ESTHER GIMBERNAT GONZÁLEZ. *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*. Buenos Aires: Danilo Alberto Vergara, 1992.

Esther Gimbernat González nació en San Juan, Argentina, y obtuvo su doctorado en Johns Hopkins University. Se dedica a la crítica de la literatura de Hispanoamérica, y se desempeña como docente en la University of Northern Colorado. Su último trabajo publicado estudia las novelas producidas por un número importante de autoras de la Argentina, durante la década de los años ochenta. Quiere, a través de las versiones de esas autoras, entender una época conflictiva para la realidad argentina, debido a la circunstancia de los últimos años del gobierno militar que gobernó al país entre 1976 y 1983. Durante ella, las novelas escritas por mujeres funcionaron de manera general como un “reto de desacuerdo” a la represión oficial, además de oponerse a lo que Gimbernat González denomina “la consabida opresión genérica” (15). Frente a estas dos condiciones, la represión política ejercida desde el gobierno, y la “opresión genérica”, *Aventuras...* quiere “leer e investigar las diversas versiones que expresan la condición de la mujer” (16) a través de un acercamiento “eclectico e inductivo” (16), tratando de utilizar la crítica feminista, así como otros “múltiples acercamientos críticos” (16) que permitan una visión de la época y de las novelas producidas. El objetivo de la obra es “explorar una época e ir en busca de discursos en contrapunto con el discurso oficial, público, hegemónico, con la esperanza de que en ellos aflore el inconsciente de un período” (19-20).

Gimbernat González presenta brevemente la circunstancia política argentina durante el gobierno militar, e introduce al lector no familiarizado con ella a la reciente historia argentina. Así se hace posible comprender mejor el primer marco de referencia de *Aventuras...*, el que determina la elección de un período durante el cual se enmarca el “reto de desacuerdo” a la represión oficial, evidente en la novelística femenina argentina de la época. La autora interroga asimismo un segundo marco de análisis, determinado por el lugar que tiene la escritura de mujeres durante el período analizado, y dedica el resto de la obra a examinar, de una u otra manera, a esta cuestión. Para ello, Gimbernat González divide el libro en tres partes que, a la vez se subdividen en varias secciones, y explica que el criterio de estas divisiones se basa en los “modos de enunciación de las diversas voces que afloran en el texto, de acuerdo con la versión que den del desacuerdo” (20). Las tres

divisiones principales, sin embargo, destacan, además de voces, otros temas como la historia, en la primera parte, el viaje en la segunda, y la marginación en la tercera. Dentro de ellas, sí, las subdivisiones se determinan de acuerdo al criterio expresado por la autora.

La primera parte, “Versiones íntimas de la Historia”, indica que toda novela puede ser leída “como un fragmentado reflejo de la época” (23) cuando es escrita, y que la circunstancia de los años ochenta, en la Argentina, imponía apelar a la ficción para presentar una historia en contrapunto con la oficial. La autora estudia tres de las posibles relaciones entre historia y ficción: las diferentes lecturas de la ficción de la historia, la historia como melodrama, y la historia como reflejo poético. Estas tres modalidades de la ficción histórica se contraponen a la historia oficial, en la medida que buscan reescribirla apelando a la diferencia que implica el hecho de ser referida por una mujer, y a través de formas asociadas con el público femenino, como por ejemplo el melodrama, y mediante la denuncia de toda instancia enunciativa autoritaria, que lleve en sí un sello patriarcal. Las lecturas de la historia que hacen las escritoras reconstruyen acontecimientos personales desde el espacio de la intimidad, ajena al gran texto de la Historia. Estas lecturas re-presentan el pasado nacional tratando de iluminar coyunturas claves y ajenas a la voz oficial, en las novelas *Juanamanuela*, *mucha mujer* de Martha Mercader, *La última brasa* de María Isabel Clucellas, y *El país del suicidio* de Mabel Pagano. A las diferentes lecturas de la historia, se agrega el melodrama como una forma de enunciación asociada con las lecturas posibles, para interpretar la historia mediante la expresión de los miedos y esperanzas sociales que surgen en el ámbito de la domesticidad. Así lo hacen las novelas *A pesar del infierno* de Silvia Turbay, y *De cómo se amaron Salvador y la Celeste* de Ada Donato. Una tercera instancia, relacionada con la historia, es aquella que la utiliza como telón de fondo para explorar enunciaciones inesperadas, intentando contar de otros modos “la Historia enmudecida, de elaborar desde los discursos ficticios el texto de la carencia” (85).

