



El porvenir dura mucho tiempo

Aurea María Sotomayor

“Ella es su laberinto y tú eres el suyo. Un sendero desde ti a ti mismo se pierde en ella y de ella hacia sí misma se pierde en ti. Y si uno tan sólo busca un juego de espejos en todo esto, ¿no es ello ya el abismo?”

—Luce Irigaray, (*Amante marine*)

Si quisiéramos reducir a una frase la tesis del libro *De(s)madres, o el rastro materno en las escrituras del yo*, diría que según su autora, Vanessa Vilches, la madre genera la primera persona del texto autobiográfico. Su autora postula cifrar en la escritura particular de estos textos en prosa el rastro de la *mater* como génesis de la obra. La madre procrea, en ese sentido al texto y hace acto de presencia en éste, ya sea para su sacralización o para su abyección. Después de colocar a la figura en el centro de su libro, Vilches asedia sus proximidades conceptuales al invocar cuatro posiciones autobiográficas con una addenda: la circonfesión de Derrida, la pose tra-ductil de Esmeralda Santiago en *Cuando yo era puertorriqueña*, la imposibilidad autobiográfica de *Antes y Mejor desaparece*, de Carmen Boullosa, el duelo por la madre fallecida o la necrografía en *La autobiografía de mi madre*, de Jamaica Kincaid y el epitafio de Manuel Ramos Otero. La madre es la figura de fondo sobre la que se perfila el Yo. Al citar *El monolingüismo del otro*, la autora reproduce la cita más sugerente del texto: “quien habla en primera persona, eleva la voz desde la lengua de la madre”. En otras palabras, la generatriz provoca la llegada de la primera



persona de la escritura. Quiero destacar que no se trata tan sólo de la primera persona de la escritura autobiográfica, sino que la generatriz literalmente provoca a la primera persona, es decir, al primer texto, pues los escritos analizados constituyen en su mayoría, la *opera prima* de los autores, incluso de Derrida, ya que *Circonfesión* es el primer texto donde éste se asume tan descarnadamente real, ya que la indecibilidad, el “espacio entre”, lo himénico, la *différance*, y otros caros lugares conocidos de la teoría se desmadran para revelar su alma. En el caso de Derrida, como dice Vilches, la “madre le para la pluma” al hombre, cuando evoca la escena de su infancia, la circuncisión. Su circunloquio aborda el proceso de la incisión judía valiéndose del discurso católico de la confesión, y revelando que es todo un marrano, una persona en el “entre”, en el umbral. Memoria, muerte, eros, firma, nombre, todos ellos, de una u otra forma, rondan los textos analizados.

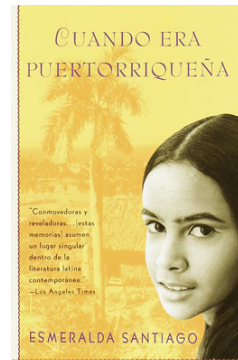
La memoria de la matriz genera la máscara, la prosopopeya apostrofa al ausente, y como señala Paul de Man, en esa ausencia habita la donación del habla, tal como en el

THE BOUNTY



poema *The Bounty*, de Derek Walcott, donde figura una mujer que es la madre, cuyos talones el hablante poético evoca; talones parecidos a los que contempla intermitentemente la protagonista de *The Autobiography of my Mother*, que casualmente dedica Kincaid a Walcott. A la madre se dirige la primera parte del poema elegíaco *The Bounty*, y allí la voz poética formula una pregunta crucial: “¿puede o no puede ella leer esto?” No en vano un poeta yace en el sepulcro junto a su madre Alix y no en vano esa primera parte concluye con una figura ambigua: el árbol cuya madera se despliega como un banquillo para albergar la figura de un ave que canta. La indecibilidad habita ese final: no se sabe

