



"[...] la verdadera cinta oscura por la que caminamos viviendo no tiene anverso ni reverso, podemos despegarnos en cualquier momento, como las grandes hormigas de patas frágiles de la cinta de Moebius del grabado de Escher."

# El sujeto de la escritura y el yo extranjero Alicia Migdal y Marguerite Duras

**Marta Labraga de Mirza**

*Asociación Psicoanalítica del Uruguay*

“Creía que podía hablar. Creía que tenía tiempo. Vivía como si lo creyera y se trataba en verdad de la pérdida del tiempo, y yo sin saberlo. Me miro desde afuera y no sé lo que veo.”  
Alicia Migdal, “Creía que podía hablar”  
(Inédito, 2009).<sup>1</sup>



Si el psicoanálisis en su dimensión teórica ha creado otro de los grandes relatos del siglo xx, gestados en el xix y siempre en construcción, y en su discursividad especulativa ha construido “novelas” donde los grandes personajes del sufrimiento existencial aparecen caracterizados con sus diferentes locuras sociales o privadas, es el lenguaje de la creación literaria el que, desde el mito y la tragedia hasta el presente, dio la visibilidad imaginaria a las sutiles manifestaciones de las “enfermedades del alma”.

La psiquiatría ya estaba hacía tiempo actuando en las formas diferentes en que se puede maquinizar el padecimiento psíquico por la reclusión y la coerción física, pero también ella hizo surgir sus relatos a través de la voz y la mirada de algunos hombres de verdadera ciencia, que introdujeron la escucha y la historización de los síntomas. De todos modos, sólo la creación artística y la literaria con su fuerza transgresiva escapan al control de los aparatos de poder que aplican la fuerza homogeneizadora de las categorías sobre los hombres que sufren, porque ese malestar en la cultura que revela el sufrimiento psíquico es siempre difícil de tolerar. Toda escritura en su trabajo con el lenguaje se reescribe y se piensa en el acto mismo de destruir, construir y reconstruir la lengua y el sujeto, y hace reaparecer un ámbito de subjetivación ajeno a los sometimientos al yo social y comunitario.

---

1. El acceso a estos textos inéditos me fue facilitado especialmente por la autora.

Por eso me interesa aquí ver el modo de acercamiento al dolor de lo singular en una producción literaria como las novelas cortas de Alicia Migdal y evocar en paralelo algunos pocos fragmentos de la escritura de Marguerite Duras, que ha sido un horizonte de lectura y escritura para muchas generaciones.<sup>2</sup>

En los textos de Migdal pretendo determinar un “sujeto de la escritura” (no un “sujeto de deseo”, que solo sería posible por la escucha en transferencia y en la intimidad de la sesión) diferente de las formas del yo, del que podemos deslindarlo. La narrativa de Alicia Migdal, reunida recientemente en el volumen *En un idioma extranjero* (2008),<sup>3</sup> se diferencia de otras escrituras que crean un personaje, un nombre, una psicología y que son en su enunciación textual configuradoras de un yo personal e intersubjetivo. Aquí prima el desasimiento del yo, el despojamiento como estilo, las presentaciones más que las representaciones y emociones y fragmentos de situaciones de vida recortados en una fuga constante de sentidos. En el movimiento de la lengua misma la constitución del sentido va unida a la constitución del sujeto y en esta escritura la presencia-ausencia de un no-dicho atraviesa lo dicho sin fronteras precisas.

La coexistencia de la multiplicidad de formas del yo, “las formas, imágenes, ropajes con los que el ser humano se envuelve en su existir” (Capo, 41) aparecen en el mismo yo-ella que enuncia el texto; hace presente lo que escapa a la unidad y que al mismo tiempo solo puede ser evocado por el juego significante. Esa oscilación metáforo-metonímica se produce en el correr de un mismo párrafo o en paralelismos a distancia (acrecentados ahora por la reunión en un solo volumen y las posibilidades de lecturas intratextuales) y permite diferenciar un sujeto de la escritura, del texto, sin que eso articule e integre lo que llamamos personajes y secuencias de acontecimientos.

