transformación del sujeto por resultado de su desencuentro con la sujeta y su discurso nómada. Lejos de concebirla en su propia diferencia, Bruno se inclina a asimilarla para sí y reforzar inconscientemente su estatuto de masculino. Sin embargo su intento es frustrado por la pérdida del solipsismo que garantiza de su estabilidad ontológica al percatarse de que esa escritura que trabaja Rita, lírica y sin compaginación, le van sugiriendo su propia concordancia sujeto-conciencia.

De ese modo, en *Plasma* (2005) se logra divisar como resulta intempestivo todo lo que no se adecúa a la norma del sujeto masculino. Dicho de otro modo, lo que no puede asimilarse, lo que se aleja a cada paso que se realiza intentando acortar las distancias para un entendimiento lógico de una construcción que más se debe al *affectus* que a los sistemas de sentidos estables provenientes de un marco lógico-racional (como lo es el investigativo). Mientras que los personajes perseguidores *B* (Bruno, Braulio, Benedicto) ven como tácticas enrarecedoras los desplazamientos de Rita Rubilar, esta, como sujeta, se ciñe a la intempestividad, a la experiencia de su corporalidad a campo abierto inscrita en el sexo, la desviación

lingüística, el no-pacto con la comunidad de los pueblos. Si lo intempestivo es la pesadilla de la policía es porque el acontecimiento es la redistribución misma de lo sensible (redistribución de potencias). Es el tiempo en su aparición no normalizada, la variación de los modos de ser y percibir que demanda la introducción de nuevos criterios para decir qué es vivir (Sztulwark 2018). Criterios que son por cierto, desestabilizados por una crisis de un sujeto que descubre en el encuentro con lo *otro* no haber sido nunca preconfigurado de antemano.

Por los motivos presentados en el análisis es que a dimensión metaescritural en *Plasma* (2005) no es necesariamente una propuesta metacrítica del sentido del escribir y su teleología, sino que permiten movilizar la trama en los mecanismos formales de la obra. Esta es una escritura que fragua en lo corporal su revés como intento donde elide la memoria. Ambos personajes caen en la experiencia corporal como medio para la comprensión de sus escrituras. Sin embargo, mientras que en Bruno se da una fulminación de esta experiencia, para Rita, esta garantiza el encuentro en reclusión con otras sujetas, lo que le permite un reconocimiento del problema de la localización: cada una representando un problema que posiciona su individuación en un grupo colectivo.

4.4 Aperturas de lo escrito: Tejer el esparcimiento

En *Plasma* (2005) el tejer (enhebrar) también cumple un rol de sujeción o de intento de construcción de sentido frente a la indeterminación provocada por la crisis. La forma que adopta la actividad textil dentro de la novela es principalmente de carácter artesanal. Tanto aquí como en *Los conversos* (2001), son personajes

femeninos quienes realizan dichas labores. Sin embargo, en esta obra las mujeres de estas comunidades difieren de los roles de la novela predecesora. No están sujetas necesariamente a labores domésticas o de índole patriarcal, sino más bien, ejercen su autonomía respecto al sistema que canalizan sus contrapartes masculinas.

El primer ejemplo de lo anterior se puede evidenciar con el personaje de Dominga, la mujer que hospeda a Bruno, el detective que está persiguiendo el rastro de Rita, mientras este recorre las quebradas y la cordillera de Fajes. En una noche de fiebre por el embate del clima precordillerano, en la que la salud del detective protagonista provoca en él delirios de persecución, observa como ella trabaja un *quipu*¹¹. «Dominga me mostraba una cuerda con cuentas, un ábaco abierto y deshilachado que llevaba cuenta de lo que yo hacía y deshacía, de lo malogrado, nudos por todo aquello que yo rehuía, nudos por las equivocaciones, nudos dobles y triples por las torpezas mías» (Santa Cruz 38).

Lo que Bruno relata es el modo en que Dominga tiene de *textualizarlo*. En el momento en que ella registra los movimientos de Bruno (que más bien es una apreciación surgida del delirio de persecución), se realiza una inversión del proceso de escritura en esta metonimia. El detective, quien cree tener todo bajo control en la primera parte de la novela, se ve expuesto a la escritura de sí por parte de otra persona. La desconfianza que se disemina aquí es decisiva ya que pierde la tranquilidad del proceso investigativo y por consiguiente, su propia estabilidad empírica. Más adelante en la novela, en otro de los delirios de Bruno,

¹¹ Instrumento de registro y cuentas de origen andino.

esta vez provocado por efecto de la droga, observa un grupo de camélidos (se infiere alpacas o llamas) y describe lo siguiente

Dominga hacía nudos, para luego envolver su cuello en estas cuentas que colgaban en pendientes disímiles mientras mi vida se deshilachaba. Yo no poseía ajuar para restar a Dominga de esta manada apacible que circulaba a mi alcance sin tomarme en cuenta, yo no sabía cómo distraerla de su propio ajuar, del brillo de los dientes y de las joyas soberanas que apretaba en sus cuentas para su propia celebración (Santa Cruz 71).

El ajuar de Dominga establece una relación contrastante con la condición de Bruno. Ya el protagonista declara que más que tropiezos de su investigación, más que un déficit del proceso como detective, es su propia vida la que de alguna manera pierde unidad en ese *deshilachar*. De aquí en adelante la actividad textil se entrecruza con los vocablos referidos a lo corpóreo. Esta expresión comienza a manifestar el padecimiento de la crisis que se acentúa en las quebradas que recorre.

Posteriormente, en la caleta donde el detective se enferma de gravedad, este compara los huiros del roquerío con la cabellera de Rita. La analogía que presenta el personaje, es otro de los síntomas de haber perdido la capacidad de registro que debe mantener para el caso. Este ya está posiciona *en esa otra* escritura, que es la escritura de lo corporal que la sospechosa Rita trabaja para sí misma.

Se asemejan a los pesados mechones de Rita cuando deshace las enrevesadas trenzas que anuda, desde que nos desplazamos, cada día de modo singular, y que no he podido describir, porque ya no importa describir y me pierdo en esas figuras que hace de ella misma. Se parecen a los mechones de Rita cuando deja suelta la mata oscura de su pelo. Los huiros del mismo modo, lo hacen para sí, por alargar aquello que es cuerpo y cabeza a la vez, todos sus miembros se dejan llevar por las contorsiones que exige el blancor de las islas. (Santa Cruz 102)

De allí que Bruno se reconozca perdido y sin un sentido estable desde el cual reconstruirse. Pasa a habitar zonas desconocidas, esas otras escrituras ya no solo de hojas sueltas y garabatos sobre soportes improvisados que, a fin de cuentas, no dejaban de ser escritura-gráfica. De ese modo, el detective deviene injerto, retazo, sobre esas otras formas de escritura-corporales que presenta su sospechosa. «Soy una hilacha de mí mismo, una abreviación de todo lo que fui y de todo lo que no quise ser» (Santa Cruz 103). Frente a esta pérdida de sí mismo, Bruno realiza una suerte de reproche a Rita para que lo reconstruya en la dimensión de lo textil. Evoca a Dominga, quien representa e no el nomadismo de Rita, sino más bien una pretendida estabilidad por oficiar dentro de su casa

-Rita, mi cabello ha aumentado y se ha endurecido. ¿Le agregaste pelo tuyo? Siento mechones ajenos, lana animal, hilado de llamo en torno a mi cabeza, Has estado tejiendo con mi cabellera, con la de Efraín. Estás trenzando algo. Están tramando mis sepelios. Cuelgan algunas madejas, Rita, no lo estás haciendo bien con el tocado. Con las cuerdas tampoco, no trataste correctamente la totora, no me sujetan, no son fuertes, incluso muerto me dispersaré, Rita, pídele ayuda a Dominga, la tejedora de Fajes, la del punto cruz, Dominga la costurera de pasos suaves (Santa Cruz 111)

La pregunta abre la posibilidad de haberse enhebrado a esa alteridad. Por su parte, la totora improvisada en la cual lo cargan por estar enfermo le produce esa sensación de inestabilidad que se ve en la cita. De ahí es que Bruno prevea su dispersión desde la crisis que antecede a este punto de la novela. Sin embargo, esta dispersión había sido anticipada por otro tropo, que es el de la tinta.

La tinta adquiere otra connotación por contigüidad en el marco de las metonimias de *Plasma* (2005). Con distinción a lo que la novela *Los conversos* (2001) realiza en las tres direcciones de la tinta analizadas con anterioridad, en

esta obra el recurso juega derechamente –y con mayor predominancia que su antecesora– en la tinta como desborde, crisis y pérdida, pero también como una táctica que se torna inaprehensible.

La primera mención a la tinta la realiza Bruno apenas recibe el *dossier* con los papeles reunidos de Rita Rubilar. «Una caligrafía urgente, perseguida por el tiempo, que dice cosas lentas e inútiles. Por ahora inútiles. Al tendérmelas Braulio, mi superior, me hizo un guiño de ojo. ¿Sabe Braulio de la tinta? No puedo ya alcanzarlo, el piloto de avión ha dado la orden de apagar los aparatos electrónicos» (Santa Cruz 11). El supuesto desconocimiento del jefe de Bruno respecto a la tinta provoca en el protagonista otras inquietudes respecto a su propia posición en el trabajo de detective. Pareciese que el protagonista comienza a sentir un grado menor de empatía a través del lirismo y la desprolijidad de esa escritura. Por otro lado, se declara este desfase temporal que representa la escritura de Rita (perseguida por el tiempo) y consecuentemente, para Bruno tampoco es posible dar sentido a su pregunta. Consecuentemente, se muestra como la escritura de la sospechosa genera en el protagonista una intempestividad que lo excede

Despega la máquina del suelo y mi corazón empieza a latir tinta, mi ojo lagrimea un pigmento para escribir. No tiene que ver con la lectura de las notas de Rita, no. Tampoco con esta misión ni con otras. Es una tinta que brota, etérea, y que la altura de la máquina conquistando espacio logra condensar, es una momentánea vastedad que me embarga. Tal vez Braulio lo sepa, nunca me ha dejado entender cuánto sabe. Tal vez por eso me asigna estos desplazamientos. Sabe que los viajes apuran en mí los informes, que escribo sin cesar, que mi dedicación al informe es plena cuando llevo a cabo un periplo. El fajo de papeles de Rita me interrumpe. Están escritos en la inmovilidad (Santa Cruz 12).

La tensión movilidad-inmovilidad es una suerte de consuelo para Bruno ya que busca un reflejo de su propia escritura en la escritura de Rita negándola. Esta contradicción del despegue y el estatismo se traslada a las vicisitudes del material líquido de la escritura, que es la tinta con la cual produce, también desde un modo performativo (ojo, lágrima, pigmento), la escritura reglamentada. El personaje no solo es interpelado por otra escritura sino también teñido por esta. Llevado a la ignorancia del propio sistema de la cual participa, como detective sabe que hay otro operando por él (Braulio) y otra sobre la cual existe el imperativo y el deseo de operar (Rita).

