

**Escritoras del Quebec: Las coordenadas ebrias  
Una lectura de Nicole Houde,  
Suzanne Jacob y Nicole Brossard**

**Guadalupe Santa Cruz<sup>1</sup>**

¿Cómo presentar un paisaje literario? Porque es éste el propósito del presente texto: dar cuenta de la feliz extrañeza ante imaginarios visitados en y a través de coordenadas geográficas e históricas ajenas<sup>2</sup> y, a la vez, desde la complicidad de condiciones compartidas. Las obras de estas tres escritoras se hallan profundamente marcadas por la reinención de los lugares simbólicos de las mujeres, por la exploración en el lenguaje y por el desbancamiento de las cartografías oficiales. Me gusta pensar que a la cercanía genérica se puede sumar en esta lectura la excentricidad, la arritmia de una misma situación periférica. Que estas voces enfrentan las complejas ecuaciones de una ubicación límite en el mapamundi —espejeándose con la nuestra, al otro extremo del continente americano—, los juegos no lineales con la temporalidad, con la traslación, con la traducción, respecto de los husos horarios dominantes y los centros canónicos del lenguaje. Que la fuerza de estas voces de mujeres toma impulso en los fuegos cruzados de la turbulenta historia del Quebec, en el hiato de los sucesivos olvidos que la recorren. Como si en la vastedad del territorio amerindio, en la coexistencia o en la pugna de las “Primeras Naciones,” en la colonización llevada a cabo por la “Nueva-Francia,” en la posterior “Conquista” británica, en el movimiento independentista de la década del 60, éstas se instalarán en los pliegues del relato para hablar la violencia y el silencio que quedarán allí atrapados. Como se verá más adelante, varias críticas leen en la literatura quebequesa, entre los choques y escombros de la historia, el cadáver de una mujer enterrado

bajo los cimientos del edificio de la nación: “cadáver como residencia de un relato que no hace más que desintegrarse en torno a sus restos mortales,” escribe Hubert Aquin, o “hambre de vivir de esta mujer, enterrada viva, hace tanto tiempo,” en las palabras de Anne Hébert (Smart 1988).

La vitalidad de la producción cultural del Quebec se vuelve particularmente fecunda a partir de la llamada *Revolución tranquila* de los años 60's. En el ámbito literario, señala Patricia Smart, el contexto de una historia nacional amenazada desde sus orígenes refuerza, precisamente por su fragilidad, la rigidez y la potencia de ciertas ideologías y, al llevar a cabo las escritoras y los escritores su crítica, los empuja a cuestionar las formas del *realismo* y su representación predilecta, la novela tradicional. Por su parte, Louise H. Forsyth (1994) reconoce en este movimiento revolucionario –de enorme carga cultural y lingüística– uno de los impulsos de la nueva escritura de mujeres, pero, por sobre todo, vincula la explosión de voces de mujeres en los años 70's a la fuerza particular que adquirió el pensamiento feminista en el Quebec. Según esta crítica, tanto las innovaciones literarias quebequesas de esa época, llamadas de la *modernidad*, como las exploraciones feministas, llamadas de la *nueva escritura* –o de la *teoría-ficción*, como la bautizara Nicole Brossard– se adelantaron, en la década siguiente, a los pensadores de la posmodernidad, en la denuncia de la crisis de los metarrelatos, de los valores universales y, en particular, de las estructuras literarias. Louise Dupré, poeta y crítica, verá en esta confluencia la visión de “una filosofía de la diferencia que procede por multiplicación más que por división” (1989).

Leídas desde América Latina, pareciera que, al igual que en nuestro continente, la promesa no cumplida de la modernidad periférica, los destiempos y las paradojas que le son propias, arrojaran una mirada que, antes que nada, descrea, y cuya distante lucidez se arroga nuevas libertades en la invención que, lo sabemos, no hemos nunca dejado de ser, trabajando con materiales de disímil proveniencia, disolviendo los binarismos entre original y copia, cruzando registros y coordenadas de manera inédita. Es en este punto que encandilan los proyectos literarios aquí presentados. Éstos develan las construcciones y los mandatos que teje el lenguaje para fijar la conservación de los órdenes dominantes,

impidiendo, en sus finas tramas, el múltiple desplazamiento de las mujeres. Despliegan el “vuelco” que implica un relato “en femenino” –nombre otorgado a la escritura de mujeres por las críticas– de la exigua historia espacial y temporal de las mujeres con la tierra (Nicole Houde), la desobediencia a las leyes más íntimas sostenidas por las “ficciones dominantes” y la errancia respecto de éstas (Suzanne Jacob), o una perspectiva que permita a las mujeres no sólo ser “ecuaciones en movimiento,” sino inaugurar el “sujeto tridimensional” por el cual brega Nicole Brossard.

Es delicado abordar simultáneamente un conjunto de escritoras. En nuestro país fue una práctica corriente hasta hace poco, enjambre y femenino parecían términos sinónimos para los discursos hegemónicos. Las escrituras de Nicole Houde, Suzanne Jacob y Nicole Brossard resplandecen en y por su diferencia. Tampoco busca esta selección ser representativa del vasto y complejo campo literario que constituye la producción de las escritoras del Quebec, heredera de tradiciones diversas, de exploraciones temáticas y de experimentaciones plurales en la lengua.<sup>3</sup> Igualmente profusa es la lectura crítica de estas obras y el debate literario y político que viene suscitando en las últimas décadas. Las escrituras que se presentan aquí, en un orden que no respeta ninguna convención más que el itinerario de una aventura, poseen únicamente en común la seducción que provocó en mí su vastedad espacial, sus modos singulares de trabajar la lengua para redibujar las cartografías, ampliar los paisajes. La intimidad llevada a las plazas públicas, el viaje por el cuerpo, las madres situadas en la intersección de la ciudad y las leyes, el registro de la historia social de la violencia en los detalles de una piel, éstas y otras son las singulares maneras de transgredir lo que Marc Wigley (1992) ha llamado la “metafísica occidental de la casa,” como paradigma incuestionado de la definición de espacio y como fuente de una retórica que mantiene intacta la violencia que separa un “afuera” (bárbaro, imprevisible, contaminado) de un “adentro” (civilizado, limpio, conocible). La violencia de la domesticación que implica este binomio engarza las tecnologías del poder de género, de clase, de etnia. En lo que a diferencia sexual se refiere, si los “adentros” se han multiplicado para las mujeres, en las prescripciones históricas y en los modos en que los grandes y pequeños relatos –entre ellos, la literatura– construyen los lu-

gares “femeninos,” las escritoras que conforman esta selección proponen escenarios de una extrema movilidad. La diferencia sexual es reescrita construyendo cuerpos que poseen otros ataderos, otros vínculos que aquellos consagrados en la sintaxis oficial. Por sobre todo, en estas obras es el lenguaje que nunca deja de actuar: dice, se busca para decir, desdice y maldice para mirarse a sí mismo en sus trampas, en sus lugares comunes. Ellas, las palabras, son la fábrica y las criaturas que, con una intensidad inusual, se despliegan en las obras que presentamos aquí y cuya abundancia en citas textuales se haya regida por el deseo de compartir algo del sabor de estas escrituras.

### Nicole Houde,<sup>4</sup> una topología del vértigo

*Las palabras están al revés, se imagina que la boca de su madre y la de su padre también están puestas al revés. Sus bocas parecen vivir en su rostro, sus bocas viven en otro lado*  
(*La maison du remous*, 1985).

La novela *La maison du remous* (La casa del remolino) contraviene –o “vuelca,” verbo clave de esta obra–, la tradicional “novela de la tierra” de la literatura quebequesa, narración que ha dado cuenta de los esfuerzos pioneros por apropiarse, en circunstancias particularmente adversas, de un suelo rebelde. A esta épica, conjugada principalmente a través de la rivalidad entre hombres y de la relación padre-hijo en torno a la herencia, Nicole Houde va a contraponer un relato maldito: el cerco del espacio de las mujeres que permite la “conquista” masculina, su avanzada en la Historia.<sup>5</sup> Pero esta versión remueve los cimientos mismos de aquel orden establecido. Podría decirse que la escritura de *La maison du remous* nos pone más bien en presencia del torbellino de aquello que se suponía quieto. Que aquello que mima una permanencia posee otra dirección, sugiere modificar el centro de gravedad. Si por un lado *La maison du remous* explora los confines de la violencia de un aparente anquilosamiento, la lengua se aplica en desnudar y desdecir, a lo largo de esta novela,

la relación entre las palabras y las cosas, la coreografía que supone dicho vínculo, establecido en y por una cultura dominante.

*La maison du remous* podría ser leída como el relato de un linaje fallido de mujeres: aquello que heredan es su carencia de nombre, la repetición de las repeticiones de este hueco, que cada hija va a intentar, de una generación a otra, compensar. Laetitia, la protagonista, es hija-madre de una madre sin nombre. Suplanta a su progenitora en momentos que ésta, entre abundantes sangramientos, está pariendo a uno de sus últimos retoños. Cría a los hermanos bajo las órdenes de la madre, ya vencida, en un vínculo de amor y odio que se condensa en el privilegio y en la condena que ésta le cede de hacer uso con ellos de la correa (la *strap*, anglicismo en francés<sup>6</sup>). La *strap* simboliza el alejamiento de Laetitia respecto de su deseo, el territorio que construye entre su cuerpo y el río.