Entre literatura y psicoanálisis, con el mismo oído de “la otra lengua”, distinguiendo en estos textos aspectos del yo y del sujeto, y afirmaré que es la cualidad subjetivante misma de la literatura el tema de toda su escritura, entre el relato y el poema.<sup>4</sup> La información y los detalles de sucesos faltan y es en ese campo de sustracción o defectivo donde se da el logro de lo no decible y se abre el inmenso campo de “la otra escena”. A veces, explícitamente, aparece el yo de la enunciación, a veces es esa ficta tercera persona, ella, y a veces solo un sujeto desinencial, para distinguirse de todo lo que no es yo y que la habita, como aparece en “La casa de enfrente”:

---

2. Tanto Carina Blixen como Alicia Torres señalan correspondencias entre las escrituras de Migdal y Duras.

3. Citaré por esta publicación, que retoma todos sus libros anteriores: *La casa de enfrente* (1988), *Historia quieta* (1993), *Muchachas de verano en días de marzo* (1999) y agrega un nuevo texto, *Abstracto* (2008).

4. *Mascarones* (1981), piezas muy breves de prosa poética, e *Historia de cuerpos* (1986), poemas con estructuras narrativas.

Me espero a mí misma. A veces con paciencia, pero la mayor parte de las veces en medio de un ahogado desasosiego, espero mi llegada adentro de mí, hacia mí. Mi salida al encuentro de lo que no soy yo [53].

Su modo de trabajo con el lenguaje tiene el trasfondo de Kafka y de Marguerite Duras, creando una escritura a distancia del lector pero que le habla desde la irrupción de un sujeto que dice una verdad del deseo y del dolor, desde un yo impersonal que borra al yo biográfico.

Estas narraciones resultan fragmentarias y los párrafos son escrituras lacunares que se enlazan y se pierden por medio de una palabra en común, por una asonancia, una referencia vaga. A ellos se vuelve una y otra vez y su sentido, siempre a posteriori se abre a una resignificación permanente:

Cada vez él le robaba algo. La miniatura del amor, la clave de su mecanismo, las pequeñas agujas del tiempo íntimo. Ella necesitaba, entonces, salir de la casa, sentarse en un café y mirar lo robado, examinarlo con la distancia que ofrece un lugar ajeno [...] observaba las caras de las otras mujeres [...]. Se veía a sí misma, mirando. Pensaba [...] en la marca al costado de su boca, su secreto de pérdida, el lugar extraviado entre todas [81].

Se trata de escrituras de lo parcial y elusivo, con afirmaciones sentenciosas pero sin el peso de lo aforístico, porque mantienen su ambigüedad. No encontramos generalizaciones esencializadoras sobre lo humano; dejan afuera los engañosos universales y trabajan sobre lo particular y mínimo de los seres y las cosas, de las palabras y las cosas. Pienso en Kafka, que formalmente se acerca muchas veces al aforismo, aunque las situaciones humanas kafkianas no nos ofrecen protagonistas que se abran a formas de subjetivación sino que quedan en los límites de la abstracción metafísica y de lo onírico, en sus perfiles de repetición y fórmula enigmática.

En cambio estas son narraciones en los bordes de la poética, para desasirse del yo, para alejarse del yo consciente o de conocimiento que nos piensa desde el engaño de la autoobservación y que tiende al lazo social. El relato busca abrirse a algo más desconocido de sí, a los efectos de lo inconsciente, pero por medio de la conceptualización de los afectos y poniendo a distancia los golpes de la angustia. Lo hace también por cortes y discontinuidades, marca para el lector eso que se escapa, lo que no podrá terminar de escribirse, como la simbolización inacabada que ninguna escritura completará, lo imposible de inscribir: el personaje no se delinea completamente y prima lo impersonal.

Sobre esto Deleuze escribía:

Pero la literatura [...] se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño [...]. Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir “yo” [...] [13].

