

marta traba

hipótesis sobre una escritura diferente

El texto literario ha pasado en este siglo por las mismas tentaciones y competencias que las artes plásticas. Buscar una representación o una expresión que, siguiendo el modelo de la ciencia moderna, no fuera comprendido de inmediato, sino que se hiciera necesario un proceso de mediación, fue la ambición de ambos a principios del siglo.

La teoría literaria, como la teoría del arte, viven en ese espacio entre la obra y el espectador, que se ha agrandado visiblemente, se ha atiborrado de señales y, en algunos casos, se ha convertido en el arte mismo y en el sustituto de la literatura. La acusación de que los teóricos del arte desplazan y remplazan al propio artista, ha resonado varias veces en los últimos años sobre todo en los Estados Unidos, y no carece completamente de verdad.

El texto literario ha sido revisado por diversos teóricos y tendencias críticas dentro de varias posibilidades;

1. Tomar como modelo el enunciado científico, afirmando, con Flaubert, que no debe ser entendido ni completamente ni demasiado rápido.

2. Mostrar su autonomía respecto al enunciado científico, delimitando su especificidad.

3. Establecer claramente su diferencia con lo que Della Volpe llama "lo literal material".

Para guiarme por algún ejemplo concreto de teoría literaria, escojo la concepción del discurso narrativo según Michel Zérafra, quien establece tres fases; a) la realidad descompuesta, b) el pensamiento descompuesto y c) la estética de la de-construcción, lo cual da una idea de la complejidad del

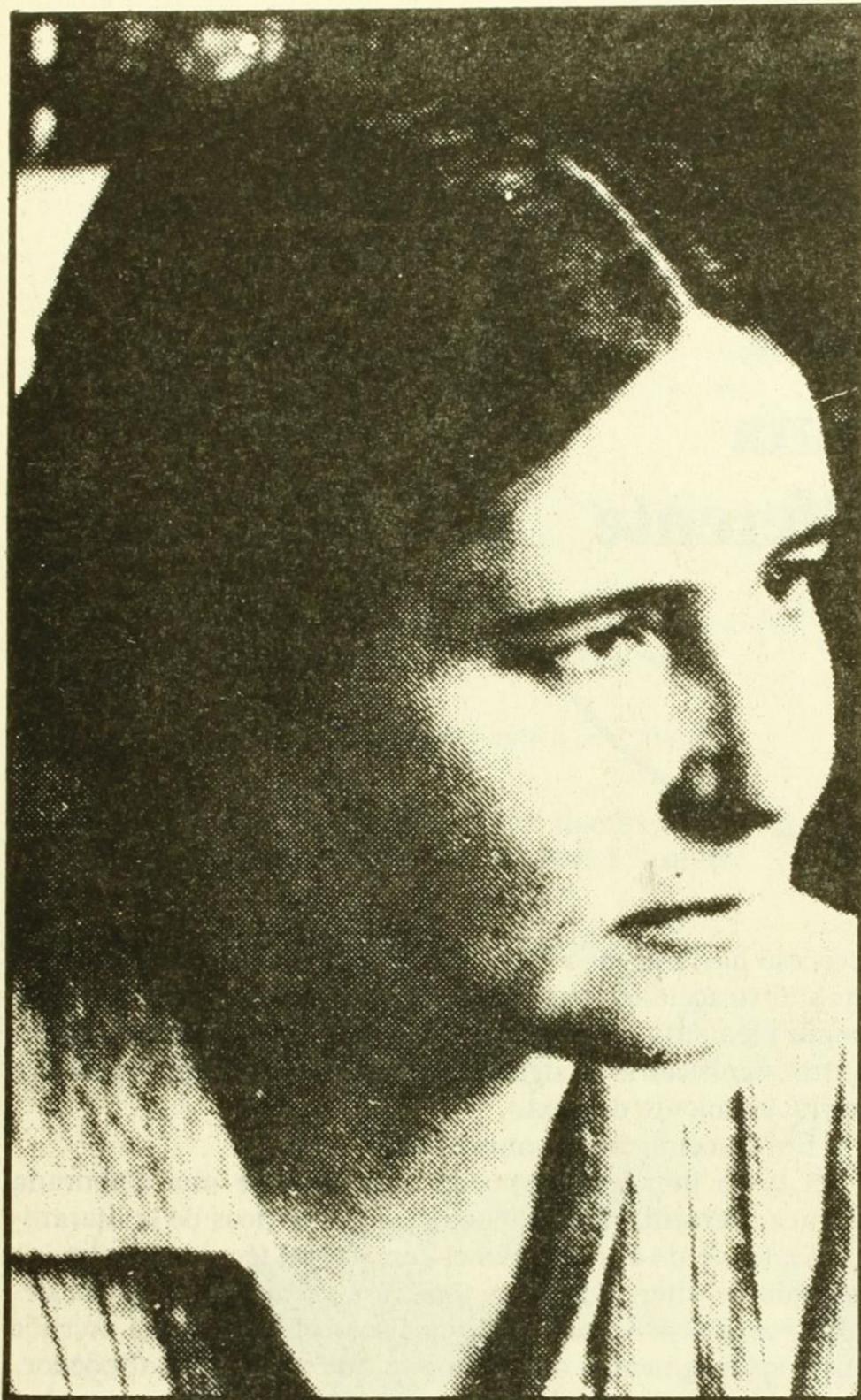
proceso hasta llegar al texto, así como del alto nivel de síntesis y abstracciones requerido; de la invención de la metáfora como elemento autosuficiente, y de la progresiva distancia entre significante y significado, para lograr un verdadero enriquecimiento del texto.

