

FOTOGRAFIAR EL PERFUME

Mara Negrón

Universidad de Puerto Rico

Lo que se necesita y lo que se convoca no es, por lo tanto, una nueva teoría del "sujeto", ya que ese proyecto siempre cuenta a uno con la promesa de la apropiación, de un concepto finalmente apropiado de la diferencia en toda su diferencia. Mas bien, es a la posibilidad del semi- (a la posibilidad, si se prefiere, de un nombre imposible) que el otro excluido del sujeto convoca. (Kamuf, 1995, pp. 80-81. Trad. Aurora Laurardo)

Escribiré hoy desde un lugar que quisiera lo más indefinido posible, lo más lejos de una geografía nacional, lo más lejos de una cultura determinada. Digo que quisiera... expresando así un deseo casi irrealizable. Ya que escribo en una lengua no puedo por fuerza dejar de pertenecer a un espacio cultural. Ya entonces lo que yo soy como sujeto estaría de antemano determinado por el idioma en el que aquí me propongo escribir y por la cultura que me ha sido legada.

Ese lugar que yo quisiera poder nombrar de una manera o de otra hoy es el cuerpo. ¿Cómo escribirlo en su diferencia? ¿Una vez más, cómo pensarlo sin matar al otro, sin que la apropiación destructora comience a borrar lo que hace posible el goce de la diferencia? Voy a tratar de escribir y de pensar, hoy, e insisto mucho en el tiempo en que estas frases se van acumulando, sobre eso que se nombra con la palabra mujer. Yo quisiera poder nombrar algo como una "semi-mujer", una especie distinta, una especie cuyos contornos se nos escapen, pues tal parece que para ser eso no haya que ser mujer, entendiéndose de sexo femenino.

En un artículo publicado en 1995, del que hemos tomado el fragmento que nos sirve de exergo, Peggy Kamuf lee un fragmento de "Sorties" en *La jeune née* de Hélène Cixous. En ese ensayo, así como en "Castration and Decapitation", publicados en la revista *Signs* en 1976 y 1981 respectivamente, se apoyaron todos los debates sobre el esencialismo, etiqueta bajo la cual se han colocado las aportaciones teóricas de Cixous, en torno a lo que ella ha llamado "la escritura femenina" y las economías libidinales: "economía libidinal

¹ "What is needed and what is called for is not, therefore, a new theory of the 'subject', for that project always lures one with the promise of appropriation, of a finally appropriate concept of difference in all its difference. Rather, it is to the possibility of the semi- (the possibility, if you will, of an impossible name) that the excluded other of the subject calls" (Kamuf, 1995, pp. 80-81. Nuestra traducción).

llamada femenina" y "economía libidinal llamada masculina". Por un lado, el artículo de Peggy Kamuf intenta denunciar el reduccionismo académico que se conformó con la lectura de dos ensayos traducidos al inglés, y que se olvidó de la inmensa producción de la escritora francesa. Y por otro, lee un fragmento de "Sortes"² en el que se ponen en paralelo la escritura, la mujer, la bisexualidad y la masculinidad con el propósito de dar una definición de "la escritura femenina". Peggy Kamuf sutilmente desvela un movimiento de nominación y de desplazamiento del referente nominado. Este juego del texto es aporético. La definición de feminidad dada se anula. Mas permanece un juego de la escritura que por su manera de posar la definición sería "femenina". Todo el ensayo de Cixous oscilaría así entre una tentativa de definir a la vez que se avanza que no hay posibilidad de definir. Se trataría de definir indefiniendo y de jugar con el tiempo de la definición. Se afirma y, en un instante, en la próxima página, se retira la definición o se afirma casi, casi lo contrario.

Por ejemplo, sobre este enunciado -"*aujourd'hui l'écriture est aux femmes*"-, "hoy la escritura es de las mujeres", dice Kamuf:

La serie de acepciones semi-referenciales que se negocian aquí tiene un efecto potencialmente vertiginoso. Comienza con la primera aserción: "*aujourd'hui l'écriture est aux femmes*", que tiene sentido sólo con la condición de que "écriture" y "femmes" se liberen de sus referentes habituales o "reales". (1995, p. 77)