## El yo extranjero y la palabra extraviada

El paralelismo con Marguerite Duras aparece cuando leemos en *La muerte del joven aviador inglés*: “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato” (Duras, 1994: 73).<sup>5</sup> Con trazas de horror y de goce, con silencios y cortes en el relato se ficcionalizan fragmentos de biografías en sus personajes, que no son de ella o de ninguna Marguerite Donnadiou (su nombre de nacimiento), no vividos por nadie. “Es un decir lapidario, elíptico, hiperconciso, que se encuentra ya en los *Derniers vers* de Rimbaud, o en ciertos haikus [...] ese decir puede hacer ‘ver’” (Noguez, 81).

Desde el *Cuaderno de cien páginas* (recogido después en el final de *El dolor*) y el *Cuaderno beige*, el último y más complejo de los *Cuadernos de la guerra* (1943-1949),<sup>6</sup> que reescribirá en obras sucesivas, sus afirmaciones se reiteran en la misma línea: “Mi vida está en mi obra”, “no preciso biografías”, decía ya en 1922, aunque más adelante todos los textos, las entrevistas que concedió, sus apariciones públicas, sus filmes, fueron múltiples biografías parciales y más sugerentes que cualquier relato ordenador de su vida. “La historia de mi vida no existe”, “¿qué es esa necesidad constante, paralela a la vida, de escribir?”, “lo que hay en los libros es más verdadero que las vivencias de su autora”. Y de Alicia Migdal dice Carina Blixen:

En un momento de crisis, en que las vías tradicionales de pensamiento flaquean, o se revisan y tantean nuevos caminos, Migdal propone una literatura que es un lugar de reflexión a partir de una topografía del cuerpo, las emociones, los afectos” [35].

La “topografía” es estructura, es abstracción, y esto aparece en ambas escritoras, más allá de la imposibilidad-inutilidad de una comparación exhaustiva entre ambas, atravesadas de diferente modo por sus vidas, su tiempo y los destinos de sus filiaciones literarias. Ninguna de las dos transforma su narrativa en un despliegue filosófico de reflexiones, por el contrario, el desarrollo parcial de escenarios de lo familiar perdido, fuera de cronologías, produce efectos de experiencia con la soledad, el sufrimiento, la nostalgia de lo infantil deslumbrado con la vida que se abre y de lo adulto que sufre las variadas formas del abandono y la crueldad.

Julia Kristeva, pensando en el decir del análisis, busca articular estos deseos de lo imposible, de lo “fuera del tiempo”, con el tiempo de la vida misma que nos va persiguiendo, y dice: “El fantasma pone al inconsciente en forma de relato de tal manera que el fuera del tiempo inconsciente, una vez nombrado y contado, cobra una dirección, un valor” (416).

---

5. “Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.”

6. Todos estos materiales de Marguerite Duras ingresaron en 1995 al Institut Mémoires de l’Edition Contemporaine (IMEC) de París.

Esto es lo que impresiona en *La casa de enfrente*: la corporeidad de la letra, la referencia directa a la carnalidad de las casas-cuerpos, el cuerpo representado con significantes que retornan, cada tanto, bajo la forma de acciones interrumpidas. Hay evocaciones, perspectivas, perfiles fugaces de individualidades evocadas, donde importa el punto de enunciación, la “ella”, en todo caso, aunque diga “yo”. “*Vivo siempre en la casa de enfrente*” (11).

En un trabajo anterior sobre cuerpo sexuado y escritura (Labraga, 2005 b: 341), propuse sustituir la palabra “casas” del comienzo de esa narración por “cuerpos” y ahora diría que se podría cambiar por “palabras” y ver su efecto: “para mirar de verdad [las palabras] se necesita un coraje que no nos destruya, una paciencia que nos permita inventarlas, desde afuera, sin sucumbir a su llamado infinito”. Y aparece el dualismo permanente entre la tortura y el goce de escribir como en el texto inédito de Migdal:

pienso entonces que no he logrado la mínima utilidad que justifique mi uso de las palabras, uso que no quiero usar y así amplifico esta prisión inútil. Como toda prisión, es sólo castigo. Este horror de la literatura, de saber decir, de la esperanza implícita [...] [2009].

