



Desmadre o el oído

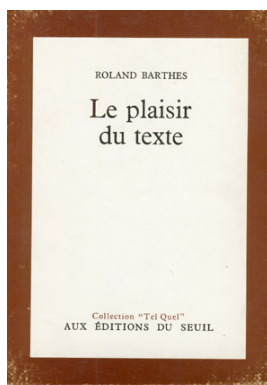
Mara Negrón

El prefacio del libro de Vanessa Vilches se cierra con la siguiente cita:

Roland Barthes, quien desbancó desde una postura burlona el discurso autobiográfico y su pretensión de reconstruir un relato que se relacione a un Yo extratextual, con su texto *Roland Barthes par Roland Barthes*, propuso, en otro lugar: “Un escritor es alguien que juega con el cuerpo de su madre”. Juego y escritura se trenzan alrededor del cuerpo materno en la cita del escritor francés. El cuerpo de la madre es matriz de la escritura, se propone. Por mi parte, me amparo en ese cuerpo materno como matriz del juego de escritura del que habla Barthes para explorar otro juego y otro cuerpo: la autobiografía (p. 20).

Esta vez volví a leer el libro de Vanessa Vilches a partir esa frase de [Roland Barthes](#) extraída de *Le plaisir du texte*: “El escritor es alguien que juega con el cuerpo de la madre”. No me contenté con leer la cita. *De(s)madre* me desvió hacia esa frase, y terminé buscando el lugar del cual la misma había sido tomada. Voy a leer ese fragmento de *Le plaisir du texte*:

Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir (Lacan, à propos de Sade). Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe ; ce n'est pas le langage, c'est la langue, *la langue maternelle*. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (je renvoie à Pleyne, sur Lautréamont et sur Matisse) : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on « défigure la nature ». (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 1513, Seuil, t. 2 1966-1975, Paris).



Ningún objeto se encuentra en una relación constante con el placer (Lacan, sobre Sade). Sin embargo, para el escritor, ese objeto existe; no es el lenguaje, es la lengua, *la lengua maternal*. El escritor es alguien que juega con el cuerpo de su madre (remito a Pleyne, sobre Lautréamont y sobre Matisse): para glorificarlo, embellecerlo, o para descuartizarlo, llevarlo hasta el límite de lo que, del cuerpo pueda ser reconocido: iría yo hasta gozar (*jouir*) de una *desfiguración* de la lengua, y la opinión se escandalizará, puesto que ella no quiere que uno «desfigure la naturaleza».

El escritor no se quiere alejar del cuerpo de la

madre, entiéndase de la lengua materna. En la cita hay una secuencia que va del objeto de placer, a la lengua materna, y no la lengua o el lenguaje, hasta el cuerpo de la madre. La operación de escritura aparece como una desfiguración de la naturaleza realizada en la lengua materna. Es en la lengua que se juega la distinción entre el placer y la *jouissance* que Barthes declina a lo largo de su texto. El texto de placer es aquel que responde a un cierto código de la lengua y de la cultura, y el texto de goce aquel que trabaja la ruptura de los códigos en la lengua, de la cultura de las masas, y de las ficciones oficiales que rigen a los sujetos. Gasto, malgasto, cero capitalización del sentido, dispersión; todo eso se juega a través del texto que establece otra relación con la gramática de la lengua materna. “El escritor es alguien que juega con el cuerpo de la madre”. ¿Quién es un escritor o mejor dicho, y quizá sea una de las astucias de la frase barthiana – que desplaza la pregunta de la identidad del autor, al pasar del quién es a ¿qué hace alguien que escribe? ¿qué hace ese sujeto que se encierra a escribir? En secreto, imaginemos a ese individuo que juega, ya la noción de juego central en Barthes aparece, la escritura juega, y su objeto o lugar de juego es el cuerpo de la madre. ¿Por qué ese cuerpo en particular, y todas las interrogantes que el mismo planteará sobre el sexo del escritor, sobre las economías del goce en el juego de la escritura? En ese juego el escritor juega pero también el objeto juega con el sujeto. ¿Qué es una lengua materna? Pues ese juego sucede de forma privilegiada en el cuerpo de la lengua que llamamos materna. ¿O no hay ninguna lengua materna, natural, todas se aprenden, o a través de todo aprendizaje de una lengua lo que figuramos o desfiguramos es una relación con

