



El regreso en *Letargo* de Perla Suez:
del *oikos* materno al *oikos* comunitario

Julia Inés Muzzopappa

letrasjuliaines@hotmail.com

Resumen: La novela *Letargo* (2000) de la escritora argentina Perla Suez narra la historia de una familia judía que emigra a Basavilbaso (provincia de Entre Ríos, Argentina). El relato reflexiona

sobre el regreso y dialoga con la experiencia de lectura, entendida como viaje hacia el encuentro con el *otro para sí mismo*, un estado de revelación propio del acto de lectura.

La voz de la narradora protagonista del relato, el trabajo minucioso con la categoría temporal y los silencios que operan en el texto son estrategias vinculadas a la construcción de la identidad y sugieren una teoría que tiene afinidades con los planteos de Paul Ricoeur. En cuanto al viaje y en especial los regresos, *Letargo* postula que es imposible volver al *oikos* del que se parte en muchas ocasiones, pero a su vez, es posible configurar otros *oikos*. De este modo, el hogar, el lugar percibido como propio, siempre está dis-locado y en movimiento. Es la figura del *oikos* la que posibilita imaginar el regreso

Las ideas de George Van den Abbeele, Jean- Luc Nancy y Jacques Derrida se ponen en consideración a la hora de pensar las torsiones sobre el regreso en el texto de Perla Suez.

Palabras clave: Perla Suez, literatura argentina

Sin lugar a dudas el regreso es una parte inherente de los relatos de viaje, que hace foco en la vuelta y que desde el principio de la historia de la literatura tuvo su presencia en textos como *Odisea* de Homero o los cantares de gesta, ejemplos emblemáticos que modelan regresos. A modo de continuación, reformulación o reinención el regreso tendrá un lugar de privilegio en incontables y variados relatos, a lo largo del tiempo. Los héroes viajan, conquistan territorios, pueblos, objetos valiosos y retornan casi siempre a su lugar de origen; ya no son los mismos al volver, ni tampoco quienes se quedaron. Podría decirse que el viaje impone distancias físicas y temporales, pero que también acerca personajes, que de no haber sido por el alejamiento de los viajeros, no se hubiesen encontrado. El viaje no se inicia exclusivamente con la partida efectiva, ni culmina con el retorno específico de los que viajan, sino que se “escabulle” de las circunstancias concretas del espacio y el tiempo que lo enmarcan, para trascender esas coordenadas y transformarse en una plataforma desde donde examinar múltiples relaciones y efectos que giran en torno a los movimientos propios de las partidas y los regresos.

La lectura literaria puede ser definida como un viaje, porque implica un gesto de partida y de retorno del lector con respecto a sí mismo; si el lector no se anima a ser otro, *otro para sí*, difícilmente se produzca la experiencia literaria. Como recordara George Steiner, si después de leer *La metamorfosis* de Kafka, al mirarnos al espejo observamos la misma imagen de nosotros mismos que antes de haber leído ese texto, entonces, no se ha leído *La metamorfosis*. Un lector es siempre *otro para sí*, pasaje que conlleva un desgaste de las fuerzas físicas y emocionales, pero un lector también sabe que en algún momento debe “regresar”, cuando lo hace, ya no es tampoco el que era antes de la lectura. El ejercicio de imaginación, propio de la situación de lectura, implica *ponerse en el lugar del otro* y al pretender volver a la situación inicial se percibe la imposibilidad de recuperar totalmente ese lugar partida, debido a que ponerse en el lugar del otro es en cierto modo un juego peligroso: no se sabe de antemano de qué forma nos afectará esa experiencia y qué de nosotros mismos se modificará. En este sentido, los viajes que cuenta la literatura establecen un correlato con el ejercicio de la lectura y tal vez pueda pensarse el tema de la partida y el regreso como metáfora de la situación de lectura, porque en ambas circunstancias el desplazamiento y las transformaciones se hacen presentes de un modo particular en cada caso. Recordando las palabras de Mempo Giardinelli “literatura y viaje son, esencialmente, paralelos perfectos”.

A partir de las anteriores consideraciones, me interesa examinar y analizar las modalidades del regreso en *Letargo* (2000), novela de la escritora argentina Perla Suez, que a mi entender presenta una propuesta sobre el regreso que dialoga con la experiencia de lectura, entendida como viaje hacia el encuentro con el *otro para sí mismo*, un estado de revelación propio del acto de lectura.

