

DESLIZAMIENTOS GENÉRICOS EN LA NOVELA QUEBEQUENSE O ¿DICE LO LÍRICO ALGO MÁS?

Blanca ARANCIBIA

Universidad Nacional de Cuyo (ARGENTINA)

¿Qué define la tangente insegura que roza desde hace unos años la mutua porosidad de novela, ensayo y poesía en la escritura femenina de Quebec? Un texto más de Nicole Brossard¹, *Baroque d'aube*, publicado en octubre de 1995 en la colección Fictions de la editorial l'Hexagone, vuelve a plantear la interrogación.

Puesta bajo la “advocación” de Beckett (p. 7), esta ficción no esconde su propósito de ser entre-dos-aguas, *entre chien et loup*, a la hora literaria actual en que todos los gatos se vuelven pardos. Signo y símbolo, según como se mire, de una *mouvance* espacial e identitaria, estallada en los proyectos escriturales de quienes le proveen epígrafes: el irlandés que navegó entre dos lenguas, la poetisa argentina Pizar-

1.- Nicole Brossard es una de las más importantes escritoras quebequenses contemporáneas. Varias veces premiada, es autora de ficciones narrativas y poéticas, cofundadora de importantes revistas y constante animadora cultural, inscripta en el movimiento feminista lesbiano. Cfr., BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone.
Id. (1994), “Ella sería la primera frase de mi próxima novela”. En ARANCIBIA, Blanca, comp. *El Quebec tiene cara de mujer*, Rosario, Norte-Sur.

nik, Le Clézio, Quignard, la misma Brossard desdoblada en voz epigráfica, Hermann Broch, la escritora canadiense France Théoret y Roger Caillois. Parecen muchas voces para dialogar y sugerir parentescos espirituales, direcciones y tendencias. No lo son si se considera la compleja red de relaciones espaciales y simbólicas que se dan cita en la novela ni la amplificación de que dotan a un texto con vocación centrífuga.

Nicole Brossard escribe en el margen. Margen genérico, textual y sexual, que quiere tatuar la diferencia como una libertad jubilosa, como energía casi cósmica, como anulación de todas las grillas impuestas y fatales. Cuenta para eso con el lenguaje y con una vocación delirantemente lúdica que aprovecha toda grieta, toda juntura, toda trizadura. El estallido arrastra el sismo fundante, aquel que producido en el lenguaje y en la lengua al mismo tiempo en un “otra parte lingüístico” en palabras de Gagnon², celebra una fiesta de locos en la cual los sentidos se trastruecan, contaminan y extienden, donde los signos se vacían y vuelven a llenar de contenidos inéditos o inusuales o arrastran viejos símbolos que, en el juego de la red semántica, no pueden más que ser un desafío a la muerte o a la incapacidad de la memoria.

Nicole Brossard habita un territorio fluido, y su *Baroque d'aube* nos sumerge bajo la ola beckettiana de la palabra desencadenada y del razonamiento secreto. Luego está la celebración guiada por Pizarnik y el aire de ritual que otorgan los nombres alegóricos de los personajes: Cybill Noland, escritora, una sibila desterritorializada (No Land); Sixtine, una joven deseada, bella como un perfecto monumento religioso y cuyo nombre viene de un juego de palabras y de sonidos (sixteen-Sixtine); Occident DesRives, una oceanógrafa que monta un viaje iniciático por el Atlántico e Irène Mage, una fotógrafa que puede ilustrar o transformar la realidad. Aun los personajes masculinos ten-

2.- GAGNON, Madeleine (1990), *La poésie québécoise actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. l'Univers du discours, p. 34.

drán nombres *significantes*: Juan Existo, o Thomas Lemieux, o los mismos hermanos Demers. Sin olvidar el significativo James Warland (War Land), el capitán del *Symbol*, Nadeau (N'a d'eau), el padre Sinocchio, que no parece ver ningún absoluto...

Y hay la escritura dentro de la escritura, personaje insondable pero sin duda primordial, y esa esclavitud gozosa que da masticar, saborear las palabras, y esa libertad que permite la combinación de ritmos, sonidos, cruces y disyunciones semánticas...