Por un segundo, quiso escapar de ella, soñó con el río Saguenay que costea el pueblo. Su madre volvió enseguida. Sobre los objetos y las palabras ya es de noche. Todos afirman que es de día. No es cierto: está oscuro, como las ropas de su madre [...] ¿De dónde viene esta imposibilidad entre las niñas y el río? (13)

Los castigos corporales, tanto de la madre de Laetitia así como, más adelante, de Laetitia con sus propios hijos, van acompañados de la amenaza: “ya vas a saber cómo me llamo;” “te voy a enseñar mi nombre.” Como si se castigara aquella falta, falta de nombre, y se lo hiciera –como todo el resto– al revés: reinscribiendo la marca dolorosa de esa misma impotencia, de esa misma ausencia, en el cuerpo de quienes continúan la genealogía.

Las mujeres sin nombre, que uno podría asimismo llamar ropero, basurero o maldita vaca, ¿cómo socorrerlas? (52) Una no debiera llamarse Laetitia, ni llamarse de ninguna manera. A causa del momento en que ello ya no responde (71).

Al final del relato, tras haber cumplido el sueño de engendrar una hija-chancha –fruto de un embarazo vivido como líquido, deseo cumplido de una hija-tierra, heredera del lenguaje del río– Laetitia es internada. Si a esta última hija –atropellada en momentos en que el pueblo las acorralla a ambas– la ha llamado

con el mismo nombre de su propia madre, Laetitia firmará su encierro en el asilo bajo el nombre Louise, nombre fantasioso –o fantasmal, nombre de deseo– con el cual ella se rebautizaba en la otra vida de sus propias palabras.

### *Volcamiento y vuelco: traición y promesa en las palabras*

Podría leerse de este modo la novela –como un linaje fallido de mujeres– de no mediar el cuerpo de las palabras, de no convertirse ellas mismas en remolino, señalando, en su enloquecida distancia con los hechos, hacia otros derroteros y construyendo, así, el paisaje ebrio, vertiginosamente móvil que erige esta obra.

Como si la herencia de estas repeticiones, no revertida –¿no reversible?– se explicara por las palabras volcadas, al revés. Como si la clave de esta maldición estuviese precisamente en lo maldicho de las palabras, en que éstas se hallan invertidas, que nombran disparatadamente, que reconducen lugares equivocados, que construyen la perdición. El poder del lenguaje es arrasador, desplaza los sentidos. La madre vencida es el síntoma del lenguaje insensato, ella ha terminado tomando esta inversión al pie de la letra. El poder del lenguaje es producir: es artífice de los cuerpos, los empuja, los marca, los condena. Es el autor de la confusión de todas las cosas, de los lugares y de los puestos.

Cuando una palabra se da vuelta, hace tambalearse las palabras vecinas. El cuarto del lado se ha vuelto el cuerpo de su madre [...]. Cuando las palabras cambian de sentido, cuando la gente las arrima contra sí, con sus manos, éstas entran en su cuerpo, lo obligan a cambiar de sentido, le hacen salir várices.

Y las palabras son a su vez orgánicas, materiales: son “vómito,” son “borde de basurero” y “conducen a las mujeres a una cuerda” (la cuerda con la cual se colgara en la bodega su hermana, aquella del hermoso “cuerpo desobediente,” la de los amores incestuosos con un hermano). Las palabras poseen sombra. Se las puede matar. Se las puede pasar a llevar, como aquella vez que “volcó una palabra con sus propios gestos,” buscando encontrarse con los ojos de la madre e, inútilmente, ser reconocida por ella. Son “peligrosas,” son “anónimas,” así como son el ingrediente

de los vínculos sociales: “Las palabras volcadas, se parecen al chanco de Moïse: mueren vivas, obligadas a expresar lo contrario; se revuelven al interior de la mezcla dolorosa de la vida y de la muerte, en el pueblo.”

Pueden, tal vez, ser remendadas las palabras, parchadas como un pantalón que debe estar al revés para zurcirlo o, tal vez puedan éstas enmendar una situación:

[...] las dos están pelando las zanahorias, el nabo, la coliflor, con la mirada fija en su cuchillo, en sus manos que agarran el cuchillo. Tener tanto miedo de una mirada [...]. Tener tanto miedo, la una y la otra. Sólo existe el cuchillo, ni siquiera la palabra, solamente el objeto cuchillo, ni siquiera la palabra que amenazara con transformarse.

Mientras las palabras estén volcadas, la repetición no podrá dar un vuelco. La repetición es el remedo de un tiempo circular –el remolino–, que fija aquello que fluye y que sólo simula una progresión en lo estancado.

### *Un suelo movedizo*

Olivier, Marcel, Arsène, Mathieu y Johnny enarbolan fechas; esperan paralizar la tierra. Un punto fijo que amarrara el pueblo, el tiempo, pero ese punto fijo se sustrae porque cada uno señala una fecha distinta.

La disputa entre los hombres de esta novela se centra en disentir respecto de la fecha de acontecimientos aparentemente anodinos. Esta pugna los desmiembra y los reúne, las familias respectivas deben plegarse a estas separaciones y reconciliaciones en torno a la detención, a la conquista, al cautiverio del tiempo en una fecha (anodina) compartida. Fechar es peligroso. El miedo inmoviliza y el movimiento acarrea riesgo. Cambiar las fechas, no coincidir en ellas, rompería todo el orden, mostraría el volcamiento sobre el cual éste reposa, su disposición al vuelco. De no ser así, se harían manifiestas las roturas que atraviesan aquel universo, quedaría a la vista la ficción que las ensambla. Se sabría lo que sabe Laetitia: que “el pueblo está encerrado.”

La Historia, el frágil relato enfajado por las fechas –a falta de un mayor consentimiento para el “olvido en común” que implica, según Jean-Louis Déotte (1998), la existencia de la nación–, no se halla dirimida. Diversas lecturas pueden ser hechas a este propósito: ¿ha adquirido una voz el recurrente cadáver de aquella mujer enterrado bajo los cimientos del edificio?, ¿no hay un temblor en este suelo pantanoso de la novela de la tierra que señalaría las uniones de los colonos –ausentes por largos meses del “domicilio”– con mujeres de las Primeras Naciones, con la subsecuente ilegitimidad que acompaña los procesos de mestizaje (Sonia Montecino [1996])?

En *La maison du remous* son las voces de las mujeres, su irrupción en el relato, en tanto re-aparecidas, que apuntan a un suelo nómada, mal apisonado, no consolidado en una narración. Sabemos, por otro lado, que la historia de los colonos está íntimamente vinculada a la presencia de la Iglesia Católica y a la impronta de sus preceptos normativos, particularmente vigilantes respecto de las mujeres, de la soledad que era la condición dominante de aquellas mujeres de la tierra. Esta temática de la madre canadiense-francesa, engendradora y responsable de la sobrevivencia nacional –la “revancha de las cunas” era la estrategia señalada por los dirigentes clericales y laicos para que el Canadá francés retomara su antigua potencia en América del Norte– ha sido ficcionalizada, mitificada y problematizada de diversas maneras tanto por la creación como por la crítica literaria del Quebec (Lori Saint-Martin, por ejemplo, consagra un libro al análisis de la construcción literaria de la madre en las escritoras del Quebec [1999]). El magistral y clásico cuento “Le torrent” (“El torrente”), de Anne Hébert (1963), da cuenta de la empedernida violencia de una madre soltera que vierte sobre el hijo su vergüenza y su deseo penitente de redención: *Yo era un niño desposeído del mundo. Por el decreto de una voluntad anterior a la mía, debía renunciar a toda posesión en esta vida*, es la frase lapidaria que inicia el relato del hijo que terminará desencadenando su furia sobre la madre y suprimiéndola. Patricia Smart (1988) subraya hasta qué punto esta figura materna solitaria y potente era una construcción ideológica creada por una jerarquía masculina vinculada a la Iglesia Católica y modelada según la Francia pre-revolucionaria: “jerarquía según la cual el poder se trasmitía en línea directa de Dios



Padre al rey de Francia al padre de familia y, luego, al hijo mayor; la esposa y los hijos menores siendo relegados al estatuto de *otros*" (1988). En *La maison du remous*, la lucidez de Laetitia será volcada por el pueblo en locura. Es la lectura que hace el discurso dominante de quien habla el anverso de las palabras, por haber comprendido desde allí que las fechas fijan y acorralan el deseo de las mujeres, trastornándolo –así, “el domicilio de la madre es el ropero” (Houde 99), las casas son “asilos disfrazados” (145)–, que esta Historia produce sus desechos, sus sobras, aquéllos que están de estorbo –así, “los basureros toman el lugar de los niños” (158)–, y que, mientras esto sea así, el orden del pueblo y de la Historia las dejará a ellas desencajadas: “Laetitia lo ha notado, ellas hablan fuera de sí, ‘estoy fuera de mí’, se lamenta la madre, están fuera de sí, no hablan de sí mismas. Su audacia se obstina en torno a los otros.”

La audacia de esta novela se habrá jugado por entero en el lenguaje, haciendo de su lectura un constante tropiezo con las palabras, con su demente sintaxis, con su poder arquitectónico y cartográfico, tan radical como la promesa –tangibile, sensual– de su desbaratamiento: cuando Laetitia habita la vida de sus propias palabras, tornándose a sí misma Louise, el espacio se modifica, se vuelve “una sustancia tangible donde los lugares se unen al tiempo” (110).

## **Suzanne Jacob,<sup>7</sup> el desplazamiento**

Es difícil presentar la densa obra de Suzanne Jacob desde una única perspectiva, es múltiple así como son múltiples las figuras que este imaginario pone en juego. Las anudaré, provisoriamente, en torno a la idea de nomadía. Nomadía permanente de las voces, de los cuerpos, de los personajes, de las escenas, respecto de las posiciones –de los lugares– debidos (en su doble sentido: de deber y de deuda). En estas travesías, en la errancia que llevan a cabo, el lenguaje se aboca principalmente a desenmascarar la violencia de los lugares comunes. No se trata de grandes gestas, tampoco de alcanzar un sitio o una forma definitiva. No hay un lugar “otro,” sino el incesante des-plazamiento (en francés sería des-internación, des-lugarización) para reinventarse soberanías

provisorias, alertas y gozosas, para crear escenarios de coincidencia efímera –de “cohesión” efímera, escribiría Suzanne Jacob–, erigir cuadros (en su acepción pictórica y sensual) para la vista.