Lo que Peggy Kamuf llama una serie de cambios semi-referenciales es un juego en el que hay desenlazamientos recíprocos entre lo nominado y su referente "real". En esa frase -"*aujourd'hui l'écriture est aux femmes*"-, "mujer" es y no es la mujer: "Escribir", diría, es aquello que es dado a las 'mujeres' y a la misma vez 'mujer' es todo aquel a quien

² Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro [*la femme admet qu'il y ait de l'autre*]. "la mujer acepta que haya del otro". No ha eliminado, en su convertirse-en-mujer, la bisexualidad latente en el niño y en la niña. Feminidad y bisexualidad van juntas, en una combinatoria que varía según los individuos, distribuyendo de manera distinta sus intensidades, y según los momentos de su historia privilegiando tal o cual componente. Al hombre le resulta mucho más difícil dejarse atravesar por el otro [*se laisser traverser par de l'autre* -subrayado por mí. Se trata del partitivo francés con el que se expresa cantidad indeterminada de algo]. La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir -que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?-, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. Tal poblamiento no permite descanso ni seguridad, *errarece* siempre la relación con lo "real" [*Ce peuplement ne laisse ni repos ni sécurité, trouble [entorpece] toujours le rapport au "réel"* -subrayado por mí]-, produce efectos de incertidumbre que obstaculizan la socialización del sujeto. Es angustiante, consume, y, para los hombres, esta permeabilidad, esta no-exclusión, es la amenaza, lo intolerable.

Cuando, en otro tiempo, se llevó a un grado bastante espectacular, se llamó a eso "posesión". Estar poseído no es deseable para un imaginario masculino, que lo sentiría como pasividad, como actitud femenina peligrosa. Cierta que una cierta reciprocidad es "femenina" [*Que soit [seal] "feminine" une certaine réciprocité c'est vrai!*]. Por supuesto, se puede sacar partido, como la historia ha hecho siempre, de la recepción femenina como alienación. Por su abertura, una mujer es susceptible de ser "poseída", es decir, desposeída de sí misma.

Pero estoy hablando de la feminidad como conservante en vida del otro que se confía a ella, que la visita, al que ella puede amar en calidad de otro. [...]

Por la misma abertura, que es su riesgo, sale de sí misma para ir hacia el otro; viajera de lo inexplorado, no niega, acerca, no para anular la distancia, sino para verlo, para experimentar lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser. (Cixous, 1995, pp. 46-47)

es dado escribir" (Kamuf, *ibid*). "Todo aquel que escribe" es "mujer" en una cadena de sustituciones en las que "mujer" es también aquella o aquel que se deja habitar por el otro, que experimenta como positiva la alteridad. La posibilidad de ese enunciado -"*aujourd'hui l'écriture est aux femmes*"-, reside en la correlación entre "mujer" y un otro. La escritura sería de las mujeres porque "la mujer acepta que haya del otro" (Cixous, 1995, p. 158). Ese haber, ese dar espacio, dejarse "poseer" por el otro sería la condición de la "mujer" y de la "escritura". "Mujer" sería, nombraría esa aceptación, esa capacidad de acoger al otro, o del otro en cantidades indefinidas. "Mujer" es el otro, otro sería otro de sus nombres, pero esto no quiere decir que "mujer" se borre: "Ya que aquí Cixous renombraría 'mujeres', con el nombre del otro a la vez que conserva el mismo nombre" (Kamuf, *ibid*).

En esa serie de cambios semi-referenciales que se constituyen en una cadena donde mujer es aceptación del otro, en la que ese término no nombra, pues, un sujeto "real", la bisexualidad se añade en una tentativa de alterar la oposición y la exclusión de lo masculino. Sin embargo, la bisexualidad parece sólo acompañar la feminidad y volverla a redefinir: "Feminidad y bisexualidad van juntas" (Cixous, *ibid*). El efecto de pluralización que debería tener la introducción del término de bisexualidad se anula porque se excluye lo masculino. Entonces, Kamuf habla de una contaminación entre masculino y femenino. Si "mujer" es "aceptar que haya del otro", dar espacio al otro, esta bisexualidad en tanto que excluye sería masculina. Hablar de "feminidad" es reproducir el gesto de la exclusión.