En la primera parte del artículo abordaré algunos aspectos de la novela que son imprescindibles de tener en cuenta, para comprender las modalidades del regreso y sus funciones. Por eso me detendré en cuestiones estructurales, de género discursivo y en el uso de algunos recursos retóricos que permitirán el paso, en la segunda parte, al desarrollo del objetivo propuesto de modo específico. Las ideas de George Van den Abbeele, especialmente, se pondrán en contacto con el análisis del regreso en *Letargo*. En una tercera y última parte consideraré ciertas “torsiones” sobre el regreso provenientes de algunos planteos de Jean- Luc Nancy y Jacques Derrida, con la intención de observar la funciones o lugares del regreso desde un ámbito filosófico que, espero, sostenga la interlocución con los autores e ilumine el análisis de *Letargo*, procurando explicitar las preocupaciones que plantea la novela.

Letargo: una historia familiar

Letargo cuenta en muy pocas páginas la historia de una familia judía que vive en Basavilbaso, ciudad de la provincia de Entre Ríos. Se trata de un relato de familia de inmigrantes que incluye a varias generaciones:

abuelos, padres e hijos. La menor de la familia, Déborah, es la niña que protagonizará y contará una parte importante de la historia.

Letargo tiene el formato textual de los relatos de vida que exploran el costoso trabajo de hacer memoria, sus límites, sus estrategias cognitivas y escriturales. Una de esas estrategias es la voz de la narradora adulta que presenta una imagen de sí misma desde la niñez. El pasaje de la primera a la tercera persona gramatical es constante a lo largo de todo el relato: los fragmentos en tercera persona pertenecen a la narradora adulta que intenta colaborar con la narradora niña, quien se expresa en 1era persona. De este modo, el cambio de persona gramatical señala la distancia temporal entre quien escribe y quien protagonizó los hechos, dando a entender la complejidad de una identidad, que como sostiene Paul Ricoeur se efectiviza mediante el acto narrativo.

El relato de vida está organizado en siete “cuadernos”, que forman parte del diario íntimo de la niña. Si bien se presentan en sucesión temporal, lineal_ van desde la niñez hasta la adultez de la narradora_ todos ellos incorporan cortes, interrupciones, a modo de contrapuntos, donde el presente de la escritura aparece en el discurso de esa tercera persona, para poner de manifiesto la artificiosidad del acto de escritura y de todo acto rememorativo. En *Letargo*, recordar equivale a aclarar, a salir de las sombras, de lo borroso, y se recuerda para saber. El ejercicio de memoria y la escritura permiten conocer algo que hasta ese momento permanecía oculto.

El acto de recordar es siempre colectivo, sin entender exclusivamente que se lleve adelante por varios sujetos, sino que todo sujeto que hace memoria es múltiple. Paul Ricoeur, nuevamente, explicó ese dilema de la identidad, cómo ser uno mismo mientras el tiempo nos atraviesa y nos cambia. “Uno mismo” es muchas voces. En este caso, la técnica del desdoblamiento entre la narradora niña y la narradora adulta permite la confluencia de diversas perspectivas temporales que enriquecen y complejizan el relato de vida, pero que a su vez interpelan de un modo escabroso al tiempo como categoría del pensamiento. Por ejemplo, en “Cuaderno 1” leemos: “Escuché a la bobbe caminar por la tienda, y la niña escuchó también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar” (Suez, 2000:22). Quien dice “Escuché a la bobbe” es la narradora adulta desde el presente de la enunciación y luego la niña personaje también escucha: se trata del recuerdo de una escena que se instala en el presente y es esa evocación la fundante del acontecimiento y no a la inversa; en definitiva, recordar permite construir una versión de lo acontecido, o más aún, el recuerdo con su inherente iteratividad es la posibilidad de escribir algo del orden de lo ocurrido que opera como acontecimiento. Esta posibilidad de generar historia, propia del ejercicio de memoria, es a su vez múltiple y está compuesta también por silencios, tan valiosos como los discursos, porque el silencio también *dis-curre*, también socava las impresiones y se instala como acontecimiento. El silencio es una forma de escritura porque la evoca y tal evocación instala a la escritura en un lugar de la mente del lector cuando, como en el caso de *Letargo*, donde se encuentran numerosos espacios del texto en blanco, que, insisto, pueden ser experimentados como un tipo de escritura evocada.