El texto de la “novela” se va construyendo moroso, con un tiempo interior profundamente diferente del que requiere el relato de acontecimientos, en un mundo ficticio tamizado y poetizado, en torno -como cualquier poema- de motivos que se combinan, se abren y se intensifican mutuamente: el mar (obvio: mer/mère) o el río-madre, el viento o el aire, la memoria y la identidad, el cuerpo y el deseo, el azul del ensueño y del origen... Mar que Le Clézio compara con la literatura (p. 51), mar aliado al viento (p. 47 y *passim*), y todo aquello que le pertenece: mareas, veleros, sirenas, toda su fauna y todos sus corales. O ese río “*présence obsédante*” (p. 53) como lo es la presencia diseminada y al mismo tiempo central de la madre, al punto que hagan falta los recursos de la realidad virtual para ingresar, obsesivamente, en “*la chambre de maman*” (p. 186).

Baroque d'aubre crece en los recursos poéticos:

en las variaciones por homofonía

(*Dévaste-moi, mange-moi - Dé, vaste moi, m'ange moi*, p. 13; o el juego entre Sibylles, Cybil, dessille, cils, p. 17);

en las derivaciones, aliteraciones

([...]*chaque cellule de chair et de chimère* [...], p. 26; v. pp. 118, 122, 142...);

en las variaciones de tipo musical

([...] *tu traduis: «La fin de toute chair est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes et je vais les faire disparaître». Tu recommences: «Le terme de toute chair est venu en face de moi: /oui, la terre est pleine de violence face à eux, / Me voici, je les détruis avec la terre.» À nouveau, tu essaies: «La fin de toute chair est venue devant moi; car la terre est remplie par eux de violence et voici que moi je vais les détruire avec la terre.»*);

en los ritmos poemáticos

([...] *la vitesse avec laquelle la réalité filait son angoisse, ses séquences de bonheur et son angoisse, sa fiction greffée comme une science au coeur de l'instinct.*, pp. 15, 17)

y aun versos

(*Notre vie est un songe qui traduit son parcours*, p. 79);

los leit-motives

(*la vastedad, el vasto lecho...*)

y reprises

(*Il fait chaud. Une vieille dame [...] Il fait chaud. Un ouvrier [...]*, p. 113);

en las variaciones parafrásticas

(*Occident-Occire-Oxydant*)

y en los desvíos

(*irruptions cutanées*, p. 185),

en los juegos de palabras o en los tipográficos sobre juegos de lenguaje:

(t/erreur, orchidées, t/ire, mystérieuses...) (sic),

en las anáforas

(On dirait qu'elle va. [...] On dirait qu'elle va raconter. p. 21),

en las amplificaciones (v. esta misma página) y en las asociaciones insólitas de vocablos, en las frases que oscilan entre el aforismo y la fórmula intensamente poética:

(La vie est une toile de fond où les pensées chevauchent la mémoire, p. 21),

en las paronomasias

([...] voir en l'univers l'alibi pour nos désirs hybrides avides de paysages, p. 27; éternité/été terni, p. 228),

en los neologismos con gran poder de asociación (m'ange, f'éros),

en las rimas (

Te voilà entre les tombes parmi les anges, les cippes et les seaux de chaux. Il fait chaud, 113)...

Y, sobre todo, en un lenguaje de alta abstracción, emancipado de la responsabilidad de reproducir un mundo que está siendo narrado.

Y también en el tiempo del relato donde casi nada sucede, donde faltan los encadenamientos lógicos porque no importan, porque la realidad es sólo esta atmósfera ficcional envolvente y fantasmática, ontológicamente insegura. Tiempo todo interno, lento, de un presente que se estira en la autocontemplación. Tiempo lírico, antagónico del pasado propio del relato. Tiempo narrado que desposa el tiempo de la escritura en la inscripción del goce, la *jouissance* que se identifica con lo fictivo, con la palabra creadora de mundos, porque la ficción incuba la revelación, es iniciática. El relato es entonces invitación al conocimiento de la alteridad, convite a imaginar al otro y a dejar que las curvas de las coincidencias nos unan a ellos. Y es dimensión de la aventura, como en novelas de Verne, Melville y Conrad (pp. 59, 136) o como en la vida de Da Vinci (p. 59).