Lo femenino ("feminité") no puede nombrarse sólo a sí mismo precisamente porque se nombraría en virtud de la exclusión del otro nombre, el nombre de la exclusión. En este sentido, que es el sentido en cuestión, "femenino" es "masculino". El precio que hay que pagar por conservar el nombre es perderlo. (Kamuf, 1995, p. 78)

Si el "precio para conservar el nombre es perderlo", estamos hablando de una imposibilidad. Peggy Kamuf habla de un límite que es el de una teoría que intenta pensar "lo femenino" y/o cierto "concepto de 'mujer'". La obra de Hélène Cixous nunca ha abandonado, nunca ha cesado de tratar de escribir esa imposibilidad. Una escritura que se resiste a abandonar esas semi-posibilidades. Se resiste, mas no a perder, pues es la condición de preservar en vida. No estaríamos hablando de construir un sujeto "mujer", pues ello me parece redundar en apropiación y exclusión. Pero es una propuesta política que nos interesa, pues no se descarta completamente la posibilidad de nombrar ese sujeto. No podemos olvidar que en esa concepción de lo femenino entra la noción de economías libidinales. No ya una libido fálica tal como planteada por la teoría freudiana, sino dos economías que se definen por oposición: una, "llamada masculina", que se protege de la pérdida, de la castración; otra, "llamada femenina", que se juega en ese no miedo de perder. ¿Qué se pierde en la escritura, que se debe perder para poder gozar en escritura? Ese juego referencial que describe Kamuf pone en escena la pérdida de sentido que a su vez abre la posibilidad de la interpretación.

"Sortes" se publicó en 1975. Ese ensayo dató una obra. Diría que esa frase -"*aujourd'hui l'écriture est aux femmes*"-, la marca. Fue y sigue siendo un enunciado provocador. Es una historia provocadora. Ese *parfum de scandale* que provoca me parece atractivo a la hora de pensar la relación del cuerpo con la escritura aún hoy. Si la situamos entre el ensayo de Virginia Woolf *Una habitación propia* (1929), cuya tesis es que no ha habido muchas mujeres escritoras porque no pudieron disponer de una habitación ni de un salario, y *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y su afirmación de que uno no nace mujer sino que uno se convierte en mujer, es una frase que provoca un evento, ya que movió considerablemente las teorías literarias que se reducían a analizar el texto literario

utilizando categorías de mujer y de hombre biologicizantes que, además, no tenían como proyecto el pensar la relación entre escritura y cuerpo. Ella se colocó en otro lugar. El psicoanálisis y la desconstrucción mucho la sustentan. Incluso todos los debates que esa frase ha provocado no han hecho más que reforzar su carácter eventencial, como si fuese la frase que todo el mundo, quizá toda mujer, hubiera querido, ha querido, firmar, mas que con cierta tristeza borramos. Es la frase imposible porque es una frase que da cuerpo a la escritura. Si aceptamos que "mujer" es un vocablo que ya no quiere decir nada -mas que gusto nos damos cuando a veces decimos "yo escrito desde una posición que es la de una mujer"-, y al hacerlo sacudimos todas las definiciones y estereotipos que la cultura nos impone en su demanda de que seamos hombres o mujeres sin complejidad, simples, sencillos y heterosexuales. Esa frase sigue teniendo una fuerza gozosa que todavía hoy creo muy política. Sé todavía de muchos lugares de la academia donde a no pocos se les erizarían los pelos. Pero digamos que su supervivencia depende de ese juego sustitutivo. Su propuesta política está resguardada en él, es decir, entre el secreto y la visibilidad de lo nombrado.

En 1990, se llevó a cabo un coloquio internacional cuyo tema era *Lecturas de la diferencia sexual*. Fue organizado por el Centro de Estudios Femeninos de la Universidad Paris VIII y el Colegio Internacional de Filosofía. Para finalizar la semana de debates, se organizó una doble sesión entre Hélène Cixous y Jacques Derrida. Dos textos dialogaron: *Cuentos de la diferencia sexual* de Hélène Cixous y *Hormigas* de Jacques Derrida. Desde el título de su ponencia, Cixous comienza a jugar, ya que se une una forma narrativa a la cuestión de la diferencia. Se tratará de contar, de narrar la diferencia sexual, y no de definirla. Su texto se construye en torno a tres ejes: ver-inventar, decir-escribir y un saber secreto, o el saber del secreto que se acerca más bien a la creencia. Estos *Cuentos de la diferencia sexual* nos van a convencer de que hay diferencia sexual. Una vez más, Cixous quiere nombrar un -entre- imposible, un semi-posible-imposible entre cuerpo de mujer, femineidad, cuerpo contaminado por el otro y la masculinidad.