Sin duda alguna, el modo en que se construye e impulsa el recuerdo es un gesto muy propio de Proust, un aprendizaje que proviene del mundo literario y de la experiencia de lectura de quien narra. Esa experiencia de lectura forma parte del proceso rememorativo. Se evoca no solo a partir de un proceso mental prefigurado para tales efectos, sino también a partir del modo en que se observó hacer memoria a otros sujetos, y en esta instancia incluiría la experiencia de lectura sobre el ejercicio de hacer memoria. No es casual, al respecto, que en la novela de Perla Suez se incorporen escenas de lectura, por ejemplo la de la niña que observa leer cartas a su abuela, la *bobbe*, o bien escenas donde se ve cómo otros personajes recuerdan: podría decirse que se enseña y se aprende a recordar, más allá de las facultades propias de la mente humana.

El texto construye otra zona de la identidad, a partir de la escritura: no se trata solamente de una narradora niña y de otra adulta, sino de una narradora escritora que textualiza un relato de vida y de la ficcionalización de un relato autobiográfico que emula las estrategias propias de los relatos de vida. *Letargo*, como otras novelas de Perla Suez, por ejemplo *Complot* (2004) o *La pasajera* (2008), explora el ámbito de los secretos familiares, de aquello que no puede o no debe ser dicho, y la búsqueda de esos saberes ocultos es un hilo conductor de todas sus novelas.

En este caso particular, Déborah, la narradora, desde su perspectiva de adulta intenta recobrar un momento de su infancia muy traumático: la muerte de un hermano pequeño, la posterior enfermedad mental de su madre, Lete, y su suicidio. Existe un notable contrapunto entre la pérdida de razón de Lete y el empecinado ejercicio rememorativo de Déborah, un gesto compensatorio, restaurador, que brinda homenaje, si se quiere, a los que ya no pueden contar.

La locura de Lete tiene varias causas, ambas “susurradas”; una, más cercana a lo que podría ser explicitado y aceptado socialmente: la muerte de su pequeño hijo, la otra permanece en el lugar de los interdictos y es sugerida por un personaje, la tía Bertha, quien supone que la locura de Lete tiene sus orígenes en una pena de amor. Ambas causas se vinculan con la pérdida y el dolor y la locura es el estado a través del cual se muestra lo imposible de ser domesticado/ expresado con palabras. La enfermedad de Lete se menciona en iddish, la lengua de la *bobbe* y del padre de Déborah; en iddish se dice lo que la niña no debe escuchar ni saber y se

recrea el ámbito cotidiano de las comidas y tradiciones culturales, propias de la familia judía que ha emigrado a la Argentina, precisamente a Basavilbaso.

Letargo narra la historia de los deseos ocultos, en especial uno muy difícil de narrar, el deseo de la niña por que desaparezca su hermano, incluido en un sueño que ella tiene, narrado en el “Cuaderno 7”. Los sueños son también un material propicio para otorgar lenguaje a los deseos y en *Letargo* hay varios sueños con diversas funciones. El que mencioné anteriormente, ubicado casi al final del texto, es el producto de la búsqueda de la verdad que emprende la narradora, pero otros tienen función premonitrice, adelantan, a modo de prolepsis, la muerte del hermano, por ejemplo el que aparece casi al inicio del texto guarda relación con las pesadillas que perturban a Déborah en su vida adulta, en un momento en el que padece una ceguera súbita. Los sueños, en ambos casos, permiten poner en palabras lo interdicto y colaboran con el esclarecimiento de los hechos.

El regreso, otro *oikos* a la espera

La protagonista en su vida adulta se dedica profesionalmente a la fotografía y se traslada de Basavilbaso a Buenos Aires, pero regresa a su pueblo para filmar una película sobre la inmigración judía; el primer lugar al que acude es La Capilla (actual Ingeniero Sajaroff) donde se encuentra la tumba de su madre, Lete Resler. Esa parte del texto que narra el viaje que hace Déborah en taxi incluye en letra bastardilla algo del plan de filmación, del mismo modo que como señalé anteriormente, el texto incluye fragmentos sobre el plan de escritura de la novela. Deseo insistir en que esa tercera voz, que no es del todo la de la niña ni la de la adulta, es la voz de la escritora artista y documentalista que no solo está construida a partir del ejercicio de memoria y de las escrituras que este produce, sino por el viaje que emprende Déborah a su casa materna. Hay tres voces, entonces, la de la niña, la de la adulta y la de la artista. El texto termina de este modo:

Cuando bajo del taxi, un hombre me pregunta,

—¿A quién busca?