En realidad, el juego entre alteridad y mismidad es en el texto un huyente espejismo; es la indeterminación de los límites y de las figuras lo que crea el ambiente fantasmal que evade la escritura hacia la poesía mientras esquivia la narrativa “normal” y sus personajes. Occident DesRives es ambigua: sin edad, con una cicatriz que le cruza la cara como un recuerdo palpable de una violencia ignota (las marcas, las cicatrices, las trazas en el cuerpo son una constante en Brossard), vestida casi como un hombre y connotada por elementos al mismo tiempo fálicos y femeninos (la “corbata estrecha, forma ofídica ambigua sobre su pecho”, p. 80, o el “perfume de hombre”, p. 82, y “el dedal de oro en el llavero”, p. 81). La oceanógrafa participa del mundo femenino por su sexo y la voluntad de absoluto (el color azul de que se rodea) y del mundo masculino por su profesión científica. Está siempre envuelta en el azul turquesa que remite al origen (mar) y al ensueño, pero es la más lejana al ensueño, porque su azul es *gesto* y *maquillaje*; dije: voluntad.

Cybil, Irène, en cambio, viven el universo de la ficción con ojos “hechos para desrealizar el mundo” (p. 87), mientras que “la ciencia [Occident] está a merced de los bloques de ficción que encuentra en el camino, (...) masas extrañas que obstruyen el paso de los pensamientos” (p. 83).

Queda aún “la cuestión del nombre” que, más allá del(a) autor(a) ficcionalizado/a es, a través de Borges (p. 120), un estar sin estar allí, los mil espejos de lo autobiográfico o de lo genérico, el tú o el/ella desplegando el yo en un juego evasivo de reflejos. Reflejo también la crónica, que engarza la autobiografía con la identidad nacional y con la historia y que permite hallar la verdad de la ficción, la palabra-verdad de la ficción. Sueño y realidad, desde los epígrafes o desde el *main text* intercambian sus roles porque “[l]a lengua [es] como una gran loca sedienta de sueños” (p. 141), porque nada es lo que parece en el espejismo de la ficción poética, y porque ninguna honradez está garantizada, como lo asegura el epígrafe de Caillois a la quinta parte (p. 203).

Buenos Aires, espacio adoptado por el imaginario *brossardeano* como una prolongación del espacio natal, le multiplica sus espejos y le presta sus T/tigres³, su tango, su río-mar y sus ángeles de la Recoleta: “Aquí, existo”. Montreal y el Saint-Laurent, Buenos Aires y el Río de la Plata son dos ciudades junto a dos ríos móviles, propicios a la deriva (DesRives) del imaginario. Buenos Aires, Montreal son, para la voz que emerge del texto, lugares donde se “existe”. Por tanto, donde se escribe (p. 238).

Y quien escribe son las voces múltiples que habitan la escritura-madre: Pizarnik, y Beckett, sobre todo Beckett, pero también Lewis Carroll, y también Bersianik⁴, y Antonin Artaud, y también Borges.

El último capítulo, o parte, “Un seul corps pour comparer”, funciona *casi* como epílogo de la novela *casi* inexistente, o como

3.- Se alude a la región del Tigre, a orillas del Río de la Plata, y a los tigres borgeanos.

4.- Louky Bersianik es el seudónimo de la escritora feminista canadiense Lucile Durand, autora de *L'Éguéllonne*, *La main tranchante du symbole*, *Pique-Nique sur l'Acropole...* (novelas). Es también poeta, ensayista y autora de textos dramáticos y de cuentos para niños. V. ARANCIBIA, Blanca (1995). *Posmodernidad y escritura femenina en la narrativa canadiense actual*. Cuad. N° 4 del Centro Cuyo Canadá. La revista *Voix et images* le dedicó el N° 49, otoño de 1991.

puesta en abismo de su tema: la escritura de la ficción o, más bien, el después de la escritura de ficción: la traductora que aparece en ella, seductora y joven como la Sixtina, es un personaje que desempeñaba un papel capital en *Le désert mauve*: encargada del escrutamiento del texto, de tomar el peso específico exacto de su mundo, de reescribirlo, de volverse cómplice de la escritora como de la escritura: quizá el sueño de hallar a un crítico capaz de hacer lo mismo. “La traductora: según las generaciones la imagen del naufragio vuelve a la superficie, como la idea de navegación que permite un tan gran número de maniobras que asociamos inevitablemente a la inmensidad, al mar y al cosmos, a los miles de millones de células que nos pueblan de desmesura y de un fuerte gusto por la deriva” (p. 251; yo traduzco, como en los demás casos): puesta en abismo ritmada por la amenaza del silencio: “Je n’écris plus”. O, antes: “[...] he proseguido, asociando el Occidente al progreso, a la navegación y a la vulgarización del individuo, su rápida ascensión a la cima de la jerarquía de las especies” (p. 212). Puesta en abismo, si uno lee el fragmento completo. Clave, también. ¿Declaración “periodística”, integrada a otras entrevistas imaginarias que aparecen en su obra? ¿Por qué no?