una instancia maternal? Por lo que debemos admitir que lo maternal, la maternidad no existe fuera de esa relación con la lengua llamada materna. Mientras más un escritor desfigure esa relación de naturaleza con la primera lengua, mientras más patente haga su función de prótesis, de suplemento más gozosa es una escritura. Barthes nos dice que el escritor juega con del cuerpo de la madre, cito una vez más “para glorificarlo, embellecerlo, o para descuartizarlo, llevarlo hasta el límite de lo que, del cuerpo pueda ser reconocido: iría yo hasta gozar (*jouir*) de una *desfiguración* de la lengua”. ¿Descuartizar el cuerpo, es decir, la lengua maternal, tornarlo irreconocible eso es lo que creo sucede en el libro de Vanessa Vilches? Ella desfigura hasta reducir «*la mater*», (pensemos ese recurrir de su parte a la lengua latina), es ella quien la nombra así, a un órgano. Pronto volveré a hablar del sexo de la madre en su libro. Creo que es esa relación improbable entre el cuerpo de la madre y la lengua materna lo que el libro de Vanessa Vilches hace patente. La *mater* a través de la escritura aparece como irreconocible, pues la palabra, la letra nunca me da la cosa como no sea transformada, traducida. Diría así que el texto de Vanessa responde en su economía, en su tentativa de conceptualizar el cuerpo problemático de la madre al texto de goce. (Digo cuerpo problemático en dirección del psicoanálisis y de los feminismos). Recordemos que el texto de goce puede producir una sensación de tedio, no es un texto fácil, o como dirían los críticos de la prensa local, es un texto para un público especializado. Yo desplazo la categoría. Sí, es cierto, es un texto para un público que se especializa en la lectura de escrituras gozosas. Hay en *De(s)madres o el rastro*

materno en las escrituras del Yo, un goce de la palabra que yo leo en la provocación de su título, ese «de(s)madre», la palabra, la expresión que nos aparece como más compleja con respecto a su uso banal. También leo esa provocación y goce de la palabra en sus neologismos «*matergrafía*», «*mater matrix*», y sobre todo en ese privarnos de madre. La madre es no solo la loca de la casa sino la que no está.



Una anécdota más sobre la lengua materna. En *El monolingüismo del otro* Jacques Derrida, en una larga nota al calce, hace una tipología de las diversas relaciones de algunos escritores judíos a la lengua alemana. Habla de Lévinas, Kafka, Celan y Hannah Arendt. En una entrevista, a la pregunta de su apego a la lengua alemana, Arendt responde: “Siempre me decía ¿qué hacer? ¡Pese a todo no es la lengua alemana la que se volvió loca! Y en segundo lugar: nada puede reemplazar a la lengua materna”. (p. 91). Derrida levanta la sospecha... y si fuera efectivamente la lengua la que se ha vuelto loca, o en todo caso la locura tiene lugar en la lengua, se articula desde ella, toda ideología política se articula en una lengua. Entonces, en otra esfera más inconsciente de nuestra relación con la lengua llamada materna, es nuestra resistencia a aceptar que la madre es otro nombre del origen del reemplazo. La madre, la naturaleza es reemplazable. He ahí el origen del arte. Es lo que hace suyo el libro de Vanessa Vilches.

En mi primer encuentro con este libro había apuntado tres cosas al menos: el oído de la madre, un sexo incierto, como destinatario de la autobiografía, el *fort-da* de las autobiografías leídas y el de la propia escritura de Vanessa, y la presencia desequilibrante de *Circonfession*.

1) El primer punto, el oído de la madre como destinatario me llevó a una reflexión sobre la importancia de la figura de la madre en la literatura, su lento despuntar y por otro la fragmentación del cuerpo de la madre. Hablo de un sexo incierto pues la madre reducida a un oído desfigura la figura del cuerpo maternal visto desde el psicoanálisis (la madre y su pene ficcionado, o la madre y sus senos). Aquí se propondría que el oído es la madre en cuyo caso tendríamos que admitir una proposición del tipo “el oído es maternal”. Tendríamos que admitir que el oído de cualquiera hombre, mujer... torcido, es maternal, que es un fragmento de madre en todas y todos nosotros, o que todas y todos poseemos un órgano maternal. El oído es un orificio del cuerpo por el que entra y sale la voz del otro en mí.