El lugar común, la banalidad respecto de la cual se desplazan estas biografías nómades es la repetida e inconsciente obediencia que le da forma a los pequeños y grandes vínculos, a las pequeñas y grandes leyes. De allí, tal vez, el desasosiego. La constante danza de los cuerpos. Su excentricidad. El amor-obediencia es el banal engrudo de las relaciones, viaja con los cuerpos, traslada su centro a cualquier sitio, se infiltra, contamina. Tal vez, entonces, lo que busquen estas y estos nómades es la distancia necesaria –sea ésta geográfica o simbólica– para distinguir esta forma de vínculo, para reconocerla, para oponerle otros relatos.

### *La obediencia*

*L'Obéissance* (1991) (*La obediencia*) aborda crudamente la historia de un infanticidio, sostenida por el amor desenfrenado entre una madre y una hija. Su relato se da en un minucioso y violento goteo de este cariño mortífero. La escritura suspende todo juicio. Rasmi-lla, por ello. Remueve el reparto habitual entre culpable y víctima. Si la niña de siete años entra en el río siguiendo las órdenes de la madre, ya había renunciado a sí, anteriormente, por repetidas obediencias al amor de la madre y por la madre, así como la madre repetía, había repetido y estaba repitiendo una banal historia de renuncia que deseaba revertir para su hija. Monólogo de la hija:

– No quisiera perderla nunca, dice Alice.

– Yo tampoco, fantaseó Alice. Las sillas flotan.

– ¿Por qué dices que las sillas flotan? Estás distraída, Alice. Ya sabes que si no estás concentrada y que si ella entra repentinamente, podría ser que no supieras cómo quererla.

La madre, luego de haber llevado al río a Alice:

Florence ordena la cocina. Cierra las puertas de los armarios. Cierra la puerta del refrigerador. La vuelve a abrir. La cierra de nuevo. Ya sabes, esa luz de los refrigeradores, pareciera siempre caerse del refrigerador en el momento en que uno abre el refrigerador, pareciera siempre que uno tiene que empujar

para retenerla adentro. Florence no logra encerrar la luz del refrigerador que se derrama sobre ella. Es allí, de pronto, que toma conciencia de que Alice la amaba hasta la muerte [...]. Va al retén: "Sálvenme." No, dice más bien: "Yo quería enseñarle a obedecer." Es lo que dice.

Grandes leyes: la abogada que toma a cargo el caso de este infanticidio y defiende, con éxito, la causa de la madre, es ciega al hecho de que ella misma está repitiendo su propia historia y que ello terminará por condenarla. No es ciega: simplemente la ficción de la Ley la desvía de su relato personal. Ambas lenguas bifurcan. Una vez más, no está en juego el juicio moral. Pasiones y compasiones buscan restablecer un eslabón perdido en la imposibilidad de las palabras entre madre e hija. Es la tragedia de una lengua por inventar, de su silencio, frente al poder de la lengua del Derecho, de su velo. Dice la abogada: "*Acostumbro atenerme a los hechos, a los acontecimientos tal como aparecen ante los ojos de la ley.*"

"Pequeñas leyes," la de una pareja:

En aquellas casas, donde el orden hace las veces de oxígeno, viven pequeñas parejas ordinarias [...]. Por separado, no crean el infierno. En absoluto. Aisladamente, cada uno es más bien apagado. Dígamos ininteresante. No hay nada que brille, nada que resplandezca, nada que llame la atención, nada. Pero en cuanto están juntas, en cuanto están unidas estas dos nadas, nace una ley monstruosa de su relación. Es la ley de la pareja.

Lori Saint-Martin (1999) lee en esta novela, entre sus dimensiones múltiples, una interrogación sobre la práctica y la tolerancia –privadas, públicas– de la tortura. En su forma, señala esta crítica, "el texto será repetitivo porque la tortura es repetitiva: no tiene fin, se despliega en todas partes, a pequeña o gran escala, existe desde siempre." El único modo de romper con ella es romper con el pacto de silencio a través de la singularidad de las voces, lo que hará la hija. Mas, al no encontrar resonancia en la inercia social, su voz singular se hará, a su vez, repetitiva, y será "arrastrada entonces hacia una suerte de complicidad con la repetición de la tortura." De allí la estructura en espejo de *l'Obéissance*, la violencia en el largo de las frases, el empantanamiento del relato.

## *El acontecimiento de las palabras*

La cambiante noción de acontecimiento atraviesa la narrativa de Suzanne Jacob. La definen distintas voces, como si de esta manera pluralizaran la perspectiva y las leyes que la rigen: “Se quiere terminar con un acontecimiento cuando de hecho el acontecimiento ya se nos escapa para siempre por su metamorfosis” (Jacob 80).

La hija, en *Laura Laur* (1983), corrige las palabras del padre, señala los errores de posesión, los vínculos errados:

–¿Dónde estabas?

–Estaba donde me hallaba.

–Sube a tu pieza, dijo el padre.

–No tengo pieza. Todas son tuyas.

Le dio una bofetada. Ella le agradeció. Subió (*Maude*, 26).

El padre, refiriéndose a la torta que ha preparado Laura para el cumpleaños de la madre, le dice que es un hermoso regalo “para la mamá.” La hija le replica: “–No es tu mamá.”

Estas frases le costarán caro a Laura Laur: “las frases pueden tornarse todo un acontecimiento.” Como cara le costará su errancia fuera del silabario, de la gramática. A lo largo de sus novelas, Suzanne Jacob insiste en arrancarle el monopolio a las “ficciones dominantes” (Jacob 2001, 34), en sustraer a los cuerpos de la sujeción que éstas provocan. Ya sea a través de su develamiento, en la irrupción estrepitosa de otra versión –como las arriesgadas correcciones de lugar que lleva a cabo en el lenguaje Laura Laur–, o en la potencia de los universos que crean otros relatos.

Así, *Plages du Maine* (1989) parece ser la narración del paisaje físico, psíquico, creado por la palabra-escenario “luto,” suscitada –sin pronunciarla ella– por la hermana para el hermano, en la pareja que ellos forman. El duelo consiste en estar ambos vestidos de negro, instalar frente al mar una mesa y dos sillas en la arena, a ras del agua, beber saké y comer los restos de comida que arrojan los veraneantes desde las terrazas a la playa, recogidos por el hermano. Ella guía: con su silencio, con la mirada, con el universo semántico que instala como paisaje.

## “La ficción es la condición de la realidad”

Pero no habría que engañarse: las palabras también multiplican sus sentidos, no hay verdad inmanente ni verdad unívoca. “La realidad nunca rebalsa la ficción porque la ficción es la condición de la realidad [...] ser es una actividad de ficción,” señala Suzanne Jacob (2001, 37). Las verdades se fraguan entre los gestos más anodinos, se hacen y deshacen. De allí el estatuto incierto de la mentira. “En cuanto Maude adopta lo que él le cuenta, Bruno empieza a creer, se pone a olvidar que mintió, si es que mintió” (*Maude*).

Algunas ficciones, no cualesquieras, han salido victoriosas, se han impuesto a los otros relatos posibles. (“Todas las lenguas, en la historia de las lenguas, han dado prueba de su amor por el más fuerte” [41].) Esta autora se abocará a desarmarlas, a multiplicar los lugares de una misma voz. Sobre todo, cada mujer será muchas.

*Laura Laur* lleva a cabo distintas ficciones: vagabunda para la ciudad, “bebé” para un acomodador de cine (un par) que la adopta, la nutre. Misteriosa y “obscena” para un hombre mayor y acomodado: “De inmediato, esta manía de indicar ‘lo más bajo’ [...]. No, no estaba en la película [porno]. No, no era eso, ella. Ella era una mirada. Una mirada que fijaba la mirada de Gilles en el momento en que él percibía su hendidura.” Loca y vidente para el hermano donde se refugia antes de morir, que la acoge a pesar de él. Poderosa, irreductible, para otro hermano que la amó: “Ella invocaba el miedo. Lo dejaba crecer en ella, lo gozaba porque era lo único que había encontrado a su medida en la infancia de la cual fui testigo.” Y dejará a la vista, en las ficciones que configuran las matrices afectivas mayores, donde se confabulan poder y obediencia, sus nudos y sus cabos sueltos: los hombres serán madres (Bruno peina a Maude, desenreda los nudos que se le forman en el cabello al dormir; Claude le prepara y le da la comida a Laura Laur), las madres serán “machas” (*Maude*), el hermano será amante, los hermanos, pareja. Otras ficciones posibles. Después de todo ¿no es una ficción –incrustada dentro de la ficción dominante– que el padre llame a su mujer “mamá”?, ¿que la madre tenga derecho a introducirse entre las sábanas de la hija adolescente e introducirle cotonitos en las orejas (*Maude*)?,

¿que la madre se mire al espejo y diga de sí misma “es ella,” diciéndose que ya sería hora que dijera “soy yo” (*Laura Laur*)?, ¿que la hija deba acompañar los viajes de su madre y la nueva pareja de ésta para alegrarles la vida, porque la madre no puede estar sin ella (*Maude*)?, ¿que el amante de la madre haya sido vivido como un hermano para el hijo de ésta (*Rouge, mère et fils*)?, ¿que la hija tenga por mandato perfeccionar la vida de la madre, incluso dar la vida por ello (*L’Obéissance*)?, ¿que el padre inmutable ante la muerte trágica de su hija piense que “los niños están viejos” (*Laura Laur*)?, ¿que el niño deba consolar a los padres, “remediarlos de aquella pena que él les causaría por crecer” (*Maude*)?, ¿que los padres sean golpeadores para dar vida a sus hijos?