Anteriormente se había analizado la figuración de lo intempestivo en la búsqueda de la escritura de la sospechosa de Bruno. Precisamente, lo que Bruno plantea buscar es la metonimia de la escritura, la tinta. «Busco tinta y espero a Rita, que debe dar que escribir» (Santa Cruz 23). Esta parte es la exposición de una contaminación empírica de la sujeta en Bruno. La percepción del detective se empieza a inundar de este material y todo lo que lo rodea adquiere las características físicas del mismo, trasladando su composición.

El ventilador transpira en su centro, gotea un líquido viscoso. El ventilador gotea tinta. Las moscas son diminutas manchas de tinta que asperjan el aire cargado de *El Pájaro Azul*¹². Cuando ni escribo sucede lo que está sucediendo, todo escribe por mí, veo tinta por doquier. Tinta en el desierto parece tan extraño como los gallineros. Pero no es tinta clandestina, es tinta por encargo (Santa Cruz 23)

En su peritaje, el detective consigue entrar en el cuarto de Efraín, la pareja de Rita, en búsqueda de pruebas y pistas para vincularlo al narcotráfico. Allí realiza un registro de las pertenencias de este músico sin éxito al no encontrar

¹² En la novela, restaurant en la localidad de Fajes.

algún elemento que lo incrimine por actividades ilícitas. Cuando Bruno escribe, entonces, siente un placer en pensar que su escritura y sus palabras podrán inculparlo en el caso. «La tinta que brota es placentera, tiene sabor a hurto. Llevar a cabo la conversión de este pandemonio en detallada escritura me parece un modo de despojar a Efraín de su misterio, de su maleficio. Nada podrá él contra las palabras» (Santa Cruz 61). De hecho la pretensión de este personaje es la de reducir una dispersión, un desorden de pertenencias de la habitación en el papel. Llegado a esta parte, se puede identificar una contradicción entre sujeto-escritura-sujeta. Esta última (Rita) es quien muestra al detective su inaprehensibilidad a través del nomadismo, pero también a través de la dispersión de su tinta. Por su parte, Bruno confía en que aquella tinta puede encaminarse a sus propósitos, compaginarse. Cuando en la novela se muestra un rebalse de este líquido.

Otro de los elementos retóricos que manifiesta esta contradicción es la sinestesia. Esta es concomitante a la crisis y se expresa a través de Bruno, el detective, quien por no resistir al clima desértico y a la deshidratación extrema, sufre delirios y visiones. Cuando acecha a Rita y a Efraín, siente los efectos de la insolación. Luego sus sospechosos lo encuentran y leen sus manuscritos. Este, por su lado, manifiesta la sinestesia como la invasión de un color en todos sus órganos sensibles. «Azul. Azul. Azul. Me entraba por la boca. Era alto aquel azul que no tiene descripción. Me entraba por la cuenca, totalmente expuesta a pesar de los párpados, me entraba por la nariz, inhalaba azul, escuchaba el azul en lo alto, en los orificios atentos» (Santa Cruz 70). De ese modo, el azul que Bruno retrata en su diario sobre el cielo, se cuele en los recovecos corporales, haciendo

de esa experiencia una impotencia en la pasividad con la cual recibe esa maximización del estímulo.

Posteriormente el juego de combinatoria y significantes marca la lengua atrofiada de su protagonista. La palabra así, se traslada de su estrato sonoro al líquido, manifestando la intempestividad del habla que encuentra en otra materialidad una vía para la fuga. «*Cuenca, anca, ancla, clueca, cueva, cuna, cuneo, Cuneo*, se me resbalan las palabras como una saliva adormecida en la comisura de los labios, apenas pienso una olvido la anterior y la primera queda atrás, no puedo hilvanar sentido» (Santa Cruz 74). De este modo queda expresa la pérdida de la facultad de ilación de sentido, el trastoque temporal del habla que ya no presenta una semejanza con su usuario. Paradojalmente, las sinestesias que se vuelcan a lo líquido, resultan de procesos de deshidratación originados por la aridez del clima del ambiente físico de la obra.

El valor cromático y material de la tinta se van trasponiendo en esta sinestesia que muestra la pérdida del sujeto situándose en el juego de luz-oscuridad, en donde el valor de la primera produce un contorno físico, de tacto, hacia los personajes de acuerdo a los delirios del detective. «Luego de esos focos de luz, de los mantos luminosos que privilegiaban algo, no todo, de la noche adentro, de esas tremendas noches encerradas, luego de aquella luz apelmazada entre nuestras carnes, de la lumbre que me devolvía la cantante ciega, los días abiertos me herían con su extensión» (Santa Cruz 109). Lo anterior acontece mientras Rita y Efraín lo llevan a cuestas por las quebradas.

De este modo la sinestesia también va a cuestionar el signo cronológico y el habla como una articulación ilusoria que potencialmente puede perderse en los sentidos, en donde se recupera la corporalidad en pos de descentrar una realidad empírica pre-fabricada por las nociones de sistema y reglamentación.

Tampoco es una dirección. No es mi voluntad que pueda resolver este intervalo, esta distancia. Se trata de algo sin palabras, y sin embargo tan material, tan visible, casi habitable. Honda que es flecha. Lleva a ciertos lugares. Como el fragmento de tiempo contenido en un parpadeo de ojos, en los ojos abiertos a través de párpados caídos. Como la ráfaga de una luz que lleva sentido en el sentido de dirección sin ser dirección. Un blanco por iluminación sin que este blanco tenga algo de objetivo. ¿Es un antes y un después? No, es una relación sonora, como la uña de un dedo contra la encía, como la escucha de este frote en la concavidad del cuerpo que no es un adentro, no es un adentro, sino tambor del mundo, retumbe de la vista, curvo como el sonido que se expande tomando aliento en la escala de las cosas, en la posta de los objetos. El eco en el humo de un cigarro (Santa Cruz 109)

La capacidad de la sinestesia para descentrar valores dualistas y recuperar la dimensión corpórea se instala en *Plasma* (2005) de tal forma que homologa una catarsis en su sujeto (Bruno). De este punto hacia adelante el personaje va en un declive que concluye con su muerte. Sin embargo, las relaciones sensibles que se establecen en sus delirios le ofrecen la posibilidad de retomar cuerpo, aun cuando esta sea propiciada por una crisis empírica que se entremezcla con la física, estableciéndose una continuidad entre ambas.

En *Plasma* (2005) la figuración empleada en De Certeau referente a las tácticas-estrategias devela aquella imposibilidad de escape a la metafísica. El *homo-subjectus* se hace tomando por material aquel mismo proceso de conceptualización en lo escrito, pese a que el trazo se infiltre en el habla y la deconstrucción disuelva la suplementariedad mostrando más bien su interdependencia.

V. *ESTA PARCELA (2015): LA SUJETA Y LA ESCRITURA EN AMENAZA*

5.1 La doble sintaxis narrativa

Esta parcela (2015) es la última novela que Guadalupe Santa Cruz escribió (y que alcanzó a trabajar en vida). También en esta obra se desarrollan las reflexiones de las novelas pretéritas, es decir, el tópico de la escritura, la dificultad de representación y la corporeidad de la sujeta femenina. De este modo, ensayando una forma bivocal, dispuesta en la alternancia de la voz narrativa, muestra, por un lado, la degradación de la voz de una cantante que en la urgencia de esta condición de irreversible enmudecimiento, busca alternativas de hacer extensión de su identidad y, de alguna forma, refugiarse ante la idea de muerte mientras reside como paciente en el hospital. Por el otro lado, se encuentra la voz de una narradora, mencionada en la obra como la *otra*, que observa a la cantante y a sí misma y trama su recorrido en este acto reflejo que va mostrando el juego de reciprocidades y diferencias entre ellas. De esta forma, la *otra* narra el recorrido biográfico y familiar de la cantante, apuntando acontecimientos de su vida como ecos que explican su relación con la madre, con el padre y con sus hermanos y que la memoria vuelve imprecisos. Además muestra esta pérdida gradual de la voz que aqueja su existencia. «Varias veces al día se pregunta la cantante, se interroga sin punto de interrogación, solo extrañeza, si ella hablaba, si de verdad había sido así, ella hablando» (Santa Cruz 57).

Lo que deslinda las posiciones de ambas sujetas es una escritura que provoca una dispersión de sus facultades ontológicas, «retirarse de lo propio, ese

es el impulso de esta escritura» (1054). Menciona la poeta Nadia Prado (2020) respecto a la novela. Esto provoca que las narradoras trencen una reflexión sobre el *telos* escritural ¿Es realmente la escritura un reemplazo legítimo para paliar la pérdida de la aparente celeridad de la voz con el estrato de la sujeta? ¿Cuál es la dirección de este fármaco? Ciertamente la novela no resuelve esa incógnita una vez culmina, pero se sirve de su tensión para desplazar a las protagonistas y no supeditarlas a la exclusividad del discurso autoral.

Por eso ya el título *Esta parcela* (2015), puede entenderse desde el recurso pronominal demostrativo femenino *esta*. Demostrativo en tanto que se muestra en un *desde*, la preposición que anticipa la acción de partir. Por su parte *parcela* como fragmento, como partícula que se dispone junto a otras y que apremia su propia frontera para revelar lo otro. Este es el desplazamiento que repercute en ambas narradoras y desde el cual, conmutan sus lugares respectivos de enunciación, provocando entonces no una contraposición entre ellas o entre ellas y la escritura, sino más bien un acontecer de la alteridad que no puede ser retenida por ese mismo desplazamiento incesante que, desde la sintaxis del título de la novela, se intensifica con el distanciamiento gramatical entre el demostrativo y el sustantivo femenino, distanciándose de la idea de una parcela aislada para ingresar en esa dinámica de roces.

Por lo anterior, la novela muestra ese entrelazamiento en una forma de doble sintaxis de sujetas en crisis, de encrucijada entre dos discursos en desarrollo que se intersectan y se separan al mismo tiempo, que se enhebran, intensificando aquella crisis en la que se ven envueltas. «Las volutas de hilo que

forma la aguja insisten en esa lana mullida solo para sujetar las hebras del tejido cercenado y sostener los bordes en que las piezas se acoplan, fabrican silencio, lo prolongan» (Santa Cruz 22). Esta *doble sintaxis*, como concepto que Braidotti (2000) rescata de Luce Irigaray, quien apuesta por ir más allá de una dialéctica de la sujeta, resulta funcional en la presente lectura. La autora la cita como una nueva dirección en la política de las corrientes feministas. Sin embargo, para efectos de este análisis, se toma como un término que «evalúa la alteridad de la mujer, no como aquello que aún no está representado, sino como aquello que continúa siendo *irrepresentable* dentro de este esquema de representación» (187). Véase sistema masculinizante o de la *presencia*. En el contexto de *Esta parcela* (2015), se presenta este problema de alteridad no solo entre sujeta-sujeto (lo cual se desarrolla en la imprecisión de la figura masculina del padre para la cantante), sino entre sujeta-sujeta que, en el juego de escrituras como intentos de extensión de sus discursos, provoca un extrañamiento-reconocimiento mutuo.