Está en juego una doble subjetivación, de la escritora y del lector porque la escritura rescata, hace y reescribe lo traumático y al reavivar, en el quehacer mismo, el dolor de la pérdida y los límites, oficia una y otra vez de ejercicio con el ideal y sus fallos, con las heridas del narcisismo y con el goce de la creación como se ve al final de *La casa de enfrente* (68). Las casas, los cuerpos y las palabras revelan al yo extranjero. Se deshace de todo lo que sea interiorizar y su historia la presenta a través de lo extrínseco, lo ajeno y a distancia, como una historia de otros, de ese mundo transgeneracional siempre presente. Alude a lazos de sangre, de alianza, de parentesco y todas sus variantes imaginarias trasmutadas en lazo simbólico, siempre parcialmente fallido o deshecho, con las violencias familiares en sus desórdenes y reorganizaciones y los lazos eróticos de la intimidad que pueden encerrar lo ominoso de lo desconocido en medio de lo familiar.

Se escribe desde enfrente del yo, desde afuera. Mirándolo, observándolo como a un objeto: objeto perdido, reencontrado, amado, odiado. Como si fuera lo más propio, pero resulta ajeno. Sabemos desde la intimidad transferencial del análisis que el yo nos dice pero nos miente, nos engaña, quiere describirnos, supone nuestro nombre, pero desconoce su origen y quién lo mueve; habla pero no se dice y no sabe lo que dice y, más aun, no quiere saberlo.

Frente a esto Migdal se afirma en la ajenidad, en mirarse desde afuera, y produce la “especialización y ajenización” de una interioridad, como observa Carina Blixen (36). Es desde esa perspectiva que distinguí en las narrativas de Alicia Migdal y Marguerite Duras entre yo y sujeto, sin que aparezca desdoblamiento, duplicación o fenómeno del doble, como conceptualiza Daniel Gil (1995: 122), sino un encuentro especial del sí mismo en el lenguaje. Es también este autor quien desde la filosofía y el psicoanálisis realiza un minucioso y profundo recorrido (al

que remitimos al lector) de la construcción del sujeto a través de la historia en su trabajo *Descartes en el siglo XXI o ¿de qué sujeto hablamos cuando hablamos del sujeto?* (2007: 173).

El yo nos configura desde el comienzo como yo-cuerpo desde la exterioridad de esas identificaciones inconscientes por rasgos, como “precipitado de identificaciones” y por eso nos sostiene aunque nos engañe. No nos resulta transparente, se presenta a nuestra conciencia con la opacidad de un objeto y nos mantiene siempre otros y extranjeros para nosotros mismos. El yo es conflictual y, aunque nos sea imprescindible en su función vinculada a la realidad, “nunca dejó de ser tenido por algo que, al igual que ésta, se conquista en un drama” (Lacan, 23). Es en este drama especular de origen donde el “otro” y su mirada nos anticipa en nuestra unidad imaginaria y narcisista y por eso podemos siempre volver a experimentar, en la angustia, formas del cuerpo fragmentado y su precariedad.

Leemos en *La casa de enfrente*:

El ojo solo, la mitad terrible de la cara... El ojo mira los ojos y la cara que no veo. La cara mía que no conozco, cara que me posee... igual a la voz que es una ausencia en el momento mismo en que creyendo oír la entrego y la pierdo [17].

No hay ningún ojo polifémico que nos reconstruya, nos conserve y nos contemple tal cual somos. Ningún ojo que junte los fragmentos dispersos [32].