Mi padre sólo golpeaba a las guaguas porque pensaba que eso les impediría morirse [...]. Era para que sobrevivieran. Para que aprendieran a dormir y para que no se enfermaran [...]. Mi madre me ahogaba para que no me matara mi padre [...]. Todos los padres están agotados de alejar a la muerte que merodea en torno a la cuna de su hijo (*L’obéissance*, 246-247).

De la confusión de todas aquellas ficciones que se funden en el relato hegemónico, el relato debido, emerge la constatación del hermano de *Plages du Maine*:

Su marido (mi padre) la dejó (a mi madre) por una mujer a la cual le fue posible acostumbrarse. Nunca pudo, en siete años, acostumbrarse a nuestra madre (su mujer). Me demoré años en comprender que nuestros padres no eran parientes entre sí.

A estas ficciones que descomponen el cuadro quieto de la ficción dominante en torno a la familia, se suma, en su última novela *Rouge, mère et fils*, los no-dichos del mestizaje en el Quóbec, sus sangres y memorias revueltas. Éste salpica el relato, se escribe entre las líneas, como un sordo rumor. El *Trickster* –nombre que no es sobrenombre, sino tótem de un animal salvaje– es un vago, temporero, motociclista que atraviesa el relato con su velocidad. Él intercepta, aquí y allá, la trama de las relaciones amorosas, inquieta el presente con jirones de otra memoria, con una lengua que ventrilocua algo que ha permanecido en el extravío. Su saber zurce lo urbano con las vastedades forestales:

Existe, el miedo, le dice el Trickster a Lorne, usted lo sabe tanto como yo, los caballos también lo conocen, el miedo. Han vivido incendios donde han perecido, en circunstancias de que ellos se creían fuera de alcance (262).

La verdad es mentira y la mentira verdad porque el sentido está revuelto, supone formas encontradas de conocer. Hay un juego permanente, en la obra de Suzanne Jacob, en torno a las estrategias de conocimiento. En sus vínculos con la identidad, “ser conocido” plantea un problema. Así como no ser conocido acarrea, junto a la soledad, el inicio de nuevos relatos:

Antoine asegura que podríamos formar un núcleo [...]. No es posible imaginársela [a Maude] firmando su carné de miembro del núcleo, no. Ella renunció a ser conocida. Ella era conocida. Como todos nosotros, creció siendo conocida por lo que era su mundo entero. Expulsada de aquel conocimiento, flota, desconocida, con los brazos demasiado endeblados para cepillarse el cabello (*Maude*, 42-43).

Como si para declinarse en nombre propio hubiera que abandonar la domiciliación, dejar de ser re-conocibles, identificables.

### ***La mirada: desenmarcar, desenmascarar, demarcarse***

También es problemático el conocimiento de los otros:

La mujer permanece allí, apoyada en el ala delantera del auto. Desde otra ventana, apenas retirada, Maude mira a la mujer [...]. La ve avanzar y subir. Sabe en qué momento va a aparecer. La conoce entonces. No, Maude nunca ha visto a esa mujer. Simplemente, de haberla mirado en pensamiento avanzar y subir, Maude la conoce. Le hablará de eso a Bruno si es que memoriza lo siguiente: esa manera de conocer, ese conocimiento certero, absoluto, que va a comenzar a desdibujarse a partir de ahora. Es así. No de otro modo (*Maude*, 21-22).

Conocer no implica retirar máscaras, puesto que no hay en esta escritura defensa de alguna identidad esencial. Más bien, en esta obra atravesada por la visualidad, hay una invitación a

desplazar los marcos, a probar otros encuadres de la imagen. Es cierto, Maude y Bruno intercambian máscaras. Maude, principalmente, hace uso frecuentemente de la “máscara del consentimiento:” “Ella le enrostra su cara enmascarada por el ‘sí’ a Bruno, enmarcado en la ventana de la cocina, en los altos.” Pero es el marco, por sobre todo, cambiante y sorprendente, que fabrica realidades –los rostros que se enmarcan, alternadamente, en la ventana de la casa ajena, ocupada por Maude y Bruno– y que construyen la trama descosida de *Maude*, la imposibilidad de una historia y, a la vez, la posibilidad de los “acontecimientos.”

La belleza, por su lado, constituye otro impedimento para conocer. Ésta provoca una inmovilidad en el cuadro que da de sí misma, su poder enceguece, paraliza. El hermano de *Plages du Maine* se vale de su belleza para neutralizar a su entorno y sustraerle los objetos que desea, así como ambos, hermana y hermano, crean un vacío en torno a ellos: “La gente se hacía a un lado, buscando una distancia para figarnos mejor. Nunca lograban haber visto lo que intentaban ver, porque no se le puede arrancar nada a la belleza figándola. No se puede fisgar la belleza.” Pero, por sobre todo, para conocer hay que dejar de saber. “Puedo hacer como si nunca me di cuenta de que me di cuenta de lo que me di cuenta, y dejar que las llagas se hundan profundas, al fondo del saber inerte que me sirve de retrovisor” (*L’obéissance*, 17).

“Hay una cosa que aprendí con ella, es a no saber. Ella estaba en contra. Estaba en contra de saber algo. Decía que algo sabido debía darse por perdido para siempre” (*Laura Laur*). La búsqueda, la construcción de conocimiento y el atravesar las tierras de nadie errando entre las ficciones dominantes es el gran riesgo de esta obra literaria.

## Nicole Brossard,<sup>8</sup> el ojo suelto

Un ojo desorbitado que se aleja de la hablante, que entra y sale de las palabras, que no respeta el pequeño panóptico que conforman el mirón (la mirona) –cazador, verdugo, sujeto– con aquél que es mirado (aquella que es mirada) –presa, objeto<sup>9</sup>–, sino que se derrama sobre las fronteras: la escritura de Nicole



Brossard no puede más que infringir los géneros literarios y el orden de los géneros sexuados en su reivención de la mirada. La experimentación en el lenguaje a la cual se libra desde hace cuatro décadas (la publicación de su primer libro de poemas data de 1965) la hacen autora de textos “inclasificables” –que ella ha llamado “teoría/ficción”–, a lo largo de los cuales la poesía teoriza, la sintaxis se rebela, la palabra piensa, transpira, permanece muda, la narración se abarquilla en torno a una imagen, la reflexión no libera su sentido, lo retiene entre las palabras, remite a otra lectura, a nuevas inflexiones. La escritura resiste a lo dado, resiste con todo su cuerpo, “es el combate. El libro. La ficción comienza suspendida móvil entre las palabras y la verosimilitud del cuerpo a madre devoradora y devorada” (*L'amèr*, 14).

Y es que este ojo escribe en el atrevimiento de vecindades no contempladas por la gramática, por esta “gramática insensata” que nos rige. Las asociaciones y las contigüidades que establece Nicole Brossard en sus textos, llevadas a la legitimidad de otro silabario, no pueden más que destrozar la frase, dejar de manifiesto su imposibilidad de decirse en aquel otro orden:

Las medidas de guerra. Internación por la matriz. El cuerpo de... como eslabón perdido, vuelto a encontrar en el agua. La industria de fantasmas de ellos le hizo perder el sentido de la realidad. El cuerpo de... se pudre. De allí retoma su fantasma. Cuerpo reciclado.

Otro día. El alfabeto. Al principio (*L'amer*).

La radicalidad en esta obra reside en la simultánea plenitud que despliega al derramarse en escritura este ojo fronterizo –ojo que cruza la superficie del espejo, según Louise H. Forsyth (1989)–, plenitud del reino espacial que diseña: “mi lengua/ que le quedaba realmente como una piel/ hacía que mi cuerpo estuviese ligeramente vestido/ frente a ella” (Forsyth 1989, 73) y el embate que emprende, palabra por palabra, para dejar al descubierto los impedimentos de la lengua, su estrechez, su exigua factura. “Cada vez que me falta espacio en el horizonte, se entorna la boca, la lengua encuentra la apertura” (42), “La escena blanca es una posta que persiste como escritura mientras el cuerpo dicta sus clichés” (43).

La lectura que hace Louise Dupré de su obra señala que ésta

trata, en primer lugar, del sentido –como trayectoria a seguir y como significación–, a la vez que lee en la figura lesbiana la figura de lo doble que abandona la lógica binaria a favor de una lógica tridimensional, que une la parte y el todo, el fragmento y la totalidad, y cuya versión holográfica será desplegada principalmente en su obra *Picture Theory* (Dupré 1988). Es tal vez en esta obra que se siente con mayor agudeza el enervamiento con las reglas de la mirada, como si el volumen del encuentro entre cuerpo y visión quedara caduco, como si uno y otro no cupieran en sí mismos y debieran reformularse a través de la escritura, y que ésta quisiera ir más rápido que la perspectiva, quemarla:

La que conduce el taxi mira de frente, rara vez hacia el retrovisor, me parece que enfoca el vacío con un solo ojo, precisamente aquel que vuelve coherente el día, tridimensional y ficticio (51).

El silencio es terrible / porque sin pantalla (66).