Mas escuchemos la frase de otra manera. ¿Es el oído *de la* madre? Escuchemos la preposición que inscribe la posesión del órgano. La autobiografía se escribe para el oído de la madre. Ese oído es *de la* madre. Es decir, el oído le pertenece a la madre, ella es la custodia por excelencia de ese órgano. ¿Pero, y mi oído, el mío, le pertenece? Admitiríamos invirtiendo el juego posesivo que lo único que yo preservo de la madre en mí es su oído. Con lo cual admitimos también que cuando nos sentamos a escuchar al otro quien escucha en mí es mi

madre, que lo que escucha en todas nosotras y nosotros es la madre, es decir, la escucha es maternal. Hablaríamos entonces de un hacer de oído. En el relato autobiográfico hay dos posiciones: el sujeto que habla en dirección de ese oído, que se lo fabrica, y la posición del que hace de oído. El que escribe juega con las dos posiciones. Podríamos para abrir más



caminos de reflexión en torno al oído y la escucha recordar el cuadro de Rembrandt “El oído del filósofo”, y las figuras de los profetas, escritores, escribas ocupados en la tarea de escribir acompañados por algún ángel que ellos no ven y que les habla al oído. ¿A quién le escribe el que escribe, con quién habla el que escribe, quién lo escucha?

Recordemos que la cura psicoanalítica parte de la escucha. Esta síntesis de proposiciones en torno a la significación del oído y de la escucha me mueve a decir que si bien no hay una madre como referente real, ésta es la tesis de partida de la lectura de Vanessa, yo sí veo la configuración de un cuerpo maternal diferente, otro.

2) El segundo punto que tocaba en mi lectura anterior se proponía dar cuenta del movimiento de escritura, de *ford-da*, que caracteriza las autobiografías que Vanessa Vilches lee, y el de su propia manera de escribir y de teorizar. Vanessa hace en el primer capítulo de su libro un extenso recorrido sobre los debates teóricos en torno a lo maternal y a la madre. Ella deja claro a través de ese recorrido que su trabajo se aleja de una lectura feminista clásica, y

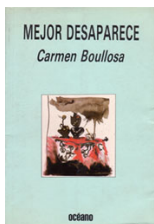
o esencialista. Para luego acercarse, a las propuestas de Paul de Man y de Jacques Derrida. Lo que ella privilegia en su lectura es el texto, su fabricación interna. La madre o *mater* no posee ningún referente real como no sea el de su propia plasticidad lingüística, su devenir en la escritura o en la estructura de esos relatos. Queda claro también que la autobiografía ya no es el relato de un sujeto en particular, sino *matergrafía* porque lo que se pone en escena es la relación con el significante de cada uno de esos escritores, es, en otras palabras el juego con el cuerpo de la madre en la lengua maternal. En la autobiografía se dan a la misma vez dos movimientos: cuando yo hago el retrato del otro, yo hago el mío propio, y viceversa. El otro es mi espejo.

Su recuento teórico es exhaustivo. No deja nada. Con excepción de una escena freudina. Las *matergrafías de De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo* describe un interminable *fort-da* freudiano... porque todas las *matergrafías* cuentan una y otra vez de forma casi arquetípica la historia del pequeño Ernst que juega con un carrete de hilo cuando la madre se ausenta, para poder soportar el desplacer de la separación. El juego del niño combina el carrete de hilo con la pronunciación de dos sonidos *fort* «ido» y *da* «aquí está». En todo caso, el hilo es vital en esta historia, sin hilo no habría nada... ni madre ni carrete, la madre y/o el carrete, ni tampoco habría fórmula mágica. Así la madre casi ida, agonizante, de *Circonfesión* de Jacques Derrida, la madre como memoria que el yo resucita como propia en *The Autobiography of my Mother* o *My Brother* de Jamaica Kincaid, la lengua materna en traducción de



Jamaica Kincaid

Esmeralda Santiago en *Cuando era puertorriqueña*, la madre cosificada de Carmen Boulosa en *Mejor desaparece...* todas y todos relatan algo así como la



madre «ida» - la madre «aquí está», a la misma vez. No hay dos tiempos de la acción porque no es que la madre se haya ido y que luego se constate que no está, y vuelva a aparecer. No. Es que mientras más ida, más lejos, más aquí está, pues siempre nos queda el carrete de hilo, y el hilo. La madre es el espacio de una ecuación de sustitución.