Los *Cuentos* comienzan confesando el miedo de la que va a tomar la palabra. Este acto se teme, ya que ella inicia la sesión, pero también por el acto de nombrar, por la cortadura, por la delimitación que supone el apalabrar y definir algo. Cuando se nombra algo, cesa el juego. Cixous dice: "*Je dis tout de suite: j'ai peur. Mon premier chapitre s'appelle: 'Avoir peur pour commencer'*" (Cixous, 1994, p. 32). -"Digo ensseguida: tengo miedo. Mi primer capítulo se titula: 'tener miedo para comenzar'" (1997, p. 104). ¿Pero, qué relación entre ese miedo y el cuento, entre miedo y diferencia sexual? ¿Por qué comenzar contando el miedo? Los cuentos pueden dar miedo, pero no lo narran. Darle cuerpo por medio de la palabra implicaría una economía libidinal diferente que consistiría en no esconder esa angustia. Este miedo *se da a ver* y determina todo lo que se dirá. Se hablará con miedo implicando igualmente una cierta gravedad del asunto a tratar, y un no querer decir cosas que puedan herir al otro.

Se recurre al cuento, a cuentos en plural, para poder hablar de la diferencia sexual. Hay cuentos maravillosos, otros fantásticos, otros de horror, pero todas esas variantes se construyen sobre la expectativa de la amenaza. De cierta manera, siempre se narra la sospecha de una pérdida. Ahora bien, el cuento también nos paga al final ya que se cierra sobre una reparación. Los *Cuentos de la diferencia sexual* se mantienen en esa economía. Nos prometen una reparación que se expresará en la palabra "bendición" y una especie de reconciliación que no será ya la de la bisexualidad, sino la de un órgano compartido por

ambos sexos. Éste sería el corazón: "*Le coeur est l'organe de jouissance le plus mystérieux, il est le sexe sublime commun aux deux sexes*" (Cixous, 1994, p. 51) -"el corazón es el órgano de goce más misterioso, es el sexo sublime común a ambos 'sexos'" (1997, p. 113). El corazón parece reunir los sexos aunque los *Cuentos* se encaminan hacia la diferencia, cuentan historias ya contadas en otros textos, cuentos que ponen en escena esa diferencia. Nos colocarán en los límites de textos de ficción donde se lee y se escribe una diferencia sexual que se inventa, y se situarán en el cuerpo y el goce para nombrar el lugar donde aparentemente no hay confusión de sexos.

Entre los narradores de cuentos de la diferencia se encuentra la escritora brasileña Clarice Lispector. Virginia, el personaje central de la novela *Le lastre*, una adolescente, se pregunta: "¿Ver la verdad sería distinto a inventarla?" (Lispector, 1946, p. 105). Estos *Cuentos* se propondrían dilucidar la verdad sobre la verdad de la diferencia sexual. Esta pareja, ver o inventar, hace eco a la pareja goethiana *Diehtung und Wahrheit*, poesía y verdad. Ya que se vuelve a sugerir que sólo en la poesía se podría ver la verdad, o sólo en la poesía podría inventarse para verla. El tema de Goethe aparece desplazado. Pero nos importa establecer esa relación entre poesía y verdad, entre ficción y verdad y diferencia. Pues también se nos dice, no ya que la diferencia es una ficción, sino que no se ve fuera de esa verdad ficcional. Por otro lado, ¿una verdad inventada sería una verdad, una diferencia sexual inventada sería? ¿Con qué ver podríamos ver eso que no se ve, y sólo se cuenta? Los *Cuentos* no darán paso a un saber con certeza a pesar de darse a la tarea de demostrar que hay diferencia. Y se pregunta Cixous: "...Y yo, yo la veo o la invento, la D.S.? ¿O yo la 'veo'?" (*ibid.*). Variación del ver y ligera transformación de la pregunta de Virginia, ya que pasamos de la disyuntiva entre ver e inventar al "¿o yo la 'veo'?" que aparenta suprimir uno de los términos, inventar, o los funde en un "ver" entre comillas. ¿Ver es siempre inventar o para ver hay que inventar? ¿O "ver" no es ver y los *Cuentos* se disponen a declarar todas esas formas del ver?