El desasosiego es entonces con el desencaje de las palabras, con lo que éstas no libran. “Sé que para muchas mujeres el sufrimiento está en el origen de su escritura; para mí, la escritura está en el origen de la escritura,” señala Nicole Brossard (Dupré) La legitimidad de las mujeres no es sólo asunto de equilibrios y ponderaciones. Ésta exige, arrastra consigo otros “ángulos de visión” que modifican irremediabilmente las escenografías, las iluminan de otro modo (al igual que los hologramas). Tal vez el secreto de su escritura resida en la secreción de palabras en tanto “madre simbólica” –como la nombra ella– engendradora de imágenes y sentidos. Madre simbólica contrapuesta a la madre custodia del orden genealógico –de la propiedad y la limpieza (*propriété et propreté*) bajo la ley del padre, como lo plantean Hélène Cixous y Luce Irigaray. Madre fuera de lugar, esquiva. Madre simbólica cuyo ojo produce mirada: forma rehistorizada de ver (García Canal 1998)). Madre simbólica, cuya erotización proyecta más allá la lucidez de aquel ojo lúbrico, ojo-rajadura que asoma como promesa en *La historia del ojo* (Bataille). Ojo, esta vez, reparado por todo el cuerpo, creador de paisajes.

## *El abrazo de la mirada*

Ya lo sabemos, este ojo desprendido, desafiado, que instaura la escritura de Nicole Brossard, no va a someter al encierro ni acaparar aquello que acoge en su campo de visión, sino que se juega en hacer posible la emergencia de nuevas composiciones, “corre el riesgo de asistir al movimiento de formas imprecisas,” como escribe en *Sold-out (étreinte/illustration) –Stock agotado (abrazo/ilustración)*– (1973, 33). Posiblemente en esta obra, anterior a *L’Amèr*, la autora está fraguando la crítica radical al “yo masculino plural, más conocido bajo el nombre del Hombre” (Brossard 1985 citada por Forsyth 1989), y la concepción según la cual la urbe es una máquina de sujeción, centro de los discursos falocráticos. Sin embargo, en *Sold-out* el reto de un ojo abarcador que, no obstante, elude y desarma jerarquías, es asumido con particular brillo. Recorre el multitudinario espacio de Montreal sobreponiendo sus convulsiones de 1941 y 1971, escenificando un campo de disputa que no aparece aquí de ningún modo dirimido ni por los signos y las representaciones, ni por el moldeo de los cuerpos –la multitud es percibida como piel y la piel como discurso–, ni por el poder interpretativo, comenzando por la propia noción de ciudad. Para quienes las ciudades enamoran, esta escritura despliega algo del indescifrable frenesí, de la muda perplejidad que arman los cuerpos urbanos en tumulto con los acontecimientos, con los sitios acontecidos. La escritura rehace plásticamente la ciudad, en un fárrago que invierte lo duro y lo blando, que publicita los interiores e intima con la muchedumbre. Se juega en otras políticas de la visibilidad. Fábricas, una sala de bowling, un andén, una vitrina, el lavaplatos de una cocina, el cruce de dos avenidas, la manifestación en un mercado, el aviso luminoso de una tienda, un pequeño calzón sobre el piso encerado, máquinas de juego, instrucciones de uso de un arma, un *show*: la incandescencia y la crítica de la ciudad es hilvanada por “la pelirroja,” por su “par de labios” pintados, por la tinte de su cabello. Ella es un cuerpo en la ciudad –o el cuerpo de la ciudad: “ROJO-EXIT puntos cardinales centinelas”–, el color de la provocación, el artificio y el fuego de los acontecimientos.

Problemática de lo pelirrojo reproduciendo sin cesar bajo aquel aspecto de cabellos teñidos el curso de los años (es decir

las calles, sus nombres históricos británicos de victoria y de derrota, sus nombres franceses de ultramar) la imitación de la excelencia, la imitación a secas que se fragua un lugar en lengua ficticia (Brossard 1993, 34).

Manchas en el ojo construyen a la urbe, manchas de deseo y de indignación que recorren los cuerpos, los transportan en la alienación, el goce, la coincidencia, el engaño: el movimiento arrastra y aturde a la ciudad. Las imágenes se esparcen y se fijan indistintamente en un emplazamiento o en una imagen:

Asidua en el Bar después del trabajo. FOTO, viñeta de pie de foto: "Obreras aplicando tela de avión." Otra mujer que tenía el lápiz labial y la clientela en la piel y la fábrica en la mente con su rítmica. Asidua y cronometrada, pronta al desmayo; el calor y la mecánica del don de vida por alamedas en la usura, al sonido de los choques metálicos, en el contacto de telas rugosas preparadas para el combate de cuerpos desconocidos no menos entusiastas que los cuerpos de los clientes sudando el esfuerzo de danza y de un octubre tórrido (26).

La noche quebequesa (así recordada por testarudez para que todo sea apaciguador casi verídico a fuerza de hechizo) vivida a la intemperie bajo los neones rojo pekín del viejo Montreal. Noche caliente maleable, noche plástica, así llamada para jactarse. Relumbrante de letras que imantan. Circunscrita, alucinógena ritmada noche de la materia blanda y dócil sobre la cual tenderse y no soñar de universo halo nocturno denso alrededor del centro de atracción donde morir sería algo más que un efecto del azar (41).

Aquellos congelamientos de la imagen no son "tarjetas postales," no constituyen ni la representación de la "realidad," ni encuadres, ni escenas fuera de marco, sino que conforman imágenes entre otras cogidas en la voracidad mutua de construir historia, de escribir historia, de escribirse como historia. No hay jerarquía de sentido en esta escritura, se trata de una "ficción-actualidad, la anécdota en la mirada," el lenguaje es "espacio-vocablo, frases-vándalas." Parte del juego urbano es saber que "aquello que está escrito se ofrece sin garantía." Sabemos que la condición de la mirada en la ciudad es que vemos la ciudad a través de la ciudad, de la ilusión de haberse constituido como tal (Rojas 2001), espejismo que hace de ella un texto por ser con-

templado y leído. *Sold-out (étreinte/illustration)* está consciente de esta treta, desarma la ciudad como vocablo, lee la ciudad como máquina de escribir.

De pie y mirando la palabra río, no lejos las islas (53) [...] en el piso del edificio de la *Sun Life* el *building* más alto de todos. Mil novecientos cuarenta y uno en la escritura de las secretarías empleadas expertas en la fabricación de letras suntuosas, opulentas por la curva prolongada de las f y de las d desvíos sucesivos f magníficas. ESCRIBAS (40).

Estar en peligro al borde de. De sí devastando la página (72).

La pelirroja es la ciudad, la ciudad es producción. El calor fabril atraviesa la industria de armamentos y la fabricación de imaginería urbana, de íconos, el industrioso enrolamiento para la guerra 1940-1945 y la producción discursiva nacionalista del Quebec. Pero, principalmente, produce escritura revuelta: de tatuajes, de redes, de trazos –el Metro–, escritura de los cuerpos “bajo el golpe dactilográfico,” escritura del poder dominante en los tranvías tarjando con su bramido el discurso quebequés opositor,<sup>10</sup> cicatrices, “ríos de tinta, alianza de palabras, aleación de santos y señas,” escritura de la línea de una espalda juntándose con la curva de las caderas, de los cuerpos como “red de atractivas figuras de señalización,” escritura de la ciudad por la muchedumbre.

El ojo “deforme,” porque suelto, se hunde y se desprende en la multitud, recorre la avenida simultáneamente como acera y como mapa –donde el cuadrilátero de las calles se hace “areola (cerco, círculo u ojera) amarilla”–, y esquiva, mueve –por sobre todo, conmueve–, diluye su brutal orden geométrico, aquél que hace que “los edificios, las calles, las cosas aparecen como perpendiculares todas unas respecto de las otras” (86). Si el ojo puede pender, por deseo y en el deseo, si está cosido y puede descoserse, si es desprendible, la ciudad también es plausible de soltar las amarras, también es sitio de heterotopías. En esta obra anuncia, ya, la visión tridimensional, holográfica, que Nicole Brossard desarrollará posteriormente de manera sistemática.

## Vastedades

Manejaba ávida. Por la noche elegía el desierto para así exponerme a la violencia del instante que mueve la conciencia. Tenía quince años y frente a mí el espacio, el espacio a lo lejos que me disminuía como una civilización al revés, ciudad perdida en el aire tembloroso.

No es que la novela *El desierto malva* (1987)<sup>11</sup> bosqueje una épica de los espacios desérticos, alguna empresa de conquista de su soledad. Ésta aborda más bien un paralelo alucinado entre las ansias de anchura y velocidad de una adolescente y la vastedad del desierto. La escritura no va contra el desierto, extrae de allí su éxtasis. No es objeto, naturaleza, ni naturaleza muerta. El desierto hace comparecer a “la civilización,” es presencia encandiladora del deseo y, por ello, dificultad de narrar: la novela juega con los espejismos y dobleces de la versión multiplicada. ¿Cómo guarecer una luz, luz que embarga el primer manuscrito de Mélanie, la adolescente que ha sido ficcionalizada por Laure Angstelle, cuyo texto será luego interceptado y traducido en la fascinación por Maude Laures? ¿Cómo preservar la compleja luminosidad que sostiene la voz de esta adolescente cruzando desierto a toda velocidad? ¿Cómo traducir la breve velocidad de un manuscrito cuya intensidad quema las manos? El ritmo está dado entre la monotonía del Motel que administra su madre, Kathy Kerouac, con la piscina, el televisor, el bar, las piezas y los privados, como oasis en pleno desierto (“El desierto es la civilización. No me gusta dejar a mi madre por la noche. Tengo miedo por ella. Las madres son frágiles como la civilización. No hay que olvidarlas frente a sus televisores. Las madres son espacios” [17]), y la aceleración del automóvil que rompe la quietud del desierto. O, a la inversa, la velocidad se sitúa en todo aquello que ocurre en el Motel: la energía de la amante de su madre, Lorna Myher –que cruza la piscina a grandes brazadas, que le ha enseñado a conocer el desierto y los libros a Mélanie–, la energía de Angela Parkins –geómetra que trabaja en el desierto, frecuenta el bar del Motel y seduce con su sensual lucidez a Mélanie (“A Angela Parkins le gustaba el espectáculo. Todos los espectáculos, todo lo que pudiera ofrecerse como un volumen en el pensamiento”)–, y,

por último, el inquietante “hombre largo” (u “oblongo,” como lo llama la traducción interna de la novela) hospedado en el Motel, concentrado en armar en su pieza un artefacto destructivo, y el asesinato de Angela Parkins.