—Busco la tumba de Lete Resler_ le digo.

—El hombre me hace seña para que lo siga.

Rastrojo. Niebla. Silencio. (Suez, 2000:108)

La última palabra del texto, “Silencio”, permite mostrar el dolor y el trauma en otra dimensión que el habla no alcanzan a representar, como recuerda Fernando Rearti en un artículo dedicado a *Letargo*, donde recurre al *Tractatus logico-philosophicus* (1921) del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, en el que leemos: “Aquello de lo que no se puede hablar, hay que callarlo” y “Lo que se puede mostrar no puede decirse”, anota Wittgenstein en el *Tractatus* (citado por Martyniuk, 34). Coincido con la propuesta de lectura de Fernando Rearti, en cuanto a la estética del silencio que opera en *Letargo*, y quisiera agregar que ese silencio es fruto de la combinación de múltiples estrategias, como las que fui relevando anteriormente; el silencio es el intento de escribir en los intersticios de relatos pasados y la actualidad; es un silencio nomádico, como los diversos traslados y diásporas del pueblo judío; es un silencio rizomático, como la subjetividad tensionada que construye el texto.

Cuando Déborah regresa encuentra que el nombre del lugar hacia donde se dirige ya no es el mismo, sabe que en su casa no encontrará a los miembros de su familia porque todos han muerto. Déborah viaja para escuchar una historia familiar cargada de secretos que de niña no podía oír, viaja para saber, el mismo objetivo del ejercicio de memoria, viaja para perdonarse a sí misma por sus propios deseos durante la infancia, en cuanto a la desaparición de su pequeño hermano. El viaje produce un documental, una representación sobre la historia familiar y del país que vincula los años de mediados de siglo XX con su presente y, muy especialmente, el regreso produce la voz de la narradora artista. Déborah regresa cuando tiene cuarenta años y se propone la indagación de los motivos de las exclusiones familiares que la dejaron al margen de algunos secretos familiares, pero cuando vuelve, como dijimos, ya no está su familia para resolver ese conflicto, por tal motivo, el viaje y su producto estarán en el lugar de los interdictos, del mismo modo en que en el pasado estaba la lengua materna y los silencios; el viaje y el documental ocupan ese espacio de censura y protección familiar que se animan a interpelar y discursivizar, volviendo legible y representable lo innombrable.

El final de la novela se dedica casi exclusivamente al viaje de Déborah, sin embargo podría pensarse que la técnica del desdoblamiento de las voces que oscilan entre el uso de la primera y la tercera persona, entre la niñez y la adultez, entre lo que se dice y se calla, pero que aún así se percibe como acontecimiento sin

registro lingüístico, y las circunstancias de la inmigración, que conllevan traslados, van prefigurando otros viajes, en unos casos más metafóricos que otros, que culminan con el viaje específico de la protagonista, porque son situaciones y estrategias literarias vinculadas al desplazamiento y las transformaciones propias del viaje.

Todo viajero que retorna a la casa materna, al *oikos* (que no solo implica la casa materna como espacio físico) requiere ser reconocido por aquellos que han permanecido en ese lugar durante su ausencia. Ante las transformaciones físicas propias del paso del tiempo, hay rasgos que se mantienen, a veces marcas, como la cicatriz de Ulises, otras veces gestos o el tono de voz, pero en todos los casos hay algo que posibilita el reconocimiento del retornante que el paso del tiempo no ha podido modificar. En *Letargo*, no hay una escena de reconocimiento precisa; el taxista, en cambio, ante la pregunta de Déborah, reconoce la tumba de su madre y de algún modo el reconocimiento se produce de forma diferida, de la madre muerta hacia la hija_ tal vez por eso se pronuncie por primera vez en el texto el nombre completo de Lete (Lete Resler) y hasta pueda pensarse que en cierto sentido es un regreso por interposición persona.