Hay imposibilidad de arraigo en lo real, ausencia de conexiones con circunstancias concretas y conocidas, ruptura con la verosimilitud normalizada, con los automatismos y rutinas cotidianas: “La voz no puede emitirse porque la saliva no lo permite”, “Las piernas envueltas en una falda estrecha no se despegan como si formasen la cola de una sirena” (2009). Es la visibilidad de las imágenes la que sostiene el relato y de ellas surgen los efectos de sentido para el lector; es “ella” presentándose encerrada, clausurada toda abertura, adentro y afuera vueltos uno y borde del desconocimiento y el desdoblamiento:

Caminando por la calle cierro los ojos –se puede– y duermo unos momentos. Así me traslado de un lado a otro. Adentro de la casa, voy huyendo. Ahí sentada en el sillón pienso en el sillón mismo, en el rincón de mi sillón en mi casa. Llego a él y me voy, salgo. Por la calle, pienso que debo volver adentro. El llanto desmoraliza, desarma. Caminando por la calle, siento mi cara delante de mí; no la reconozco [2009].

En esa atopia e intemporalidad anidan, sin embargo, el tiempo y sus marcas, presencias y ausencias. Con la escritura –“lenguaje del ausente”, como la llama Freud– se vuelve presente lo ausente y no lo que se tuvo y se perdió, sino lo ausente que nunca había existido hasta el momento de perderlo; la palabra hace ausencia, inscribe una pérdida y reencuentra lo no existido en el texto mismo. Recordamos a Mallarmé:

Para qué entonces la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria, según el juego de la palabra, sin embargo, si no es para que emane de ello, sin la molestia de un próximo concreto llamado, la noción pura.

Digo: ¡una flor! y del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo diferente que los cálices conocidos, musicalmente se eleva, como idea misma y suave, la ausente de todo ramo<sup>7</sup> [368].

Escribir, recordar, repetir, escuchar (la idea se eleva musicalmente), olvidar: solo diciéndose y haciendo literatura el sujeto de esta escritura reaparece, creando el objeto perdido. Siempre apelando a ese otro por medio de la voz es que puede hacer aparecer algo de sí mismo que le era desconocido.<sup>8</sup>

## Tiempos de erotismo sin historias

Solamente otro, siempre ese otro significativo, “aquel otro inolvidable prehistórico a quien ninguno posterior iguala ya” (Freud, 225), el que no existió jamás, y ese otro de un horizonte de cultura, que hunde sus raíces en la lengua y que es a medias traducido en deseo, es el que permite decir las “novelas familiares”. Es desde la escritura misma de donde surge un sujeto que será por momentos sujeto de su decir y desear y que posiciona la historia, deconstruye y reconstruye los recuerdos de un yo, pobre y herido, empecinado en ser “historiador” y restablecer la conexión con el mundo. Del material inédito de Alicia Migdal transcribo:

Yo estoy tratando de hablar de algo que no se puede verificar, que no está claramente en un orden mensurable, algo que es solo conjetural pero de lo que tengo una convicción fuertemente incorporada: el paralelismo entre vida colectiva y memoria espontánea de los tangos y el descalabro o el automatismo del paralelismo, el lento, inevitablemente *tempo* moroso de la memoria emotiva...

Mis padres bailaban su tango antes de que yo naciera, mientras sus primos morían en los campos, en Europa. Vidas paralelas. Gardel en la foto junto a Gabriel Terra, Homero y Discépolo junto a Perón en una foto tomada en Sadaic, Edmundo Rivero embajador artístico en Venezuela acompañando a Videla, Piazzolla por el mundo componiendo su música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. Vidas paralelas: lo que le toca a cada generación y el borramiento de esa frontera de asignaciones imaginadas. Era a la mía a la que le tocaba vivir esa nueva formulación del horror... [2009].

---

7. “*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.*

*Je dis: une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalment se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets* (“Crise de vers”, traducción de Roger Mirza, *La poética de S. Mallarmé*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990).

8. El problema de la distinción posible entre escritura y literatura en la obra de Alicia Migdal trasciende los límites de este trabajo y ha sido trabajado por Roberto de Espada.