El miedo en el desierto, “preciso y necesario,” es un contrapunto al miedo difuso en el Motel, donde la tranquilidad de las mujeres es amenazada por el hombre oblongo que trafica con algo mortífero en su pieza. La descripción de sus gestos se intercala y corta el ardiente relato de Mélanie. La crítica Karen Gould ha visto en este paisaje indescriptible, “habitado por el miedo al desastre,” una cita –se trata del desierto estadounidense de Arizona– al teatro en el cual se elaboró la bomba atómica y donde tuvieron lugar los primeros ensayos nucleares. Este escenario que avanza en su descomposición, a pesar de sus múltiples huellas de humanidad, le parece corresponder, en toda su potencia destructiva, a “una geografía poshistórica y posmoderna.” Es contra la “desertificación de la vida humana,” según esta crítica, que la interdiscursividad de las distintas mujeres de *El desierto malva* traman su resistencia. Y, de hecho, es a la cultura del miedo que le teme la adolescente, a la historia de violencia repetida sobre las mujeres, la recurrente supresión de una mujer en la literatura quebequesa, que en esta novela adquiere, según Patricia Smart, un nuevo aspecto, impersonal y técnico, personificado en el “hombre oblongo.”

Esta novela no es tampoco la mera historia de un crimen. Su estructura hojaldrada da lugar a diversos relatos y sentidos simultáneos. La amenaza y la tragedia de la destrucción es uno de ellos, al cual se superpone la complicidad de las mujeres, en el relato así como en torno a la escritura y a las traducciones posibles del relato, formando, como la llama Louise H. Forsyth una “comunidad interpretativa” (1989), invitación constante en la obra de Nicole Brossard a las lecturas múltiples entre mujeres. También trata *El desierto malva* de lo inaprehensible de una mirada ajena, de su imposible reapropiación, o, al menos, posesión: la traductora del manuscrito de Mélanie descompone, como en un irrisorio ejercicio de reconstitución de escena –traducir se vuelve un “tiempo de restauración,” escribe Nicole Brossard– las distintas piezas de este puzzle, como buscando restituir aquel ojo que la fascina. Revisita los lugares y objetos (en un mismo plano: el

Motel, la piscina, el automóvil, el televisor, el tatuaje, la pistola, el bar), los personajes, así como las escenas (nuevas escenas, diálogos imaginarios: la madre y la hija dicen lo que no se han dicho; Mélanie conversa con la traductora) y las dimensiones (en un mismo registro: el desierto, el alba, la luz, la realidad, la belleza, el miedo, la civilización), para quedar igualmente deslumbrada por el manuscrito, igualmente atravesada por sus preguntas. Y, por último, esta novela es el texto de un particular “ángulo de vista” sobre la luz y el sentido que proyecta el cambiante contorno de las cosas:

[...] Apoyada contra su viejo Dodge, mira cómo el sol delinea la forma de los saguaros y cómo la oscuridad apaga todas las visiones que en el instante anterior la habían llevado a pensar que la oscuridad es un tiempo detenido en torno a la humanidad (80).

Así como sobre la necesidad de reinventarse como sujeto para calzar con una visión desmesurada, como lo propone Nicole Brossard en *Journal intime* (1984):

De manera contemporánea occidental, el sujeto surge sujeto tautológico y no podrá tener sentido, es decir, una irradiación imaginaria y en imágenes, más que impulsado nuevamente en un mundo temible/ extático y que sin embargo no será binario. La sobrevida del sujeto es tridimensional [...] (9).

## Nicole Brossard

### *L'amèr ou le chapitre effrité* (1977)

(*Lo amargo-la madre-la mar o el capítulo erosionado*)

Es el combate. El libro. La ficción comienza suspendida móvil entre las palabras y la verosimilitud del cuerpo amargo-a madre devoradora y devorada.

Teoría ficticia: las palabras no habrán servido sino en el último abrazo. La primera palabra, labios y saliva, apelmazadas en sus pechos. La teoría comienza allí al alejarse el pecho o la infante. Herida estratégica o el sentido suspendido.

Maté el vientre. Yo mi vida está la luna. Yo mi muerte. Treinta



años me separan de la vida, treinta de la muerte. Mi madre, mi hija. Mama, una sola vida, la mía. Red clandestina de reproducción. Matriz y materia anónimas [...]

el mismo día. Un sexo negro, un sexo blanco. Uno que acaricio, otro que lavo. La ciprina, la orina. El goce y el trabajo como vertientes de una misma unidad. Vuestros cuerpos, amante e hija. Escribo para no dañarles el cuerpo y para encontrar allí mi especie, mi centro [...]

otro día. El alfabeto. Al principio. Y es que desear me remite a ello incesantemente, y fuga hacia adelante es mi presente. ¿Qué hay de una mujer que reconoce el proceso y que, de hecho, por edad y por historia, por cuerpo da con aquel inexorable? [...].

Sólo podemos sostener un cuerpo a la vez. Cada una el suyo. Que quede claro. Siempre hay un cuerpo de más en la vida. Toda madre. Toda infante. El mismo [...]. Atravesar el símbolo mientras escribo. Una práctica de descondicionamiento que me lleva a reconocer mi propia legitimidad. Aquello por lo cual toda mujer intenta existir: dejar de ser ilegítima.

La legalidad para una mujer sería no haber nacido de vientre de mujer. Es lo que las pierde a ambas. El vientre de la especie. Que de generación en generación se reproduce. Vaca y bastarda [...].

Y de hecho, sin embargo, si quiere sobrevivir, una mujer debe afirmarse en realidad hacerse reconocer como madre simbólica: potencialmente incestuosa pero sexualmente inaccesible para la reproducción. Ocupa entonces enteramente el espacio del deseo y puede, así, apropiarse del trabajo del otro. Inversión estratégica: esta mujer-madre simbólica ha perdido su vientre. Mas conservar el color de su sexo. Segunda madre, sólo puede ser madrastra. Fuerte pero amparada en un patriarcado.

Cada treinta años nace una hija de la cual no se sabe si matará el vientre volviéndose así la primera y la última mujer legítima. Poniéndole fin de este modo a la Historia. A la ficción: apagando el último fantasma de mujeres en celo y de lindas esquizofrénicas que lucen en sus muñecas los discretos encantos del acero.

Adentro de la materia de su vientre. Cabeza de loto. Imagen invertida, le quemo los ojos. El tiempo en el corazón de la lengua, célula materna. Por intervalos, es la vibración. Estoy cautivada por dentro, aquel cuerpo. De donde desemboco. Ni pirámide, ni

castillo, ni edificio. Aquel cuerpo tiene el género de su cerebro: femenino como en los orígenes.

En el movimiento de su mano por los cabellos de mí sólo puede conquistar el tremendo ojo que la mira, descosido como un botón. Colgando de su pecho [...]. Abro su boca con mi pulgar y mi dedo índice. La lucha se entabla en silencio. Hurgo en ella. Separo sus labios: “fauces del monstruo” o “labios de ángel.” Me es preciso ver para alcanzar mi propósito. Me deja hacerlo, no amenaza aún nada de su verdadera identidad. Es mi madre, lo sabe y se supone que yo también. Su boca como un huevo esencial y vital, ambigua. En los orígenes. AAAAA. Mi pulgar gobierna la mandíbula inferior. Tengo su aliento en los ojos. Saber lo que hay de su aliento. De los alimentos con los cuales se nutre. Mi madre bebe su cerveza. Traga. Tengo mi dedo índice en su encía como para darle una orden. Pero no es más que una imagen. Muestra los dientes. Me embarga con su sonrisa. Para un acto inicial: la transmisión de poderes. Palabra seca que debo atravesar para vencer la palabra húmeda que la fecundó por la oreja. Palabra seca, llena de lapsus, de mi madre que yo trabajo como quien se arma. Bebe su cerveza. Guerrera. Su identidad no es simple. Le confiere a mi pulgar otra potencia harto distinta a aquélla de entrar en mi boca como objeto de reemplazo. No puedo mamar más que en toda mi longitud. Y abrirle la boca. Háblame. “No. Mamá es después de escribir, mi amorcito.”

[...] Todo gravita en torno a una gramática insensata. Maté el vientre demasiado temprano, sola y primaria en un parque donde por toda visión, entre las piernas de un infante, rozando las carnes lisas, la inexactitud de los pasos posados sin edad, la hierba pisoteada.

Todo el tiempo en que ella permanece en la Historia, no puede ganarse la vida más que perturbando el campo simbólico.

[...] Ficción: la realidad le sale por los ojos.