La segunda parte, “De la simultaneidad paradójica: viajes y voces”, examina el conflicto de voces que se da en una sociedad en donde una voz monoglósica, patriarcal, se ve enfrentada con voces, en plural, con una heteroglosia que se origina en la escritura femenina. La autora contrapone la mirada patriarcal a la voz “feminista” capaz de dismantelar el discurso de aquella. La voz es considerada en la segunda sección de esta segunda parte. En la primera, “Viajes: los mapas del desconocimiento”, se estudia una serie de novelas que intentan trazar mapas de territorios desconocidos, de espacios en donde se hace posible cuestionar la voz hegemónica a partir de la imaginación autoral. La misma proporciona un escape al exilio interior que la situación política impone a las autoras. Tal situación se caracteriza como opresiva, y el personaje de Hermes, en dos de las novelas analizadas, provee el símbolo de un posible escape de la realidad. Las novelas citadas son *Los años pares* de Cecilia Absatz, *Prohibido despertar* de Silvia Plager, y *Nostalgia del último domingo de verano* de Perla Chirom. Una vez estudiados los itinerarios descritos en los mapas imaginarios, Gimbernat González establece una coincidencia entre los muchos viajes de la ficción: la presencia de una búsqueda de identidad en el asilo que provee la utopía. En las novelas analizadas en esta sección de la segunda parte “las protagonistas emergen construidas de una subjetividad fisionada” (109). La transformación del héroe propia del *Bildungsroman* es reivindicada como una forma expresiva por las mujeres escritoras en la Argentina de los ochenta “para afirmar una identidad definida por los

marginados mismos" (110) y no por el discurso dominante. Las novelas que sirven de ejemplo en esta instancia son *El penúltimo viaje* de Alina Diaconú, *De Pe a Pa (o de Pekín a París)* de Luisa Futoransky, y *Las ruinas de la infancia* de Edna Pozzi. La identidad que se construye en estas tres novelas, busca un nombre en las que le siguen, *Diario colectivo* de Aldaburu, Cano, Rais y Reynoso, *Los ojos azules* de Alina Diaconú, y *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* de Angélica Gorodischer. Ellas quieren nominar el territorio encontrado, a la vez que gravar el nombre propio en la página.

La sección de esta segunda parte dedicada a las voces las reconoce en tres papeles principales: como formando un monólogo interior y exilado, como intentando un diálogo que se encuentra en crisis, o, por último, como enfrentando y desenmascarando al discurso "enemigo" (147). Intentando evitar la fácil antinomia entre lo masculino y lo femenino, Gimbernat González prefiere enfatizar "los contenidos contrarios, la figura que crece en el contrapunto y que no se reconcilia a una identidad", sino que se ejerce sin reconocer una voz de autoridad (147). Como ejemplo del monólogo interior de las voces, la autora cita las siguientes obras: *Martín o el juego de la oca* de Martha Gavensky, *La octava maravilla* de Vlady Kociancich, y *Cama de ángeles* de Alina Diaconú. El diálogo en crisis de estas voces se desarrolla en *Jugo de mango* de Angélica Gorodischer, y *La rompiente* de Reina Roffé. Por último, la voz que enfrenta y cuestiona al "enemigo" y a su discurso al negarse a participar de sus reglas del decir, inscribe al sujeto femenino de manera diferente. El mismo se dramatiza en *El ruido del viento* de Edna Pozzi, y en *Abisinia* de Vlady Kociancich.