Paradójicamente, en Migdal y Duras el discurso es el de una contemporaneidad que contiene las marcas históricas pero con cierta atemporalidad de la subjetivación. Los profundos cambios en la discursividad y en los relatos que atravesaron nuestras formas de vida en el siglo xx no aparecen como huellas distintivas del pasaje de una década a otra. Nos hablan de un hoy desde un anclaje erógeno y desde una intimidad exteriorizándose lacónicamente en formas subjetivas donde la dimensión histórica datable se vuelve ajena y extranjera al texto. También está la historia del mundo, pero no borra el modo no socializado ni individualmente ubicable en el espacio de estas narraciones. Como dice Giorgio Agamben:

una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él, sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida [94].

Escrituras de la mirada a seres sexuados y a pensamientos de lo erótico, a cosas del mundo pero en cortes y sustracciones de todo lo superfluo que componen montajes, como en una concepción fílmica de la subjetividad que el psicoanálisis teoriza. Escribe Alain Badiou:

Aquello de lo que el cine es capaz en cuanto al sexo o la sexuación, aquello de lo que incluso sólo él es capaz, es de figurar sensiblemente, corporalmente, no [tanto] –como se cree demasiado a menudo– la distribución de los roles sexuados o las imágenes de esa distribución, sino –y es infinitamente más delicado y más original– el proceso de identificación de lo que “ser sexuado” significa para un sujeto [88].

Y dice sobre el cine, otra pasión de Migdal, algo que aparece en esta narrativa y en psicoanálisis, el valor de lo discontinuo, el rechazo de las historias, de los argumentos y anécdotas porque no es allí donde se pueden identificar las diferencias entre los sexos; en *Abstracto* Migdal dice:

[se produce] el alivio [para ella] de [esa] desaparición natural de las historias [...] ella se olvidaba de lo que había contado cada vez, de modo que aquellas horas intensas se volvían necesariamente fugaces, no integraban ningún recuerdo, no pesaban [...] era una tranquilidad cumplir con la tentación humana de contar y retirarse sin el peligro de la comprensión y del amor y su sometimiento al tiempo [146].

En la página final de *La casa de enfrente* aparece:

Algo innombrable persiste que busca su justificación en la ilusión de la sangre, Aquí estoy otra vez escribiendo una historia sin argumento [...]. Pocas veces junté las partes de esta historia sin argumento para fabricar una foto ilusoria que mostrase una verdad más grande que sí misma. No hay nada más allá de fotos y cartas, me he dicho, figuras y palabras extendiéndose desde atrás para llegar hasta la página y el cartón y restañarlos. Lo que se dice a otro, lo que se ve de otro. El tiempo íntimo [68].

Y otro de los pasajes serviría como muestra del modo en que se construyen los recuerdos, con los restos de cosas vistas y oídas, como articulación imprevista y preparada de fantasías:

Se acuerda de la preparación imprevista del amor, del palimpsesto del amor y de cómo uno se iba corriendo sobre el anterior, cubriéndolo y tapándolo imperfectamente, pero dejándolo atrás de a pedazos [117].

En Marguerite Duras tampoco se forma un yo por historias relatadas con los recuerdos de infancia, aunque estén y aparezcan en la desorganización de las rupturas de toda cronología y del asalto de la emoción. Son escritos atrapados al vuelo, como ella decía, “una literatura de urgencia”:

Crear en la insignificancia de la propia infancia es, en mi opinión, signo de una incredulidad fundamental, definitiva, total.

Todo el mundo está de acuerdo sobre la infancia. Todas las mujeres del mundo llorarían sobre cualquier relato de la infancia, aunque fuera la de un asesino o un tirano. [...] A partir de la infancia, todo destino es infinitamente lastimoso [...] pues en la mía sólo veo una precariedad que más bien me honraría [...]. Es el tren de la escritura que la atraviesa [1994: 83].