La novela incorpora fragmentos de canciones y relatos infantiles, fotografías, versos de poemas, cartas, imágenes de la tumba de Lete Resler. Son varias las ocasiones en que la protagonista recupera sus lecturas al mismo tiempo que cuenta su historia de vida. De este modo su experiencia de lectura la acompaña y forma parte de esos múltiples viajes que realiza en el tiempo, cuando evoca y escribe, cuando planifica su plan de filmación y en su partida y retorno a la casa familiar. Los distintos textos que incorpora la novela y que la preceden funcionan como voces provenientes de distintos ámbitos y contextos, que se conjugan para generar un relato que si bien está narrado por la menor de la familia, conlleva el discurso que los mayores le han transmitido durante su crianza. Por eso, si bien Déborah al regresar no se encuentra con su familia, no obstante se hace presente a partir de una tradición literaria que ha dejado una huella importante en su constitución como sujeto, a modo de legado. Ese legado es parte de sus lecturas_ no es casual la afinidad entre las raíces de las palabras (leg-, lect-) que forma parte del “equipaje” de la viajera.

Como explica George Van den Abbeele, el hogar funciona siempre como el comienzo absoluto y el fin de todo sentido y significación, y el viaje es al mismo tiempo una figura expansiva y limitante, de modo tal que existe una paradoja, porque si el origen, destino o meta, permanecieran idénticos, ningún tipo de desplazamiento sería posible, entonces, se puede observar una tensión entre la “economía del viaje”, que implica que algo devenga familiar y el viaje como figura desorganizadora de límites. Esta forma de entender el viaje genera “divagación y errancia” y el hogar, en tanto límite impuesto al viaje, aparece en continuo desplazamiento.

Explicamos anteriormente que al regresar, Déborah no se reencuentra con su hogar, ya no hay familia que la reciba ni quien pueda reconocerla, pero su viaje reconfigura el hogar a través del documental que piensa realizar sobre la inmigración judía; el pueblo judío, precisamente el que emigró a Basavilbaso, conforma el nuevo *oikos* al que en verdad retorna Déborah. Se trata de un pasaje del *oikos* materno, situado, a otro que lo precede y de algún modo lo funda y trasciende, porque el retorno de Déborah no concentra su límite en el *oikos* de su niñez, sino que comporta “un ir más allá” que abarca, por ejemplo, el *oikos* de la *bobe* y sus recuerdos sobre su viaje a la Argentina en situación de inmigrante y sin retorno a su país de origen. Si bien es cierto que la casa, el hogar, se constituyen como figuras de la pérdida (Van den Abbeele), existe la posibilidad de ir en busca de otros orígenes aún más ancestrales. Aunque la casa que se deja atrás en todo viaje no resulte la misma a la que se regresa, en el caso de que subsista, ese *oikos* de origen es el que permite prefigurar otros hogares; podría decirse que el *oikos* está destinado a perderse y a su vez a reconfigurarse. En este pasaje de un *oikos* a otro consiste algo de la economía del viaje de la que habla Van den Abbeele y que explica la paradoja del viaje como figura de traslación: no se vuelve al mismo *oikos* pero se llega a alguno. Si se piensa de este modo la mecánica del regreso, el *oikos* tiene una fuerza centrípeta dis-locada.

Torsiones sobre el regreso

Creo que puede completarse el planteo que venimos realizando con algunas consideraciones que realiza Jean-Luc Nancy, continuador en muchos sentidos de Derrida, cuando sostiene que

“ Quizá nos es dado pensar [...] algo de un exilio que sea él mismo lo propio [...] En efecto, la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio.”

El planteo de Nancy es de un orden distinto al que efectúa Van den Abbeele, porque para Nancy el viaje no es una metáfora del modo de estar en el mundo, sino una condición de la existencia, aquello que la hacer ser lo que es; el *yo* no sale al encuentro del otro, la salida no es una opción, sino lo propio de la existencia. Aún más, la partida del *yo* permite que ese *yo* exista, porque no preexiste a ese movimiento. En el planteo de

Nancy el regreso es imposible, pero por motivos diferentes a los que plantea Van den Abbeele, puesto que solo se puede partir para existir; el regreso es imposible como opción: existir es un permanente estado de partida sin contrapartida en alguna vuelta posible.