quién canta, el poeta o la madre: “and that nailed and thorn-riddled tree that opens its pews/to the blackbird that hasn’t forgotten her because it sings.” La voz materna se las arregla para regresar, aún cuando se trate de madres fallecidas o ausentes, siempre y cuando haya hijos que recuerden. Y aquí lo biográfico sesga la memoria o la búsqueda de la escritura. En el caso de la obra de Esmeralda Santiago, prevalece la fijación de recuperar lo natal, y con ello, el español. Lo interesante de la lectura de Santiago trabajada por Vilches es el lugar asignado a la traducción: la de su experiencia y la del libro, ambas imposibles a menos que se las reduzca a un lugar folklórico. Y a la irónica pregunta de la autora sobre la necesidad de Santiago de contar su biografía dos veces, sugiere que atañe más al mercado norteamericano que a su necesidad. *Cuando era puertorriqueña* deviene entonces en la lectura de Vilches en una especie de matricidio contra quien la ha forzado a mudarse a los Estados Unidos y a quien ha servido como traductora. Claro, podemos preguntarnos como lectores de *Desmadres*, cómo definir un concepto que no se menciona en el libro, el de la *madre patria* (que en su caso sería Puerto Rico) y cuál es la de Santiago, especialmente cuando en ella asistimos a la paradoja de que su lengua literaria es el inglés mientras enarbola el español como residuo de lo materno. Entonces el porqué de la traducción sirve un propósito confesional de “dar muestra del trazo” y justifica su necesidad del espanglés, que calza perfectamente con su hibridez cultural. Por voluntad propia, la autobiografía lingüística de Esmeralda Santiago se convierte en un exhibit para consumo del pueblo norteamericano, en primera instancia, y del latino, en segunda. Pero nunca cesa de confesarse o de decir *mea culpa*.



En este sentido, debemos pensar en el marco de la palabra *dicha para otro* y qué estatuye su necesidad. ¿Para quién traduce Esmeralda, por ejemplo? Y en las demás narraciones, ¿cuál es la necesidad de autoevocarse, sino el de construirse? Sin embargo, la ficción no es cualquier discurso, en la ficción se modifica o transforma ese origen. Hay una leve mentira, una mentira frágil en el fondo de todo texto, pero esa mentira resulta de una voluntad abocada a la certeza. Es en el marco de una historia que se pretende verdadera que se inserta el truco prestidigitador de la ficción. Pero la ficción o la poesía no son una mentira, sino otro tipo de verdad. En el esclarecimiento de ese tipo de verdad le va la vida a quien escribe, *su porvenir dura mucho tiempo*, si usamos la frase querida de Althusser en su propio texto autojustificadorio. Y aquí centrémonos en su porvenir, el del texto.

Vuelvo a recalcar que los textos examinados son todos los primeros libros de estos escritores. *La Autobiografía de mi madre* es la primera novela de Kincaid,¹ así como los dos textos de Boullosa y el conocido libro de Esmeralda Santiago. Derrida se inicia en otro tipo de escritura con *Circunfesión*. Y uso el verbo “iniciarse” en todos los sentidos de la palabra. En el fondo, quizás, habría que dar fe de dos cosas que el mismo Derrida confiesa al finalizar su travesía: 1) que el libro no le sirve a los demás, a los lectores, y 2) que no es más que el pretexto para la necesidad de estampar la firma del autor. Regresamos a la pregunta, ahora vuelta de otra forma: ¿cuál es el estatus de la *mentira* que se produce en medio de un texto propuesto como un pacto autobiográfico? Por ejemplo, ¿para que sirve el retrato en *Circunfesión* o las imprescindibles fotos de

Esmeralda Santiago y de [Jamaica Kincaid](#) en sus textos? Cuando le aplico esta pregunta a otras escritoras, pienso en Sor Juana Inés de la Cruz, Diamela Eltit, Maryse Condé, Nilita Vientós Gastón, Gertrude Stein, Alejandra Pizarnik. ¿Para qué sirve el autorretrato visual o verbal en el fondo del texto?