Nuestro yo extranjero guarda siempre algo del niño, infans, ese “extranjero sin palabras”, y de su “mal de infancia”, donde el desamparo era también que su lengua no existía y fue hablado por otros o acallado. Edmundo Gómez Mango le llama el “mudo de la lengua” (2009: 19) lo que se acerca a lo real inexpugnable y a ese niño mudo y escandaloso al mismo tiempo, que dispone de mucho más que la palabra. Y desde esa experiencia con el lenguaje nos dice que a su vez: “la palabra de análisis está marcada por el investimento nostálgico, para siempre incolmable, de la *lengua-madre* [...]. Extranjera y traductora” (1999: 92).

Se cruzan en ambas lo acotado y lo excedido en las maniobras y estrategias con la soledad y la pérdida. Las alusiones al silencio son también cortes en la narratividad y los modos de hacer presente esa afirmación de que una vida es “cualquier cosa menos narrable” (Migdal), que toda historia escrita está orientada desde un yo enunciativo como punto de partida pero dice desde el comienzo el engaño originario que encierra ese pretendido saber de un origen, de los otros, de una vida anterior de donde provenimos, el misterio de las genealogías, los crímenes fundantes de toda familia, el amor sin palabras y las fuentes del odio. Hacia adentro y hacia afuera, introyección y expulsión, la verdadera cinta oscura por la que caminamos viviendo no tiene anverso ni reverso, podemos despegarnos en cualquier momento como las grandes hormigas de patas frágiles de la cinta de Moebius del grabado de Escher.

## Traducción: pasaje al “albergue lejano”

Si decir que toda escritura es traducción resulta una afirmación exagerada, ella encuentra al mismo tiempo su apoyo en el funcionamiento psíquico mismo, donde transcribir, traducir, transliterar, resignificar, son formas del metaforizar continuo del funcionamiento psíquico que se sostiene en las posibilidades de sustitución-transformación significante. Alicia Migdal incluye textos y traducciones de sus escritores preferidos en sus relatos. También transcribe fonéticamente palabras en hebreo “ierokot, agvaniet, melafefonim, tapujéi”, que supone su madre había escrito para aprender a decir (116); como escritora tradujo a otros escritores (Pavese, Molière), por ese poder de introducirse e identificarse transitoriamente con el decir de otro, de penetrar en los universos que las cadenas del lenguaje van haciendo y en el movimiento de subjetivación que producen, trabajando con la polisemia y la ambigüedad de las palabras. Porque sabe que:

pueden suceder muchas cosas durante una palabra. En especial en portugués, cuando alguien dice, pronunciando todos sus recodos, la palabra “*aflição*”; las palabras “*tenebrosas transações*”, las palabras “*extrañas catedrais*” [42].



Un estudioso de la traducción como Antoine Berman ha señalado que cada pasaje traducido de una lengua a otra supone una prueba, un pasaje que toca lo extranjero del significante y de la significación, como lo dice el título de su obra *L'épreuve de l'étranger*. También los textos literarios nos conducen y encierran para nosotros “la posada de lo lejano” (“*l'auberge du lointain*”) esa otra morada.

Todo psiquismo es un traductor perpetuo. Freud, Lacan y Laplanche tomaron el modelo de la traducción para dar cuenta del movimiento de lo que se inscribe en el psiquismo y sus retranscripciones. Pero en *La casa de enfrente* no se trata de recrear los sentidos de otro escritor sino de hacer que los fragmentos intercalados en el texto de esos autores que ha amado oficien de contexto a sus palabras. Están marcados solo por las comillas y solo al final de la novela (70) aparecen las referencias. Pero en la lectura no es necesario confrontar autorías, sino que “hacen” una sola escritura de un solo sujeto y de su voz.

Esa voz parece distante y ajena y al mismo tiempo tan cerca nuestro que nos atrapa, es un yo narrador, pero difuminado. Nunca sabemos dónde estamos –aun en las relecturas nunca se puede anticipar lo que vendrá– salvo algunos momentos en que se vuelve a la misma frase por un paralelismo a distancia que abre para el lector el alivio del reconocimiento al limitar lo desconocido. O también el anuncio de la muerte del relato, como en el final de *Abstracto*: “El día es para terminarlo. El día es para acabarlo. El día es para terminar con él” (162), concordando con el movimiento hacia el cierre en *La casa de enfrente*: “Ir cerrando la historia [...] Decir: el texto llega hasta aquí” (56).