Así como las Sirenas en *Odisea* están enteradas de todo cuanto ocurre en la tierra (el relato de Historia de los hombres) y que Ulises ignora:

“Ven aquí, Ulises, tan elogiado, acércate a nosotras. Detén tu nave y ven a escuchar nuestras voces. Jamás un negro navío dobló nuestro cabo sin oír las dulces melodías que salen de nuestros labios. Después de deleitarse con ellas, quienes las escucharon se van alegres, conociendo muchas cosas que ignoraban, pues nosotras sabemos todas las penalidades que los dioses infligieron en la guerra de Troya a los argivos y a los troyanos y estamos enteradas de cuanto ocurre sobre la tierra”

del mismo modo Déborah ignora un saber familiar que es propiedad de los mayores de la casa, una historia familiar que en muchos aspectos dialoga con la historia del país. Sobre el mito del saber prohibido, tan presente en *Odisea*, Derrida ha dicho al respecto, refiriéndose a Ulises: “Pero él no es nada, no es (él) mismo antes del riesgo de perder (se)”

La locura de Lete, que no puede ser dicha a la niña_ y que en verdad simplemente no puede ser dicha como tal_ porque la locura carece de lenguaje en sentido de *logos*, de razón, encuentra un origen histórico que Derrida ubica como forma primitiva del *cogito* cartesiano: “el Cogito es obra desde el momento en que se reafirma en su decir. Pero es locura antes de obra”. Esa “negociación” de la que habla Derrida entre finitud e infinitud, esa relación entre razón, locura, silencio y muerte “es ya una vieja amiga -enigmática amiga de la que nada conocemos ni sabemos- y se llama *différance*”, como recuerda Cristina Rodríguez Marciel .

El texto de Perla Suez pone en crisis a la razón, o mejor dicho, recuerda que la razón está en crisis desde siempre. La locura de Lete “habla” sobre esa crisis y su correlato es el regreso de su hija a su tumba, en primer lugar. El viaje de Déborah interrumpe la indecibilidad de la locura de su madre; Déborah va por el camino del *logos* al encuentro del “no-camino”, del sin- sentido. El camino emprendido por Déborah es en este caso el de la soberanía de la razón, pero siguiendo a Derrida, es una “fuerza débil”, porque cuando aparece el silencio, lo inaccesible, toda razón se desarma. Esa última palabra de Letargo: “Silencio”, recuerda a Ulises a punto de perderse, evoca el verdadero poder de las Sirenas: su silencio y el temor de Ulises ante la posibilidad de desatarse: “Pero atadme con fuertes lazos, de pie y amarrado a la parte inferior del mástil para que me esté allí sin moverme... Y en el caso de que os ruegue o mande que me soltéis, atadme con más lazos todavía”. Si Ulises se hubiese desatado, no existiría la posibilidad de pensar ningún regreso y en verdad no existiría la posibilidad de pensar en nada “razonable”. La atadura de Ulises lo encalla a la razón que prefigura a Occidente y con la que intenta explicarse. Le debemos a Ulises, a su “fuerza débil”, la existencia de *Letargo*, entre muchos otros regresos que sugieren el despuntar del conocimiento.

Notas:

- [1] George Steiner: *Después de Babel: Aspectos del Lenguaje y la Traducción*, México, FCE, 1981.
- [2] Mempo Giardinelli: “El viaje en la literatura como en la vida”, en Revista *A quien corresponda*, México, agosto de 2008.
- [3] Perla Suez: *Letargo*, Buenos Aires, Norma, 2000. Todas las referencias a esta novela van por la presente edición
- [4] 1.La novela desafía el contenido de los dos epígrafes que contiene. Uno de ellos pertenece a Giovanni Papini: “...Solo quiero pedirle una cosa, y una cosa que no le cueste nada: el relato de su vida...” El otro epígrafe pertenece a la mitología griega: “Lete, uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidar el pasado.” El texto de Perla Suez demuestra que el relato de una vida es en verdad costoso y que se llega a una orilla: el texto.
- [5] Paul Ricoeur: *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- [6] Pero, además, abren las posibilidades de escritura del diario íntimo, interpelando algunas de sus convenciones genéricas, debido a que esos cuadernos en los que se organiza el diario íntimo no están

concluidos y es la novela quien los completa y rescribe, conformando una parte de la “materia prima” del texto.