Se enunciará otra imposibilidad cuando se nos dice que se va a proceder a fotografiar el perfume. La técnica fotográfica implica tanto la reproducibilidad como la posibilidad de fiar una imagen para darnos a ver. La propuesta no sería imposible si lo que se quisiera fotografiar fuera el frasco de un perfume. Mas lo que se fotografía es la fragancia del perfume, lo que de él no se ve.

Voy a tener que fotografiar la diferencia que pasa. La "D.S.", como la llamo cuando silenciosamente escribo. La diosa (que) pasa. La-que-pasa es su nombre.

Clarice Lispector decía: "Ahora quiero fotografiar el perfume", no ella no decía, lo escribía. Yo voy a tener que fotografiar el perfume, la diferencia. (Cixous, 1997, p. 106)

Todo parece jugarse por un lado entre ver e inventar o "ver" y por otro entre decir y escribir: "ella no decía, lo escribía". Decir, nombrar, gesto que no deja huella escrita, no hace posible la fotografía del perfume. Para que éste deje huellas fotográficas, que se puedan "ver" tiene que escribirse. La escritura fotográfica supone una captación, un detener, definir, circunscribir. Detener, parar el movimiento es algo que la escritura de Hélène Cixous no hace. Sus textos son "*mouvements*"⁴. El evento en su escritura es el movimiento. Se trata de imponerse en este contexto en el que se va a "teorizar" la diferencia, o mejor dicho semi-teorizarla, pues la ficción se cuele en el cuento, de detener.

⁴ Dice Cixous: "*Par ailleurs, j'écris des textes très en mouvement. Mouvements*" (Calle-Gruber, 1994, p. 37). En la traducción al inglés del libro (Prenowitz, 1997), la palabra "*mouvements*" es "*eventful*".

³ Ambos ensayos están recogidos en A. Berger y M. Negrón (1994) y han sido traducidos al español como "Cuentos de la diferencia sexual" y "Hormigas". *Revista Bordes* nº 4/5 (1997).

Teorizar es detener. Pero detener fotográficamente lo que no se deja ver horada el límite que impone la teoría. Todo se escapa, todo vuelve a temblar cuando se nos anuncia la captación de algo invisible como el perfume o la diferencia, o de la diferencia, o de la diferencia como si fuera un perfume. La diferencia sexual sería un perfume, se travisiste de perfume -"Yo voy a tener que fotografiar el perfume, la diferencia". También podemos decir que la "D.S." se comporta como el perfume o que en nuestras maneras de entrar en relación con el perfume reside la diferencia. ¿Sin embargo, cómo fotografiar lo que no se ve, el perfume? ¿Cómo obtener un cliché, el negativo fotográfico de la "D.S." (el juego del significante en francés deja escuchar en esas siglas la *déesse*, la diosa), de esa cuya característica es pasar? ¿Cómo obtener un cliché que no sea clichoso, y sobre lo femenino, la mujer, el hombre, un cliché que no excluya? ¿Cómo establecer que tal perfume es masculino y tal otro femenino?

Los *Cuentos* de la D.S. se escriben fotografiando con palabras escritas y no dichas "algo que es la música sin palabras del goce" (Cixous, 1997, p. 106). La invención consiste en, una vez más, poner en escena un juego de referentes que nombra semi-sugiriendo, desplazando, y marcando un límite delicado. Decir, definir sería terminar con el juego de la diferencia. Sin embargo, ¿hay que hacer, o más bien semi-hacer porque después de todo no intentar nombrar es aceptar que no hay? Hélène Cixous fotografiará la diferencia valiéndose de textos ya que según ella la escritura nos daría el tiempo de leer lo que en la vida sólo pasa. La escritura sería el lugar de esa posible diferencia diferencial. Ella leerá algunos fragmentos de *Circonfesión* de Derrida en resonancia con los de la escritora brasileña Clarice Lispector. En tanto que *Cuentos* está hilvanado por otros textos, la prueba de la diferencia, las fotos, se encontraría en la escritura, y se dan a leer. Los *Cuentos* también se dirigen hacia un lugar en el que no hay confusión y que además se presente como un adentro y un afuera de la escritura. Ese lugar en el borde sería el cuerpo, que no sólo estaría en la escritura, aunque sólo se deja leer en ella. Éste se escribe pero también cree. El perfume, ya que se escribe, se deja "ver" y "fotografiar", pero no la creencia.