Novela-poema tejida sobre “fragmentos narrativos” (p. 99) y que recoge la “escritura luxada” que reconocía Gagnon (Gagnon, p. 40), *Baroque d’aube* muestra un empecinamiento en exhibir la obsesión de la escritura (v. p. 90, y *passim*), que juega con la desencarnación perseguida por Mallarmé para la poesía (v. la foto donde “No se distingue el tema de la obra”, 90) y con la puesta en abismo; prosa (poética) que se apodera de las aspiraciones de la más ambiciosa poesía para ser “a dream falling back into reality” (p. 97) y que por eso permite, como en la novela robbe-grilleteana, la eliminación del tercero excluido (v. p. 111) o la metaficción. Fragmentos de pensamientos, a veces, que se soltaron del hilo de la mente y que navegan, dulcemente, como una deriva: los bloques de ficción.

5.- *Ibid.* p. 34.

Escritura profunda, definitivamente femenina, tan pronto ensayo (cf. especialmente p. 54, donde retoma partes de “Ella sería la primera frase de mi próxima novela”, pp. 125, 179 o las notas finales...), tan pronto diario íntimo o registro de “pensées” (pp. 69, 208...), tan pronto poesía intimista (“Mère apparition qui saviez la fragilité des choses puisque dehors le monde étalait sa désespérance”, p. 89), tan pronto diálogo teatral a la Ibsen, o a la Yourcenar (pp. 167 ss.), *Baroque d’aube* deriva entre la fluidez de los géneros, muy ensayo o muy poesía por momentos, pero muy esquivo de la novela casi siempre, sin preocupación por la verosimilitud o el realismo, oponiendo, como siempre en los textos de Brossard, el mundo masculino de la violencia o de la técnica al mundo femenino del cuerpo deseante, el poder de la ficción como única realidad a la realidad palpable del exterior del discurso. El cuerpo, tan presente, asediado por las cosas, o por el deseo, o simplemente por la vida, es a un tiempo realidad y ficción, o quizá lo único que nos viene de la realidad para que lo libremos a la ficción.

Deleuze afirma el parentesco de poesía y afectividad e intensidad; a propósito de lo que llama “tartamudeo de la lengua”, el filósofo insiste en que tal “operación poética”, ejercida sobre la *forma del contenido*, da a la palabra su más alta eficacia⁶. Por supuesto, estamos aquí en el problema de si la expresión poética concreta es “lengua” o es “habla”, pero la continuación del capítulo esclarece el problema; en especial cuando acude a los ejemplos de Kafka, Beckett y Lawrence y a sus *prácticas* en la frontera de los idiomas. Ese “*uso menor* de la lengua mayor” que, según Deleuze, la hace “bifurcarse y variar en cada uno de sus términos”, vuelve a cada “gran escritor (...) un extranjero en la lengua en que se expresa, aun si es su lengua natal” (id, p. 62); esta es una “proliferación” típica del lenguaje expresivo (id., p. 66). El procedimiento provoca la más total *extranjeridad*, el extraña-

6.- DELEUZE, Gilles (1994), *La literatura y la vida*, Sin mención de traductor, Córdoba (Argentina), Alción Editora, p. 60.

miento fecundo, el que hace *con-sentir el* y *con el* instante genético de la escritura. Cuando la lengua cruza sus bordes, cuando juega con lo Otro de la lengua ajena, la escritura se aproxima al silencio. Pero se trata de un silencio decidor:

[...] cuando se trata de excavar debajo de las historias, de resquebrajar opiniones y de alcanzar regiones sin memorias, [...] el estilo deviene no-estilo, la lengua deja escapar una lengua extranjera desconocida, para que se alcancen los límites del lenguaje y el escritor se transforme en otra cosa, conquistando visiones fragmentadas que pasan por las palabras de un poeta [...]. «El escritor no verá desfilar más que *los medios inadecuados*: fragmentos, alusiones, esfuerzos, búsquedas [...], un habla embrollada, un tartamudeo...»⁷

Tartamudeo y búsqueda, deslizamiento fuera del género (literario), nunca -o, mejor, pocas veces- fuera del género (cultural), son marcas de la escritura femenina quebequense. Búsqueda de un instrumento que funde un canon nuevo; búsqueda de una identidad en muchos casos; búsqueda de una lengua que en la fusión de lo propio (identitario, pero también genérico-literario) con lo otro (lo extranjero, pero también la fusión de aquellos tabiques que preservan lo *puro* genérico): la escritura quebequense femenina de nuestros días se quiere desterritorializada de viejas posesiones. Para ella, la teoría es *un arma cargada de futuro*; feminismo, postcolonialismo, psicoanálisis, reescritura de la historia la nutren desde el primer gesto escritural. Las mujeres que la escriben vienen de disciplinas universitarias: Brossard, Gagnon, France Théoret, Bersianik han hecho estudios de letras y de arte; Régine Robin, por su lado, es una historiadora y socióloga que cumple su tarea de teorizadora y memorialista oscilando entre el lirismo y el uso más desenfadado y transgresor del lenguaje: herencia del surrealismo (abiertamente reconocida en algunos textos femeninos),

7.- DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, 68-69. La última frase es una cita de A. Biely, *Carnets d'un toqué*, éd. l'Age d'homme, p. 50.

herencia “oulipiana” también; si la escritura del Quebec nunca pudo ser inocente, menos lo es la de mujeres. Demasiadas cuentas para saldar, pero también, y a la manera de Borges, demasiada libertad cuando se escribe “desde el margen”.

Robin ha emprendido una tarea de rescate que debió valerse de lo que llama “historia-ficción” para recuperar lo que escapa a los bordes de la historia: tarea de justicia con aquellos que nunca ingresaron en la Historia oficial pero sin cuyos padecimientos y errancias la Historia es una trama agujereada que no pasa por lo humano. Su lenguaje narrativo no puede entonces ser denotativo, científico, porque escribir la historia -aunque sea “L’histoire autre”⁸- remite a la fractura. Con juegos de sonido y de sentido, con guiños entre niveles de lengua y alusiones textuales, su escritura de “contaminaciones homonímicas, criptonímicas, [...], de] cruces laberínticos entre las lenguas...”⁹ es un permanente desafío al traductor. En ella se ejerce esa “lengua menor”, como también la “literatura menor” de que hablaba Kafka. Porque:

...tenemos que encontrar nuevas formas de relato, nuevas maneras de apropiarnos del pasado, para dejar aflorar la memoria, sus juegos de lenguaje y sus espejismos, *tenemos que volver a visitar los lugares*, apropiarnos de otro modo de los signos.¹⁰

Como en la famosa trilogía “autobiográfica” de Yourcenar, la memoria rescata a aquellos que vivieron antes y a cuya *lignée*, de un modo u otro, pertenecemos. Pero a diferencia de la lengua perfecta y

8.- ROBIN, Régine (1995), *Le naufrage du siècle*, suivi de *Le Cheval Blanc* de Lenine ou l’Histoire Autre, Paris y Montreal, Berg International y XYZ.

9.- *Id.*, (1993), *Le deuil de l’origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, PUV, p. 27.

10.- *Id.* (1989), *Le roman mémoriel*, Longueil, le Préambule, coll. l’Univers des discours, p. 16 (yo traduzco y subrayo).

de los suntuosos períodos yourcenarianos, frases cortas, secas, en el límite de la gramaticalidad y que rozan lo oral y que, sobre todo, recuperan la dimensión de los afectos. Así, en el prólogo y la introducción a *Le roman mémoriel*, en una “corta metaficción para situar [su] propósito”¹¹, Robin convoca el recuerdo de su madre por un “trabajo de reescritura” de las viejas agendas maternas en el que “algo se pone a significar, al bies, así”; por variación y a la manera musical, el trazo se transforma en poema o en casi-poema que conserva, también con valor de rito, las áreas oscuras de una vida ajena:

Vi a Pierre. Lágrimas.
La página seguirá en blanco
páginas, más páginas, el blanco.
En la Plaza Denfert o en el Cluny, vuelo de palomas
bajo los castaños o lilas apenas percibidos
en un relámpago en la estación Passy, creo.
Cerca de la biblioteca, o en el Belvedere,
sola bajo las estrellas.
Diez páginas sobre Kafka, todavía por hacer
trivialidades. Vi a Pierre-lágrimas, vi a Yves y a su Thomas
Mann.
Volverás de Venecia.
Nada la página está en blanco.
Algo ha sido borrado
no lo lograré
deadline, death line, línea de muerte, muerte en Venecia.
Lilas en el metro de Passy creo.
Vuelves de Venecia
la página seguirá en blanco una vez más.¹²

El privilegio de la voz femenina es conocer un relevo, el que produce el tiempo. Así, el poema cambia de emisora, y la hija recupera, renovada, la voz materna:

11.- *Ibidem*, p. 9.

12.- *Ibidem*, pp. 13 - 14.

Nada. La página está en blanco
las palomas siguen allí, en la Plaza Denfert (...)
Y en Passy, las lilas en flor
aparecen en abril al final del muelle (...)
Yo he tomado el guijarro de Praga.
Venía de la tumba de Kafka.
Lo puse sobre tu tumba.
El tiempo era suave.
Nada. La agenda está rota.¹³

Con estos gestos se tejerá un “discurso híbrido”: “...ni totalmente teórico en la discursividad que adopta, ni totalmente ficcional, ni ficción teórica a decir verdad”¹⁴, para “escribir la historia o las historias como novelista, como socióloga, como historiadora [...]”¹⁵, pero en la discontinuidad y en la fractura.

Kafka es un lazo visible en esta trama entre Deleuze, las “regiones sin memoria”, la empresa escritural de Robin y la lengua-tartamudeo. La figura -simbólica o referencial según los casos- del escritor checo es un “motivo generador” y emblemático en su inclasificable narrativa. Travesía de las lenguas, tartamudeo y desposesión. Como en Brossard conviven el inglés y el francés en un difícil cuerpo a cuerpo, Robin deja fluir las lenguas de territorios habitados o atravesados por la memoria de su estirpe. No territorializar. No construir una pertenencia. Deconstruirla. Cuestionarla. No dejarse fijar en un lugar, no dejarse totalizar. Asumir el cuerpo, en - carnar las lenguas, abrir el género y los géneros, aceptar que el cuerpo y el cerebro son compañeros de ruta y que nunca podrán decirse a sí mismos completamente si no los dejamos convivir, en la evanescente, escurridiza hibridación, en la afirmación de una diferencia que jamás colmará grietas: en Quebec, la ficción femenina contemporánea ofrece otras lecturas del mundo, otras miradas. En suma, otros lenguajes.

13.- *Ibidem*, p. 14.

14.- *Ibidem*, p. 15.

15.- *Ibidem*, p. 25.

Resumen

La novela femenina producida en Quebec muestra una inquietante inestabilidad genérica, un vaivén casi azaroso que toca lo narrativo y lo poético, la memoria y el diagnóstico. La última novela de Nicole Brossard, nuevamente, y algunos textos de la historiadora y socióloga Régine Robin operan esa suerte de deslizamiento a veces desconcertante que impide toda fijación ontológica y abre la lectura a un vértigo semántico asociado a la extrema libertad de las lenguas.

Résumé

Le dernier roman de Nicole Brossard encore une fois, et quelques ouvrages de l'historienne et sociologue Régine Robin montrent, comme il est habituel dans l'écriture féminine québécoise, une mouvance générique inquiétante, une troublante oscillation entre le narratif et le poétique qui prend en charge la mémoire et le présent. L'impossibilité de fixer une quelconque ontologie ouvre la lecture de ces textes parfois inclassables au vertige sémantique provoqué par une salutaire hybridité de la langue.

Summary

Between narrative and poetry, back in the cultural memory or in the flowing world of a fictitious present, the writing of women in Quebec is an insecure land that prevents the reader to anchor her or himself to a stable genre. In Nicole Brossard's last novel, like in some of Régine Robin's, languages and forms cross borders, thereby producing a semantic vortex which prevents totalized readings.