En cada escritor “la nueva lengua” de su obra, el nuevo código que crea, lo protege y lo aísla de las formas tal vez de indiscriminación, de ausencia de límites entre sí y sus otros, sus personajes, sus semblantes, lo resguarda de la indeterminación

permanente con el otro, con ese otro del dolor, del goce o de la violencia de los orígenes y reabre la subjetivación. Herido de guerra desde el comienzo, el yo y el deseo del otro humano, aun sobre la matriz simbólica de la que se origina, pueden sostenernos imaginaria y narcisistamente, pero nunca nos harán sentir garantizados de lo que somos.



- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- ALLOUCH, Jean, *Letra por letra*, Buenos Aires: Edelp, 1993.  
 — *Contre l'éternité essais*, París: Epel, 2009.
- BADIOU, Alain, *Imágenes y palabras*, Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, París: Gallimard, 1984.  
 — *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París: Editions du Seuil, 1985.
- BLIXEN, Carina, "Alicia Migdal: escribir en un cuarto propio", en *Papeles de Montevideo, literatura y cultura*. Octubre 1997, n° 2, Montevideo, Trilce.
- CAPO, Juan Carlos, "La multiplicidad de las personas psíquicas", en *La neurosis hoy*, APU, Montevideo, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- DURAS, Marguerite, *Escribir*, Barcelona: Tusquets, 1994.  
 — *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours. 1945-1993*. París: Quarto Gallimard, 1997.
- FREUD, Sigmund, *Cartas a Wilhelm Flies 1887-1904*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994.
- GIL, Daniel, *El yo herido*. Montevideo: Trilce, 1995.  
 — *Escritos sobre locura y cultura*, Montevideo: Trilce, 2007.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. *Le muet dans la langue*. París: Gallimard, 2009.  
 — *La place des mères*. París: Gallimard, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *El tiempo sensible*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005.
- LABRAGA, Marta, "Fronteras del dolor y la violencia en escena: Resiliencia de Marianella Morena y *El dolor* de Marguerite Duras", en *El compromiso a escena*, Dora Sales (Ed.), Cádiz: Festival Internacional de Teatro, 2009.  
 — "El sujeto en Freud y Lacan. Las derivas de la subjetivación", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* n° 100, mayo 2005 a (pp. 299-317).  
 — "Transferencia/s en el tiempo. Marguerite Duras: El deseo de escribir y la escritura del deseo", en *Trazas y ficciones*. Montevideo, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis) volumen VII, 2007 (pp. 99-108).  
 — "Cuerpo sexuado y escritura. Conflictividad de las identidades. Algunos aspectos de la escritura de Alicia Migdal", en Melba Guariglia et al (Eds.) *La palabra entre nosotras. Primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Montevideo: Banda Oriental, 2005 b (pp. 339-346).
- LACAN, Jacques, *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, París: Gallimard La Pléiade, 1960.

MIGDAL, Alicia, *Mascarones*, Montevideo: Arca, 1981.  
—— *Historia de cuerpos*, Montevideo: Arca, 1986.  
—— *La casa de enfrente*, Montevideo: Arca, 1988.  
—— *Historia quieta*, Montevideo: Trilce, 1993.  
—— *En un idioma extranjero*, Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2008.  
—— *Creía que se podía hablar*. Inédito [2009].

NOGUEZ, Dominique, *Duras toujours*, Arles: Actes Sud, 2009.

TORRES, Alicia, “*Historia quieta*, de Alicia Migdal, o la escritura como crimen en defensa propia”, en Melba Guariglia et al (Eds.), *La palabra entre nosotras. Primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Montevideo: Banda Oriental, 2005 (pp. 147-155).