Vilches propone que miremos en ello la voluntad de crearse un yo. En el contexto del libro estimo que se trata de crear un yo para la escritura, que difiere de cualquier otro yo. En los otros yoes, los que modelan la personalidad de la persona común y necesaria, lo pragmático es la interrelación efectiva con los otros. En el yo discursivo se produce una pragmática fictiva que a mi modo de ver atañe a lo que una vez afirmara Frantz Fanon, la necesidad de seguir inventándose. “El porvenir dura mucho tiempo” se titula un texto confesional de Althusser muy pertinente a la discusión de hoy, pero ese porvenir está fundado en una especie de pulsión de escritura marcada por la interrogación continua del yo y sus acciones. Quien se autobiografía comienza con una pregunta sobre sí que no suele contestar, y por eso, su porvenir dura mucho tiempo, hasta que la muerte separe a ese escritor de su propio texto, es decir, de la propia madeja en que se vierte. Se dice que Sor Juana Inés de la Cruz firmó su despedida con sangre, así como [Diamela Eltit](#) lo hizo en su novela *Lumpérica* con un performance en el que se hace varias incisiones sobre un brazo. Veo la escena en que alguna de esa sangre salpica a Jacques Derrida. Me pregunto si podría ser esta iniciación por la sangre el indicio de lo consanguíneo, de la matergrafía, donde tan evidente es su filiación a una madre-patria diferente a la de Esmeralda Santiago, según mi lectura.

En el caso de Xuela, la protagonista de *La autobiografía de mi madre*, es interesante que Vilches destaque de ella su apego a la madre. Aquí me distancio de la tesis estampada en *De (s)madres*. Se trata de una narradora de unos 70 años, en primera persona, que mira retrospectivamente. Vilches subraya la filiación sentimental de la niña para con su madre fallecida como pretexto de su escritura. La autobiografía de la madre escrita por la hija da paso a un retrato en espejo. Parafraseando a Vilches, la muerte de la madre la fuerza a cargar su ataúd en la novela. Y cita la autora sobre el texto de Kincaid: “This account is an account of the person who was never allowed to be and an account of the person I did not allow myself to become”. Hermosa cita que me lanza a otra, relacionada esta vez con el padre de la protagonista. “El era un animal de la neutralidad. Podía absorber amor, podía absorber odio, podía continuar. Sus pasiones eran suyas: no obedecían la ley de la razón, no obedecían la ley de la convicción apasionada y sin embargo él podría describirse como razonable, como alguien con convicciones apasionadas. Yo era como él. Yo no era como mi madre, que estaba muerta. Yo era como él. Yo estaba viva.” Estimo, a diferencia de Vilches, que Xuela no pertenece tan sólo a su madre a quien le guarda duelo, sino también a su padre, al que pretende imitar para sobrevivir, por eso la complejidad de su carácter. La niña se ve liberada cuando muere su padre y la novela podría leerse bajo un doble signo: el duelo por la madre que afirma Vilches, y el deseo de muerte del padre a quien, sin embargo, ama intensamente. Pero del amor huye para no perecer, porque es el desamor el ámbito donde podría sobrevivir. Ella imitará al padre, que es su amor, pero parte de esa imitación conlleva el activo disimulo de su pasión. Xuela, en mi opinión se halla bajo la égida de ambos, de la realidad de su padre, del deseo de la madre. Vista desde otra lectura, la niña ocupa dos espacios

simultáneamente, para desestabilizarlos a ambos. Por eso su desplazamiento continuo entre diferentes lenguas y entre sus progenitores la obligan a habitar el abismo del espacio colonial de una forma estratégica. Podríamos decir que ella vive de la necesidad de la contienda entre la alteridad (el padre proveniente de escoceses) y el desencuentro (la madre proveniente de africanos). Esa escisión con respecto a ella misma sostiene la novela, al igual que en *A Small Place*, narración-crónica también de signo autobiográfico. Ella regresa a la isla de Antigua como turista, pero nació en Antigua. En el desfase entre uno y otro, el del turista, y el del nativo, o en el otro caso, el de la hija de la madre frente a la hija del padre, donde reside la potencialidad del espacio liminar que habita. Y lanzo la pregunta, en ese sentido, ¿podría hablarse también de una patergrafía?

“A veces hay que matar a alguien para poder escribir”, decía [Hélène Cixous](#), y concuerdo con ella. La escritura generada por una frase como esa es siempre un acto de amor, un exceso, pues la grafía que toma como objeto a la vida o al amor es inconmensurable. Tratándose de escrituras de talante autobiográfico como en el caso que nos concierne hoy, habría que remitirse a Cixous para preguntarse qué queda después que se postula el Yo con figura materna en el fondo. ¿Qué pasa con la memoria una vez aparece su escritura? Ese es el duelo donde se confunde la matriz de la escritura y el perfil del escritor a manera de palimpsesto. Escribir requiere el sacrificio de ambos (matriz, perfil) sobre el tálamo del texto. Si bien de ese rito sacrificial emerge la necesidad de reescribirse nuevamente tratando de recuperar lo imposible, la escritura autobiográfica vuelve siempre sobre sí misma para inventarse de nuevo auto-devorándose *ad infinitum*. Lo vemos en la promesa de regreso de Esmeralda Santiago y en la obsesión