*Le désert mauve (1987); El desierto malva.*

**Traducción de Mónica Mansour, 1996**

El desierto es indescriptible. Allí la realidad se engulle, luz rápida. La mirada se funde. Sin embargo esta mañana. Desde

muy joven, lloraba yo por la humanidad. Cada nuevo año la veía disolverse en la esperanza y la violencia. Desde muy joven, tomaba el Meteor de mi madre y me iba hacia el desierto. Pasaba allí días enteros, noches, amaneceres. Manejaba rápido y luego lento, perseguía la luz en sus líneas malvas y delgadas que como venas me dibujaban un gran árbol de la vida en la mirada [...]. Manejaba rápido, sola como un personaje podado de la historia. Me decía “tantas veces he caído en el futuro.” Por la noche, estaba el desierto, estaban los ojos relucientes de las liebres antílopes, las flores de senita que sólo abren por la noche. Bajo los faros del Meteor yacía el cuerpo de una humanidad que no conocía Arizona. La humanidad era frágil porque no sospechaba la existencia de Arizona. *So fragile*. Yo tenía quince años y deseaba que todo fuese como en la fragilidad de mi cuerpo, esa tolerancia impaciente que hace que el cuerpo sea necesario. Era una experta al volante, con los ojos locos en plena noche, era capaz de avanzar en la oscuridad. Conocía todo eso como una desesperanza que podría liberarme de todo. La eternidad era una sombra en la música, una fiebre del cerebro que lo hacía tambalearse en el trazo de las carreteras [...]. Manejaba ávida. Por la noche elegía el desierto para así exponerme a la violencia del instante que mueve la conciencia. Tenía quince años y frente a mí el espacio, el espacio a lo lejos que me disminuía como una civilización al revés, ciudad perdida en el aire tembloroso [...]. Aquí en el desierto, el miedo es preciso. Nunca obstáculo. El miedo es real, no tiene nada de angustia. Es tan necesario como una jornada de trabajo bien cumplida. Es localizado, conocido y no inspira ningún fantasma [...]. En el Motel, al contrario, el miedo es difuso, televisado como una violación, un asesinato, un ataque de locura. Atormenta la vertiente crédula del cerebro, obstruye el sueño [...]. Yo tenía quince años y hablo del miedo porque en el miedo no se piensa sino después. El miedo preciso es hermoso. Tal vez, después de todo, se le puede fantasear como una tarea ciega que provoca ganas de eternidad, como un momento hueco, imaginario, que deja en el vientre una sensación fuerte, un efecto renovado de ardor [...]. La realidad siempre es sólo lo posible realizado y por eso fascina como un desastre u ofende el deseo que querría que todo existiera en su dimensión [...]. Necesitaba un cuerpo frente a lo impensable y yo produciría ese cuerpo,

omnipresente al alba, apartando el relámpago en las noches de tormenta. Filtrarían de ese cuerpo la ignorancia, el saber y lo impensable que lo abrumaban. Ese cuerpo sería una ecuación de vida precisamente en la imposible realidad.

### Suzanne Jacob

#### *Maude (1988)*

Cuando la cabeza se enmarca de este modo, Maude tiene miedo de que estén encerrados juntos, ella y Bruno. Es posible: ¿cómo saber si no están encerrados precisamente en aquel lugar, donde la noche entera, el día entero, permanece todo abierto, incluso cuando se van juntos a hacer compras, o a vender un dibujo, cuando han llegado a este punto y ya no tienen más nada? [...]. Maude cree que es posible que Bruno, con la cabeza enmarcada en la ventana de la cocina, al percibir la silla amarilla, el vestido gris, los calcetines anaranjados y, un poco después, el rostro que se yergue sin mostrar más que el rostro, tenga miedo, sienta el mismo miedo, el miedo de que él y ella sean unos alienados. Al filo de la ciudad, ella y él, unos locos. –Sí. Para darle la razón, en el límite de la ciudad, sí [...]. Cuando la alcanza su nombre, Maude precisa tiempo para salir, por medio de las frases, de aquel estado de luz en el cual se hunde para aprender. Son siempre las mismas frases que la devuelven a este lugar, en los muros: “La ventana de la cocina, en los altos, da sobre el jardín. El pasto estaba así, áspero, amarillo y áspero. El lila estaba así, profundamente verde.” Habría que podar los setos, dijo Bruno. Nos miramos mostrándonos la cara. Fue cuando hallamos la casa, en el límite de la ciudad. Bruno dijo que hacía días que le había echado el ojo sin decirlo. La casa no es de nadie. No hay nadie. “La pintamos de azul y estamos en casa,” dice Bruno. No hay nada que temer. Si vuelven los dueños, no hemos tocado nada, está todo. Le pusimos azul, eso es todo. Si viene alguien a decir que estamos en su casa, no vamos a tener miedo. Le explicaremos que nos encargamos de todo, de las mugrecillas, de los cables, pero que esparcimos pintura azul, azul por todos lados [...].

Sólo se quedaron en el partido aquéllos que no pudieron acceder al anonimato. Los propietarios podrían volver, las puertas siempre están abiertas. ¿Acaso no tienen familia alguna, ningún heredero, para haber abandonado de este modo la casa? Maude no respeta ningún entendimiento. Hay que reformular el **entendimiento** después de cada visita. Se arrogó el derecho a desaparecer. Cree que hace parte del **entendimiento**. En su ausencia, la presencia de los invitados es inútil. No contribuye en nada a la salubridad de nuestra vida en este lugar [...]. Antoine asegura que podríamos formar un núcleo [...]. No es posible imaginarse a Maude firmando su carné de miembro del núcleo, no. Ella renunció a ser conocida. Ella era conocida. Como todos nosotros, creció siendo conocida por lo que era su mundo entero. Expulsada de aquel conocimiento, flota, desconocida, con los brazos demasiado endeble para cepillarse el cabello. Sin lugar a dudas, reaparecerá. Vendrá a mamar un poco de alcohol en el borde del vaso de Bruno. Tendremos miedo de que se corte el labio. Nos conocemos. Así será. –Maude va a volver, le preguntaremos quién es Maude, dice Bruno.

### *Plages du Maine (1989)*

Nuestra madre ha muerto. Mi hermana llevó a cabo los últimos deseos. Sin demora, nos subimos a la herencia, la Plymouth roja, manejamos de noche. Transportamos nuestro luto hasta acá, a las playas del Maine [...]. Mi hermana sabe lo que está realizando, un duelo [...]. Mi hermana está muy afectada. Vertió saké en los tazones. Alargó la mirada hasta la línea del horizonte y allí la fijó. Tiene el poder de permanecer así largo rato, absorta en una sola línea lenta [...]. Vinimos aquí a llevar nuestro luto, un duelo que yo no podría consumir sin ella que me guía.

[Los gritos] inflan mi garganta. Se abren paso entre mis sesos. Me acosan y lastiman mis huesos. Sólo logro controlarlos, apaciguarlos temporalmente, robando. Soy un ladrón de pequeños objetos [...]. Me es muy fácil robar porque soy bello. Mi hermana me enseñó a valerme de la fascinación que ejerce la belleza sobre la gente para procurarme todas las cosas que provocan deseo a

medida que uno se va enterando de su existencia [...]. De mi hermana y yo, no sé quién de los dos es el otro, no sé quién habla o quién debe hablar. Los veraneantes evitan hacer rodar sus pelotas hacia nuestra mesa. Estamos solos, aquí, en las playas del Maine, llevando luto. He adoptado la misma actitud que mi hermana, la única posible aquí, aunque para mí se trata más de una compostura que de una actitud [...]. Sin mi hermana yo perdería la compostura. Sin embargo, a pesar de esta falta de valentía que me caracteriza, mi hermana no me obliga a nada. Cuando nos tomábamos de la mano en los metros, ella con su boca pintada, no me obligaba a nada, no me retenía. Ella me guía y yo le debo todo [...]. Mi hermana no ve nada. Su mirada permanece tendida, inmóvil, fija en la línea de origen. Por impenetrable, por indescifrable que ella me parezca, no sabría decir con certeza dónde termina mi hermana y dónde comienzo yo. Felizmente hay leyes para hacernos saber dónde comienza cada individuo y dónde termina, sea éste una roca o viento. Si estas leyes existen es que no estoy solo en el mundo. Estas leyes son necesarias para seres como yo, aunque sean aterradoras por el hecho que no delimitan con precisión dónde se aplican a sí mismas y dónde no se aplican [...]. Cuando mi hermana volvió de su paseo, tuve que hacer prueba de una fuerza inhumana para resistir el impulso de querer precipitarme sobre ella. Cuando se acercó a la mesa, cuando se sentó de nuevo, precisé tantas fuerzas para sobreponerme a este mar de fondo que hubiera terminado devastándolo todo, que me desmayé. Borrar este proyecto de duelo, abrazar a mi hermana, besarle largamente la frente, hasta que entorne la boca, que yo abra de vuelta la mía, que mamemos nuestras lenguas para quedarnos dormidos [...]. Hasta hoy he logrado conservar una costumbre a pesar de la obstinación de mi hermana por suprimir toda costumbre de nuestras vidas, y es la costumbre de robar. No he robado hoy en razón del duelo que me he propuesto llevar a cabo, para que este duelo no me persiga en ningún jardín del mundo donde la belleza suprema puede volver loco [...]. Mi hermana me domina totalmente por la libertad que me deja. No me obliga a nada. Nada me obliga a quedarme aquí, en el luto, en las playas del Maine.

