

GINA SARACENI. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Mirar hacia atrás, recorrer la historia en sentido inverso, escribir hacia atrás: tareas arduas, complejas, conflictivas para aquellos que, nacidos entre los años 30 y 60, en América Latina, en particular en el Cono Sur, escriben literatura en la última década del siglo y la primera del siguiente. Las historias nacionales, dolorosamente entramadas con las historias personales, trazaron memorias colectivas e individuales signadas por la muerte.

En *Escribir hacia atrás*, Gina Saraceni (Universidad Simón Bolívar, Caracas) pone a funcionar conceptos, propone un análisis de variadas dimensiones y genera una crítica productiva en torno de algunos aspectos que aparecen —¿sintómicamente?— en una serie de obras literarias contemporáneas relacionadas con la memoria como un campo que trasciende lo anecdótico del recuerdo. Saraceni indaga, en los sucesivos capítulos, acerca de las posibles relaciones entre las historias, las herencias y los mandatos, cuyas raíces están ancladas en el pasado, con las escrituras actuales y lo que éstas involucran. Trabajando sobre lo que Graciela Montaldo denomina la “materia fantasmática y casi invisible”, aborda diversos géneros —poesía, narrativa, ensayo— con una plataforma crítica coherente, sólida y bien articulada. Si bien se trata de una serie de lecturas exhaustivas, no son en absoluto propuestas clausuradas: la prosa de Saraceni invita a pensar las líneas que va dejando abiertas en el planteo de su minuciosa crítica.

En el primero de sus siete capítulos, Saraceni construye su corpus y, en la definición de su marco teórico, caracteriza su interés por la “figura del heredero” (14) y su complejidad, así como propone sus dos preocupaciones centrales: “la herencia como deuda” y “la herencia (...) como proceso e interpretación de un legado” (14). En el segundo, aborda la novela *Lenta biografía* (1990) del argentino Sergio Chejfec (1954), la confronta con textos ensayísticos del autor y se aproxima a las lenguas, los exilios, las catástrofes, las relaciones familiares, los recuerdos y los orígenes. En palabras de Saraceni,

El libro que el narrador escribe enuncia el testamento del libro mismo al declarar la impotencia de la literatura frente a la representación de la experiencia, sus límites y bordes pero también su postergación y diferimiento, su aproximación indetenible a ese relato que siempre va a faltar. (67)

En el tercero, analiza *El día más blanco* (2000) del chileno Raúl Zurita (1950) y desbroza el terreno de la infancia, los afectos, los sueños, las emociones, los cuerpos, los gestos y el pasado errático, minado de seres queridos. En la lectura de

la autora, “(...) *El día más blanco* propone la idea de la escritura como un modo de corregir el pasado, de imaginarlo de otra manera, de recrearlo desde el presente de la rememoración con el fin de establecer otro orden de la significación” (100). En el cuarto, se concentra en la obra del mexicano Fabio Morábito (1955), donde rastrea ciudades, países, lazos, paisajes, preguntas, desplazamientos, mudanzas y lecciones. Saraceni enuncia:

Se trata de un territorio que fija y que desprende; de una “detención” necesaria para tomar conciencia de uno mismo, de la memoria del pasado y del trazo nómada del presente que, como una lagartija inquieta y ágil, escribe sobre los muros las huellas de su paso.

Es la lengua que “guarda las heridas” para hacerlas significar de otro modo, para potenciar “la memoria segunda” que allí balbucea. Es la herencia que se escribe y muestra el exceso que la constituye. (139)

En el quinto, las poéticas de la memoria del hogar se revelan por medio del trabajo crítico sobre la escritura de la argentina Tununa Mercado (1939), en particular, *En estado de memoria* (1990) y algunos de sus ensayos. Al respecto de la novela, Saraceni anuncia que “[s]e trata de un texto de difícil colocación genérica porque oscila entre la autobiografía, la memoria, el ensayo autoanalítico, el testimonio y la ficción” (147). Y, más adelante, al respecto de la obra, dice:

Pero algo ha quedado de esa experiencia devastadora, algo que se ha adquirido por su causa: la herencia de lo que se debe evitar, de lo que no puede repetirse, herencia que exige dejar abierto el archivo para que sus tachaduras hablen de sus males y abran la posibilidad de la denuncia y la interpretación. (164)

En el penúltimo, está abocada a la lectura de la lengua en la obra, tanto poética como narrativa, del argentino Roberto Raschella (1930), donde el proyecto escriturario combina la necesidad de la invención de una lengua con la reflexión sobre el origen y los lazos familiares. Acerca de sus novelas y un poemario, Saraceni propone:

La pregunta por el origen y por “el principio fundador” atraviesa toda la obra de Roberto Raschella, específicamente de sus dos novelas y el poemario *Tímida hierba de agosto* que pueden leerse como textos autobiográficos de los cuales el autor reflexiona sobre su condición de hijo de inmigrantes, de “emigrado antes de nacer”, para quien el desarraigo no es la consecuencia de la ruptura con el lugar natal y el consiguiente proceso de adaptación a un nuevo espacio, sino una condición que se hereda de los padres a través del relato que éstos cuentan sobre el “país” de origen. (172-73)

En el último capítulo, breve, sintetiza en pocas palabras los desarrollos de los capítulos previos, pensando en “la nostalgia como instancia de reflexión crítica” (205).