¿Enriquecimiento o complejidad?

El texto literario no puede salir sino de una elaborada técnica literaria, si nos atenemos a los teóricos de la literatura. Si, tal como afirma Michel Zérafra, tal técnica consiste en la evidente diferencia entre *una destrucción vivida* y *una de-construcción pensada*, hay que situar el trabajo del escritor entre los fragmentos de un mundo que se da, a su alrededor, sin ninguna unidad ni coherencia, y reconocer su capacidad abstracta, para pensar un sistema o solución artificial capaz de organizar el caos (o expresarlo como tal, pero distinto y sistematizado); sometiéndolo en todo caso a una operación transformadora que indica un claro enfriamiento respecto a los materiales de que dispone.

El escritor no estaría, entonces, *dentro* de su material, sino *afuera, abajo o arriba*; no sería *dominado* por su material, sino que podría manipularlo según sus propios sistemas.

No hay otro modo de organizar esa deconstrucción pensada, sino a través de una tarea lingüística muy compleja que, en primer lugar, descarta el lenguaje común, (aunque haya entrado en la sofisticación de parodiarlo cada vez más), y, enseguida, debe abocarse a la creación de unidades semánticas autónomas que armen el cañamazo de un lenguaje simbólico. El espacio de ese lenguaje simbólico estará tanto más separa-



Doris Lessing

do de la ideología cotidiana cuanto más su complejidad aumente, lo que ha ocurrido visiblemente en este siglo, al complicarse la técnica por sus ambiciones de ruptura con los modelos precedentes o por su ansiedad por saber dónde y en qué radica su autonomía.

En su libro *La cárcel del lenguaje*, Fredric Jameson llama dramáticamente la atención sobre las consecuencias de la teoría literaria, poniendo especial énfasis en los resultados del formalismo, cuando afirmó que el contenido de una obra no es otra cosa distinta al nacimiento de dicha obra, de manera que "toda enunciación entraña una especie de afirmación lateral sobre el lenguaje, es decir, sobre sí misma, e incluye una especie de autodesignación dentro de su propia estructura, se

significa a sí misma como un acto del habla y como la reinención del habla en general".