Está ese momento en el que ya no nos encontramos en el temblor humilde y orgulloso, orgulloso y humilde de la lengua, sino que nos encontramos en ese lugar donde de lo que se trata es de creer. De creerse. En ese lugar donde cualesquiera sean los "géneros de los correos" (*les genres des postes*), no hay confusión posible entre dos tipos de goce. Y entre el de Derrida, porque es un hombre, quiero decir la escritura de D., porque avanza a paso de hombre, y esto es una bendición, escrito como él escribe y no de otra manera, y el de Clarice-que-escribe-como-una-mujer, y esto es una bendición. (Cixous, 1997, p. 119)

¿Y es la creencia el lugar de un saber, el de un saber sobre la diferencia sexual? Estos cuentos se colocan y nos colocan en un lugar, difícilmente situable, clasificable, captatable. Pero no hay ficción sin una parte de creencia. Ésta desbordaría tanto un saber constataivo sobre la diferencia como uno performativo. El lugar de la creencia, fotografiado en la escritura, no se prestaría a confusión en cuanto a la diferencia de goce se refiere: "no hay ficción posible entre dos tipos de goce". Ese lugar no es el del "temblor humilde y orgulloso, orgulloso y humilde de la lengua". En él "la escritura de D.", y no la del hombre Derrida, "avanza a paso de hombre", y la de "Clarice-que-escribe-como-una-mujer". La escritura, para D., "avanza a paso de hombre", y para Clarice todo se juega en ese escribir con guión: "Clarice-que-escribe-como-una-mujer", como si no hubiera separación entre Clarice y ese escribir como una mujer. Un escribir fluido y cuyo proyecto es la fotografía de lo invisible, la exploración de una interioridad. Pero, claro, a partir del momento en que yo escribo un enunciado en "como" la afirmación tiembla como podría

temblar la creencia misma. Escribir como una mujer no es lo mismo que escribir como mujer. En cuanto a D. que "avanza como un hombre", es decir, su escritura, el enunciado parecería más seguro, pero la distinción entre el goce de la escritura de D. y el hombre lo toma ambiguo y se presta a confusión. Como si la escritura no fuera la del hombre llamado Derrida. ¿Qué es una escritura que "avanza a paso de hombre"? Ella describe así un movimiento de giro en torno a una palabra y de avanzada y retirada en los textos de Jacques Derrida. Pero también hay una fotografía en *Circonfesión*.

La fotografía es el lema explícito del periodo treinta de *Circonfesión* de Jacques Derrida:

Proyecto: "describir mi sexo a través de milenios de judaísmo, describirlo (microscopio, fotografía, estereofotografía, etc.). Ese es un proyecto que sólo puede ser de hombre, me digo, de primera, es decir, de sexo de hombre describible, fotográficamente [...].

Pero ese proyecto es real y metafórico a la vez, a la misma vez que tomo nota de ese sueño, deseo, locura, juego, necesidad de mostrar captar mostrar sin nunca poder mostrar porque no hay nada que mostrar: su secreta, como si tu sexo fuera tu hijo secreto. ¿Pero qué quiere decir "mi sexo"? ¿Se trata del órgano, del tuyo, o el de toda la especie masculina? ¿Y nosotras que nos llamamos mujeres, tenemos una esencia del sexo? Para nosotras -quizá me equivoco-, creo que se trataría menos, ya sea lantasmáticamente, realmente, por metáfora, de mostrar-ver-describir, sino más bien de probar, de sentir, ¿qué? La "confinidad". (Cixous, 1994, p. 50)