Es importante destacar que Saraceni se ha concentrado especialmente sobre fenómenos que no se circunscriben a las obras que analiza, lo cual le permite elaborar caracterizaciones de carácter abarcador:

Los rasgos de esta literatura—alusión, inseguridad, indecisión, balbuceo, lateralidad, contigüidad— (...) son compartidos por varios escritores argentinos de los años 80 y 90 (...) que proponen una estética disidente, en contra de la dictadura militar y la represión, que experimentan nuevos caminos de escritura y presenta una lectura alterna de la realidad y de la memoria a partir del cuestionamiento de la misma práctica literaria. (48)

Cabe preguntarse, ¿por qué *escribir hacia atrás*? Está claro que la autora tiene sólidos argumentos académicos para dar cuenta del origen de este libro. Saraceni atribuye el origen de la investigación a un interés doble: por un lado, en “las propuestas literarias latinoamericanas de las últimas tres décadas” y, por otro, en “ciertas ficciones de familia marcadas por la herencia del desarraigo y el exilio” (35). La última de las razones que apunta Saraceni es una razón “menos académica”, “más personal”. Ésta es su propia razón por la que no sólo es necesario revisar cierta literatura latinoamericana de los que escriben hacia atrás, sino que también es necesario asumir la agencia de la escritura —y la de la investigación— y *escribir hacia atrás*. La razón en cuestión señala esta investigación como una instancia superadora —sin pretensión de resolución— de su propia identidad a la que en el pasado entendía como una “condición desafortunada” (36).

En una breve reflexión sobre su propio trabajo, Saraceni afirma que “[t]odo trabajo de investigación es también la historia de su composición” (205) y una ojeada a su bibliografía puede resultar reveladora de una tendencia crítica que sigue los pasos a una tendencia literaria como la mencionada más arriba. Como la autora trabaja sobre textos que miran hacia atrás y se encuentran muchas veces con el horror, se trata de una literatura que problematiza el estatuto de la memoria “después” de las dictaduras. Una consecuencia visible de esta “presencia” en esta literatura latinoamericana es el surgimiento de una crítica que vuelve sobre esta literatura y que recoge esta preocupación temática y que puede verse en la nutrida bibliografía del libro: proliferan los títulos publicados después de los 90, donde la perspectiva histórica respeta una distancia temporal necesaria con el fin de las dictaduras. A modo de salvedad, y para dejar claro que no se aborda la memoria como un tema “nuevo”, cabe señalar que también hay nombres que proveen de conceptos en los que Saraceni se apoya y que están más allá de este límite temporal,



como son los casos de Lacan, Benjamin y Derrida, por mencionar sólo unos pocos, así como aquellos que atraviesan ese momento, los 90, y producían antes y siguieron produciendo después, como es el caso de los latinoamericanos Gramuglio, Said y Halperín Donghi.

A modo de conclusión, podría pensarse que Saraceni está delineando la existencia de ciertos campos semánticos principales cuya intersección resulta altamente productiva: el primero de ellos está marcado por el tiempo y sus consecuencias; el segundo comprende las emociones y los vínculos entre las personas; el tercero comprende todas las configuraciones espaciales posibles. Así, en las posibilidades de cruce entre los tres se instalan el exilio, las herencias, las catástrofes. En este sentido, Saraceni demuestra que en ellas hay un terreno fecundo y, casi por definición, inagotable. Su escritura se desplaza entre las territorialidades del tiempo, las relaciones y el espacio e insiste en las categorías que devienen en y de ellos y de sus entrecruzamientos. A través de sus constantes preguntas por las formulaciones que la lengua y la literatura activan, hay más invitaciones para seguir indagando que para elaborar conclusiones cerradas y tranquilizadoras.

*University of Pittsburgh*

MARÍA JULIA ROSSI

ELIZABETH GARRELS (ed.). *Teresa de la Parra. Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Florida: Stockcero, Inc., 2008.

Resulta refrescante encontrar esta reedición que presta atención a la casi invisible producción literaria de una escritora como Teresa de la Parra. La importancia de esta edición de la novela *Ifigenia*, preparada por Elizabeth Garrels, se debe en parte a que Teresa de la Parra sigue siendo una figura muy relegada dentro del marco de los estudios literarios latinoamericanos. De hecho, todavía no se le ha concedido a su obra la relevancia que representa como precursora de todo un grupo de narradoras que a finales del mismo siglo en que la autora vivió se encargaron de continuar la labor de reconstruir un discurso histórico desde una perspectiva femenina. Si pensamos en *Ifigenia* como la primera sátira, producida por una mujer, sobre la representación del mundo femenino que aparece en los cuentos de hadas que por siglos han escuchado la mayoría de las niñas y niños de la cultura occidental, la narradora y personaje central, María Eugenia Alonso, podría ser considerada como la primera antiheroína de la novela moderna.

*Ifigenia* fue escrita entre 1920 y 1923 y su primera publicación se realizó en 1924. Sin embargo, el texto que elige Garrels es el de la segunda edición, revisada