Esta invención del texto literario que termina por ser autorreferente, se convierte en un sistema de trabajo gracias a los seis factores que Roman Jakobson distingue en el lenguaje (cito a Jakobson a través de Jameson), que desearía recordarlos porque considero que dan un modelo de lenguaje, de tipo estructuralista, que sirve mejor que cualquier otra explicación para pensar en un *discurso autorreferente*.

"El *emisor* envía un *mensaje* al *destinatario*. Para ser eficaz el mensaje requiere un *contexto* de referencia (referente, en otra nomenclatura, algo ambigua); captable por el destinatario y verbal o capaz de verbalizarse; un *código* total o parcialmente común al emisor y al destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al decodificador del mensaje), y, por último, un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que permita a ambos entrar en comunicación y mantenerse en ella. Cada uno de esos seis factores determina una función diferente del lenguaje".

La *dispersión ontológica* que denuncia Jameson, el alejamiento de la situación histórica concreta, son algunos de los resultados de un texto estático y autosuficiente. Y aunque muchas veces la teoría haya superpuesto una estructura estática a un texto dinámico, paralizándolo artificialmente, lo cierto es que el texto literario se definió, en este siglo, como *un espacio autorreferente y autosuficiente*; el Lenguaje en sí, con mayúscula, embretado en los niveles isomorfos de Lucien Goldmann.

¿Corresponde aplicar este modelo creado por hombres para dilucidar textos masculinos, a la literatura escrita por mujeres?

Aquí debo aclarar mi posición respecto a si hay o no un texto femenino. Creo que sí hay un texto, *o una literatura femenina diferente*; éste es el punto de arranque de la hipótesis de trabajo. Aclaro asimismo que en ningún momento me referiré a lo femenino como *calificativo*, tal como las escritoras estamos acostumbradas a recibirlo paternalmente, (las fáciles y desgraciadas alusiones a la "feminidad", "los sentimientos", "las glándulas", los "trabajos de ama de casa", la "ternura maternal", debilidad, delicadeza, poesía, etc.; o sus contrarios igualmente infortunados, como el frecuente "escribe como un hombre" que he merecido reiteradamente a lo largo de mi trabajo), sino *como diferencia de texto a texto, de escritura a escritura*.

Sería bueno partir de las orientaciones de los factores del discurso establecidos por Jakobson. "La insistencia en el propio emisor —escribe Jameson comentando a Jakobson— produce un tipo expresivo o *emotivo* de lenguaje... La orientación hacia el contacto o canal de comunicación Jakobson la caracteriza, siguiendo a Malinowski, como una comunicación facética ('un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas... diálogos enteros con el mero propósito de prolongar la comunicación')".

Si aceptamos que *la insistencia en el emisor* es una constante característica de la literatura femenina (pienso, por ejemplo, en Doris Lessing y Jean Rhys), y que la orientación *hacia afuera*, hacia el contacto o *canal de comunicación*, se puede aplicar a toda la literatura escrita por mujeres, incluida una literatura fuertemente elaborada como es la de Djuna Barnes, por ejemplo, ya habríamos situado dos características del discurso femenino, en cuanto a los factores de producción de lenguaje.

Pero en cuanto a la elaboración misma de este lenguaje, podrían señalarse otros factores distintivos;

1. Los textos femeninos tienden preferentemente a *encadenar* los hechos, en vez de conducirlos a un nivel simbólico. El símbolo aparece casualmente y al final del encadenamiento. (Ejemplo, la literatura de la argentina Griselda Gambaro).

2. Se interesan preferentemente por *una explicación* y no por una interpretación del universo, explicación que siempre resulta dirigida al propio autor, como una forma de esclarecer lo confuso. (Pienso en los cuentos de Inés Arredondo.)

3. Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y a eliminar la metáfora y acorta notablemente la distancia entre significante y significado. (Creo que debo hablar también de mis propias experiencias, ya que este punto fue para mí constantemente perceptible *pero inmodificable* en mis dos últimas novelas. *Homérica Latina* y, sobre todo *Conversación al sur*, donde mi esfuerzo continuo fue situar la estructura narrativa —su forma especular de sonata—, por fuera del lenguaje y dentro del tiempo histórico.)

4. El texto femenino vive, lo mismo que ocurre con el relato popular, del detalle. En primer lugar, esto dificulta la construcción global del símbolo; pero, en segundo término, lo relaciona con un relato enteramente proyectado hacia afuera, hacia el canal de comunicación. Es decir, le confiere una característica *expansiva* y también un particular alcance, que sin duda no tiene la literatura autorreferencial.

Esta última condición del texto nos conduce al tercer planteo; ¿a quién se dirige el texto femenino? Se dirige, como pasa con el cuento popular, a una audiencia mayor y más iletrada; carece de las audiencias cerradas, traductoras de jeroglíficos, que han ido desarrollándose en las últimas décadas. Es una *literatura marginal*, para marginales, más que una *literatura fetiche*, para iniciados. (Esto suministra suficiente ilustración para explicar la ausencia casi general de textos femeninos, no sólo como base de teorías literarias, sino en antologías de toda especie, que toman como modelo el texto masculino).

Pero el parentesco de la literatura femenina no es únicamente con el cuento popular, sino también con las estructuras de la oralidad, sus repeticiones, los remates precisos y los cortes aclaratorios que explican las historias. La memorización y la repetición, que son los pivotes de la literatura oral, no sólo tienen que ver con la estructura del texto, sino y especialmente con su proyección y ulterior recepción, porque es el



Inés Arredondo

pueblo quien recibe, básicamente, la literatura oral. También la literatura oral forma el "back-ground" de la literatura documental, que en México cuenta con la figura mayor de ese género en Latinoamérica, Elena Poniatowska. La importancia del diálogo en los textos de la brasilera Lygia Fagundes Telles, está profundamente relacionada con la aceptación de la oralidad. La memoria aceptada con un discurso cuyo referente permanece siempre afuera, en hechos que se rescatan para mantenerlos vivos, es típica de toda la literatura femenina y hace la diferencia fundamental entre los cuentos de Flannery O'Connor y los de Sherwood Anderson, por ejemplo.

Ese discurso paralelo a la vida, no autosuficiente, no autorreferente, ¿ha sido capaz de crear otro modelo? ¿Se puede hablar de un modelo más cercano a las analogías y las imágenes del signo artístico, que a la arbitrariedad y a la homología del signo lingüístico? ¿Ha sido la teoría literaria incapaz de establecer los límites y singularidades del modelo del texto femenino, porque simplemente los hombres que redactan tales códigos piensan en las mujeres escritoras como sub-productoras de un modelo único? ¿Caen en el mismo error las mujeres que hacen teoría literaria y que aceptan ese modelo único?

Numéricamente, hoy día la literatura escrita por mujeres está casi a la par que la escrita por hombres, incluidos nuestros países subdesarrollados donde aún ser escritora significa un acto de valor que convierte a la culpable en "outsider". ¿Debe ser una ambición de las escritoras romper la barrera de acceso a la crítica masculina, la antología masculina, el receptor masculino, el pequeño cenáculo?