por la madre en varios textos de Kincaid. En cuanto a Derrida, su secuencia vital fragmentada en 59 cortes podría sugerir cortes sucesivos, puesto que no ha muerto. Y respecto a Boullosa, el caudal metafórico de su texto es tan rico que nunca se sabe cuándo sugiere lo materno. El vínculo entre ese regreso *ad infinitum* y el acto de quitarse y ponerse la cara en un vértigo de desplazamientos sutiles, el reconocimiento de la imposibilidad de cierre, es la imagen que de la autobiografía nos lega Paul de Man. Es la madre quien le da sentido a un texto como el de Boullosa cuando en uno de sus segmentos escuchamos el monólogo de una mujer contemplativa, y acaso ociosa, desdeñando el papel maternal que la sociedad le asigna y que ahora ella denomina “eso”. La despreciada en el relato, lo “eso” que aparece al principio, condena a su vez a la abyección al mundo doméstico. Y me parece significativo que esa madre “fallecida” desee con intensidad no tener que oír, acto de madre, señalado recurrentemente en el texto por Vilches.

El gesto autobiográfico es reincidente porque aún cuando cerque a la memoria en actitud de duelo, aspira a erigirlo en devenir. La memoria tiende al movimiento precisamente porque revierte creativamente hacia el pasado. A la postre, todo gesto autobiográfico es invención. De ahí la paradoja de una escritura cuyo objeto es la grafía



(la invención) de la vida. Decía Frantz Fanon en ese otro gesto autobiográfico que es *Piel negra, máscara blanca*, que “el verdadero salto consiste en introducir la invención en la existencia. En el mundo por el que yo camino, me creo interminablemente.” En su caso se trata de una desalienación creativa por vía política que lo libera del cuerpo

sin obviar la piel o pasando por ella, como si fuera un terreno liminar. De otra parte, la apuesta que entraña lo autobiográfico destaca la figura del Yo, aunque con fondo materno. ¿Es la matriz traumática fuente de dolor, fuente de sueño?

El gesto autobiográfico exige, además, asumirse en la fragilidad de la madre. Escribirse, en gran medida, es parirse para luego darse a la luz, dar-se a luz. Quien escribe esta crítica sobre lo matergráfico adelanta en previo su reflexión sobre la escritura. La postura crítica comienza siendo la razón artística. Un libro es, sobre todo, la trampa que tiende el autor para que un lector caiga en la trama o, de otra forma, la trama del autor para entrapar al lector. Sostengo que incluso un libro de crítica, como lo es éste, es una matergrafía. Si no, ¿cómo dar cuenta de las dedicatorias que no son sino otra cara del epitafio inscrito sobre la tumba del libro? Vilches crea su relato o su crítica al amparo de esa fragilidad, al amparo del nombre propio de su madre, sin un hilo que lo sostenga: “a Luz Mercedes Norat”. Luego se tiende sobre el abismo buscándose también en su propia lectura, su propia interpretación, su propia escritura. Sigue buscándose para desembocar de otra forma en un devenir que dura mucho tiempo, poblando el abismo de su propio deseo para reinventarse quizás de otra manera: *Álbum de espejos*, nombre que ha escogido para titular su inicio como escritora de ficción. ¿Contempla la escritora que ve a la madre como un oído la posibilidad de que un oído le responda? ¿O hablamos ahora de una imposibilidad del órgano? El oído sólo está hecho para escuchar. De ahí en adelante, la madre ya no está. Del escuchar al del leer se trata; el tránsito de lo efímero a la presencia. Y con este comentario deseo ahora regresar a la pregunta retórica de Derek Walcott en su poemario *The Bounty*: “¿puede la madre leer?” Es decir, el texto que la

matriz provoca está predestinado a no tener aquel oído ni aquel lector. Estimo que ésta es la respuesta fundamental. Entonces, sólo resta escribir, ahora que la memoria se emancipa para su porvenir.