## Nicole Houde

### *La maison du remous* (1985)

El pueblo parece improbable. Es difícil explicar, a los diez años, por qué un pueblo es improbable. Tal vez aquel nombre extraño: Saint Fulgence. La gente del pueblo habla, mucho, parecen puntos exasperados de estar juntos, la gente se busca pleitos, mucho, con los puños apretados. El ruido que hacen entierra la demanda. [...] es enredada, por mucho que Laetitia se alce en la punta de los pies, la demanda está recubierta por palabras sorprendentes, palabras volcadas como una olla de cazuela: la salsa, los pedazos de vacuno cocido y el mantel manchado [...] –Laetitia, pon la ropa limpia en el basurero [...] –Laetitia, pon a calentar la sopa en la mesa [...]. Al principio, había tenido ganas de reírse. Y ganas de arrojar la ropa limpia al basurero y dejar que la sopa se entibiara en la mesa. Se había dado cuenta, después, que nunca había habido un principio. Todos los días volvían las palabras volcadas [...] –Agrégale azúcar a la sopa. Laetitia se alza en la punta de los pies. Comprender por qué es incomprensible. Crecer. Cada vez más, mira a su madre, mira sus propios pies y baja los dedos. Las palabras están al revés, se imagina que la boca de su madre y la de su padre también están puestas al revés. Sus bocas parecen vivir en su rostro, sus bocas viven en otro lado [...]. Será la primera vez, ella volcará una palabra con sus propios gestos. Su madre se ha agachado para recoger un lápiz en el suelo. Laetitia se ha atrevido a mirarla, y sus ojos se han cruzado. Aquel fulgor de asombro: Laetitia creyó un instante que su madre la reconocía, como tras una larga ausencia. Laetitia le tendió la mano derecha. Y en esa mano la madre colocó la escoba. Laetitia miró nuevamente el rostro de su madre: ya no estaba el fulgor de asombro.

[...]

Las fechas sirven para disimular lo que fue robado, o lo que podría serlo. Debe ser lo esencial, piensa Laetitia, si no los Tremblay Thaddée y los Simard de Michel no se matarían los unos a los otros. Pero ¿dónde permanece lo esencial? Comprendió de pronto, al pronunciar en ella misma “permanecer.” Uno siempre permanece en alguna parte; para caminar, para trabajar, incluso para vivir en una casa, hay que sentir la tierra bajo los pies, un

espacio en el cual confiar. La tierra no es de fiar. Puede mudarse. Pues los ríos corren. Seguramente la tierra permanece en el mismo sitio sólo en apariencia: corre, así como lo hacen los ríos. Es difícil adivinarlo: corre más lentamente, más silenciosamente. Si el rostro de su padre o de su madre nunca es aquél que ella espera, si sólo le muestran la apariencia, es porque necesitan transformar la tierra, transformarla en una apariencia. El espacio nunca es realmente aquel que ellos esperan. El pueblo puede deslizarse hacia la Costa-Norte o hacia los Estados Unidos, se desliza en este momento, el gusto de viajar no pertenece sólo a los ríos. Olivier, Marcel, Arsène, Mathieu y Johnny enarbolan fechas; esperan paralizar la tierra. Un punto fijo que amarraría al pueblo, al tiempo, pero ese punto fijo se sustrae porque cada uno señala una fecha distinta. Bajo sus pies, la tierra se mueve lentamente, silenciosamente; sin darse cuenta, cada cual ya habita un espacio diferente y habla de un tiempo cada vez distinto. Laetitia ve gente pasar al interior de las fechas, la ve deslizarse; con cada muerte, el pueblo se aleja.

[...]

Apostada en la ventana, Laetitia observa a Gertrude que está comiendo nieve. Mientras la única palabra que le importa no se realice, resistirá a las palabras. Silenciosa, como su infante que tarda en llegar. Laetitia rehúsa las palabras “nieve,” “comer;” sólo se deja impregnar por la sensación que debe provocar la nieve en la lengua de Gertrude. Durante horas, mientras Gertrude trabaja y Jocelyne está en la escuela, Laetitia no usa las palabras. Está rodeada por objetos que identifica por medio de las sensaciones que experimenta. Cae en lo más hondo de las formas y los colores. Toca la estufa, percibe su calor, su forma cuadrada, negra y blanca. Siente profundamente que negro es este atardecer, blanco es la espuma del mar, sin que “atardecer” o “espuma del mar” puedan volverse palabras. La silla pintarrajeada por Gratien y en la cual llora Alvana, es el orfanato. Esta cadenita que lleva al cuello, es la *Baie des Chaleurs*, el *originale*, la partida de su abuela. El vestido rosado que pende de un colgador, flotante, sedoso, es el olor acre de un verano comenzado sin él, un regalo de William. Los objetos, los sentimientos se hunden en ella, impalpables, como pescados cuya piel pegajosa resbala entre las manos. Sigue los trayectos que traza el cuerpo de las cosas, el



cuerpo movedizo y palpitante de las cosas que divaga, tantos misterios destapados: el ropero a la sombra de los cementerios, el sol miedo, la cuerda primera vez, tantos movimientos informes y numerosos en el cuerpo de las cosas [...]. Su vientre, sus brazos, sus piernas, su pecho son una pradera traicionada [...] por la huída intermitente de las cosas. Es por esto que Laetitia vigila los objetos y vela por que no cambien de lugar [...] Nada debe moverse, es demasiado arriesgado. Sobre todo cuando se ha aprendido aquel incesante estremecimiento de las cosas, aquella desesperación de las cosas.

## Notas

- 1 Ha publicado las novelas *Salir* (1989), *Cita Capital* (1992) y *El Contagio* (1997) en Editorial Cuarto Propio. Es autora de numerosos artículos y ensayos acerca del lenguaje, el género y el poder, la memoria y los imaginarios urbanos; así como de textos sobre producciones artísticas nacionales.
- 2 La lectura y el encuentro con estas y otras escritoras del Quebec fue posible gracias a una beca BREC del gobierno de Canadá. Quiero agradecer a la crítica Claudine Potvin y a la poeta y crítica Louise Dupré, quienes me acogieron, aconsejaron y acompañaron en esta aventura literaria particularmente gozosa, durante la cual se hizo inseparable el recorrido por los libros y por las calles de la ciudad de Montreal.
- 3 En las obras destacadas por la institución literaria, así como en las relecturas que realizan actualmente las críticas, se encuentran las voces inaugurales de Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy; la obra de Marie-Claire Blais y la fuerte impronta de Anne Hébert. A partir de los años 70's, los nombres se multiplican y la siguiente enumeración no puede ser más que parcial e inexacta: France Théoret, Madeleine Gagnon, Monique Proulx, Madeleine Ouellette-Michalska, Anne Dandurand, Yolande Villemaire, Louky Bersianik, Louise Dupré, Lise Tremblay y, entre las más recientes, Ying Chen, Marie-Sissi Labrèche.
- 4 Nicole Houde es también autora de (selección) *La Malentendue* (1983), *Les oiseaux de Saint-John Perse* (1995) y *La chanson de Violetta* (1998).
- 5 Una mirada feminista sobre la "novela de la tierra" ("le roman de la terre") se encuentra en Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père* y en Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère/ Mères, filles et écriture dans*

- la littérature Québécoise au féminin*. Quebec: Éditions Nota Bene, 1999.
- 6 En el conflicto histórico del Quebec con la lengua y cultura anglófona, no puede ser azarosa la aparición de dos anglicismos en esta novela, de uso popular y de connotaciones fuertemente negativas: el objeto “strap” y el calificativo de ser una “badluck” (mala suerte) que le lanza el padre a la hija soltera embarazada.
  - 7 Suzanne Jacob (1943) es narradora, poeta y ensayista. Entre sus otras obras, no comentadas aquí, se encuentran (selección): *Flore Cocon* (1978), *La survie* (1979), *Poèmes I-Gémellaires* (1980), *La Part de Feu* (1997).
  - 8 Nicole Brossard (1943) es poeta, narradora y ensayista. Entre sus otras obras, no comentadas aquí, se encuentran (selección): *Aube à la saison* (1965), *Mordre en sa chair* (1966), *French kiss (étreinte/ exploration)* (1974), *Mécanique jongleuse seguido por Masculin grammaticale* (1974), *Sous la langue/ Under Tongue* (1987), *La lettre aérienne* (1985), *Anthologie de la poésie des femmes au Québec* (en colaboración con Lisette Girouard) (1991) y *Hier* (2001).
  - 9 María Inés García Canal hace un paralelo entre la especialización de los espacios que se diera en las ciudades modernas, con las subsecuentes coreografías destinadas desigualmente a mujeres y hombres, y la mirada historicada que surgió con este proceso –mirada que esta autora contrapone a la función fisiológica de la visión–, mediante la cual las escenas se dividen en luz y sombra, el objeto siendo iluminado, y clasificado, por el sujeto (García Canal 1998).
  - 10 La histórica manifestación independentista en el Marché Jean-Talton, donde la voz de los oradores era recubierta por el excesivo y voluntario recorrido de los tranvías pertenecientes a una compañía anglófona.
  - 11 *El desierto malva*. Trad. Mónica Mansour. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1996.

## Bibliografía

- Bataille, Georges. *La historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Dupré, Louise. *Stratégies du vertige*. Montreal: Remue-Ménage, 1989.
- “Prólogo.” *L’amèr ou le chapitre effrité*. Montreal: L’Héxagone, 1988.
- Forsyth, Louise H. “La critique féministe au Québec: une démarche créatrice.” *L’autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tomo II. Lori Saint-Martin, comp.

- "Prólogo." *Picture Theory*. Montreal: L'Héxagone, 1989.
- García Canal, María Inés. "Espacio y diferenciación de género (Hacia la configuración de heterotopías de placer)." *Debate Feminista* N°17, (1998).
- Gould, Karen. "Féminisme/postmodernité/esthétique de lecture: *Le Désert mauve* de Nicole Brossard" *L'autre lecture*. Lori Saint-Martin (comp.) Montreal: XYZ éditeur, 1994.
- Jacob, Suzanne. *La bulle d'encre*. Montreal: Les Éditions du Boréal, 2001.
- Montecino, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Sudamericana (reed.), 1996.
- Rojas, Sergio. "Desde la calle no se ve la ciudad." *Calle y acontecimiento*. Coord. Francisco Sanfuentes. Santiago de Chile, 2001.
- Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988.
- Wigley, Marc. "Untitled, The Housing of Gender." *Sexuality and Space*. Beatriz Colombina (ed.) Princeton: Princeton Papers on Architecture, 1992.