Entre fotografiar el perfume, proyecto al cual se suscribe *Cuentos* al citar a Clarice Lispector para comenzar -"Clarice Lispector decía: 'Ahora quiero fotografiar el perfume', no ella no decía, lo escribía. Yo voy a tener que fotografiar el perfume, la diferencia"- y fotografiar el sexo reside una diferencia "evidente". *Cuentos* sería un cuento sobre el perfume, varias fotografías de ese im-posible. La técnica fotográfica hace posible e imposible el proyecto -fotografiar el perfume anuncia un semi-fracaso. El perfume no se ve, no se deja captar sólo se huele, se siente. Sugeriría interioridad. Por otro lado, *Cuentos* corta en el corpus de *Circonfesión* otro momento de fotografía que parecería *encarnar* la diferencia sexual. Ese proyecto de "describir mi sexo a través de milenios de judaísmo, describirlo (microscopio, fotografía)" parece de hombre, se dice de buenas a primeras la narradora, fotografía. Pero luego se desplaza hacia la metáfora y redenomina ese sexo "la secreta" indicando una vez más un inalcanzable, un invisible. El sexo de hombre evidente tendería un sexo secreto que no se deja captar. Ese "secreto" secretaría escritura y su sexo es otro ya que "un hombre-que-escribe no es un hombre" (p. 47). Sin embargo, sigue una duda en la que se marca una diferencia: una duda en cuanto al referente de ese "sexo" es, pues, el órgano o la especie masculina. Ese proyecto no sería el de "nosotras". La marca de "nosotras" sería esa diferencia que se afirma con la posibilidad de la equivocación -"quizá me equivoco", dice. "Nosotras" que "nos llamamos mujeres", cree la narradora que "se trataría menos" de describir, de mostrar o dar a ver, sino que más bien estamos en el probar o en el sentir un territorio interior. Entre equivocación y creencia, metafóricamente, escritura; en ella lo femenino se daría a leer como escena de interioridad entre los movimientos de probar y sentir "sentir", en francés, es tanto "oler" como sentir. Estaríamos ante una oposición entre interioridad y exterioridad que no quiere oponerse, fija una diferencia y luego la retira. Es un instante de fotografía, el intervalo del chasquido de la toma de una foto. Todo pasa, la D.S. pasa. Mas queda el goce de la escritura que se escribe de distintas maneras.

Este diálogo entre una escritora que ha pensado lo femenino y un filósofo que ha pensado la diferencia, que ha hecho la historia de la verdad en Occidente poniendo a temblar toda certeza y desvelando su sexo -"La mujer (la verdad) no se deja conquistar", dice en *Espolones los estilos de Nietzsche*, o en su lectura de Lacan: "la figura de la mujer como figura de la castración y de la verdad"⁵-, abre un intervalo entre ambos. ¿En qué consiste? Ella insistirá en ese espacio de la creencia y del goce. Que sin embargo no puede ser "visto" más que en lectura, y que se escribe. Para ella hay "de la" diferencia -permítaseme el partitivo francés que expresa una cantidad indefinida de algo. Mientras que, para Derrida, ésta es una de sus hipótesis: "cuando hay diferencia sexual, hay palabras o más bien huellas que *leer*" (p. 90) -"dès qu'il y a différence sexuelle, il y a des mots ou plutôt des traces à lire" (p. 74)-, o "La diferencia sexual sería, si hubiera, fabulosa" (p. 90) -"La différence sexuelle serait, s'il y en avait, fabuleuse" (p. 73). Y soy yo quien subraya ese "si hubiera" en donde reside el intervalo de la diferencia entre ambos. Un tiempo verbal los separa. En un caso hay, en el otro se dice que no "hay" pero se deja abierta la posibilidad: "cuando hay". No se niega rotundamente. Coinciden en que es narrable ya sea en la forma cuento o fábula.

¿De dónde se alejan los *Cuentos*... y de dónde me quisiera distanciar yo hoy? El debate sobre lo femenino se encuentra a mi manera de ver entre dos aguas: las del constructivismo cuya mejor pensadora es Judith Butler con *Gender Trouble* (1990) y la aceptación de la negación de la figura de la mujer, ésta siendo un hueco, una nada, un no ente que me parece una vuelta a la teoría lacaniana. Esa aceptación del hueco implica una forma de ontología que hace posible la figura de la castración, condición del significante que es el fallo. La verdad de ese significante es esa castración, ese fallo que nunca está. Me parece que es de esa "verdad" que los *Cuentos* se escapan adentrándose en la ficción que da a leer, a fotografiar lo indefinible del perfume diferencia. Hélène Cixous se distancia de los discursos feministas posicionales por medio de ese juego que señala Kamuf pero tampoco se ha situado en el hueco. Los autores de los que se suele roderar son esos que trabajan sobre

⁵ Remito a la lectura que Jacques Derrida le dedica a Lacan en *El factor de la verdad* donde demuestra que este último busca la verdad "entre las piernas de la mujer". Se trata de asegurar un lugar a la verdad, al fallo: "Le phallus grâce à la castration, reste toujours à sa place, dans la topologie transcendente..." -"El fallo gracias a la castración, siempre permanece en su lugar, en la topología trascendental" (Derrida, 1980, p. 469).