¿Qué efecto puede producir en el lector del libro de Vanessa Vilches ese movimiento de *fort-da*? Creo que habría al menos dos lectores para ese libro: el angustiado pues no hay madre en ese libro, no hay madre en la forma clásica, dónde está su cuerpo, y cómo es posible que se devengue placer en la escritura de su desaparición. El de(s)madre como ausencia de madre en el libro es el efecto de la teoría. Pero, podríamos también imaginar el otro lector, el que se place en las idas y venidas de una madre que nunca ha estado en su forma totalizadora y plena. Podríamos decir que la escritura de Vanessa es melancólica, y también los posibles lectores de su texto. El texto no nos restituye, no digamos nada, mas nada en su forma aceptada, como no sea otra economía de la pérdida. Digo melancólico pensando en la distinción que Freud hace entre duelo y melancolía. El duelo tiene un objeto preciso, “yo sé lo que perdí”, por lo tanto puedo incorporarlo, y bien olvidar. Mientras que la melancolía no tiene objeto preciso, por lo que no sabemos cuándo vamos a ponerle un punto final a la tristeza. Es decir, el melancólico se place en su pena. Ese es su juego.

Yo diría que en el texto de Vanessa Vilches no hay incorporación de la madre, sino de(s)madre, esa separación del cuerpo del origen, que es ciega, pues nadie asiste a su propio nacimiento, lo que deja su huella. La ausencia y el vacío significan más. Ese vacío recoge el otro significado de «de(s)madre»: es decir, exceso. No hay un libro donde haya tan poca madre como en éste y a su vez donde haya demasiada.

Para mí esa huella de la madre tiene una vez más la forma de un oído. La voz y el oído de mi madre que me habita, que me inquieta, que no cesa.

3) El tercer punto de mi intervención tiene que ver con el lugar que ocupa la lectura de *Circonfession* y de Jacques Derrida en *De(s)madres...* Vanessa le dedica el capítulo II cuyo título es «*Circonfesión y la grammaire generadora del Yo*». Si recorremos los títulos de las diez secciones que lo componen podemos reconstituir una serie de temas presentes en *Circonfesión*, y que son también algunas de las figuras que nos permiten descifrar la gramática de la deconstrucción. Podríamos decir que la deconstrucción es un sistema filosófico que se ha pensado desde y para la figura de la madre. El lector ventrílocuo que pone en escena los textos de Jacques Derrida no se coloca nunca frente al padre. Giran en torno a él pero no persiguen permanecer en un sólo lugar. De ahí la metáfora de la diseminación, de la cortadura, de la dispersión. La descontrucción se aleja del falologocentrismo, ese pensar en torno de un centro. Entonces, *Circonfesión* publicado en 1991 ocupa un lugar curioso en la trayectoria del filósofo. Digo curioso, pues podríamos pensar que ese texto es autobiográfico, y leyéndolo vamos a enterarnos de la verdad de la vida de ese

que firma su texto con el nombre de Jacques Derrida. Pero como Vanessa ve muy bien, todo eso no es más que una deconstrucción de la escritura autobiográfica. Primero, el texto fabrica varios pisos. El primer piso sería el trabajo de Geoffrey Bennington arriba, y hay una disposición espacial, que como ustedes saben siempre ha sido importante para Derrida. Bennington hace una suerte de diccionario para explicar la gramática de la deconstrucción: ese Derridabase. Un segundo piso subdividido a su vez por dos historias más: en un plano *Las confesiones* de San Agustín, la estructura de las confesiones, la madre como interlocutora, y por otro incrustado en las confesiones de San Agustín, las fotos de la madre, Georgette Derrida y sus frases. *Circonfesión* da vueltas en torno a dos circunstancias. Una que ocurre en el presente de la escritura: la madre está muriendo, agonizando. La otra que ya ocurrió: la circuncisión de la cual la madre sería la única testigo. Él, el circuncidado, no asistió a su propia decapitación. ¿Quién puede contarme mi circuncisión, madre, confiesa mi circuncisión? Nadie responde. Responde el hijo: la circuncisión nunca ha acabado, ella se repite cada vez que escribe el filósofo. Volviendo a la estructura de la revelación de verdad que debe animar el texto autobiográfico, podemos decir que *Circonfesión* hace una vez más *fort-da*, lanza el carrete de hilo muy lejos, y al hacerlo lanza tanto al sujeto autobiográfico como a la madre.

La madre se configura con hilachas de frases, fotos. La relación entre foto y frase es compleja. Las frases son fotos de la madre, es decir, pedazos de ella que el sujeto preda durante su agonía. De esas frases fotográficas yo voy a extraer una, que Vanessa comenta en la página 86:

Como rito funerario, la escritura puede verse marcada por la necesidad del sujeto de recuperar la imagen para sí de la muriente en él. De aquí que la discursividad parta de sus últimas palabras, haciéndolas suyas. “J’ai mal à ma mère”. (p. 86)

Una de las frases recogidas es: “J’ai mal à ma mère”. Vanessa nos propone dos traducciones “me duele mi madre” o “me duele en mi madre”. La madre se convierte en un lugar del cuerpo, pues es como si se dijera me duele la garganta: “j’ai mal à la gorge”. Una construcción alterna en francés hubiese podido ser “j’ai mal pour ma mère”. Me duele por mi madre o sufro por mi madre. Pero no. Es “tengo mal en mi madre”. El mal está localizado en el cuerpo de la frase. Para Vanessa es un lugar ilocalizable como la *khôra*, es decir, el origen que no es localizable en ningún lugar preciso. Así leo la interpretación de Vanessa, el dolor tiene su origen en la madre pero ésta no es localizable en ningún lugar. Cuando yo la localizo en el cuerpo de la frase, vuelvo a insistir en lo que una vez más creo configura el cuerpo de la *mater* en tu libro, es el oído. Este órgano es el lugar de transición de la frase y por lo tanto del dolor que se conservará en la frase.

Yo voy a añadir a esa lectura. Es que cuando en francés digo “mal”... hay un juego de significante, que el oído inconsciente francés escucha, mal y mâle, es decir, “el varón” y el “mal” se pronuncian igual. Si no veo la palabra escrita... claro el contexto de la frase me dice. Pero, por ahí pasa la «*différance*» que silenciosa sólo se escribe. ¿Qué se escribe en ese silencio? ¿Al varón le duele en la madre, pregunta? ¿El dolor de la masculinidad tiene lugar en ese no lugar, en el incesto no asumido, asumido... pues creo que el texto lo asume. En particular en el momento de la felación desplazada, es decir, cuando la madre

chupa el prepucio del niño en la ceremonia de circuncisión. Ver las páginas que Vanessa le dedica en la sección: “La caníbal amada; la madre y la alianza”.

Terminamos el capítulo II de *De(s)madres*. Creemos dejar a *Circonfesión* atrás. Pero, pienso que no, que éste se sigue leyendo en Kincaid, en Santiago y en Boullosa. *Circonfesión* empuja su libro hacia otro lugar que yo no sabría cómo nombrar. Su hibridez entre teoría y confesión en el que



se hace de la teoría una confesión y de la confesión un discurso teórico en el que se performa la aporía de la representación mediante la escritura, ese libro que no es ni filosofía ni ficción ni confesión y que participa de todas esas formas de escritura, ese libro colocado al inicio del recorrido de *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del YO* me parece dislocar todo el trabajo de Vanessa Vilches. Yo me pregunto por qué ese orden de presentación de los ensayos como si su texto, y ahí yo leo su propia *matergrafía*, comenzara con un exceso de madre teórica para terminar con una casi desaparición en las ficciones de la mejicana Carmen Boullosa. La lectura de *Circonfesión* precede y marca la gramática improbable de la madre en *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo*.

Uno de los oídos de su texto es Jacques Derrida: *The Ear of the Other*.

Mara Negrón

Catedrática, escritora © 2004