La tercera y última parte, denominada "Versiones del extrañamiento y la marginalidad", sale del espacio de la voz para situarse en otros lugares: en las Provincias de la Argentina; en el espacio de la casa; y en el ámbito del cuerpo. Gimbernat González destaca, en las obras que surgen en los ochenta, una reacción a la topografía dominante impuesta desde Buenos Aires, que las sitúa en el interior del país. Ejemplos de obra del extrañamiento son *Al fin del mundo* de Rosa Angélica Fabri, y *Todo eso oyes* de Luisa Peluffo. Estas novelas intentan inscribir las relaciones entre lo personal y lo político desde un ámbito topográfico marginal, con la intención de "disputar la homogeneidad ficticia tras la cual se ampara el paternalismo" (215) y que se impone desde la gran urbe. El espacio de la casa, y de la domesticidad, se encuentra representado en las novelas *Canción perdida de Buenos Aires al Oeste* de María Rosa Lojo, *Camilo asciende* de Hebe Uhart, y *La crisálida* de Nisa Forti. En estas obras el espacio doméstico abre la posibilidad de cuestionar la cohesividad de la familia, en la cual se detecta la opresión patriarcal, y se intenta rechazar la condena a la reclusión que la misma impone. Dentro de la casa, la alcoba y, más precisamente, el cuerpo, sitúan las novelas cuya escritura nace del cuerpo mismo de la mujer. Al escribir desde ese ámbito, el cuerpo propio, la mujer desautoriza la apropiación que el orden patriarcal hace del mismo, y de su discurso, a la vez que "libera su inconsciente" (258). En la alcoba se liberan las voces privadas y crece desinhibida la escritura del cuerpo, como sucede en, por ejemplo, *En breve cárcel* de Sylvia Molloy, *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, *Bloyd* de Liliana Heer, y en *Los amores de Laurita* de Ana María Shua. Por otra parte, en la Argentina de la dictadura militar, el lenguaje que nace del cuerpo de la mujer, en esa circunstancia opresiva, transforma su discurso en histérico y hace repensar el peso social y político que su escritura puede tener al enfatizar el juego, el placer, y el éxtasis como instrumentos de cuestionamiento (285-286) al discurso dominante. Tal cosa sucede en el

cuento "Wilma" de Martha Mercader, en *El árbol del placer* de Hebe Huart, y en *Zona de clivaje* de Liliana Heker. Finalmente Gimbernat González examina las novelas que presentan varias "narrativas entrecortadas", de cuyos resquicios y discursos implícitos surge lo que la autora denomina "el jeroglífico, porque implica un cierto desplazamiento del concepto de escritura" (300). Son estos textos, ajenos a una escritura consciente, polisémicos, diseminadores de sentidos, los que de alguna manera también enfrentan sistemas establecidos de representación. Los textos examinados en la obra son *Mina cruel* de Alicia Borinsky, y *La tercera mitad* de Liliana Heer. Según Gimbernat González estas novelas buscan abrirse al caos, hacerse subversivas, y relativizar de esa manera el control y el poder.

La obra de Gimbernat González es un hito importante dentro de la crítica de la literatura contemporánea escrita por mujeres argentinas, campo que está recién explorándose, con muy ricos resultados. La variedad de autoras, temas y perspectivas de análisis presentados hacen del libro un instrumento valioso para un estudio más a fondo de las escritoras, de sus temas, de los análisis de las obras, o de la circunstancia cuando ellas fueron producidas y/o leídas. Creo que el texto hubiera sido mejor servido en dos puntos: primero, si en lugar de darse por sentada lo que Gimbernat González denomina "la consabida opresión genérica" (15), la autora hubiera explorado sus maneras de presentarse en la circunstancia argentina. Es posible hacer una distinción entre la situación de la mujer en los Estados Unidos, en Europa Occidental, y en la Argentina y examinar los parecidos y diferencias de la situación de la mujer en diversos contextos. En este aspecto, a la abundancia de teorías críticas feministas se debe agregar la circunstancia particular de cada región cultural, la Argentina en este caso, para contextualizar mejor la crítica de la literatura producida por la mujeres, no sólo en un período con características peculiares, sino también en un espacio cultural singular. Segundo, enriquecería al texto todo una breve exposición de las razones que llevaron a la autora a circunscribir su estudio al género novela, y un análisis acerca de las maneras cómo este género, más que el relato o la poesía, se hace importante durante el gobierno militar en la Argentina de los años ochenta para expresar voces a contrapelo de la posición oficial. Estos dos aspectos completarían, pues, una obra de por sí sumamente valiosa e importante para el estudio de la literatura argentina femenina contemporánea.

Lynchburg College

GUSTAVO FARES

GINO LOFREDO. *Tráfico de identidades*. Quito: Ediciones Libri Mundi, 1991.

La segunda novela del escritor argentino norteamericano Gino Lofredo, supera en hechura, composición y madurez narrativa a la primera, *Obediencia debida*, de 1988. La complejidad de niveles de lectura que ofrece podría nutrir las más diversas interpretaciones sin negarle validez de ninguna. Las dispares preocupaciones que se reflejan en su temática apuntan hacia las más variadas problemáticas que enfrentan Latinoamérica y los latinoamericanos, el escritor y el ser humano general en este fin de milenio.