

## **EL TAPIZ, DE MERCEDES ROFFÉ O EL AUTOR COMO ARDID**

Marta López-Luaces  
Montclair State University

*El tapiz* de Mercedes Roffé, publicado en Buenos Aires, en 1983, bajo el heterónimo de Ferdinand Oziel, es una obra clave de la poesía argentina de la década de los 80. Su marca no sólo se percibe en la obra de otros poetas, sino también en la estética o en la concepción, ya en los noventa, de algunas novelas de autores pertenecientes a la misma generación.<sup>1</sup>

Mercedes Roffé escribe *El tapiz*, bajo el nombre de Ferdinand Oziel, y el postfacio del libro bajo la máscara JRB, iniciales del nombre de un reconocido crítico argentino. Para su propio nombre reserva un lugar en la tapa, en calidad de recopiladora de la obra cuya autoría le atribuye a Oziel.

En el postfacio, JRB acerca al lector una breve biografía del autor. Señala que Oziel era pintor, de padre judío, nacido en Argelia en 1876, y que habría escrito "El tapiz" entre finales del siglo y 1902, el año de su muerte. Apunta algunos detalles de su infancia, nos habla de su educación en París, de los viajes con su madre, y de su salud por demás débil. A continuación aborda un somero resumen del texto, el fragmentario relato de los hechos de una monja, que por las noches deja el convento y se dedica a bordar un tapiz en honor de la Prostitución. En algún momento, el mismo crítico expresa sus dudas acerca de si estaríamos estrictamente frente a un poemario, o si trataría más bien de un cuaderno en el que el pintor Oziel esbozaría en prosa sus apuntes para próximos cuadros.

El juego intertextual se enlaza aquí con la preocupación por la autoridad del nombre, de la firma de autor -esa palabra que, aun cuando a fuerza de uso ya lo hayamos olvidado, lleva la impronta de autoridad en

---

<sup>1</sup> Pienso, por ejemplo, en la concepción que estructura un libro como *El affair Skeffington* (Bs.As.,1993), de María Moreno, o en varios de los recursos claves de *El sueño de Ursula* (Bs.As., 1998), de María Negroni.

## HPR/71

su raíz.

En una lectura inicial al menos, la primera pregunta que se le impone al lector al terminar estas páginas es quién es, entonces, el autor de este libro: ¿Oziel? ¿JRB bajo la máscara de Oziel? ¿la recopiladora Roffé, a cargo de la edición?

A diferencia de las obras en las que se recurre al tópico del "manuscrito encontrado", en las que el supuesto editor sigue exponiendo claramente su nombre como nombre de tapa (desde el Anónimo del Lazarillo, al Cela de Pascual Duarte), en *El tapiz* es Ferdinand Oziel el que aparece como autor en la tapa, claramente diferenciado del lugar secundario que ocupa, gráficamente, el nombre de la editora. Es más, la confusión acerca de la autoría de la obra se construye incluso a partir de la colección misma a la que se dice que pertenece este texto: *El tapiz* no aparece bajo la colección de Poesía argentina que publicaba por entonces la editorial Tierra Baldía -que incluía poetas como Lamborghini o Néstor Perlonguer-, sino dentro de la colección Corydón, de la que se consigna que con anterioridad había publicado traducciones al español de *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon, y de *Las canciones de Bilitis*, de Pierre Louys -contemporáneo y amigo personal de Oziel, según el postfacio.

Esa colección -que, claro está, no existió nunca-, es otra puesta en escena, otra estrategia para lograr el efecto deseado: la descentralización del nombre del autor, con todos los supuestos de género, época y estéticas que éste conlleva.

La estrategia pone en acción dos códigos distintos, dos maneras distintas de leer. Como la misma Roffé comentó hace unos años en una presentación en el Poetry Project de Nueva York, al poco tiempo de salir el libro publicado se produjeron dos efectos contradictorios, tal vez igualmente inesperados. Por un lado, la Sociedad Argentina de Escritores hizo caso omiso de todos los indicios, excepto el lugar y fecha de publicación, y envió una tarjeta al Sr. Ferdinand Oziel agradeciéndole el envío de su libro. El hecho de que la biografía indicara que Oziel había muerto hacía casi cien años no parecía haberles resultado importante. Por otro lado, en cambio, quienes aun hoy deseen encontrar *El tapiz* en el catálogo de The Library of Congress, de Washington,

## HPR/72

tendrá que buscarlo bajo el nombre de Ferdinand Oziel. Si se busca bajo "Roffé", ésta aparecerá explícitamente en calidad de editora.

¿Quién es el autor entonces? El nombre en la cubierta de un libro no nos ayuda a descifrar este enigma. La falacia de que un nombre en la tapa identifique algo, o nos dé algún tipo de información relevante, queda aquí ridiculizado. Desde ahí se cuestiona la persona del poeta. La figura del artista como un ser público, como era el caso de los poetas decadentistas, se pone aquí en escena como una performance creada a posteriori, primero por la compiladora, luego por el crítico JRB. Y a la vez que se pone en escena ese proceso de construcción de una persona pública, se cuestiona también una tradición que se basa en la persona del artista y no en la estética de la obra. Así, la vida de Ferdinand Oziel es la vida típica del poeta decadente -viaja, escribe o pinta febrilmente, vive excesos y enfermedades, es hoy aclamado, mañana duramente rechazado por sus contemporáneos. Sin embargo, en esta obra, al mismo tiempo que se recrea una biografía casi tópica, la desautorización del nombre de autor va unida a un rechazo de la persona pública del artista, del mito poco menos que exhibicionista del llamado "poeta maldito". Como bien percibió Jorge M. Lech en una de las primeras reseñas del libro, se trata aquí de un neodecadentismo que rechaza la importancia de la vida del autor para poner en primer plano la autoridad de sus versos.

A través de este primer cuestionamiento se va construyendo un poemario en el que las diferencias, los límites entre los géneros, tanto literarios y artísticos como sexuales, en los que el lector está acostumbrado a apoyarse, quedan arrasados. El lector queda así solo ante el texto sin saber a quién ni a qué época pertenece el libro que tiene entre manos, ni aun a qué género literario podría asociarlo. Todo intento de clasificación como grilla para entender, para hacer del texto un código fácilmente legible, desentrañable, queda por completo anulado.

En *El tapiz* lo que se desea no es reinventar o buscar nuevas formas de escribir. Lo que se exige, más que ninguna otra cosa, es poder articular un nuevo modo de leer. No sólo el texto obliga a los lectores a leer sin los pilares habituales, sino que los hace conscientes de

## HPR/73

que están leyendo un texto ya leído con anterioridad por otros, que en algún modo lo crearon. Así el crítico JRB que cuenta la vida del autor Oziel, la editora que recopila y ordena los trozos o fragmentos, y por último la censura que, como afirma el postfacio, "ha mutilado el texto", van sobreimprimiendo sus propias lecturas. Leemos así conscientes de que no leemos sino las lecturas y relecturas de otros.

Como vimos también, la poeta Mercedes Roffé toma en el texto una doble voz masculina: la del crítico JRB y la de Oziel, el autor. Pero esas voces ponen en escena unos cuerpos femeninos -el de la monja que borda, los de los personajes que forman el bordado- fragmentados, desmembrados. En *El tapiz* no sólo el yo se desplaza a otros sujetos, sino que la misma voz poética parece estar en constante mutación. Por un lado, se divide, desestabilizando así la expectativa de una supuesta voz única, dominante. Y si la voz se divide, así también la visión sobre esos cuerpos, todo lo cual da paso a un juego de representación y desaparición en el que se pone en evidencia la complejidad que implica poner en escena tanto la identidad como las diferencias.<sup>2</sup>

Mercedes Roffé erige una voz poética polifónica, que privilegia lo múltiple, lo fragmentario, lo irónico, el "split" en sus más desgarradoras consecuencias, mostrándonos así que lo que creemos ser -género, historia de un "yo" o de un "nosotros" (sea el de la nación o el de una comunidad lingüística, cultural o religiosa)-, es una narración que nos contamos y que contamos para salvarnos del abismo que implica todo cuestionamiento de la identidad, sea personal o comunal.<sup>3</sup>

El texto nos propone también algún tipo de analogía entre las diferencias de género sexual y las diferencias de género literario. La ruptura del género literario va a la par de la borradura de las diferencias genéricas. Los límites entre el "yo" y el "él" y el "ella" se borran, se entrecruzan, se recrean de modo de dar lugar a ese doble travestismo.

---

2 Para un estudio sobre la identidad como "performance", véase *Gender Trouble* de Judith Butler (New York: Routledge, 1988).

3 Para un mayor desarrollo de la idea de identidad comunal y lingüística, véase *The Location of Culture* de Homi K. Bhabha (New York: Routledge, 1994)

## HPR/74

La transgresión consiste en romper los límites del género, en borrar la diferencia entre sujetos: "yo" y el "otro" -mujer y hombre, hombre judío, mujer cristiana, hombre judío argelino en América, hombre europeo, él, ella, Roffé, Oziel, JRB, la monja... Las diferencias culturales, genéricas y religiosas se entrecruzan en un texto que se fragmenta y se multiplica en una tela en que la escena que se representa (que se borda) importa tanto como el entramado y sus vacíos:

descubierta la trampa, no había de abandonarla a pesar de (...) el otro. Una de ellas se había tendido por debajo y hundía la cabeza en (...) muslos y las manos. Al menos, nadie parecía saber qué (...) [p.40, los paréntesis y suspensivos están tomados del texto]

Las oraciones no terminan según la lógica tradicional, los puntos suspensivos -los vacíos dejados por la censura en la página- cortan, mutilan el texto, lo mismo que les ocurre a esos cuerpos borrados, desgarrados, en el tapiz de la monja. Esta borradura, este entrecruzamiento, es la realización tanto en el nivel de la frase como en el de la representación, de aquella ruptura de los límites de los campos del autor, el narrador, el personaje, el crítico y el lector.

Cabe, pues, observar que como acto de travestismo o de ventrilocuismo, este texto cuestiona las diferencias a la vez que las afirma.<sup>4</sup> La distancia entre el original y su repetición pone en evidencia el deseo de repetir el original a la vez que lo ridiculiza.<sup>5</sup> Por eso el lector no puede recrear una imagen unificada de ese cuerpo o cuerpos del tapiz. La fragmentación y yuxtaposición de las diferentes partes del cuerpo femenino impiden reconstruir cualquier imagen unitaria. Es precisamente eso lo que se celebra: lo cambiante, lo múltiple, lo fragmentario, lo inapresible de todos aquellos significados posibles que

---

<sup>4</sup> Véase sobre este tema el libro de Judith Butler, *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1990).

<sup>5</sup> Ibid.

## HPR/75

el signo "mujer" puede llegar a representar.<sup>6</sup>

Se muestra así el deseo de pertenecer de un modo activo a una tradición literaria -la decadente en este caso. Sólo que ese mismo ventrilocuismo muestra también exactamente lo contrario: la distancia que existe entre esa tradición y la voz que ahora la repite. Es precisamente esta forma de repetición y distorsión lo que la parodia se propone como procedimiento poético. En términos de Linda Hutcheon:

[T]o parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox. [126]

El acto de escribir, entonces, se transforma en un proceso de abstracción que se produce a partir de un movimiento contradictorio -la fragmentación bajo una mirada que proviene de la mirada de un otro, y el reconocimiento del "ser" o de la identidad como una "lectura", una performance más, parte ella misma de un acto interpretativo.<sup>7</sup>

*El tapiz* de Mercedes Roffé se caracteriza por producir un sentimiento de desarraigo. Este sentimiento confronta al lector con el conflicto que deviene de construcciones culturales tales como la idea de géneros -sexuales o literarios. La lectura nos obliga así a la revisión de esas construcciones de identidad cultural -mujer/hombre, judío/cristiano, latinoamericano/europeo- que la tradición literaria y cultural en sentido amplio han intentando fijar a través de la historia. Si, como ya se dijo repetidamente, el texto crea su propia realidad, a la vez que toda realidad es un texto que se escribe y se reescribe constantemente, entonces *El tapiz* muestra cómo tanto el texto como el sujeto y el autor se han transformado en espacios conflictivos. Cómo,

---

<sup>6</sup> Para un estudio de la mujer como signo, véase el libro de Sidone Smith, *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiography Practices in the Twentieth Century* (Illinois: Indiana University Press, 1993).

<sup>7</sup> Véase sobre este tema los libros *Gender Trouble* y *Bodies That Matter*, de Judith Butler, y *The Poetics of Gender*, de Nancy Miller y Elaine Showalter (New York: Columbia University Press, 1984).

HPR/76

en fin, tanto las representaciones poéticas como la identidad de la poeta -parecería decir- se han convertido en un espacio en donde convergen múltiples y conflictivas lecturas.