Este argumento se traduce en la bivocalidad referida anteriormente. Es decir, la disposición de estas dos narradoras en las que se observa la condición de sujeta en crisis que, pese a encontrar momentos de intersección, van haciendo reparos en la ideación de poder representar a la *otra* mediante lo escrito.

Siguiendo con las observaciones de forma de la obra, su división capitular, consta de cuatro partes: «Parcela», «Salas comunes», «El Nuevo Mudo», «Galpones»; cuatro partes que «se montan y se remontan, se intercalan, se interrumpen. Interrupciones que, a su vez, dejar caer grabados, pelos y «otros fragmentos que se saltan, se encabritan, se montan, nos diluyen» (Ibarra 281).

Sugiriendo, nuevamente, este paradigma de collage el cual se pudo exponer *Los conversos* (2001). En el caso particular de *Esta parcela* (2015), esta resulta ser una forma que retrotrae por contigüidad forma-contenido los ejes que desarrolla a lo largo de sus páginas. Si el sistema del corte e interrupción, como señala Ibarra, nos posiciona en un efecto determinado de la experiencia lectora, para las narradoras surte del mismo modo: se hace correlativo el efecto de deconstrucción del sistema de la voz por la escritura. Esta disolución del lector que muestra la cita de Ibarra, es análogo al proceso de atestiguar una voz entrecortada y espaciada - por la estructura capitular- que va perdiendo su capacidad de mantenerse estable hasta desaparecer por completo (o fundirse en lo otro, que es la escritura). Si en *Salir (la balsa)* (1989) la bivocalidad era trabajada desde la disposición gráfica del paréntesis como modo de delimitar el trasvase de las voces narrativas, en *Esta parcela* (2015) el recurso se traslada hacia el problema de espacio empírico: la edición y los silencios provocados por la distribución de las narradoras entre una página y otra, deja grandes espacios sin impresión alguna dentro del libro, lo que acentúa la idea de silencio en la escritura. Homologando este apunte formal y su incidencia para los efectos de la metaescritura, puede leerse el comentario de Derrida (1997) al texto de Mallarme, *Mimique*. El espaciamiento gráfico reserva una especial atención al autor, refiriendo que el lugar de «el libro entonces ya no es la reparación, sino la repetición del espaciamiento, de lo que allí se juega, se pierde, se gana» (351). Entendiendo que en *Esta parcela* (2015), la comunicación virtual entre las sujetas, entre la cantante y la otra narradora, toma ese espacio en blanco por su funcionamiento en el diferir y producir esa alteridad. «¿QUIÉN SE

HA RETIRADO?, ahora, de la página de al frente? » (Santa Cruz 136). La figura de ese ganar-perder espaciamiento se erige aquí como el tópico articulador de la novela hacia sus últimas páginas.

Se ha hecho a un lado la otra página y junto al vacío hay un ruido del alba, bramido de algo que se levanta y abre. Ya no duele ¿Es el día? ¿Es un día? ¿Se han arrimado las vocales? –las cuerdas desanudadas, las cuerdas vocales –al transcurso de estos días? ¿Acaso fueron despertadas por los vocablos que experimenté sobre el papel? (ibid.)

La infiltración de lo escrito-material en lo fónico (aparato fonador, cuerda vocal) revela en el fin de la obra una inversión que propone lo vocálico de una cantante ya muda, despertado y conducido por lo escrito. Es decir, que conduce el habla, que el habla puede ser interpretado como un secundando a la escritura. La inversión, no obstante, no se reduce a un prefijado que hipostasia la táctica deconstructiva. Derribada por el autocuestionamiento (la primera persona en el verbo experimentar), la relación dialéctica habla-escritura solo muestra una interdependencia evocada por las preguntas que abren el texto y esa experiencia a la cual la sujeta, privada de lo que alguna vez creyó un canal logocéntrico, termina por aceptar.

Desde el mismo diálogo Derrida-Mallarmé sobre las disposiciones gráficas del signo escrito sobre el papel del libro, surge otra lectura al paratexto (parásito, que junto al texto oficial) no prescribe su exterioridad. Y es que, los mismos títulos de la novela, mencionados anteriormente, remiten también a un espaciamiento que hace caso a la diferencia que producen su constitución en vocablos de espacios físicos (Parcela, Salas comunes, El Nuevo mundo, Galpones). «Suspender el título, hay que hacerlo pues, teniendo en cuenta lo que domina el

título. Pero la función del título no es únicamente de jerarquía. El título a suspender está también, por supuesto, suspendido, en suspenso o en suspensión» (Derrida 270).

Desde las primeras páginas se puede dar cuenta del momento en el que se condensa el núcleo argumental y el discurso estético-filosófico que la autora imbrica para disponer la lectura a la búsqueda de esos intersticios o pliegues en los cuáles se halla el potencial del encuentro entre las narradoras.

En ellas la reflexión por el cuerpo, la dimensión material de la experiencia, el problema del tiempo y el espacio son nominados como los cimientos sobre los cuales se estructura la trama y lo que permanece a lo largo de toda la obra. Su eje temático resulta ser de esta manera, las operaciones y la diseminación del cuerpo físico de las narradoras dentro del proceso escritural, también entendido aquí como un hecho perturbador, como señala Jitrik (2000), debido a capacidad de alterar lo real-empírico de las mismas. Asimismo, la imposibilidad de disociar todos esos elementos entre sí, es decir el cuerpo, el tiempo y el espacio en la escritura, queda manifiesta en la escasa distancia -tanto retórica como formal- que existe entre las voces narrativas y lo que sus escrituras intentan atraer, pese a que el momento de la inscripción como tal, solo se explicita en contadas ocasiones y sugiera permanentemente una figura de reflejo entre ambas. Por este motivo, en las narradoras, cada una en experiencia de crisis, se desarrolla una reflexión sobre lo que significa la escritura y qué significará si la llevan a cabo. «Ahora el pensamiento deviene escritura, en una paradójica operación de exteriorización y apropiación. A diferencia del yo del autor, que puede –que quiere– buscarse y

encontrarse a sí mismo en la memoria autobiográfica –una memoria, al cabo, literaria– el cuerpo no cabe en un libro porque no existe principio ni fin que le pertenezcan» (Rojas 1133).

Por lo anterior es que la escritura o el pensamiento por la misma excede su límite de inscripción para, tal como expone anteriormente Rojas, posicionarse como una tecnología que problematiza más aún la condición de sus protagonistas. Así, la dimensión de lo metaescritural se ancla en las fuerzas cinéticas y la proxémica del texto dentro del cual las narradoras se espacializan a partir del conocimiento sobre los límites que se establecen entre sus propias dimensiones corporales y la *otra*.

5.2 Corpóreas escritas

La novela expone que la existencia material de la cantante sólo es posible si su corporalidad se encuentra en conjunción con la materia que la circunda y el confundirse con ella parece ser, ya dando muestras de escepticismo desde el inicio, una táctica que intenta socorrer una identidad que se fundamenta en aquella voz amenazada con desaparecer.

Ella, la protagonista, deviene significativa dentro de una cadena que permanece en constante alteridad, lo que apunta a que «esta forma mostraría que existimos en el reino de la naturaleza y de las cosas, en medio de lo otro» (Rojas 1134). En relación con lo anterior, comprende el proceso que ella misma indica llevar a cabo. La novela abre de la siguiente manera. «Sin cesar todo se mueve y la parcela que soy entre tantos volúmenes cambia de forma (...) Debo dibujar y

escribir una y otra vez este cuerpo en estado de amenaza recorrido por sustancias desconocidas y expósito, expuesto al roce con artefactos ajenos a todo paisaje anterior, un antes enorme» (Santa Cruz 11).

Inmediatamente se manifiesta aquí la idea de espaciamiento a través de un grado de conciencia sobre el acto escritural. Aceptando la pérdida de su voz, aspecto que delimita y condiciona la identidad como cantante de la protagonista, deja entrar una crisis que remite a la pérdida de la cercanía con el principio de verdad que garantizaría el habla como principio logocentrista. «La pérdida de la voz es la condición de la escritura, vencida la ilusión logocéntrica de la íntima comunión del yo consigo mismo» (Rojas 1135). Por esos motivos, la voz y su eventual ausencia se auxilia por el signo escrito que se vuelve remanente en la mudez. En el padecimiento, la cantante se vuelve una paradoja. Canta mediante la escritura, pues esta le permite seguir en el intento de representación y de comunicación virtual con esa otra voz que le siga a la página del libro en el cual se insertan. La relación habla-escritura trae nuevamente una deconstrucción del sistema fonocéntrico de la voz, en tanto despojándose de ella, la cantante cae en la cuenta de que ha perdido su instrumento primigenio, lo que ella comprendía por la verdad del significado de sí misma.

El habla se concibe en contacto directo con el significado: las palabras que emite el hablante como signos espontáneos y casi transparentes de su pensamiento actual, que el receptor que escucha espera captar. La escritura, por otra parte, se compone de marcas físicas que están divorciadas del pensamiento que puede haberla producido. Funciona característicamente en ausencia de un hablante, ofrece un acceso incierto al pensamiento y puede aparecer incluso como del todo anónima y ajena a cualquier hablante o autor. La escritura, así, parece ser habla. Este juicio de la escritura es tan viejo como la filosofía misma (Culler 92).

En consecuencia, su cuerpo adopta otro rol. Se transforma por entero en herramienta, «me muevo con todo lo que se mueve, mi parcela es una mancha y un pincel a la vez» (Santa Cruz 11). Lo que explicaría que su dimensión corpórea hace posible el flujo de la escritura. Sin embargo, lo hace de una manera indistinta con la escritura misma. Es la escritura «sobre» el cuerpo lo que lo delimita y le permite ser afectado por lo otro (sustancias).

Lo que se plantea es que la práctica de escribir desplaza e intercambia las posiciones de sus agentes involucrados.. Por un lado el cuerpo de la cantante se torna significativa y se inscribe como mancha (grafía) y como pincel (herramienta) de un *scriptor* que vaticina su pérdida en el proceso; por otro, la indefinición de aquellos objetos, denominados como sustancias desconocidas (ibid.) abre de manera enérgica, en la novela, la significación de lo *otro* que no encuentra dentro de su contexto una semanticidad fija, sino que se desarrolla más bien desde una materialidad que se transforma simultáneamente en todo acto escritural. De esta relación entre el *scriptor* y las sustancias indeterminadas surge entonces aquel intercambio material físico: la narradora-cantante, al volverse significativa, experimenta su propia pérdida de forma gradual, que se tensa respecto a su condición como sujeta en tanto padece la posibilidad de su construcción atravesada por la heterocronía

Estas palabras son también materias trabajadas por un tiempo, por más de un tiempo, la vivacidad de lo vivido y la vida en las letras donde empieza a criarse sola, a germinar otra cosa, una cosa o quizá un tiempo que es eco entre lo uno y lo otro, entre presencia y sombra con figura que también es presencia (...) sé que en la otra página se va escribiendo sobre esta parcela (Santa Cruz 11).

De la cita anterior pueden hacerse las siguientes observaciones. En primer lugar, lo escrito, lo constituido de palabras, se distingue de la *scriptor* para así autonomizarse, es decir, es dotado de una independencia vital que hace proliferar desvíos, otra cosa (ibid.) que se difumina en un tiempo que adquiere rasgo físico (eco, sonido) tornándose múltiple. En segundo, esta parcela (aludiendo a una zona autorreferida y corporal) es escrita por lo otro en la mención metaescritural a la página, revelando a través de este fragmento la condición de alteridad que permanece a lo largo de la obra. Para comprender este reconocimiento por parte de la narradora-cantante es necesario profundizar sobre aquel espaciamiento que existe, primero entre cada narradora y su escritura, y segundo, entre ambas.

En primer lugar, el problema central de la cantante es que inmiscuye en la práctica de la escritura en paralelo e a la pérdida de su habla mientras reposa en una sala de hospital junto a otras pacientes en quienes intenta adentrarse cautelosamente siguiendo también un guía metaescritural (línea, traza). «LOS OJOS CERRADOS DE QUIENES DUERMEN A MIS COSTADOS no tienen esa línea del párpado prolongada de los animales echados a mediodía, sombra del sol que se escurre por la esquina del ojo hacia el suelo, ni esa estría oscura, trémula y reposada que se inicia en los párpados luego del amor, trazo espiral que no termina allí, se pierde» (Santa Cruz 43).

Ya el recurso refiere figuras contemporáneas. La oscuridad como mirada y la pérdida tomando el lugar de lo intempestivo. Lo ocular no pertenece plenamente a sus propietarios ya que en el acto de dormir, se manifiesta su ausencia.

A medida que avanza la novela, la cantante se da cuenta que ya en estos trasiegos de la memoria biográfica, cualquier representación resulta insuficiente en el signo escrito si se trata de retener la voz, pues esta la desplaza aún más respecto de su propia experiencia y de su fin de conservar una verdad virtual.

Desde el gesto heterocrónico, en el cual se funde el lugar de la memoria con relación a lo escrito, hacia adelante, la narradora sufre de un extrañamiento biográfico producido por la constitución de una huella que no es subordinada a una mnemotecnia loable para volver sobre sí misma. En consecuencia ve afectada su propia historia de vida con recuerdos que se vuelven indeterminados, en la cual prevalecen reminiscencias sensoriales que limitan con lo onírico. Esto se ve principalmente en la descripción que hace la cantante sobre su madre que al evocarla, intenta reconstruirla mediante pasajes que despliega en percepciones traídas desde su infancia, que se vuelven difusos en su intento por reconstruir su figura. Esto es confirmado por la otra narradora. «Es el atrevimiento materno que nubla su memoria, aunque tenía muy poca edad, el descarado de manipular su madre a un hombre entero, parte por parte, y hacer del papel de diario, arrugado y comprimido hasta esculpirlo» (Santa Cruz 48). Por eso desde las primeras páginas se muestra como se acentúa la crisis a lo largo de la novela a través de las reflexiones que la cantante realiza sobre lo escrito y lo biográfico, hasta culminar con ese reconocimiento, negando toda la posibilidad, pero dando a la escritura un espacio autónomo respecto a sí misma, tornándola huella.

Así, el trasvase de los recursos, adjetivados aquí como metaescriturales, permite ver de manera análoga, su diferencia y la disolución de su totalidad como

parcelas cerradas y estancas, una perspectiva que se orienta a develar la borradura de los límites de la experiencia desde la formalidad de la novela. Se entrecruzan de este modo dos aspectos relevantes de la escritura: temporalización y espaciamento, y ese mismo entrecruzamiento es lo que conduce a ambas narradoras al cuestionamiento de sí mismas.

El volumen se deshace en reloj por mi sangre, la impulsa a correr atropellada y no sé qué de mí se va empapando y qué muda, ese tictac sin ruido solo mi mirada lo escribe, no es más que una vibración en la oscuridad. Adapto la vista al pulso, con cada gota que se abre camino, soy el mundo que gira, la sangre recorriendo el cuerpo ahora hecho pupila (Santa Cruz 32)

El *volumen* tal como se menciona en el inicio de la obra, en su acepción física, constituye el espacio que ocupa un cuerpo en sus tres dimensiones, ofreciendo un medio a través del cual se torna tangible; por su parte, en su acepción de la técnica editorial, los volúmenes se relacionan con determinada extensión del libro como objeto que agrupa diversas fracciones de texto, volviéndolo funcional y delimitándolo de acuerdo al uso de consumo posterior. Ambas formas de leerlo resultan acordes a la hipótesis de trabajo. Mientras que la narradora, se ubica entre otros cuerpos que se temporaliza-espacializa alrededor de ella, también es posible remitirse a la idea del libro como soporte que reúne una cierta cantidad de escritura. La influencia que tienen estos *volúmenes* sobre esa parcela, es decir, aquella *división física* de la narradora, resulta formal, pero indudablemente, el significado de ese sitio desde el que ella evoca su discurso, cambia en un grado mayor de lo que se puede notar a primera instancia.

El problema reside en la paradoja de abertura-obturación que conlleva el signo escrito, el que genera una latencia en todo acto escritural que se

circunscribe desde el acto de pensar al de planear el acontecimiento de inscripción. De ese modo, el espacio ficticio que se abre entre ambos momentos de la escritura, resulta ser solo un refugio provisorio para la cantante. Provisorio ya que al tomar en cuenta los riesgos que implica el acto de escribir, no siempre escribe, se detiene en ocasiones o aplaza la inscripción como acontecimiento mediante una reflexión reiterativa acerca de la actividad que una vez consumada, provoca más cuestionamientos sobre sus alcances al intentar restituir su condición como sujeta.

Porque también exprime escribir, este ejercicio prolijo de trasvasar las palabras, esquivando las que se vuelan como virus por las disminuidas defensas del cuerpo expuesto a infecciones y expresiones ajenas que arremeten contra mi debilidad, esta flaqueza pasajera. Y poco a poco me doy cuenta de que no hay tal trasposición a las palabras, sino que peligro yo al escribir: son ellas, las palabras, que arrastran mi mano y con ella esta parcela es jalada por las letras, por el roce del sonido, del sentido que producen entre sí y se enciende otra cosa, cosa que empuja hacia zonas lábiles y quemantes (Santa Cruz 48)

Esta escritura se inscribe en amenaza por disponer el cuerpo-material de la sujeta el encadenamiento de los significantes, lo que conlleva a un espaciamiento-temporalización que subsume en el acontecimiento a la sujeta como materia corporal. Esta se siente una agente pasiva (es arrastrada, conducida) por una escritura que la desplaza. De allí que es pertinente recuperar la dimensión de lo corporal que se trabaja en la novela atendiendo a Braidotti (2000), quien menciona que, «la visión que propongo aquí, posterior a la visión psicoanalítica del sujeto corpóreo implica que el cuerpo no puede captarse o representarse plenamente: excede la representación. Una diferencia dentro de cada entidad es un modo de expresar esa condición» (195).

Esta diferencia a la cual hace alusión Braidotti (2000) se respalda en la idea de no plenitud porque la escritura constituye un intento de interiorización de esa entidad, que en el caso de la novela, implica la sujeta. Sin embargo esta sujeta parte ya fragmentada y no totalizada. «GIRAN LAS MÁQUINAS, AL MENOS POR SONIDO, dan vuelcos regulares como anillando la sensación y la carne piensa pero no comprende, mi cuerpo en mosaicos, por ráfagas rebotando en los creces, en los vaivenes de un xilófono de las resonancias: la carne no entiende» (Santa Cruz 17).

Nuevamente, las reminiscencias empíricas se vuelven difusas. El intento de expresión sobre lo que producen las máquinas en lo corporal está integrado aquí en el adverbio *como*, mostrando una aproximación resultada de considerar la escisión entre los *vuelcos* y el verbo gerundio *anillando*. Posteriormente se encuentra una contradicción del principio lógico de la carne (elemento corpóreo) ya que esta de alguna manera piensa, pero no *comprende* ni *entiende*. Es decir, está eximida de su obligación cognitiva, que implicaría dar sentido a los estímulos, y su función reposa entonces en el sentido del tacto. Finalmente, se confirma el cuerpo fragmentado, reflejado aquí en la expresión el *cuerpo en mosaicos*, que devuelve al título de la obra con la preposición que muestra un sitio múltiple.

Lo que se desprende de lo anterior es un cuerpo móvil, más no pasivo, que ejerce de productor y no de receptor de esa misma alteridad frente a la cual se sitúa. En el hospital, la cantante está sujeta a controles y análisis médicos que producen en ella un extrañamiento de representación. Lo que ve producido no es más ella sino otra cosa, un elemento inaprensible

Mi cuerpo produce imágenes asiduamente, formas curvas dentro de otras formas aovadas de un continente de formas irregulares pero precisas. Collares de cuentas que parecen huesos para entretener a un perro, pero sujetas entre sí. Las contemplo en la pantalla y no sé leer, aunque no me fueron robadas. Poseen nombres prestados que otros deletrean para mí, nombres que intento retener como silabario nuevo, pero los olvido, resbalan de vuelta a su lugar (ibid.17).

Como resultado, lo producido, es decir estas imágenes que toman nombre, se autorefieren y escapan a la sujeción de la cantante. Sin embargo, siendo estas echadas a correr vuelven a su lugar. La clave de la cantante como *homo-subjectus* devela aquí una textualización por el otro, quien la observa y la registra en el hospital, que acentúa ese abismo de representación de la crisis en la cual está padeciendo su mudez y que ya había anticipado al principio de la novela. Por su parte, esta zona, la institución salud, recubre la experiencia de la cantante de extrañamientos, dentro de los cuales, la alteridad dispuesta por la apariencia y no la esencia de quienes la acompañan en un juego de significaciones corporales posible por la escritura

Por su tiempo raro, porque estamos ahiladas en nuestras costas, aisladas incluso si queremos cuando las enfermeras corren las cortinas, y no es un sitio para permanecer sino para hacer hora mientras otros se agitan con procedimientos que irrumpen nuestros límites. Si parecemos postradas es porque sabemos lo insondable que es esta cosa, lo que la costa resguarda, la naturaleza que está tendida ahí, llana y apaisada para los cuerpos erectos que se inclinan sobre ella (Santa Cruz 38).

Esta descripción de las sujetas que acompañan a la cantante deja entrever el enrarecimiento del signo cronológico, el cual está sujeto al cierre de cortinas (función de dejar entrar o no la luz). Las indeterminaciones intensifican este enrarecimiento.

Cuerpos presentes solo por sensación de presencia, un borrón a aquel cuerpo amado, nombres sin clave sino dardos con que clavaron un escenario. Tampoco es que fueran vírgenes esas atmósferas y esos ademanes, hechos de pedazos

hurtados a películas, a estampas de libros, a recuerdos, a visiones cotidianas que pertenecen a otros, a nadie, al soplo que activa la manivela de los sueños (Santa Cruz 43)

Por su parte, la alusión a la corporalidad colectiva también funciona aquí como una manera de hiperbolizar esa alteridad puesta en relación con la sujeta-protagonista. «Entre tú y yo y todos los cuerpos, las lenguas todas apegadas en el tÚ del que se hizo el yo y prosigue su amalgama en su infatigable fábrica» (136). De otro modo, la interpelación en la segunda persona gramatical vuelve a indicar una comunicación virtual que solo es posible dentro del espacio metaescritural, que llegado a este punto en la novela, anuda la relación entre narradoras que problematizan su posición como sujetas. Asimismo, la consecución de esa alteridad muestra una apertura de la escritura en su interdependencia con el habla

5.3 Derrame de la sujeta en la *differance*

Vista la pérdida de la voz como un gesto sintomático de la ruptura con la presencia metafísica que pondera el habla fonocentrista como el canal a través del cual la sujeta puede reapropiarse del yo, se puede comprender cómo la escritura no consigue representar de manera positiva a la sujeta. «No devuelve una voz el espejo. La cantante es una mueca sin reflejo en las vitrinas, un silencio que busca su nota en la conversación de la mesa vecina, en el timbre de la locutora que anuncia las partidas en el terminal de buses, en el roce de las zapatillas sobre el maicillo de las plazas» (Santa Cruz 13).

Sin embargo, es posible pensar que el libro que se escribe en el presentimiento del fin permanece remitido a la escritura antes que a la literatura;

es decir, se interrumpe aquel desdoblamiento porque la vida misma ha devenido escritura. En *Esta parcela* (2015) «no se trata de confrontarse con el fin, sino de ingresar en este, escribiendo la voz del cuerpo» (1133). Por otro lado, la cantante percibe que esta voz que va perdiendo, que la conduce poco a poco a un enmudecimiento total, tampoco garantizaba una relación directa con su verdad, con una conciencia pre-lingüística que la dotara de sentido, como sujeta, como mujer. «El ser hablante, desde su capacidad de perdurar en el tiempo hasta sus construcciones entusiastas, sabias o simplemente divertidas, exige en su base una ruptura, un abandono, un malestar» (Kristeva 40).

De hecho, la voz es problematizada en la novela en la medida en que la escritura, toma parte de ella para inscribir y volver intempestivo este centro desde el cual la cantante sentía proceder la expresión de una conciencia de sí. El ya no poder escucharse, supone en ella aquel cuestionamiento de su realidad empírica y afectiva.

Pero tal posibilidad de escucharse supone ya una división y redoblamiento en lo que se considera una unidad originaria y trascendental, pues la *différance* irreductible está a la base de la subjetividad fundamental, al punto de que la subjetividad como autoafección es un producto de tal *différance* en la que la interioridad se ve desde siempre contaminada por el espaciamiento del afuera y dividida por la alteridad (Fisgativa 60)

El gesto metaescritural significa en la novela una transformación de un estado fónico a un estado gráfico que produce ese desplazamiento ya no como un suplemento, un auxiliar de la falta y/o ausencia de este mecanismo de transferencia de una verdad metafísica, sino más bien como un estrato que toma lugar de ella. «PODRÍA QUIEN MAESTRÓ MI VOZ SER ELLA escribiéndose en la otra página, la maestranza de mi cantovoz, mi cantoz, mi cuento» (Santa Cruz 51).

De este modo en la obra se enfatiza en esa relación de *difference* que se comprende en el ejercicio de la actividad escritural.

De acuerdo a Patricio Marchant (1971) «nada precede a la *differentia*; no hay un sujeto que sea su autor; la subjetividad y la objetividad son efectos inscritos; no hay, por tanto, constitución de una conciencia antes de la palabra o el signo (cual es la pretensión de la metafísica moderna)» (29).

En esta *differentia* se produce a lo largo de la novela el entrecruzamiento de la temporalización y el espaciamiento. Lo anterior parte desde la fragmentariedad como característica de la crisis que expone este problema, reinterpretando la ausencia de voz originaria y estable a través de un retrato de la sujeta femenina. Esta evidencia entre sus personajes (madre-hija), aquel juego de reciprocidad y diferencias que en los análisis anteriores se ha mencionado.

Sucedió con la pérdida de su madre. *Parecía* que debía volver a aprender a reunirse a sí misma, estaba en todos lados, por pedazos. La madre decía muy seguido, para dejarles entender que estaba cansada, *I'am falling into pieces*. ¿Eran ellos los que provocaban esa fatiga que desmembraba a la madre? ¿Cayó finalmente hecha pedazos? No, son ellos los hijos que al desprenderse de ella se volvieron por un tiempo partes sueltas (Santa Cruz 41).

De acuerdo a Derrida (1968) el espaciamiento en tanto remite a diferir es «el otro no ser idéntico, ser otro, discernible, etc. (...) ya sea cuestión de alteridad de semejanza o de alteridad de alergia y de polémica, es preciso que entre los elementos otros se produzca, activamente, dinámicamente, y con una cierta perseverancia en la repetición, intervalo, distancia, espaciamiento» (171).

¿QUIÉN ME REMEDA Y REMEDIA AL ESCRIBIR EN LA OTRA PÁGINA, quién lo hace?.

Será él cuando el corazón de otro modo corazón que lo sabido por mí aturdió conocerse en esa velocidad, cuando faltaba o sobraba aliento ante el cuerpo del otro, cuando recuerde mejor un sol dando en pleno plexo solar. Cuando, el cuando

horadando cada encuentro bajo la forma de tiempo desquiciado; es ahora pero este ahora ha estado presente de conocer al otro; en el mañana postergado –de los encuentros- que retorna en citas involuntarias de azarosos lugares en una gran ciudad, como si esta cita denegada fuese repuesta por un tiempo que desea jugar con nuestros cuerpos y desbaratar cualquier secuencia, cualquier calendario del antes y el después (Santa Cruz 67).

De inmediato la relación espaciamiento temporalización puesta en escritura deriva en el problema de la inapropiabilidad. «La ficha en el decir de lo escrito bien puede escurrirse entre los dedos y desde la palma colmada de haberse conocido, de volver siempre a conocerse y haberse conocido» (ibíd. 67).

Dos acepciones abre Derrida (1968) sobre la temporalización. La primera refiere a la acción de «dejar para más tarde, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico (...) y de una puesta en reserva, un retraso, de un “recurrir [...] a la mediación temporal y temporizadora que suspende el cumplimiento o la satisfacción del deseo o de la voluntad» (Derrida 170). De ese modo, la idea de retraso se materializa en distintos vocablos, que en la frustrada reconstrucción del yo, se torna intempestiva. «Se mira en las agujas del tiempo. No tienen compás en esa apretada esfera ni reconoce el rostro que devuelve el vidrio aterido ni perdida a esa regularidad de repetición. Las cosas crecen de otro modo, abriéndose, enganchadas a la historia que va hacia todos lados, imprecisa». (Santa Cruz 111).

La idea de que el cuerpo de la cantante sea asumido como ventrílocuo de una memoria fundada en lo heterocrónico trae de vuelta la idea expuesta en el inicio de este análisis. Posicionarse como significante siendo sujeta en crisis implica instrumentalizarse para reconstruir una memoria corporal que se da cuenta de lo intempestiva que resulta la tarea. El extracto revela nuevamente la idea de

iterabilidad de lo escrito que, encarnada en la sujeta y su reflejo, encuentra una repetición que guarda la potencia de una apertura infinita, heterogénea.

Entonces, en el gesto de textualizarse, ya se produce el acontecimiento por lo cual, se produce la *difference* de sí. Esto quiere decir que, ya viendo el intento de representación como otro relativo a sí misma, en un movimiento de espaciamiento y temporalización, esta escritura ya se ha desprendido de su posibilidad de sujeta para ser alteridad.

La relación de lo anterior con lo intempestivo aparece en el diálogo virtual entre las sujetas. Es decir al ver, la cantante y la narradora, su propio reflejo en la otra, reconocen la pérdida de su posición estable. Entra la intempestividad como rasgo que va a desenvolverse con la intromisión del signo escrito en el lugar de la crisis de estas sujetas. La novela va concluyendo con el reconocimiento de esa imposibilidad de escribir la vida pues esta es irrepresentable. La cantante busca nuevamente a esa otra narradora, enuncia su parcela, la construcción heterogénea de tiempos y espacios que fueron en algún momento, una posibilidad, una potencia, que en el juego la expulsó de su parcela, la arrojó a un desplazamiento infatigable.

Tú sabes, lo sabes ¿verdad?, que no escribo mi vida, aunque a ratos se le parezca: escamoteo y omito a destajo. Las imágenes que he ensamblado son para argamasa de esta parcela, emplastes de tierra a veces; gestos y paisajes que han acudido a recobrar el hilo de esa voz que fue extraviada, sin ton sin son, sin tañido, sin sonido. Junté retazos de historias que van a dar al aliento, al viento por el que amé ser propulsada (Santa Cruz 135).

A su vez, este cierre provisorio de la novela, muestra la interrelación entre el espaciamiento y la temporalización, como ambos valores son simultáneos, que no se sobreponen en una relación de jerarquía abstracta y conceptual. El recurso

metaliterario por los materiales (página, papel) se retoma y arrima a su sujeta a esta pérdida en la *difference* desde el libro empírico.

Se ha hecho a un lado la otra página y junto al vacío hay ruido de alba, bramido de algo que se levanta y abre. Ya no duele. ¿Es el día? ¿Es un día? ¿Se han arrimado las vocales –las cuerdas desanudadas, las cuerdas vocales– al transcurso de estos días? ¿Acaso fueron despertadas por los vocablos que experimenté sobre el papel? (Santa Cruz 136)

5.4 Aperturas de lo escrito: Urdir a las sujetas

En *Esta parcela* (2015) hay un cambio en la deliberación del hilo y el tejido. En esta obra la actividad textil-escritural es derechamente el intento de la cantante por encontrar a la madre y darle sentido a su mudez inminente. Retoman acá los cabellos, como metonimia de tejido en una escena que devuelve a su protagonista a la cotidianidad de la infancia, donde existe la posibilidad de un sentido que se le escapa en su condición presente.

SIN ESTAR EN SUEÑOS ACUDEN DESDE ESA ZONA IMÁGENES VIGILES: apoyo la cabeza sobre las rodillas cruzadas de mi madre (no es el regazo, son los huesos fe las piernas), ella puede así peinar con las manos el cabello larguísimo que por décadas fue mío. Despeja mi rostro de toda esa mata de pelo. Allí se formaban los nudos –desenredarlos y tejer una trenza era doloroso– y allí se concentraban los piojos –sin raparme, sentada al sol, el pelo rociado en parafina y con un peine de ínfimas púas, iban cediendo las liendres–. Solo un chicle oculto, enredado hasta el desespero en una revoltura de mechaz que quise disimular con tijeretazos, me llevó al corte de pelo. Sí, la madre custodió mi larga cabellera (Santa Cruz 102)

La madre, como figura protectora procura que el cabello de la narradora se encuentre en orden. No opta por cortarlo absolutamente para eliminar los piojos, lo ajeno, sin embargo debe cortárselo de manera que se eliminara el chicle como cuerpo extraño. En otro momento de la novela, la narradora, describiendo el trabajo de recomposición de la cantante, alude a lo textil para evocar una situación

corpórea, que se manifiesta en base a injertos y tejidos. «Sobre la mesa del comedor en la galería rearma la cantante un chaleco a partir de retazos de otros suéteres y pulóveres de lana desechados, no recurre al tejido que abomina sino a la costura para entender cómo de esa materia se ensamblan los cortes y se unen los puntos que desembocan en una figura parecida a un cuerpo» (Santa Cruz 19). Ese proceso de apropiación le permite a la cantante rozar la posibilidad de cuerpo, en ese parecer, en el ensamble que da paso a la comprensión de lo material como vía hacia la reconstitución empírica. Más adelante, «las ocurrencias aparecen y pasan de largo, derramada como se encuentra en esa lana que remonta su cuerpo, adelgazándose ella en la aguja, el puente hacia ese otro cuerpo inerte, esa sombra fabricada para abrigo, prenda sin temblor. Lo que había que cortar ya fue cortado» (Santa Cruz 21). La figura del puente, es la que expresa la permisividad de conducirse hacia esa reconstrucción.

Por su lado la pérdida de la voz como mecanismo de estabilidad ontológica se coopera con la pérdida del cabello. Entremedio de estas pérdidas y reconstrucciones con juegos de injertos textil se produce el desprendimiento de pelo desde su cuerpo. Este expresa la proliferación del relato y el significante material. Es ella, a través de estos elementos, quien se distancia de su principal instrumento de trabajo, la voz.

HABÍA COMENZADO DESPACIOSA A MARCHARSE del canto la cantatriz. Lo notó el día en que se sorprendió fijando una maraña de cabellos que anudaba pelusas y mugres de estación en estación del metro. La cautivó esa alocada carrera del hato de pelos en el piso del carro, cogido en la corriente del aire entre las ventanillas que habían abierto horas antes los cuerpos atochados, pero que al final de la jornada tenía el terreno libre (...) (Santa Cruz 13).

Para reforzar la expresividad la autora intercala entre sus páginas¹³, grabados de distintas texturas que pareciesen ser pelos y tejidos. Este recurso es otra forma de emplazar la mirada y la consideración por el tropo metonímico en tanto lo transforma en un recurso multisemiótico que irrumpe, junto a los otros recursos estilísticos mencionados, la linealidad del relato, pues produce pausas y detenimientos en la lectura para conducir la atención en este juego experimental. Sin embargo, el mismo apelativo de *experimental* caduca en la medida en que esta figuración se encuentra en una relación simultánea entre interrupción y concatenación de lo narrado.

Esta parcela (2015) retoma la discursividad de la sujeta a través de la novela. En ella también se pueden observar las sinestesias como marcas de la crisis empírica de sus protagonistas. La cantante muestra signos de su pérdida cuando ingresa al hospital para el tratamiento de su mudez. Allí, en la sala, conectada a cables, trasiega en el sueño, estímulos e imágenes de su memoria.

Y los ojos intermitentes, cuando asoman, ven entrecortados y sorprendidos este tráfico en la ciudad miniatura de los cuidados intensivos, las calles inmóviles en medio del farrago de parpadeos en verde y rojo de esa ciudad miniatura, el pito de las máquinas, alarma sin fin, sin gente, pantallas de monitoreo trazando gráficos coloridos que son el único movimiento de la sala, semáforo-pulmón, corazón que late en color, bombea sin palabras (Santa Cruz 24)

De este modo la cantante encarna la crisis de la mudez remitiéndose a las zonas corporales de las cuales no tenía en consideración. El corazón que late en color, es decir, que late en una imagen contraria al blanqueamiento de la sala de cuidados intensivos, revela entonces esa primera enunciación sinestésica que

¹³ No sólo en el interior del libro. La portada de la novela en la edición de Alquimia, muestra la intervención de algunos de los grabados de la autora a modo de *collage*, en el cual se reconoce también el pelo.

abre de desde allí el trastoque de los sentidos. La mirada se sofoca con la cantidad de estímulos visuales que aparecen en la sala.

Ahora bien, en la novela la sinestesia no solo se desplaza en términos de cuestionamiento de los sentidos como estratos, sino que también recupera la crítica al privilegio del habla.

En el descubrimiento de la alteridad, de las interrogantes «por aquella otra sujeta que escribe en la otra página», abre de manera inusitada el torrente retórico que posiciona a la cantante como una mujer que escribe, como una sujeta que en su construcción desfasa toda comprensión material.

¿QUIÉN ESCRIBE AL UNÍSONO?, ¿quién es escribiendo a la par en la otra página? Resuena su relato en mis órganos musicales. No es ritmo, es la cercanía de un compás de fondo que le impulsa desplazamiento a mi cuerpo por momentos retraído, ensimismado. Porque también exprime escribir, este ejercicio prolijo de trasvasar en palabras, esquivando las que se cuelan como virus por las disminuidas defensas del cuerpo expuesto a infecciones y expresiones ajenas que arremeten contra mi debilidad, esta flaqueza pasajera. Y poco a poco me doy cuenta de que no hay tal trasposición a las palabras, sino que peligro yo al escribir: son ellas, las palabras, que arrastran mi mano y con ella esta parcela es jalada por las letras, por el roce del sonido, del sentido que producen entre sí y se enciende otra cosa, cosa que empuja hacia zonas lábiles y quemantes (Santa Cruz 48)

Con anterioridad en esta investigación se ha hecho énfasis en las figuras de la indeterminación que aparecen con frecuencia en las obras de Santa Cruz. El cierre de este extracto, se manifiesta esa idea, esa persecución permanente de la *otra cosa*, que en ninguna obra se termina por aclarar y va conduciendo a la autorreferencialidad de la escritura. El traslado de la sujeta a la escritura denota esas fracturas de la palabra. La cita muestra dos sinestесias que construyen la palabra no como un sonido sino como una materialidad palpable. Anclada en la prosopopeya, la primera postula la palabra como un agente invasor, no ya como

una expresión cercana al cuerpo que la produce; la segunda la delimita como una sonoridad que se adentra en la dimensión del tacto (roce del sonido). La puesta en duda de la palabra mediante su materialización termina por ser nuevamente esa inversión de la pureza del habla, que ya no es posible que tenga carácter inmediato y efímero, sino que se traza en lo material para ser inscripción.

Lo anterior viene a reforzarse en el enlazamiento de la metonimia *tejido* que dota a la voz del factor material que constituye la escritura. «NO, NO ES COSA DE HACER ESCALAS, de apoyar la voz en el vientre y llegara esa sonrisa interior cuando el sonido hinche las cavidades del rostro» (Santa Cruz 52). Los ejercicios de vocalización, los que fueran en el pasado una forma de orientar su voz, no sirven más a la cantante, pues agravan con su insuficiencia el problema de la mudez. El instrumento es puesto en crisis y es por ello que la voz deviene textura. «El tejido de la voz ha sido por ahora desmembrado y su cuerpo concentrado sin concentrarse» (Santa Cruz 52). El desmembramiento, la fragmentación, diluye la voz como fuente unitaria de sentido.

EL CUERPO BUSCA ASIR AHORA las imágenes incandescentes que aparecen en el momento de caer en el sueño y de despertar, cuando el choque de ellas –no son los platillos que producen las calles, son mareas, suaves marejadas que se entremezclan– crean un entendimiento vertiginoso. Quiere permanecer un instante viéndolas, con ese pequeño ojo dado vuelta como calcetín que mira hacia abajo, hacia adentro de las vísceras y los sueños, porque ese instante es el pensamiento del cuerpo, acude todo lo almacenado –ha alcanzado a percibirlo– tocándose en todas direcciones, capas sobre capas y flujos que al toparse levantan oleajes como chispas y cruzan sus sentidos y tonos propios para hacerse melaza a medias diluida, a medias esparcida en puntillismo la imagen de cada corriente, sin embargo una sola superficie tumultosa, batiéndose en nuevos significados, luminosos y breves, que su ojo dado vuelta –ojo canica, quizá– no alcanza, no alcanza a coger (Santa Cruz 123)

Acercándose al final, la *otra narradora* describe ese proceso de reacomodamiento de la cantante que problematiza sus sentidos. Las imágenes incandescentes tocan su cuerpo. En un momento de ensoñación se produce una heterogeneidad del cuerpo, una dispersión del mismo a través de los sentidos. Hacia el final, la mirada (ojo) no consigue el tacto (coger) la fugacidad de los sentidos (significados) pues estos se desplazan. Por su lado, la voz devenida tejido, lo sonoro devenido material, urde en ambas direcciones (protagonista-narradora) hacia una comprensión de una estabilidad imposibilitada que encuentra, sin embargo, una gran apertura hacia la alteridad.

CONCLUSIONES

Una rajadura cambia el plano. Cambia el cuadro. Se introduce otro tiempo en el tiempo. Es bombeado, como si fuera aire, de un modo irreconocible. Rajadura: se arranca una página del cuaderno. *Trac*. Del archivador. Del bloc. Del libro. La página es arrancada para producir ese *switch*, ese espacio nuevo, tambaleante. Un pequeño movimiento de tierras. *Trac (Lo que vibra por las superficies 21)*

De esta manera Guadalupe Santa Cruz expone la consideración del grabado como ejercicio de escritura. Cargada al lirismo, la cita condensa el proyecto por la destrucción del libro, del archivo, de lo compaginado, a través de onomatopeyas que solo son posibles por la escritura (ejemplo paradigmático de cómo esta se adentra intempestivamente en el dominio del habla, interpeándola); filtrando el tiempo, materializándolo en el espaciamiento que produce la huella, para declarar en ese *tambaleo* que nada es estable, que no se prefigura un nuevo lugar como garantía trascendente, sino provisorio.

Las primeras observaciones del estudio muestran como la escritura intensifica la crisis cuando la estiman depositaria de una identidad que pueda llegar a construir una representación que en el contexto de lo contemporáneo nunca se consuma. Esto debido a que la condición de la escritura, iterable y autorreferida, no se reduce a un cumplimiento ontológico. De esa forma se presentan los primeros rasgos que se vinculan a lo intempestivo: el signo escrito, se desmarca del acto de apropiabilidad de sí que intentan las sujetas y los sujetos.

Ahora bien, si la escritura se distancia de su *scriptor* en estas obras, no es por una voluntad ontológica y por ende explicable desde parámetros metafísicos de un *telos* de la misma, sino que resulta un desbordamiento que en Guadalupe Santa Cruz se trabaja desde el campo retórico. Así excede las posibilidades de

representarla desde el espacio metaliterario pues desde él se observan otros soportes y/o canales de desplazamiento de lo escrito. Su dinamismo retórico cuestiona el espacio empírico de personajes que se vuelven sinestetas desde la puesta en abismo de lo sensorial provocado por la crisis.

De acuerdo a los análisis, las unidades paradigmáticas y sintagmáticas de la escritura en la narrativa de Santa Cruz ocasionan movimientos que revelan la potencia diferencial de la escritura a través del alcance de los tropos empleados. El estudio privilegia la observación de como la metonimia y la sinestesia, provocan el desbordamiento del signo escrito y operan como mecanismos retóricos en la medida en que «suspenden de manera radical la lógica y se abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial» (De Man 23).

En las novelas la metonimia invierte en la relación de dominancia conceptual, la marca del acontecimiento de la inscripción. Con ella la escritura no resulta intermediaria de las sujetas y los sujetos sino más bien un material que es simultáneamente constitutivo y amenazante. Mientras que los tejidos, los pelos y el proceso de injerto, suponen intentos en los procesos de reconstrucción empírica a través de lo corporal, erigiendo relatos en direcciones disformes figuradas por la línea de los mismos; la tinta amenaza esa intención por estar hecha de una sustancia heteróclita, que mancha, ensucia, no forma letras y se despliega en todos los soportes físicos.

Con los tejidos se une, pero también se despuntan, recortan e injertan. Precisamente en la unión se expone la crisis, en los puntos de encuentro de las sujetas, los sujetos, y sus imprecisiones genealógicas. La separación de los

grandes telares, avientan a las y los personajes a la *differance* que suspende la reciprocidad absoluta con el origen. Les difieren y abren un juego de tácticas para reconstituir su posición como sujetas y sujetos. Y aunque las narraciones no muestran la consumación de ese deseo, sugieren un devenir inacabable de producción de diferencias, cuestionando el signo espacial y cronológico de la realidad empírica. Asimismo la intempestividad se torna manifestación de ese desprendimiento textil que se desarrolla en las novelas, es el distanciamiento frente a los relatos como intención unitaria de sentidos, de historias y genealogías.

La tinta recorre, chorrea, mancha y adopta una figuración oblicua, no encauzada en una significación concreta. En el caso de las novelas de Santa Cruz, esta metonimia de contacto es expuesta como un móvil para la significación de la escritura. Por ello, si en el dominio metonímico de la escritura «las expresiones *papel en blanco* y *negro sobre blanco* hacen referencia a la ausencia de escritura y a la escritura» (Soto 295) la tinta negra, vendría a ser el espacio rebasado de escritura. Asimismo, su contigüidad con la *bilis negra*, refuerza el sentido de pérdida y melancolía en la medida en que las y los personajes de las novelas padecen la crisis, el desplazamiento y el cuestionamiento al signo cronológico como ubicación estable. Se hace un contorno de la melancolía en la crisis para estas sujetas, pues muestra en ellas «la falta de simbolización, la pérdida de sentido: si ya no soy capaz de traducir y metaforizar, me callo y muero» (Kristeva 41).

En torno a la noción de *differance*, la representación de la sinestesia muestra el desplazamiento de los estratos sensibles, a través de una escritura

que, siendo una huella que suspende el concepto de tiempo, anima al espaciamiento de los sentidos dentro de la misma narración, intensificando en ellas la crisis empírica y el cuestionamiento al signo cronológico. Por ello los personajes experimentan distintas expresiones de la crisis contemporánea. La zona en la cual se padece esta crisis es, en primer lugar en los órganos y evocaciones corporales como receptores que no garantizan la asimilación unidireccional de los estímulos sensoriales. En suma, en las obras, se expone que las sujetas o los sujetos, subvierten el orden del sentido-sensorial, poniendo en jaque la orientación lógica una vez desestabilizado su centro ontológico.

Si el *sujeto*, para una tradición metafísica, es el centro del sentido o, en su defecto, quien lo produce ¿Se puede seguir hablando de un sentido estable si los propios órganos sensoriales han sido revertidos y yuxtapuestos en la crisis? En el caso de las novelas analizadas, la sinestesia es condicionada por la crisis más no es una facultad *per se* del sujeto, como podrían haberse representado este tropo en discursos estético-teóricos precedentes. La subversión de la sinestesia excede al campo de la metafóricidad para integrarse en la narrativa de Santa Cruz como modo de escindir de una casuística generalizada de la *presencia*. Con esto, dicha economía es deconstruida en sus propios términos pero en una combinatoria libre de relaciones sensoriales estratificadas, subvirtiendo el dualismo sentido-receptor, lo que permite ver el pliegue que genera aquella crisis en la subjetividad.

Encontramos en la retorización de Santa Cruz sobre la escritura, otras formas de ponerla en relieve, literal y figurativamente. «La hoja de papel disimula, solo hace las veces de no dejarse perforar o no acumular tómulos en su superficie.

El papel hace creer que aguanta mucho. De ser así, las palabras no tendrían las sombras que tienen ni podría un vocablo empaparse del negro aterciopelado que este mismo condensa» (Santa Cruz 22). Por un lado, en los discursos de las y los personajes, se emula el descentramiento en tanto encarnan la escritura como un aparato descentrado, no reducido a la inscripción del papel, sino como una proliferación vivida de la experiencia que se desmarca de toda instrumentalización. Así se vuelve intempestiva, cuando su persecución resulta vana, una *off-cell*.

Por todo lo anterior, las cuatro novelas del corpus de investigación muestran una acentuación de las crisis, el abismo de la representación y la inapropiabilidad de las sujetas y los sujetos mediante la escritura. Esta por su lado, ha sido trabajada por Santa Cruz a lo largo de sus textos de *corte narrativo* denotando su preocupación por los discursos éticos, filosóficos y políticos sin perder de vista la experiencia de la literatura como una zona en la cual conjugarlos. A su modo, la autora se permite ensayar, indagar y grabar a través de sus textos en la búsqueda de lo literario o, en su defecto, en las borraduras de esos límites a los cuales se denomina especificidad. Por el mismo motivo, en estas novelas se eleva la categoría de lo intempestivo desde todos sus elementos formales y retóricos. La hipótesis queda ampliada en ese acento de lo intempestivo.

Se pudo constatar que en sus novelas la autora consigue tomar distancia respecto a sus personajes para que construyan discursos propios, para extraposicionarlos como sujetas y sujetos los cuales encuentran una impotencia de representación que urde una escritura heterogénea. Integrada como

preocupación en estos discursos, la escritura adopta distintas modalidades. Considerando este aspecto, las colisiones discursivas vistas desde la plurivocidad, se comportarían como tensiones esenciales en las que se encuentra el argumento de los conflictos narrativos en cada una de las novelas que además, permiten comprender la actividad escritural diferenciada.

Por ello, en el corpus se asiste a una escritura que no responde como sujeto pasivo a la pretensión de construir un sujeto de la teoría a causa de la crisis. La escritura responde con indiferencia, como placebo o aparato temporalmente tranquilizador. Sin embargo, las protagonistas de *Salir (la balsa)* (1989), *Plasma* (2005) y *Esta Parcela* (2015) son conscientes de esto, de que la escritura no puede ser más que otro segmento autonomizado que, en el mejor de los casos, se desprende de un impulso que sí tiene la posibilidad de realizarse a través ellas. La distinción significativa de *Los conversos* (2001), es que se observa la ponderación de la escritura como objeto que interroga de manera explícita las pretensiones archivísticas.

Esto quiere decir que en vista que las sujetas padecen la crisis como condición, se vuelcan a la escritura con poca o nula confianza. Sin embargo, las novelas no enjuician esta perspectiva, la acompañan y la trabajan para intentar mostrar una potencia que no queda en relieve y que sin embargo, sigue invitando a su reconstrucción. ¿Qué ocurre con la página en blanco? De Certeau la propone como un espacio la construcción táctica, que fuera competente para desviarse de un cerco estratégico, el que resulta una expresión de la metafísica que encierra todo intento de expulsión del mismo. En las novelas no hay página en

blanco desde donde crear, porque ese lugar ya ha sido inventado y en Santa Cruz se expresa a través de los desbordamientos de lo escrito.

De este modo la metaliteratura en estas obras desafía los estratos de la temporalidad y la espacialidad del signo escrito. Al integrar a la ficción lo abstracto del proceso escritural, hace posible lo que la teoría de la escritura aun busca reducir. Esto es porque, trastoca los límites entre la conformación del sujeto como sujeto escrito y la escritura como sujeto tácito que se autorrefiere en la evocación misma que abre su dimensión *meta*.

De este modo la metaliteratura no se reduce a su función metalingüística de apuntar los mecanismos que permiten ser a lo literario, sino más bien, esta se presenta como un modo de mostrar aquella ética de escritura y el problema que le confiere a las y los autores de desarrollar intentos de esa envergadura en el marco de la literatura contemporánea, donde claramente el proyecto metaescritural deslinda el espacio entre las aporías y las entelequias teóricas cuando se entremezcla de forma dominante en la trama ficcional. En conclusión, lo metaescritural en estas novelas no se da como un gesto moderno, sino que, en la subversión de los valores que exporta este recurso, se encuentran tácticas contemporáneas, como la de no totalizar su sentido. Si bien, se entiende lo metaescritural como mecanismo predominante, de índole referencial dentro de un orden discursivo literario, la verdad es que Santa Cruz incorpora una forma grácil en la deliberación de sus personajes acerca de la escritura, exponiendo una borradura y una potencia que consigue pensarla en el contexto contemporáneo.

En consecuencia, su metaliteratura devuelve en cierto grado la autonomía de lo literario. Dentro de la novela de Santa Cruz, los dispositivos *meta* consiguen experimentar lo literario en el núcleo del soporte y el material mismo que dan fundamento a su dimensión: la escritura.

Respecto a la postulación de la sujeta en la obra de Santa Cruz, se puede decir que no encuentra una representación monológica, que pacte intertextualmente un proyecto feminista clausurado en la figuración estática. Las mujeres no pueden nunca «ser», según esta ontología de sustancias, precisamente porque en relación con la diferencia, son lo excluido, por medio del cual ese campo se delimita y se refuerza. Las protagonistas en las novelas son también una «diferencia» que no puede ser entendida como una simple negación u “Otro” del sujeto-siempre-masculino. Como se discutió anteriormente, no son ni el sujeto ni su Otro, sino una «diferencia de la economía de oposición binaria, una artimaña para una elaboración monológica de lo masculino» (Butler 9). Por ello dentro del esquema feminista de Santa Cruz, tienen muy poco alcance el nihilismo o la aceptación cínica del estado de crisis como sinónimo de pérdida, inherencia o de fragmentación arbitraria. Por el contrario, las sujetas entienden esta crisis como la apertura a nuevas posibilidades y potencialidades. Es una crisis que lleva a las mujeres a reconcebir el vínculo entre identidad, poder y comunidad (Braidotti 113).

Lo que permite la obra de Santa Cruz a través del intento de la representación en la heterogeneidad de la sujeta entre las novelas, es de cierto modo, el desplazamiento de la metafísica de la sustancias de las categorías sexuales (Butler 1990) empleando esas mismas sustancias que se pretenden

destituir para mostrar la potencia de la sujeta, como un acontecimientos. La discusión abisma en su apertura. Butler lo refería como «las ruinas circulares de un debate contemporáneo» (4). Suspendo este punto para eventuales estudios.

Santa Cruz (2000) comprende aquel «destiempo entre las mujeres y la historia: lo han hecho para referirse a atributos, cualidades y categorías que codiciamos o que nos son atribuidos con tardanza, cuando se han vuelto obsoletas o han sido despotenciadas» (230). En este punto se presenta la mayor limitación del presente estudio. El desafío por estas lecturas de ir por fuera de lecturas categorizantes, descriptivistas o esencialistas. Asumir la actitud contemporánea de entender que el objeto se distancia a cada paso, que no hay acto fundacional desde la mirada del investigador.

Pareciese que con la confianza depositada en la escritura como metáfora de fundamento, en la Modernidad no se haya anticipado que la ampliación de ese campo, el de la buena escritura como estrategia, le haya impedido a sí misma controlar la proliferación de desvíos antes de siquiera pensar en el advenimiento de lo contemporáneo, y en consecuencia, volverla autoinmune a la crisis ya no solo del sujeto sino de todo lo que fue frustrado en su intento por constituirlo: el dominio del tiempo, del espacio y los modos de producción de conocimiento.

La escritura es la sujeta tácita de todo escrito. Porque en su significando desaparece su ubicación exacta: se vuelve la voz del ventrílocuo poligráfica e inscribe la pérdida del sujeto como un reflejo de aquello. Santa Cruz anticipa esto. Hay que rehuir de las certezas

BIBLIOGRAFÍA

Corpus literario

Santa Cruz, Guadalupe: *Salir (la balsa)*. Cuarto Propio, 1989.

---: *Los Conversos*. LOM, 2001.

--- *Plasma*. LOM, 2005.

--- *Esta Parcela*. Alquimia, 2015.

Corpus teoría crítica

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Adriana Hidalgo, 2011, pp. 17-29.

Arredondo, Alicia. “Ginocrítica polifónica”. *Contexto*. Segunda etapa, vol. 5, No. 7. 2001, pp. 191-217.

Ayala, Oscar. “La deconstrucción como movimiento de transformación”. *Ciencia, docencia y tecnología*, No. 47, 2013, pp.79-93.

Bachner, Andrea. “La corrosión del sentido: Quebrada, de Guadalupe Santa Cruz”. *Taller de Letras* No. 47, 2010, pp. 69-88.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1999.

--- *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.

- Barrientos, Mónica. "Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit". *Kipus: revista andina de letras*, No. 44., pp. 157-174
- Barthes, Roland. "Escribir, ¿un verbo intransitivo?". *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1994, pp. 23-35.
- Bernal, José Carlos. "La impropiedad del morir". *Daimon Revista internacional de Filosofía*, 1999, No. 19, pp. 27-42.
- Blanchot, Maurice. "¿A dónde va la literatura?". *El libro que vendrá*. Monte Ávila, 1959, pp. 217-275.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós, 2000.
- Butler, Judith. "Sujetos de sexo /género/ deseo". *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*, 1990, pp. 1-20.
- Camarero, Jesús. "Las estructuras formales de la metaliteratura". *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Vol.1, 2004, pp. 457-472.
- Carreras, Gisela del R. "El viaje de la figura femenina en 'Salir (la balsa)' de Guadalupe Santa Cruz". *Revista Iberoamericana*, No. 273, pp. 1215-1230.
- Cixous, Helene. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995.

Collingwood, Elizabeth. "Disturbio en las manzanas del damero". *Revista Iberoamericana* No. 273, 2020, pp. 1097-1111.

--- *La escritura que excede*. Cuadro de tiza, 2015.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Cátedra, 1984.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México, 2000.

De Man, Paul. *Alegorías de lectura*. Lumen, 1990.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 1986.

--- "Fuerza y significación. *Escritura y diferencia*. Siglo XXI, Anthropos, 1989, pp. 9-47.

--- *La diferencia / [Différance]*. Escuela de filosofía Universidad Arcis, 1968.
Edición electrónica de www.philosophia.cl /

--- *Papel máquina*. Traducción de Cristina de Peretti. Trotta, 2003.

--- *La diseminación*. Fundamentos, 1997.

--- *La verdad en pintura*. Paidós, 1978.

Díaz, Rosana. "Lenguaje, espacio y memoria: el discurso de la errancia en 'Salir (la balsa)' de Guadalupe Santa Cruz". *Letras femeninas*, No. 1, 2007, pp. 29-42.

Espíndola, Samuel. "Fatigosa e infalible nitidez": borraduras del documento en *Quebrada de Guadalupe Santa Cruz. Mapocho*, No°.88, 2020, pp. 188-204.

Fisgativa, Mario. *Remisiones suplementarias: entre la escritura y la subjetividad*. Universidad Javeriana, 2012.

Genovese, Alicia. *Sobre la emoción en el poema*. Cuadro de tiza, 2019.

Giordano, Alberto. "¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica". *Dossier Fin y resistencia de la teoría*. 2017, pp. 133-146.

Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2012.

Ibarra, Víctor. "'Nunca nadie tuvo nada sino su voz'. Hablar, enmudecer, escribir Esta parcela de Guadalupe Santa Cruz". *Revista chilena de literatura*, No. 100, pp. 279-289.

Jakobson, Roman. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". *Fundamentos del lenguaje*. Pluma, 1980, pp. 99-133.

Noe Jitrik. *Los grados de la escritura*. Manantial, 2000.

Karmy, Rodrigo. "La jardinera china. Cuerpo y lenguaje en el pensamiento de Guadalupe Santa Cruz". *Revista Iberoamericana*, No. 273, 2020, pp. 1059-1079.

Kristeva, Julia. "Vida y muerte de la palabra". *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila, 1997.

Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Espasa, 1998.

Loyola, Alejandra. "Guadalupe Santa Cruz: fragmentos de una voz que nunca muere". *Revista Nomadías*, 2015, No. 20, pp. 323-329.

Marchant, Julieta. "Guadalupe Santa Cruz 'Ojo líquido'". *Aisthesis*, No. 51, pp. 241-244.

Merleau-Ponty, Maurice. "El sentir". *Fenomenología de la percepción*. Planeta de Agostini, 1993, pp. 223-258.

Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Cátedra, 1991.

Nava, Ricardo. "Historia, escritura y acontecimiento". *Historia y grafía*, No. 43, 2016, pp. 15-22.

Ortega, Julio. "Guadalupe Santa Cruz desde los márgenes". *La imaginación crítica: Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Universidad Alberto Hurtado, 2010, pp.305-307.

Oyarzún, Kemy. "Los fuegos de la memoria: 'Los conversos' de Guadalupe Santa Cruz". *Revista de Crítica cultural*, 2001, No. 23, pp. 68-69.

Pozas, Ricardo. "El autor moderno y la escritura". *Revista Mexicana de Sociología*, No. 2, 2013, pp. 225-253

Prado, Nadia. "En las grietas (donde es preciso estar)". *Revista Iberoamericana*, No. 273, 2020, pp. 1047-1057.

--- "Vivo en la tinta que me produce lo vivido". *El vivero y el inventario*. Sangría, 2018.

Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate Feminista*, 1994, pp. 127-139.

--- *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, 2007.

Rodríguez, Leda. "Lo contemporáneo y la crisis de la realidad empírica: confrontaciones teóricas". *Revista Humanidades*, vol. 3, 2013, pp. 1-24.

Rodríguez, María Isabel. Los fundamentos cognitivos de la sinestesia literaria. *Cuadernos de filología francesa*, No. 15, 2003, pp. 69-88.

Rojas, Sergio. "Escribir... dejarse imaginar por el cuerpo". *Revista Iberoamericana*, No. 273, 2020, pp. 1133-1138.

Santa Cruz, Cristóbal. "Guadalupe de los comienzos". *El vivero y el inventario*. Sangría, 2018.

Santa Cruz, Guadalupe. *Reserva de lugar*. Cuadro de tiza, 2016.

--- *Lo que vibra por las superficies*. Sangría, 2013.

--- *Quebradas: la cordillera en andas*. Auto ediciones, 2006.

--- "Noche de palabras": *Escrituras de la diferencia sexual*, 2000, pp. 229-234.

Santiago, Silvano. *Glosario Derrida*. Hilo Rojo, 2013.

- Soto, Almudena. "Principales patrones metonímicos en las extensiones semánticas de los términos cromáticos en español". *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* No. 75, 2018, pp. 287-308.
- Sotomayor, Áurea. "Agua, espacio y derecho en Plasma de Guadalupe Santa Cruz". *Revista Hispánica Moderna*, 2012, No. 2, pp. 213-235
- Thayer, Willy. "Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo". *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Finis Terrae, 2011, pp. 13-24.
- Vattimo, Gianni. "Introducción". *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. 1987, pp. 9-21.
- Vaskes, Irina. "La axiomática estética: deconstrucción". *Ideas y valores*, No. 134, 2007, pp. 3-21.
- Vásquez, Adolfo. Derrida: Deconstrucción, 'difference' y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, No. 2, 2016.
- Violi, Patricia. *El infinito singular*. Cátedra, 1991.