- [7] Por tal motivo, la niebla y la bruma forman parte del ambiente en muchas ocasiones, como así también la oscuridad, que acompaña momentos de confusión y genera expectativa sobre lo que se está narrando: *...afuera está oscuro y hasta que aclare seré la niña que camina en la niebla* (Suez , 2000: 20). Pero, además, podría interpretarse que esa oscuridad se corresponde con la atmósfera del momento en que se está escribiendo, y sería otro modo de insertar información sobre el proceso creador.
- [8] En una entrevista que mantuve con Perla Suez (Buenos Aires, agosto,2009), la escritora manifestó que muchos lectores de *Letargo* le comentaron que usaron los espacios en blanco del texto para escribir sus impresiones o para ensayar una continuación del relato. Perla Suez entendía que los blancos convocaban a la intervención del lector de una forma muy activa.
- [9] En *Acto de presencia...* (1996), Sylvia Molloy se detiene a examinar escenas de lectura en textos autobiográficos. Sostiene que “los modelos auspiciados por la escena de lectura guían la recuperación del pasado de manera satisfactoria para el sujeto rememorante” (junto al ejercicio de memoria y la fabulación del yo que resulta de ella) p. 19, y más adelante “A menudo se asocia la escena de lectura con un mentor” p.30. La escena de lectura además “recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro” p.32. Estas reflexiones de Molloy nos permiten comprender mejor el valor de las escenas de lectura en *Letargo* que forman parte de la organización del material literario, que por otra parte adhiere a toda una tradición de textos que cuando dicen *yo* revelan una constitución subjetiva múltiple, sustentada en prácticas lectoras de las que proviene y a las que continúa.
- [10] Es interesante el modo en que se privilegia el sentido del oído al inicio del texto y la falta de visión de la protagonista que se presenta al finalizar el texto. Podría conjeturarse que desde la primera página del texto se anuncia otra forma de conocer y percibir la realidad, donde la vista no está en situación de privilegio; en contraste con lo anterior, el texto incluye fotografías y la protagonista es fotógrafa profesional. De algún modo hay un sistema compensatorio con respecto a la percepción, en general.
- [11] Fernando Rearti: “Perla Suez: una literatura del silencio”. *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. Eduardo Espina (comp.). Santiago de Chile, RIL Editores, 2008.pp.191-208.
- [12] Para las ideas y planteos de G. Van Den Abbeele se consultó el artículo “La comunidad por-venir” de Silvia N. Rosman, *Araucaria*, vol 6, N° 013, Universidad de Sevilla, y se tuvieron en cuenta los desarrollos teóricos sobre el autor realizados por la Dra. Sylvia Molloy durante el dictado del Seminario que brindó en la Universidad Nacional de Rosario (julio de 2009).
- [13] Jean-Luc Nancy: “La conciencia exiliada” en *Cuadernos de crítica cultural*, Barcelona, N° 26-27, 1996, p.8
- [14] Homero: *La Odisea*, traducción de Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Edaf, 1981, fragmento del Canto XII.
- [15] Jacques Derrida: «Fuerza y significación» en *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 46.
- [16] Jacques Derrida: «Cogito e historia de la locura», ed. cit. p. 78.
- [17] Cristina Rodríguez Marciel: “Jacques Derrida y la razón interrumpida. Ser razonable: otras luces, quizá...” en *Daimón*. Revista de Filosofía, N° 41, 2007, pp.105-121.
- [18] Homero: *La Odisea*, ed. cit., fragmento del Canto XII.

Bibliografía

Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

Giardinelli, Mempo: "El viaje en la literatura como en la vida", en Revista *A quien corresponda*, México, agosto de 2008.

Steiner, George: *Después de Babel: Aspectos del Lenguaje y la Traducción*, México, FCE, 1981.

Homero: *Odisea*, traducción de Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Edaf, 1981.

Molloy, Sylvia: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

Nancy, Jean-Luc: "La conciencia exiliada" en *Cuadernos de crítica cultural*, Barcelona, N° 26-27, 1996.

Rearti, Fernando: "Perla Suez: una literatura del silencio". *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. Eduardo Espina (comp.). Santiago de Chile, RIL Editores, 2008.

Ricoeur, Paul: *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Rodríguez Marciel, Cristina: "Jacques Derrida y la razón interrumpida. Ser razonable: otras luces, quizá..." en *Daimón*. Revista de Filosofía, N° 41, 2007.

Rosman, Silvia N.: "La comunidad por-venir" en *Araucaria*, vol 6, N° 013, Universidad de Sevilla.

Suez, Perla: *Letargo*, Buenos Aires, Norma, 2000.

© Julia Inés Muzzopappa 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