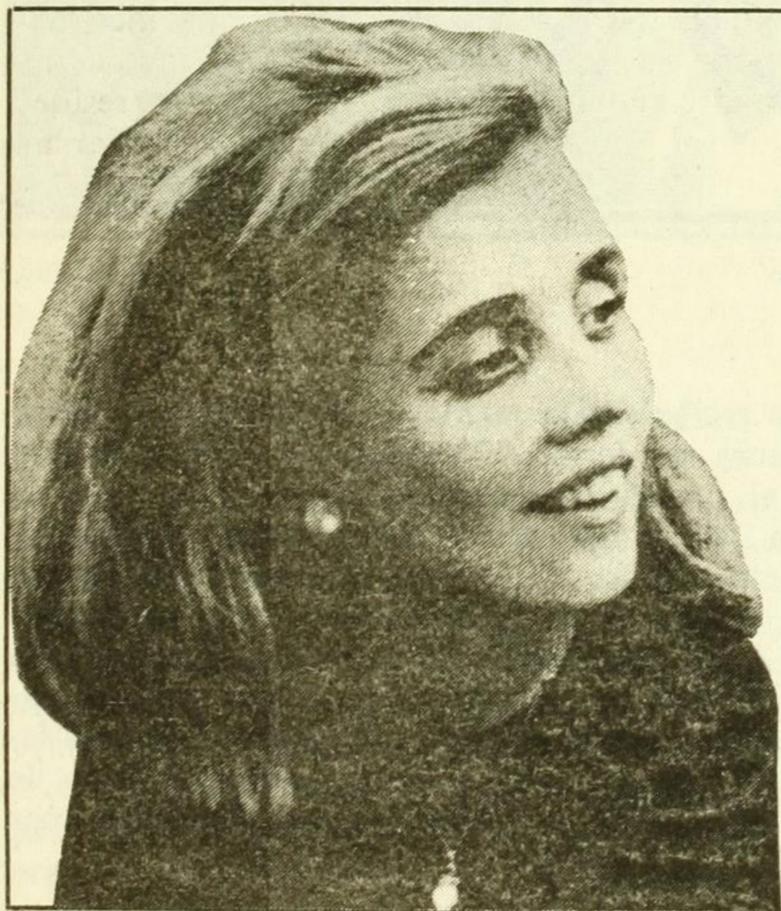
Para tratar de contestar esta última pregunta, me apoyaré en un último libro de Pierre Bourdieu, *La diferencia*, donde afirma que el acceso a la obra de arte requiere instrumentos que no están universalmente distribuidos, puesto que quien los posee guarda para sí los beneficios. Dentro de tal esquema, el texto literario tendría una circulación limitada a la esfera donde se reconoce su eficacia y se acepta el modelo propuesto, fuera de lo cual quedan *las contraculturas* estudiadas por Bourdieu, ya sea desde la vertiente de la "contracultura buscada", de la gente que "se quiere" al margen y contituye las vanguardias; ya sea desde la contracultura cons-

tituida por los marginados sociales, donde coloca lo popular, lo contestatario y *lo femenino*. Lo mejor de su trabajo es la tarea que sugiere a una contracultura; dejar de ser cultura sumergida y transformarse en movimiento capaz de tomar distancia y aceptar sus peculiaridades, sin tratar de imponerse en forma invertida, es decir, montándose sobre su contrario. Este último error ha sido frecuente entre los grupos de liberación femenina, planeados "contra" y no *desde otro lugar* que, en el caso de la literatura, podría ser realmente estratégico. Desde esa posición, las escritoras alcanzarían, bien sea un receptor más general, como el que consigue el cuento popular o la literatura oral, bien sea el mismo restringido receptor culto, pero manejando instrumentos de juicio adecuados.

Una de las mayores pruebas de secular sometimiento, es que esta literatura no se reconoce a sí misma; que busque encubrirse y pasar desapercibida, sin advertir que su sistema expresivo está fuertemente potenciado por una experiencia particular, de percepción, elaboración y proyección, de donde debería sacar partido.

Dice Bourdieu; "Hablar, en vez de *ser hablado*, podría ser una de las tareas de la contracultura." Si tomamos conciencia de nuestra marginación y, por añadidura, de nuestro lugar en la contracultura, nos sería fácil rechazar *ser habladas* por otros.

Ser hablado es igual a admitir que no hay nada por decir. Situación de inferioridad que ya nos va quedando atrás, superada de facto por un "corpus" de literatura femenina a la espera de que se aprenda a leerla correctamente. J



Elena Poniatowska