Los *Cuentos de la diferencia sexual* no citan a Lacan en ningún momento. Sin embargo, es esta referencia a la verdad que me parece aquí hilar en dirección de esos presupuestos que parecen haberse impuesto con fuerza. Es uno de los legados de la escena francesa. En tanto que el trabajo de Hélène Cixous siempre se ha colocado en el lugar que podría posibilitar la diferencia sexual, "lo femenino", la inscripción del cuerpo en la escritura me parece totalmente descartar ese hueco en el que Lacan coloca la figura de la mujer. También, la reflexión de Hélène Cixous se enciende con la de Derrida pues es posible gracias al terreno allanado por el filósofo.

El coloquio *Lecturas de la diferencia sexual* (1990) reinició un diálogo entre ambos. Éste se ha continuado en *Velos* (2001), en el que se publican dos ensayos *Savoyer* de Hélène Cixous y *Un verme de seda* de Jacques Derrida, así como en *H.C. pour la vie, c'est à dire*, en *Hélène Cixous, Croisées d'une oeuvre* (2000), conferencia dictada por el filósofo en Cerny, en 1997, durante un coloquio dedicado a la obra de la escritora. De hecho, este título pone de relieve una diferencia entre ambos. La obra de Hélène Cixous sería sobre la vida, sería para la vida mientras que la suya sería una obra sobre o para la muerte. Una diferencia de economía libidinal allora.

Recientemente, Hélène Cixous ha publicado *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif* (2000). Su lectura coloca a *Circonflexion* como un escrito medular que nos permitiría leer el cuerpo del filósofo a través de tantos y tantos textos, y en particular la escena de madre-hijo.

la falta, la pérdida, y los que más la retienen son aquellos que mantienen una "buena" relación con la pérdida. De ahí esa acompañante que ha sido para ella Clarice Lispector. Habría un -entre- entre cuerpo y escritura muy sutil que Hélène Cixous ha tratado de pensar. Que la diferencia no sea definitivamente captable no quiere decir que no haya, parece sugerir la voz de los *Cuentos*, como en un cuento *había una vez*... y antes de que nos percatemos ya pasó, la D.S.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, Aime y M. NEGRÓN (eds.) (1994). *Lecturas de la différence sexuelle*. Paris, des femmes.
 BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble*. Londres, Routledge.
 CALL-FGRUBER, Michelle (1994). *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris, des femmes. [Trad. al inglés de E. Prownitz (1997). *Rootprints. Memory and Life Writing*. Londres/Nueva York, Routledge].
 CIXOUS, Hélène y C. CIÊMENZI (1975). *La jeune née*. Paris, Série Féminin Futur, 10/18.
 --- (1994). "Contes de la différence sexuelle", en *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, des femmes, pp. 31-68.
 --- (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. y prólogo de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos.
 --- (1997). "Cuentos de la diferencia sexual". Trad. M. Negrón. *Revista Bordes*, 4/5. San Juan, pp. 104-120.
 --- (2000). *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*. Paris, Gallilée.
 --- (2001). "Savoyer", en *Velos*. Trad. M. Negrón. México, Siglo XXI, pp. 23-32. Ed. original: *Velos*, Paris, Gallilée, 1998.
 DERRIDA, Jacques (1980). *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion.
 --- (1981). *Espolones los estilos de Nietzsche*. Trad. M. Arranz, Valencia, Pre-Textos.
 --- (1994) *Circonflexion*. Trad. M.L. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra.
 --- (2000). *H.C. pour la vie, c'est à dire*, en *Hélène Cixous, Croisées d'une oeuvre*, Gallilée, Paris, pp.13-162.
 --- (2001). *Un verme de seda*, en *Velos*. Trad. M. Negrón. México, Siglo XXI, pp. 31-88.
 KAMUF, Peggy (1995) "To Give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous", *Yale French Studies*, 87, pp. 68-89.
 LISPECTOR, Clarice (1946) *O basto*. Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira. Trad. al francés Jacques y Teresa Thieriot (1990), Paris, des femmes.
 WOOLF, Virginia (1980), *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral.