

DINÁMICAS DEL ESPACIO

Reflexiones desde América Latina



**MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO**
(Coordinadoras)



Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

Dinámicas del espacio

Dinámicas del espacio

Reflexiones desde América Latina

MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO
(Coordinadoras)

Cámpora, Magdalena

Dinámicas del espacio : reflexiones desde América Latina / Magdalena
Cámpora ; María Lucía Puppo. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Educa, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Edición para Fundación Universidad Católica Argentina
ISBN 978-987-620-389-0

1. Espacio. 2. Geocrítica. 3. Literatura Comparada. I. Puppo, María Lucía.
II. Título.
CDD A860



UCA

Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decana
Dra. Olga Lucía Larre

Secretario Académico
Mg. Gustavo Hasperué

DEPARTAMENTO DE LETRAS
CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA COMPARADA
“MARÍA TERESA MAIORANA”

Directora
Dra. María Lucía Puppo

Secretaria
Dra. Magdalena Cámpora



Fundación Universidad Católica Argentina
Av. Alicia Moreau de Justo 1300
C1107AAZ, Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel (5411) 4349-0200

ISBN 978-987-620-389-0
© UCA 2019 - Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Mayo de 2019

Las opiniones expresadas en esta publicación y la citación de fuentes textuales e icónicas son exclusiva responsabilidad de los autores.

Índice

Presentación 15

1. GEOCRÍTICA

La construcción de una identidad nacional a partir de la interacción entre los espacios geográfico y ficticio en la narrativa de Gabriel García Márquez 21
Julia Isabel Eissa Osorio

Espaciotiempo y límite en el pensamiento ruso 31
Algunas notas sobre Iu. M. Lotman, M. M. Bajtín y P. A. Florenski
Laura Gherlone

Mysterium coniunctionis..... 45
Relaciones espaciales en *La ocasión* de Juan José Saer
Juan Maveroff

El espacio de la literatura catalana..... 53
Movimientos culturales a partir los Jocs Florals
Anna Perera Roura

¿Espacio? ¡Milieux! 69
El concepto del **milieu** como herramienta analítica de ficciones del espacio (ficciones urbanas de Buenos Aires y Puerto Príncipe)
Patrick Eser

Tres niveles del espacio en *Terrenal* 81
Pequeño misterio ácrata de Mauricio Kartun
María Clara Bartolozzi

2. LÓGICAS REGIONALES, NACIONALES Y MUNDIALES

Dialéctica de lo nacional y lo regional 91
Argentina y Brasil desde el comparatismo intraamericano
Marcela Croce

Teatro Comparado y territorialidad.....	99
Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos Jorge Dubatti	
El Estado en el análisis literario comparado	113
Marcelo Topuzian	
¿Mersas o puritanos?.....	121
Tensión local-global en las columnas de Sara Gallardo (1967-1969) Guillermina Feudal	
Usos de los clásicos desde las derechas nacionalistas	129
Una reflexión metodológica Mariano Sverdlhoff	
Dinámicas transatlánticas	137
La recepción de Boris Vian en la Argentina a través de las revueltas estudiantiles Estefanía Montecchio	

3. DINÁMICAS DE TRADUCCIÓN E IMPORTACIÓN CULTURAL

Doxa y episteme en la Literatura comparada.....	147
Una intertextualidad crítica Pablo García Arias	
Traducir el desborde	155
<i>La Religiosa</i> y <i>El Monje</i> en las librerías porteñas de la primera mitad del siglo XIX Ana Eugenia Vázquez	
Dernier impromptu	163
Lucio V. Mansilla en las memorias de Robert de Montesquiou Mariana de Cabo	
Paisajes sin historia	173
La traducción al alemán de <i>Canto al Paraná</i> de Carlos Obligado Gustavo Giovannini	
Traduzindo Marlene NourbeSe Philip	181
Linguagens do terceiro espaço Tanize Mocellin Ferreira	
“Yo soy yo y mi circunstancia. Si no la salvo a ella no me salvo yo”	203
Propuesta de lectura de la transferencia del “gusto picaresco” en <i>Lazarillo de Tormes</i> y <i>El río</i> Francisca Pinto Inzunza	
Transposiciones interdiscursivas.....	213
De Jack Kerouac a Andrés Caicedo Ángela Sofía Rivera Soriano	

El Tiempo en <i>Las Crónicas de Narnia</i> de C.S. Lewis.....	221
María Sol Rufiner	

4. INTERSTICIOS (ISLAS, PUERTOS, LABERINTOS)

Topografías literarias del Caribe al Cono Sur.....	235
Las crónicas de Eduardo Lalo y Pedro Lemebel Carolina Sancholuz	
La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino	251
Pensar las islas Ricardo Dubatti	
Espacios de sueños.....	265
La experiencia del espacio en un cuento de <i>Sogni di sogni</i> , de Tabucchi y <i>Treasure Island</i> , de Stevenson Maira Scordamaglia	
Puertos lejanos, historias cercanas	273
Convergencias del tango y el fado Dulce María Dalbosco	
Dos laberintos textuales.....	283
“El jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges y “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” de Roberto Arlt Rocío Macarena Llana	
Topología del espacio narrativo en <i>La creación</i> de Ricardo Monti	293
Liliana B. López	

5. ESPACIOS SAGRADOS Y SIMBÓLICOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

El espacio y el motivo del viaje en el ciclo tebano de Sófocles	301
<i>Edipo Rey</i> , <i>Edipo en Colono</i> y <i>Antígona</i> Cristina del Solar	
Peregrinos, cruzados y viajeros medievales a Jerusalén	313
Aníbal A. Biglieri	
Tres versiones de la profecía de la “muerte triple”	337
<i>La Vita Merlini</i> , el <i>Roman de Merlin</i> y los <i>Baladros</i> castellanos Alejandro Casais	
La concepción del espacio escatológico en <i>Loores de Nuestra Señora</i> y <i>Signos del Juicio Final</i> de Gonzalo de Berceo.....	355
María Belén Navarro	

De los cruzados y peregrinos en las cantigas profanas gallego-portuguesas a los viajeros en las <i>Cantigas de Santa María</i> de Alfonso X	367
La construcción poética de los espacios de peregrinación Gabriela Edith Striker	

6. UTOPIA Y DISTOPIA EN EL ESPACIO COLONIAL

Proyecciones utópicas en una economía-mundo	381
Cartografías de lo desconocido y espacios imaginarios en la Francia temprano-moderna (s. XVI-XVII) Carolina Martínez	
Cosmografía novohispana en el siglo XVII.....	391
Carlos de Sigüenza y Góngora en diálogo transatlántico Gina Del Piero	
Imágenes de ciudad	399
Lima en dos crónicas altoperuanas del siglo XVII Silvia Tieffemberg y Marcela Pezzuto	

7. UTOPIA Y DISTOPIA EN EL ESPACIO CONTEMPORANEO

Alegorías utópicas	409
Vanguardia heterocósmica en Macedonio Fernández, Borges y Aira Mariano García	
Desigualdad social y fragmentación de la urbe argentina en la obra de César Aira.....	419
María Alejandra Cerdas Cisneros	
Paisajes de sentimiento.....	435
configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin Carolina Grenoville	
Apuntes sobre espacios distópicos	443
Matías Lemo	
Dante en el espejo soviético	449
La construcción del espacio en las distopías del siglo XXI Daniel Del Percio	
O utópico e o ideológico em <i>Terra sonâmbula</i> , de Mia Couto.....	459
Josiane Souza Pires	

8. ESPACIOS DE LA EDICIÓN, LA ORALIDAD Y LA LECTURA

Prostitución, anfiteatro y circo	471
Metáforas espaciales de la publicación según Baudelaire Magdalena Cámpora	
La forma del espacio de la mujer	483
Sobre una fábula de Petrona Rosende (1835) Ángel Joaquín Maisón	
A escrita da oralidade na prosa rulfiana	491
Francielle Leite Souza Machado	
Una casa de palabras.....	499
La lectura según Monteiro Lobato Felipe Dondo	
<i>Rayuela</i> : la apropiación lectora del espacio	509
Del "lector modelo" al "lector cómplice" Roxana Gardes de Fernández	

9. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y ESPACIO

El <i>Cantar de los Cantares</i>	521
Exploración de los espacios y los cuerpos Pablo R. Andiñach	
Je suis différent de moi-même	537
El yo en los escritos de sí de Jean-Jacques Rousseau y la invención de un lenguaje Emilio Bernini	
Variaciones del espacio semiótico dentro del diario íntimo de Katherine Mansfield.....	545
Santiago Hamelau	
El Mapa del Yo	553
Itinerarios emocionales en espacios de conflicto (las <i>Memorias</i> de Eulalia de Borbón) Silvia C. Lastra Paz	
Padecimiento, ilustración y disposición.....	565
Hospicio y nación Valentina Albornoz Toloza	
Voces, escenarios, cuerpos y erotismo femenino en la narrativa de Ángela Becerra y Laura Restrepo	575
Estudio desde una perspectiva intertextual de género Elizabeth Romero	

10. LUGARES DE LA IMAGEN

Reconstrucción icónica de <i>Fortunata y Jacinta</i> de Benito Pérez Galdós.....	591
Nadia Arias	
Nuevos ángulos: <i>Pedro Páramo</i> y las fotografías de Rulfo	603
La belleza de lo ordinario	
Maralejandra Hernández Trejo	
Los textos de pintura de Juan García Ponce	621
¿Una autobiografía?	
Mildred Castillo Cadenas	
Medea en el espacio a través de las artes.....	631
“Líquenes, escarabajos, animalitos, hormigas”	
Ana Lía Gabrieloni	

11. POESÍA Y ESPACIALIDAD

<i>Poesía vertical</i>	649
¿Odisea de la palabra?	
Lucía D’Errico	
Morar en la frontera: de la violencia a la paz	661
Hacia una geopoética de la hospitalidad en Christophe Lebreton	
Cecilia Avenatti de Palumbo	
Crónicas de una Edad Oscura	675
Ciudad y pesadilla en <i>Seña de mano para Giorgio de Chirico</i> , de Elvira Hernández	
María Lucía Puppo	
El gabinete de M. Negroni	685
Sistema de cajas y espacialidad poética	
María José Punte	
Habitar el vacío	695
Un recorrido por la poesía de Hugo Mujica	
Silvia Campana y Ana Rodríguez Falcón	

12. ECOCRÍTICA

La vegetación como pilar simbólico del paisaje ameno en la novela pastoril	711
(de Montemayor a Lope de Vega)	
Alejandro Gastón Ghiglione	
Criaturas bestiales en la literatura contemporánea.....	723
Reflexiones en torno a los Bestiarios de Julio Cortázar y Juan José Arreola	
Yareth Virginia Garcés Loera	

Cuerpo vedado, espacios múltiples	729
Una propuesta de lectura en torno a la poesía de Susana Thénon	
Victoria Alcalá	
Naturaleza e identidad en <i>Carneada</i> , de Soledad Castresana.....	739
María Amelia Arancet Ruda	
Naturaleza, comunidad y decadencia en la poesía de Alice Oswald	749
Una mirada a la luz de la ecocrítica	
Valeria Melchiorre	

13. EXPERIENCIA URBANA Y ESCRITURAS DE LA CIUDAD

<i>Brenda</i>	763
Prolegómeno sentimental de la narrativa nacional del Uruguay	
Pedro Agustín Gari Barbé	
La fundación narrativa de Montevideo	773
Configuración ciudad-texto en la obra de José Pedro Bellán	
Mattias Miguel Rivero Mello	
García Montero, Cuenca, Vilas	783
Escenarios urbanos y reescrituras paródicas	
Verónica Leuci	
París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana	791
Cortázar, Copi, Bryce Echenique	
Ángel Clemente Escobar	
El espacio urbano como experiencia afectiva e intelectual	807
Londres construido desde la cultura inglesa y la hispana	
Daniel Altamiranda	

14. PAISAJE, MEMORIA Y VIOLENCIA

Paisagens da memória entre literatura e filosofia.....	823
Maria Luiza Berwanger da Silva	
Entre el recuerdo y el olvido	833
la emergencia del presente, la latencia del pasado	
Roseane Grazielle da Silva	
Maria Luiza Berwanger da Silva	
Memória, paisagem e resistência nas obras <i>Inventário do medo</i> , de Lara de Lemos, e <i>Jamais o fogo nunca</i> , de Diamela Eltit.....	841
Danielle Ferreira Costa y Maria Luiza Berwanger da Silva	

Viviendo en la casa de la posdictadura.....	853
Espacios habitados que construyen y narran la memoria	
Daniela Malhue Urra	
Dominación colonial a través de la lengua	861
Reverberaciones en memorias literarias brasileñas bajo	
la teoría de Walter Mignolo	
Marinice Argenta y Maria Luiza Berwanger da Silva	

POSFACIO

Atlas y constelaciones sin centro.....	873
Pensar el arte y la literatura después del canon	
Mesa redonda con la participación de Graciela Speranza	
y Bertrand Westphal	

Presentación

Organizado por el Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, y con el auspicio de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, la Fundación Sur, el Museo Judío de Buenos Aires y el Jewish Museum of Prague, el V COLOQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA *DINÁMICAS DEL ESPACIO: REFLEXIONES DESDE AMÉRICA LATINA* se llevó a cabo los días 6, 7 y 8 de junio de 2018 en Buenos Aires, en el Campus de Puerto Madero de la UCA. En él participaron más de ciento sesenta expositores y expositoras provenientes de universidades de toda la Argentina, así como de Uruguay, Chile, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos, Jamaica, España, Francia y Alemania.

Las conferencias centrales del Coloquio estuvieron a cargo de Aníbal Biglieri (University of Kentucky), Graciela Speranza (Universidad Torcuato Di Tella) y Bertrand Westphal (Université de Limoges). Durante esos días se desarrollaron, además, tres paneles plenarios, una lectura poética y una mesa redonda organizada por la *Kathedra Borges Kafka de Literatura Comparada*. Asimismo, las profesoras Alicia Salomone (Universidad de Chile) y Milena Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Granada) dictaron el curso “Lengua, territorio, diáspora: dialécticas de la identidad en escritoras caribeñas e hispanoamericanas”.

En la convocatoria al Coloquio los/as organizadores/as apelábamos a un estado de la cuestión que podría resumirse en los siguientes puntos:

- el creciente protagonismo del espacio en la agenda de las Humanidades y las Ciencias Sociales, cristalizado en la fórmula jamesonianiana del “*spatial turn*”, que derivó en el debate en torno a la globalización con el consabido protagonismo de los no-lugares y el recurrente diseño de atlas, mapas y topografías culturales;
- un clima que, en el corazón de la Literatura Comparada y desde los Estudios Literarios en general, promueve la descentralización de los saberes al analizar la arbitrariedad de todo canon y el carácter construido de los paradigmas literarios nacionales. Se trata, a su vez, de problematizar las clasificaciones historiográficas clásicas, fundadas sobre el concepto de frontera: temporal, lingüística, geopolítica.
- una revisión del espacio como categoría ficcional y signo cultural que, tomando como antecedentes las nociones de *cronotopo*, de Mijaíl Bajtín, y de *semiosfera*, de Iuri Lotman, promueve el auge de nuevas disciplinas como la Ecocrítica, que indaga acerca de los vínculos entre literatura y medio ambiente, la Geocrítica, que tiene por objeto de estudio la interacción entre los espacios ficcionales y los reales (Westphal), y los Estudios Transárea y Transatlánticos, que entienden el espacio como una estructura en constante movimiento y que también hay que pensar como conjunto de fuerzas en presencia;
- la urgencia por reinterpretar los corpus de la literatura y el arte de épocas pasadas a la luz de las dinámicas espaciales, urgencia que también invita a pensar nuestro presente paradójico, caracterizado por la interconectividad de las redes, en el que sin embargo, en términos políticos, no terminan de diluirse las fronteras;
- la importante tradición latinoamericana del espacio entendido como configurador de culturas que, iniciada con los trabajos fundamentales de José Luis Romero y Ángel Rama, continúa enriqueciendo un debate en el que hoy confluyen también los notables aportes de la crítica feminista desarrollada en la región.

A partir de esta discusión inicial, comenzaron a llegar las propuestas de ponencias individuales y mesas temáticas invocando productivos cruces de lenguas, literaturas, áreas y metodologías. Al momento de iniciar el Coloquio, en junio de 2018, tres índices de la realidad

nos impactaban profundamente. Dos de ellos referían a la situación mundial: por un lado, la insistencia del Presidente Donald Trump en la construcción del “muro” y, por otro, la escalofriante cifra de 65.000.000 de personas que, según el informe de la ONU, en todo el mundo fueron obligadas a abandonar su hogar como consecuencia de conflictos, violencia y persecución. El tercer dato nos conmovía –y nos conmueve– especialmente como argentinos/as, pues según el Observatorio de la Deuda Social Argentina de la UCA, existe un 62,5% de pobreza infantil en nuestro país, lo que significa que más de 8.000.000 de niños/as sufren privaciones relativas a su alimentación, vivienda, salud y acceso a la información y a la educación. Estas duras realidades nos interpelaban como investigadores/as, reafirmandonos en el proyecto colectivo de pensar conceptos, de inventar objetos de estudio, de idear dinámicas para entender mejor el mundo donde vivimos, para imaginar un mundo más justo y habitable.

Aunque la letra no siempre logra dar cuenta de la vivacidad y riqueza del diálogo y de los debates, los setenta y seis trabajos reunidos en este volumen nos permiten asomarnos a la gran variedad de temas, textos, autores y problemas que fueron examinados en el marco del Coloquio. Como los títulos de cada sección lo demuestran, las lógicas espaciales remiten a las particularidades de los textos y géneros discursivos abordados, así como a fenómenos vinculados con la producción, circulación y recepción de los mismos. Escritos de otros siglos y novelas, poemas, obras de teatro, diarios íntimos y crónicas contemporáneas se dan cita con tópicos, mapas, creencias y símbolos de larga data, poniendo en evidencia complejas constelaciones semánticas que invitan a transgredir las barreras disciplinarias. A modo de epílogo, ofrecemos una transcripción del diálogo entre Bertrand Westphal y Graciela Speranza con que dimos fin a las actividades del Coloquio.

Solo nos queda agradecer a las autoridades de nuestra Universidad, representadas por el entonces Decano, Dr. Javier Roberto González, y la actual Decana de la Facultad de Filosofía y Letras, Dra. Olga Lucía Larre. Van asimismo nuestro reconocimiento y nuestra gratitud a todos los miembros del Comité Científico y el Comité Organizador del Coloquio, así como al Departamento de Relaciones Institucionales, el personal administrativo y el Centro de Estudiantes de Letras, sin cuya colaboración el evento no habría sido posible.

Magdalena Cámpora y María Lucía Puppo
Universidad Católica Argentina, CONICET

Alegorías utópicas

Vanguardia heterocósmica en Macedonio Fernández, Borges y Aira

MARIANO GARCÍA

*Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"*

Universidad Católica Argentina

CONICET

Uno de los motivos más persistentes, casi a título de idea fija, de la imaginación americana, es sin duda el de la utopía. El continente americano en sí mismo, su irrupción en la historia occidental, tuvo algo de utopía realizada, aunque el desarrollo de esta historia, como toda historia humana, no tardaría en incluir los elementos de una pesadilla. No en vano Tomás Moro ubica su isla de Utopía en el Nuevo Mundo y convierte a Raphael, el viajero que llega a ella, en uno de los tripulantes de la expedición de Américo Vespucio. América se plantea como terreno fértil para la práctica futura de la utopía, como *locus amoenus* del hombre universal que instaaura la reforma social y la justicia económica sin renunciar a las diferencias de clima, lengua y tradiciones (Henríquez Ureña 7-8). El imaginario de una tierra nueva, no contaminada por la agónica cultura occidental, se une a la proyección de un nuevo tipo de hombre, el Adán del mito anarquista del así llamado "socialismo de transición" de Proudhon, Blanqui o Le Blanc (Rama xi).

Para ceñirnos a un solo ejemplo entre muchos, la novela *Mecha Iturbe* (1906) de César Duáyen (seudónimo de Emma de la Barra) propone la reestructuración social a través de un pueblo obrero, Itahú, que había tenido su correlato real en un barrio de Tolosa que llevó a

su autora a la ruina económica (Carricaburo 36). Lo que interesa de este ejemplo es que la literatura se limita a incluir un experimento ya intentado en la realidad, un poco a la manera de Brook Farm, el ensayo de los trascendentalistas que inspiró *The Blithedale Romance* de Hawthorne. Es decir que la utopía, al margen de sus evidentes credenciales literarias, de Platón a Tomás Moro y más allá, en algún momento dejó de pensarse solo como una idea literaria más. De la literatura pasó a la realidad, y de la realidad volvió a la literatura.

En sus fundamentos retóricos, la utopía como género es una construcción que imbrica la alegoría y la ironía. A través del planteo de una sociedad ideal se hace referencia directa a la sociedad en la que escribe y publica el autor en cuestión. Si bien a través de su lectura podemos inferir muchas sociedades, siempre se destacará la relación unívoca entre la sociedad imaginada por el escritor y la sociedad en la que ese escritor vive. En cuanto a la ironía, esta se da porque, considerando de manera implícita la relación alegórica, entendemos que todo lo bueno de la sociedad utópica descrita necesariamente nos remite a todo lo malo de la sociedad real. Se nos está dando a entender algo contrario a lo que se dice: esta ciudad de los sueños no es nuestra ciudad.

Entre otras cosas, en el siglo xx las vanguardias históricas retoman cierto espíritu de resistencia del Romanticismo, según lo observara Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Pero a ello agregan el estadio de autocrítica en arte (Bürger 31). En algunos casos, como el de Borges, y algo después, el de William Burroughs, una literatura de género y popular como la ciencia ficción sirve como plataforma de lanzamiento hacia mundos posibles desde una deconstrucción crítica minuciosamente razonada. Si la autonomía del arte y la organicidad de la obra son categorías burguesas que las vanguardias cuestionarán (Bürger 59), una utopía de corte vanguardista establecerá una conexión mucho más fuerte entre el artista, su vida, y la participación de su figura autoral en dicha ficción utópica. En la utopía vanguardista la figura de autor habita su propio espacio utópico, muchas veces asumiendo la forma autoconsciente de demiurgo melancólico. Si uno de los rasgos que caracteriza a la melancolía es la ambivalencia, esto es así porque el objeto no es ni apropiado ni perdido sino apropiado y perdido al mismo tiempo: así como el fetiche es signo de algo y a la vez de su ausencia, confiriéndole esta contradicción un estatuto fantasmático, del mismo modo el objeto buscado por el melancólico es real e irreal, afirmado y negado (Agamben 50). Se supone que en el concepto benjaminiano de melancolía se ve la descripción de la mentalidad del vanguardista, el cual ya no tiene la capacidad de transfigurar la propia pérdida de función social (Bürger 100).

El mito de Macedonio Fernández comienza, de manera significativa, como se sabe, a partir de la muerte de su amada esposa, Elena de Obieta, desde ese momento convertida en La Eterna.¹ Desde ese momento doloroso y crucial, se gesta una obra que es o quiere ser, en un sentido deliberado, negación de la muerte. Para ello es necesario anular el tiempo, y eso se consigue a través de una totalización del espacio, precisamente de la manera en que opera el mito.² Ese espacio, a su vez, es un espacio doble, es una estancia (en el sentido de hacienda, de vivienda de campo como aquella donde transcurre la novela de Macedonio, aunque podemos asociarlo con el concepto agambeniano de *stanza*, una topología por la cual la mente humana reemplaza la imposible tarea de apropiarse de lo que debe escapar a la apropiación, Agamben 12) y es la novela. Es, de manera inequívoca, una alegoría de la novela, espacio desrealizado por donde entran y salen los personajes, y donde confabulan para la toma definitiva de Buenos Aires para la belleza organizados por un alter ego del autor que se llama El Presidente. Este Presidente, al igual que melancólico Macedonio, rechaza toda forma de belleza atada a los sentidos; manifiesta el más alto, el más candoroso idealismo platónico, la aspiración a formas puras de belleza, a través de una Estética de Horror al Asunto y una guerra al Verdaderismo (*Teorías* 242). En Macedonio la utopía ciudadana se propone en dos movimientos: el primero consiste en llevar a cabo una “histerización” de los habitantes colocando diversos artilugios que hoy llamaríamos instalaciones, y que obtendrían, por cansancio, que la gente vote como presidente a Macedonio; el segundo consiste en que, obtenido esto, nos movamos en una Beldad Civil, donde las calles no ostenten los aburridos y oficiales nombres de próceres y militares, sino nombres poéticos como “de la Lluvia, del Despertar, Vive sin Nunca, Volverás, Espérame Siempre, Vuelve a Mí, A Dolor Fantasía”, y la gran avenida “El Después sueña con el Hoy”, cruzada por la avenida “Hombre No Idéntico” (*MNE* 195). En Macedonio no se plantea exactamente una utopía sino que se dan las claves para convertir una ciudad real (Buenos Aires) en una ciudad utópica. Se sabe que, en su época de estudiante de abogacía, mucho antes de convertirse en escritor, influido por el anarco-capitalismo spenceriano, Macedonio había comprometido a

1 El mito de Macedonio no necesariamente coincide con su vida real. Sin dudas, el mitologema “muerte de Elena de Obieta/comienzo de la escritura” ilustra a la perfección la tesis que Pierre Fédida dedica al duelo en su libro *L'absence*: la ausencia (la pérdida, el abandono) como fundamento de la palabra (Fédida 344ss).

2 Cf. los dos textos de Jurij Lotman y los dos de Greimas incluidos en la bibliografía de este trabajo.

sus amigos en una comunidad utópica en el Paraguay, que tuvo una existencia efímera, pero cuyas huellas reaparecen en la obsesión de su obra con los espacios transformados por la Estética, o en su propuesta de las Ciudades-Campo y aún en su negación de las ciudades (*Teorías* 242, *MNE* 37, 51-3).

Otro de los mitemas fundamentales en el mito de Macedonio es precisamente Borges, Borges como discípulo aventajado del gran maestro, Borges como el que lleva a la perfección y a la escritura las enseñanzas orales y dispersas, asistemáticas y por momentos ilegibles del viejo vanguardista. Borges, también, invirtiendo en este caso la matriz platónica, como copia que mejora al original. Borges llevando hasta sus últimas consecuencias el planteo platónico del demiurgo, que en Macedonio asumía la figura del Presidente, poniendo de relieve el cariz político de ese demiurgo, y que en Borges es más abiertamente el creador de universos, de mundos posibles. También en Borges se verifican diversas espacializaciones que en él, no obstante, y característicamente, no resultan ideales sino ambiguas, inquietantes, y sobre todo inestables. El argumento de “Kafka y sus precursores”, que ensaya ciertas premisas de “La tradición y el talento individual” de Eliot, es una inteligente paradoja que funciona por la anulación del tiempo y la espacialización de la historia literaria, a la que convierte en un tablero de ajedrez: ya no debemos concebir la literatura como una línea temporal sino como una superficie en la que los escritores, el sistema de la literatura, mantienen una relación de coexistencia y de simultaneidad.

Esto en Borges es una antigua obsesión, que se remonta a su intención por anular la sucesión, fatalmente obligatoria en literatura, en beneficio de la simultaneidad. En poesía creyó descubrir el procedimiento a través de la metáfora, y en narrativa, a través de la creación de historias que cuentan (al menos) dos historias al mismo tiempo, como “El sur”, según el modelo de textos muy admirados por él, como “An Occurrence at Owl Creek Bridge” de Ambrose Bierce, o *The Sacred Fount* de Henry James. Se trata de textos que presentan una relación alegórica, pero donde la alegoría es cerrada, remite a sí misma, es decir que la alegoría en estos casos no renvía a la realidad, a problemas políticos, o sociales, sino que dramatiza la cualidad permanentemente doble de la literatura, donde siempre una cosa representa otra cosa, donde la estructura de significante y significado, literal y figurado necesariamente conduce a la formulación dualista platónica de cuerpo/alma. No es casual que “El Aleph” en ese sentido sea la historia de un artilugio que permite ver simultáneamente todo espacio y tiempo y que esa historia esté entreverada con la historia de la creación de un poema, y la crítica a ese poema. La relación de

yuxtaposición de dos sentidos, donde los sentidos se despliegan como espacios, puede también encontrarse en esa obra maestra de especulación sobre mundos posibles que es “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”, donde la amenaza de un mundo paralelo que pugna por infiltrarse en el nuestro es también una pesquiza donde se pone en juego la capacidad para leer determinados signos. Anula el tiempo, para totalizar un espacio desasosegante y progresivamente atroz “El inmortal”, donde Borges retoma algunos procedimientos ideados por Macedonio para la “histerización de Buenos Aires” en su delirante campaña para presidente (Prieto 62). Y lo mismo sucede con la circularidad temporal de “El acercamiento a Almotásim”, falsa reseña bibliográfica donde confluyen la obsesiva “refutación del tiempo” con obsesiones platónicas como el original y la copia o la puesta en abismo del demiurgo. Pero quizá el locus borgeano por excelencia sea “La biblioteca de Babel”, la literatura como espacio absoluto y atemporal, como mónada sin ventanas y como ámbito necesario de la melancolía. No es para nada casual que mónada y melancolía se nos presenten de la mano: el primer concepto atañe a Leibniz, uno de los filósofos más conspicuos del barroco, y el segundo cubre toda una tradición occidental que encuentra su tratamiento más exhaustivo en otra obra barroca, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, a quien Borges cita en el epígrafe de “La biblioteca de Babel” (Premat 75). En el espacio barroco, espacio teatralizado de falsas perspectivas, donde un pliegue divide dos lados que distingue pero, al distinguirlos, relaciona (Deleuze 54, 154), en ese espacio, como sabemos al menos desde Benjamin, convive la melancolía con la alegoría. Espacio aislado, asocial, cuyo presente absoluto es el presente del demiurgo melancólico. Jeroglíficos, ruinas, emblemas, constituyen los intereses del melancólico atacado por un progresivo hieratismo petrificante. El cuerpo, platónicamente, es un depósito de decadencia y de putrefacción. Desde su lugar de apartamento, de distancia, de desdoblamiento, su mirada se vuelve necesariamente irónica; y la forma cristiana de esta actitud irónica es la alegoría (Benjamin 329-369). No es tal vez azaroso que varios tópicos platónicos convivan en los textos de Borges: la utopía, el cuerpo como cárcel, el original y la copia, el demiurgo. Solo la melancolía pertenece ya al reino aristotélico.³

3 La psicología del melancólico se enmarca en la doctrina antigua de los cuatro humores. El concepto médico de melancolía se une al concepto platónico de frenesí en el problema XXX de los *Problemata physica* de Aristóteles, si bien este problema en particular le fue atribuido sin ser aparentemente de su autoría. Para un relevo exhaustivo de este concepto v. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Nelson, 1964, en particular el cap. 1.

Con César Aira, tal vez el autor argentino que más se ha ocupado de establecer qué es la vanguardia y cuáles son sus procedimientos, la ficción avanza de las preocupaciones iniciales por lo narrativo, el uso del realismo y en cierta medida la construcción coherente de los personajes (*Una novela china, Canto castrato, La luz argentina*) hacia una progresiva abstracción en la que se vuelve predominante la discusión metaficcional de distintos aspectos narrativos (*La mendiga, Las conversaciones*), el yo autoficcional como marco asimétrico del relato (*El llanto, La costurera y el viento, El error*), un interés marcado por la prosopopeya y su ampliación narrativa, la alegoría (*Cómo me hice monja, La princesa primavera, El mago, Mil gotas*); algo que se manifiesta con suficiente claridad en el cambio de títulos concretos, materiales, como *La abeja, El vestido rosa, La liebre, Las ovejas, El volante*, a otros más conceptuales, como *Las conversaciones, La confesión, El error, Actos de caridad, La vida nueva, El divorcio*.⁴

La preocupación de César Aira por lo ficcional se concentró en reflexiones de carácter más abstracto insertas en la ficción, en una renuncia a disfrazar su mirada de hacedor detrás de otros personajes y en un desinterés casi absoluto por la así llamada coherencia psicológica en la construcción de dichos personajes. Podría decirse que se dirige hacia una filosofía de la ficción o de la composición en la que los personajes, para decirlo en palabras de Deleuze y Guattari (62), son ya “personajes conceptuales”, vale decir que “operan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la creación misma de sus conceptos”, como los personajes que dialogan en Platón, o justamente en Leibniz, y que encontramos en una situación análoga en los diálogos que constituyen *El juego de los mundos* o *Las conversaciones*.

La abstracción en Aira se vincula con la figura oximorónica de la sucesión simultánea (otro intento como el de Borges por volver simultánea la sucesión, y que en Aira tuvo distintas etapas, como la de la “sonrisa seria”), como sucede en *El error*, novela de 2010, donde los personajes comentan un mural en el estilo usado por Botticelli para ilustrar la *Divina Comedia* y que básicamente ilustra una sucesión narrativa en un mismo espacio, a la manera de muchos cuadros renacentistas y barrocos. *Margarita (un recuerdo)*, de 2013, pone de relieve una vez más la tensión entre lo concreto y lo abstracto tal como lo ejemplifica la siguiente cita:

4 V. Lo que desarrollo en este artículo sobre César Aira fue trabajado en detalle para la ponencia “El Yo reflexivo”, citada en la bibliografía. El texto, aceptado para su publicación en la revista *Inti*, se encuentra en prensa.

Mi entrega era total y ella la recibía con demoras y anticipaciones que rizaban el tiempo en volutas asimétricas. Yo cerraba los ojos para mejor sentir tanta belleza. Los abría a los grandes soles del campo, asombrado de seguir allí. No presentía nada. No era hora de presentir. La idea pura necesitaba una forma para poder expresarse; una vez formada, se contaminaba de todas las cosas concretas que habían entrado en su círculo por asociaciones o permutaciones. Y eran muchas, muchísimas, más de las que habría imaginado que existían (89).

Con *Actos de caridad*, de 2014, lo espacial amenaza con ocupar el tiempo de la narración, sobre todo al ser esta circular y además porque, característica llamativa en Aira, la anécdota no está contada en pasado, tiempo por excelencia del relato del que Aira se ha mostrado acérrimo defensor (Aira 2014b: 73-4), sino en un presente hipotético que se prolonga hacia el futuro. En otro libro publicado ese mismo año, *Continuación de ideas diversas*, la presentación que hace el propio Aira en la contratapa (escrita por él mismo, como en los lejanos tiempos de *Emma, la cautiva*) resulta significativa. Hablando de las ideas, afirma: “Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado”. Acerca de la abstracción, entre muchos valiosos apuntes retendré para mi argumentación los siguientes: “El cuadro abstracto en contraste [con la pintura figurativa] suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después” (50). Sobre el tiempo: “El tiempo en las artes fue expropiado, definitivamente, y desde épocas inmemoriales, por el relato, y el relato en su estructura básica no admite vanguardismos. Lo único que pueden hacer las vanguardias con el tiempo es espacializarlo” (77). En muchos textos, sin ir más lejos en su reciente colección de (viejos) ensayos *Evasión* (2017) aparece como un mantra la constatación de que el trabajo de la literatura consiste en “matar el tiempo”.

La creación de mundos posibles en los que nunca pierde protagonismo el autor como personaje y demiurgo se constata en textos algo más alejados en su bibliografía, como *La fuente, La serpiente* o más particularmente en *El juego de los mundos*, en los que la ciencia ficción una vez más es puesta al servicio de la vanguardia, en este caso desde la teoría leibniziana de los mundos posibles: “[...] estos mundos eran reales, tan reales como el nuestro. Todos existían en lugares más o menos remotos del Universo y todos tenían una historia tan larga y rica como la nuestra [...]” (10); pero como en Borges, los mundos posibles siempre se pueden acercar a la literatura: “El conglomerado galáctico de mundos habitados podría compararse con una inagotable biblioteca en la que cada libro fuera todas las literaturas concebibles por una mente dada” (11); y de hecho en

este texto la humanidad desciende de una lejana casta de escritores (García 2006: 138-145).

El procedimiento vanguardista instauro la posibilidad de sus utopías en espacios donde el tiempo es anulado, tal como sucede en *Erewhon* de Samuel Butler, a cuyo protagonista le quitan el reloj como invento nefasto al llegar a la sociedad que habrá de describir con ironía. Dominando estos territorios heterocósmicos sobresale la figura del demiurgo, ubicado en el punto equidistante entre la sociedad imaginada y la sociedad real, copia degradada de la primera. Boris Groys sintetiza muy bien en qué medida la relación entre vanguardia y utopía está dada por el tiempo:

La vanguardia percibió el progreso como algo destructivo, y su pregunta es cómo deben los artistas resistir a la destructividad del progreso, cómo hacer un arte atemporal, transhistórico, más que un “arte del futuro”. Algo parecido plantean las utopías con su intento de escapar del cambio histórico (Groys, 108).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 1992, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Rivages.
- Aira, César, 2000, *El juego de los mundos. (novela de Ciencia Ficción)*, La Plata, ediciones el broche.
- Aira, César, 2010, *El error*, Buenos Aires, Mondadori.
- Aira, César, 2013, *Margarita (un recuerdo)*, Buenos Aires, Mansalva.
- Aira, César, 2014^a, *Actos de caridad*, Santiago de Chile: Hueders.
- Aira, César, 2014b, *Continuación de ideas diversas*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Aira, César, 2017, *Evasión*, Buenos Aires, Mondadori.
- Benjamin, Walter, 2006, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en *Obras libro I/vol. 1*, Madrid, Abada.
- Borges, Jorge Luis, 1974, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Bürger, Peter, 2010, *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Carricaburo, Norma, 2016, “Las mujeres ya saben leer. La novela sentimental francesa en las primeras obras de César Duáyen”, *Boletín de la AAL*, Tomo LXXIX, enero-junio de 2016, n°329-330, pp. 25-53.
- Cauquelin, Anne, 2015, *Desde el ángulo de los mundos posibles*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Deleuze, Gilles, 1989, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- Fédida, Pierre, 1978, *L'absence*, Paris, Gallimard.
- Fernández, Macedonio, 1974, *Teorías. Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor.
- Fernández, Macedonio, 1993, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Archivos/FCE.
- García, Mariano, 2006, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- García, Mariano, “El Yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira”, *VII Transatlantic Conference*, Providence, Brown University, 21-24 de abril de 2015, (mimeo).
- Greimas, A. J., 1963, “La mythologie comparée”, en A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- Greimas, A. J., 1966, “Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, en A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- Groys, Boris, 2014, *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1985, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Klibansky, Raymond; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, 1964, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson.
- Lotman, Jurij M. y Mints, Zara G., 1981, “Literatura y mitología”, en Jurij M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Lotman, Jurij M. y Uspenski, Boris, 1973, “Mito, nombre, cultura”, en Jurij M. Lotman y Escuela De Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Premat, Julio, 2009, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Prieto, Julio, 2002, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rama, Carlos M., 1977, *Utopismo socialista*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Desigualdad social y fragmentación de la urbe argentina en la obra de César Aira

MARÍA ALEJANDRA CERDAS CISNEROS

Missouri State University

Los años de publicación de las novelas *Las noches de flores* (2004), *Yo era una chica moderna* (2004) y *Yo era una mujer casada* (2010) corresponden a un periodo de transformaciones sociales y de crisis económica en Argentina propiciadas por las fallidas políticas neoliberales implementadas en el país, las cuales desataron una de las protestas más violentas en el país en diciembre de 2001. Las promesas de bienestar económico y social propuestas por Carlos Saúl Menem habían llegado a su fin y para cuando Fernando de la Rúa llega al poder en 1999, la recesión económica es irreversible. No obstante, durante su gobierno se siguieron practicando las mismas políticas neoliberales anteriores, las cuales aumentaron el nivel de pobreza en la población y detonaron el colapso total de la economía, al congelar el capital bancario de los ciudadanos cuando varias compañías financieras abandonaron el país a raíz de la suspensión de la asistencia del Banco Mundial. Entonces, el presidente Fernando de la Rúa es forzado a renunciar y en medio de protestas masivas en el 2001, huye de la Casa Rosada en helicóptero. Esta investigación analiza la manera cómo César Aira muestra las repercusiones causadas por la crisis económica argentina en las obras anteriormente mencionadas a partir de la construcción espacio-temporal

desarrollada en las tramas. Para llevar a cabo el siguiente análisis se considera tanto a los personajes como al narrador como una representación del *flâneur*, figura deambulante u observador de la ciudad, quien con su caminar crea un mapa de la ciudad y a su vez se convierte en los ojos del lector para atestiguar los cambios surgidos en la sociedad. Por consiguiente, en la obra *Las noches de flores* la crisis económica argentina se representa mediante el reconocimiento de la fragmentación de la urbe y la revelación de la pérdida del estatus social de los protagonistas. Por otro lado, en *Yo era una chica moderna* el *flâneur* representa la violencia propiciada por el neoliberalismo gracias a las imágenes sangrientas presentadas al estilo teatro de lo macabro o Grand Guignol. Por último, en la obra *Yo era una mujer casada* Aira muestra la fragmentación y la degradación de la urbe por medio del uso de imágenes surrealistas.

El término neoliberalismo se ha contextualizado de manera diferente a lo largo de los años y actualmente en varias naciones latinoamericanas se considera el causante de muchos problemas económicos, sociales y ambientales. David Harvey lo define como un discurso hegemónico que contribuye para restaurar el poder de las clases dominantes y que valora el intercambio del mercado como un principio ético en sí mismo. Este sistema principalmente económico es capaz de sustituir todos los demás valores éticos, cambiando el rumbo de toda acción humana mediante el dominio del mercado a través de la tecnología (Harvey, 2005: 3). Harvey señala que una característica propia de este proceso es la acumulación por desposeimiento, la cual Marx había tratado como rasgo propio del surgimiento del capitalismo. El neoliberalismo se refiere a la concentración del capital en manos de unos pocos debido al desposeimiento de bienes y tierras, la supresión de derechos civiles de las clases pobres, la apropiación de recursos naturales, el traspaso de los derechos de la propiedad colectiva o estatal a manos de la propiedad privada y la acumulación de la deuda nacional, entre otros (Harvey, 2005: 159). En el caso de Argentina, el neoliberalismo toma más fuerza durante el gobierno de Carlos Menem (1989- 1999) y, por eso, muchos lo llaman “menemismo”. Éste surge como una estrategia para crear un ajuste fiscal, reformar el Estado y la economía para alcanzar estabilidad luego de la hiperinflación producida por las dictaduras previas. La instauración de políticas neoliberales dio libre acceso a las compañías transnacionales que proveyeron bienes y servicios y regulaban el mercado. En este tipo de economía, el Estado pierde protagonismo y se cambia el manejo estatal por el corporativo. Consecuentemente, estas estrategias conducen a la exclusión social, la reducción de salarios, la privatización de empresas de servicios públicos, las desregulaciones económicas, las altas tasas de

desempleo y la reducción de salarios, entre otros. Maristella Svampa advierte sobre la desigualdad del desarrollo con esta ideología en las naciones periféricas, las cuales experimentan un desmantelamiento del Estado Social el cual, en cierto modo, creaba una cohesión social. Esto, sumado a la acentuación de los procesos de transnacionalización propios de la globalización y las políticas neoliberales, llevan a una “desregulación económica y una reestructuración global del Estado”, lo que propicia un aumento en las desigualdades y exclusiones en muchos sectores sociales que no logran adecuarse a las demandas de consumo del modelo neoliberal (Svampa, 2005: 11). El resultado más tangible e inmediato de la desestabilidad y crisis vividas en Argentina es las protestas ocurridas en diciembre del 2001. Este hecho ha quedado grabado en la memoria del pueblo argentino como uno de los eventos más lamentables y violentos, el cual ha sido un tema recurrente en la literatura argentina en los últimos años.

El tema de la crisis económica en Argentina ha llamado la atención de muchos escritores, los cuales vuelven su mirada a una sociedad irreconocible para muchos, en la que el paisaje urbano se fragmenta entre los barrios de personas adineradas y las villas de los cartoneros. Es en este momento cuando los escritores retornan a la imagen del barrio en donde “es posible la organización de solidaridades y cooperaciones, como base de la acción colectiva y de fuerte identificación (Saíta, 2013: 29). César Aira en novelas como *La villa* (2001) y *Las noches de flores* (2004) representa un mundo con reglas de convivencia social y solidaridad como manera de escape de la violencia social (Saíta, 2013: 29). Aparte de las obras anteriormente mencionadas, la representación de estos barrios bonaerenses se puede ver en *Yo era una chica moderna* y *Yo era una mujer casada*. Es por medio del personaje deambulador de la urbe que se aprecian estas visiones de fragmentación y desigualdad social, dándole relevancia al componente espacial dentro de la obra de Aira.

Algunos críticos como Richard Young (2010), Mbaye Djibril (2011) y Dánisa Bonacic (2014) concuerdan en señalar que Aira crea una especie de cartografía urbana por medio del desplazamiento e interacciones de los personajes en los espacios ciudadanos. Sin embargo, estos autores no destacan la relevancia del personaje peatón, quien propone una visión de la ciudad y da testimonio de los cambios sufridos en la urbe a raíz de la crisis económica. El geocrítico Robert Tally retoma la importancia del componente espacial en la literatura y propone el concepto de cartografía literaria, el cual destaca el papel del escritor como un creador de mapas, utilizando diferentes recursos para desarrollar sus obras. En la creación de estos mapas el autor usa descripciones de gentes, lugares, imágenes derivadas de obser-

vaciones o de mitos, leyendas e invenciones de la imaginación. Este tipo de narrativa tiene carácter espacio-temporal y se convierte en una representación del mundo significativa y orientadora para el lector, tal como un mapa¹ (Tally, 2013: 49). Este mapa producido por Aira no solamente es urbano, sino también un mapa social que logra mostrar al lector una urbe golpeada por el caos económico y social.

Cabe señalar que la figura del *flâneur* de la ciudad aparece inicialmente en la poesía de Charles Baudelaire como un ente literario ligado a la observación de las calles de París. Este individuo cumple la función de confundirse con el gentío de la ciudad y a la vez mantiene su función de observador. La figura de este explorador toma importancia durante el siglo XIX, cuando Walter Benjamin le atribuye la función de espectador urbano y producto de la alienación de la ciudad y del capitalismo, por medio del cual se puede interpretar y construir la ciudad (Benjamin, 2002: 10). Recientemente se ha retomado el estudio de este deambulante de la ciudad como un componente importante dentro de la cartografía literaria, ya que personifica las fuerzas y efectos de la ciudad debido a su observación de la población urbana y a la creación de una nueva estética con respecto al espacio urbano y social (Tally, 2013: 96).

Por otro lado, la Geocrítica analiza, explora y crea teorías sobre nuevas cartografías que nos permiten crear un sentido de lugares y espacios en el mundo y a la vez nos revelan relaciones de poder escondidas en estos espacios (Tally, 2013: 114). Se ha reconocido el aporte de los estudios de Michel de Certeau, quien propone a este ente como una fuerza que puede manipular las diferentes organizaciones espaciales, de poder y conocimiento de la sociedad comentadas por Foucault.² Este razonamiento sirve para analizar la figura del *flâneur* como una entidad que puede escapar del ojo totalizante de poder y activamente romper y reorganizar las relaciones espaciales de poder (Tally, 2013: 128). Este peatón escribe y manipula el texto de la ciudad por medio de su movimiento a través de ésta, convirtiéndose en una especie de delincuente social. De este modo, el *flâneur* manipula las organizaciones espaciales de la ciudad preestablecidas por el cartógrafo urbano (Tally, 2013: 130). Estas observaciones del peatón de la ciudad como un ente revelador de mapas de poder en la ciudad, sirve como base para entender lo que propone Aira con el desplazamiento de sus personajes por espacios fragmentados en la ciudad donde se

puede observar el impacto de la crisis económica. Al traspasar las fronteras dentro de la ciudad, este personaje deambulador escapa del ojo totalizador del cartógrafo urbano, revelando las relaciones de desigualdad entre las poblaciones urbanas. Aira imagina y representa la cartografía del espacio urbano de una manera artística, empleando elementos del teatro y se inspira en la esencia del surrealismo con el fin de darle sentido a un espacio ciudadano irreconocible creado por la crisis económica.

En la obra *Las noches de flores*, los protagonistas Aldo y Rosa Peyró se desplazan por la ciudad reconociendo que el barrio Flores es una urbe fragmentada, producto de los altibajos económicos propiciados por la crisis económica en Argentina. Sonia Vidal-Koppmann comenta que “la expansión acelerada del área metropolitana de Buenos Aires, ha puesto en evidencia un fenómeno de polarización acentuada que se traduce en el territorio a través de la localización de enclaves de riqueza y de pobreza”, por eso se ha vuelto un “mosaico urbano fragmentado” donde conviven la clase alta y baja como resultado de la debacle económica (Vidal-Koppmann, 2009: 1). Los Peyró se desplazan a pie por la ciudad entregando pizzas a domicilio, moviéndose desde los barrios ricos donde habitan las monjas en su monasterio, hasta ingresar a los territorios periféricos de la ciudad, a los cuales nadie se aventura a visitar por ser direcciones de lugares peligrosos. Más adelante, en su desplazamiento por la ciudad, los protagonistas llegan hasta donde está ese más allá del barrio y se encuentran con un espacio periférico: “Con el tiempo, ese “lejos” había tomado la forma del barrio de las llamadas “casitas baratas” más allá de la avenida Directorio, un laberinto de callecitas curvas, arbolado como un bosque, a esas horas silencioso y desierto” (Aira, 2004: 63). Aira recrea la idea de laberinto en este barrio en los márgenes de la ciudad y es presentado como un espacio de encuentro con la realidad.³ Por consiguiente, cuando los protagonistas llegan a ese lugar enfrentan su propia realidad y experimentan la nostalgia de un mejor pasado, volviéndose conscientes de la precariedad de sus vidas:

Era la nostalgia de la vida; se necesitaba un muerto por lo menos para producirla. Pero al mismo tiempo era una vida más intensa, esta vida del miedo y la precariedad, la que daba la perspectiva de la nostalgia. De hecho, esa vida anterior parecía un sueño. Tenía la extrañeza de un sueño. ¿Cómo era posible que ellos dos se hubieran embarcado en ese trabajo? ¿Qué hacían, viejos y a pie, entre esos jovencitos en motone-

1 La traducción es mía.

2 El Panopticismo es entendido como un modelo de prisión y aparato arquitectónico, en el cual los que están adentro vigilan continuamente y los que son observados se dan cuenta de esto.

3 El laberinto es un símbolo que surge de la tradición clásica de los laberintos cretenses. Puede significar un lugar mágico o metafísico, un área de encuentro consigo mismo o un espacio místico y desconocido.

tas? Era como soñar que estaban desnudos en una cena de etiqueta. Que ahora siguieran haciendo lo mismo era un rasgo más de irrealidad (Aira, 2004: 63).

De esta manera, el narrador no solamente revela una urbe fragmentada y empobrecida, sino que además los mismos protagonistas se dan cuenta del cambio sufrido en sus vidas a causa de la crisis económica. La figura del *flâneur*, representada por Aldo y Rosa, también le sirve de instrumento al narrador para mostrar los cambios sociales ocurridos en la ciudad, donde el neoliberalismo ha dejado su huella. La crisis económica crea y profundiza una estratificación social que polariza la población entre pobres, ricos y los sectores medios, que descienden en su mayoría. La socióloga Cecilia Jiménez Zuzino comenta sobre el fenómeno que ha llamado “desclasamiento”, surgido en Argentina como consecuencia de las fallidas prácticas neoliberales de finales de los noventa y principios del dos mil. Para ella, el desclasamiento es similar al empobrecimiento, pero implica además otros factores como la pérdida de una posición social antes ocupada:

Una pérdida respecto a la posición, aunque muchas condiciones permanezcan intactas (por ejemplo, tener titulación universitaria, ejercer una profesión o ser propietario de cierto negocio). Pérdida que se patentiza en los estilos de vida, que funcionan como traducciones simbólicas de las posiciones de clase [...] puede registrarse en determinados grupos sociales una tendencia al desclasamiento, como imposibilidad de una reproducción de las posiciones de clase. Posiciones que, en las últimas décadas en Argentina [...] han estado cada vez más definidas por un modo o estilo de vida, en el que el consumo ha sido la variable decisiva (Jiménez Zuzino, 2011: 52).

El desclasamiento, unido a la pérdida de capital económico, conllevó a la pérdida de estatus social. Este último había estado ligado a un modelo ascendente en la década de los setenta del siglo pasado en Argentina, y favorecía una economía orientada al mercado interno, creando una pequeña clase burguesa y una clase media con altos niveles culturales y educativos. Sin embargo, con los recortes del Estado y las políticas de ajuste estructural del neoliberalismo, se perdieron trabajos que cumplían las clases medias y hubo además muchos recortes salariales (Jiménez Zuzino, 2011: 56). En la novela se sugiere que los protagonistas han sido víctimas de una situación de desclasamiento y a través de su nueva posición económica se ilustra la manera en que el neoliberalismo crea un nuevo orden social en la ciudad argentina, tal como lo expresa el narrador:

Fiel a su nombre, el neoliberalismo había aportado una nueva libertad al mundo. Las nuevas condiciones económicas, la concentración de la riqueza, la desocupación, creaban hábitos distintos dentro de los hábitos viejos. Los cirujas tampoco habían existido antes, y alguien habría podido hacer un paralelo entre el pasaje de un obrero a cartonero y el de un señor de la clase media a repartidor de pizza (Aira, 2004: 50).

Los reajustes en la organización social argentina obligan a muchas personas a buscar nuevas alternativas para ganarse la vida. Consecuentemente, a través de los protagonistas, el narrador logra retratar las vicisitudes de una pareja madura de Flores, la cual tiene que dedicarse a repartir pizzas a pie para poder sobrevivir. Además, esta singular actividad les ayuda a descubrir otro aspecto de la sociedad en que viven durante la crisis económica, encontrando un nuevo estilo de vida más limitado y sacrificado que el que tenían antes. Con la crisis no importa ya nada y cualquier profesión es válida por que lo importante es la sobrevivencia. Esto se sugiere cuando el narrador dice: “Qué importaba lo que habían hecho antes, lo que habían sido. La crisis que se había desencadenado en el país parecía dar un permiso universal para hacerlo todo; ahora nadie preguntaba” (Aira, 2004: 50).

En la obra *Yo era una chica moderna*, el personaje *flâneur* nos transporta por una urbe fragmentada y degradada donde, de una manera alegórica, la violencia desatada por las protestas del 2001 se representa como una obra de teatro de lo macabro o Grand Guignol.⁴ Por medio del recorrido de la ciudad realizado por la chica moderna y su amiga, quienes se identifican con las privatizaciones llevadas a cabo en Argentina, Aira muestra una perspectiva de la decadencia y la violencia en un espacio urbano lleno de caos. Se entiende que los procesos de implementación del neoliberalismo en Latinoamérica han estado acompañados de violencia en diversos planos de la vida social, fomentando un dominio de las clases poderosas sobre las clases más vulnerables. El proceso de acumulación por desposeimiento propio del neoliberalismo favorece la acumulación de capital por medio de una manipulación financiera que ha llevado a una redistribución de las riquezas que van de los países pobres hacia los ricos, lo que ha

4 Este tipo de teatro de horror naturalista (1897-1962) está compuesto de piezas breves con carácter macabro y algunas veces cómico, dramático o melodramático. Nació en París e hizo referencia en gran parte a los sucesos sensacionalistas de la prensa y pretendió dar una imagen muy realista de la violencia, exagerándola por medio de efectos especiales que simulaban mutilaciones y cortes en las víctimas. Este tipo de teatro dio origen al Gore y posteriormente influyó al cine de terror (Ingelmo, 2014: 1).

creado una crisis endémica en Latinoamérica. Harvey explica que cuando el Estado se convierte en un grupo de instituciones neoliberales, éstas empiezan a crear políticas de redistribución, las cuales invierten el flujo del capital que va de la clase alta hacia la clase baja, destruyendo así las tendencias democráticas anteriores. Esto se logra a través de las privatizaciones, las cuales a largo plazo causan efectos negativos para las clases más bajas y se manifiestan en cortes del gasto público destinados al bienestar social (Harvey, 2007: 38). En Argentina el proceso de privatización de las empresas públicas de energía, comunicaciones y transportes empezó a partir de 1989 a través de las directivas de organismos internacionales tales como el FMI, BID y el Banco Mundial. Con el fin de facilitar la venta, se dismantelaron las empresas y las regulaciones fueron casi inexistentes. Con este proceso de privatización se pretendía reducir la hiperinflación, el déficit fiscal y mejorar los servicios. Sin embargo, el proceso violento y acelerado de la privatización tuvo graves repercusiones en la economía de los ciudadanos argentinos, ya que el poder se concentró en algunos grupos económicos, mientras que muchos obreros perdieron sus empleos y sus derechos laborales. La desnacionalización causó que muchas empresas argentinas quedaran en manos de compañías españolas, francesas e italianas. Posteriormente, estas empresas privadas aumentaron los precios de los servicios y se restringió el acceso a algunos de estos servicios en las comunidades más vulnerables como las villas miserias. En la obra *Yo era una chica moderna*, las protagonistas representan simbólicamente a estas empresas privadas, las cuales tienen poder sobre la ciudad y causan un caos apocalíptico. Esta situación caótica la comenta Velasco Esquivel, quien señala que esta obra presenta como tema principal una catástrofe apocalíptica alrededor de la cual se crea la intriga, sugiriendo con ello los pormenores que acompañaron a la crisis vivida en Argentina con el estallido de las protestas de inicios de milenio (Velasco Esquivel, 2013: 503). Paralelo a este caos apocalíptico, Aira muestra un ambiente de violencia suscitado por las privatizaciones en Argentina a través de imágenes sangrientas al estilo de teatro de lo macabro o *Grand Guignol*.

De acuerdo con Simon Springer, la hegemonía convierte al neoliberalismo en un ente abusador, propiciando el abandono de los “otros” que no caben dentro de las normativas neoliberales. Por consiguiente, se crea una situación de discriminación e inequidad que desencadena violencia contra los más vulnerables (Springer, 2012: 138). Este sentimiento de violencia propiciado por el neoliberalismo se ve presente en el decurso de la obra y es exagerado por el narrador al describir de manera grotesca el crimen de Ada, amante del novio de una de las chicas modernas, a manos de las protagonistas. Dichas escenas

parecen salidas de una obra de teatro de lo macabro, ya que muestran imágenes de realismo exacerbado.⁵ Este acto homicida que termina con el desmembramiento de Ada, representa simbólicamente el desmantelamiento del cuerpo del Estado por parte de las privatizaciones, en este caso, el Estado está representado por el cuerpo de Ada:

Buscábamos el feto, y sabíamos dónde encontrarlo... Los movimientos convulsivos de Ada tratando de escaparse nos iban dictando el movimiento. Escapaba de Lila y caía en mis manos; [...] La luz fluorescente la atravesaba, al punto de que creíamos ver el esqueleto sacudiéndose. Al fin (fue ella misma la que se lo buscó) quedó de cabeza abajo, y nosotras tirando de las piernas una de cada una, con las aletas de la pelvis apoyadas en los hombros. Hicimos palanca: uno, dos, ¡tres! La vulva se rasgó hacia delante y hacia atrás, y un chorro de sangre golpeó el techo. La soltamos, y antes de que tocara el suelo ya estábamos metiendo la mano hasta el codo en la abertura [...] Los órganos salían envueltos en coágulos, en tubos resbalosos y blandos (Aira, 2004: 41).

Es así como la violencia crea una especie de satisfacción en las protagonistas que no se compara con nada de lo habían vivido anteriormente y sobrepasa la experiencia misma de la realidad: “sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones” (Aira, 2004: 40). Según Salomé Ingelmo, una característica del teatro del *Grand Guignol* que acentúa la idea de identificación de la audiencia con los personajes es el uso de salas de teatro muy pequeñas, que causan claustrofobia en el público aumentando el sentimiento de angustia. De este modo, el crimen “se convierte, además, en algo íntimo, enfermizamente íntimo. De hecho, la acción planteada en las propias obras se suele desarrollar también en espacios cerrados y angostos” (Ingelmo, 2014: 3). Consecuentemente, esta experiencia se convierte en un teatro físico con comunicación no verbal. Aira emplea esta característica teatral en esta novela cuando el crimen de Ada se realiza en un espacio mínimo. La escena del crimen ocurre en un baño de una disco muy pequeña, la más pequeña según las protagonistas. Este baño además está localizado entre las dos entradas de la policía, lo que aumenta aún más el suspenso en la narración por el temor de que ellas sean descubiertas.

Existe en esta novela una escena que ilustra la representación de la violencia caótica propiciada en la ciudad durante las protestas, la cual es descrita como un show de marionetas: “La luz de mercurio

⁵ El realismo exacerbado buscaba implicar al espectador en la escena y crear una reacción en él. Por eso muchas veces las personas se indignaban, vomitaban o se desmayaban durante los espectáculos del *Grand Guignol* (Ingelmo, 2014: 2).

que bañaba la calle creaba una atmósfera de teatro” (Aira, 2004: 50).⁶ Por consiguiente, los patovicas, las estatuas vivientes, los turistas, los mendigos, los niños y los adultos avanzaban por la calle peleando unos contra otros y atrás de ellos venía la policía “que se esforzaba por restaurar el orden. Todos contra todos, en un *grand guignol* truculento” (Aira, 2004: 50). Es así como la imagen de desorden y del caos social en las calles durante las protestas de diciembre del 2001, es representada por Aira como un desfile de teatro de marionetas vivas por las calles de Buenos Aires. Aira inserta imágenes surrealistas dentro del texto para representar lo que fue un hecho lamentable en la historia de Argentina, y lo equipara con un teatro de terror hiperrealista. La idea de teatro de marionetas se observa también cuando las chicas espían el departamento de Ada para enterarse de que ésta había sido pegada pieza por pieza como una marioneta sin vida. Esto da la sensación de que las protagonistas son las espectadoras del teatro macabro que ellas mismas han creado:

Se abrió la puerta del dormitorio, y apareció Porfiria, con ropa en los brazos, una muda completa, incluidos zapatos. Le había sacado la ropa desgarrada y ensangrentada con la que había muerto, y ahora la iba a vestir... Porfiria había hecho un buen trabajo de cierre y pegado. Por mucha que fuera su habilidad, subsistía una buena porción de misterio, porque un ser descuartizado y eviscerado, humano o animal, no se reconstruye tan fácil, y mucho menos se lo devuelve a la vida. Pero lo que estaba mostrando Ada era una especie de vida, siquiera imperfecta (Aira, 2004: 62).

El cuerpo mutilado y agredido de Ada representa este desmembramiento del cuerpo del Estado, el cual queda convertido en una masa de pedazos remendados sin una función vital. Este Estado ya no vuelve a ser lo que era antes, por más que vengan otros gobiernos a tratar de remediar lo sucedido.

En su función de *flâneur*, las chicas traspasan fronteras sociales y cartográficas y tienen una visión más extensa del paisaje urbano, puesto que tienen una ventaja que es la de observar no solo desde la calle, sino también desde lo alto. Esta perspectiva las posiciona en un lugar más privilegiado que el de Aldo y Rosa, quienes solamente se ven limitados a observar la ciudad desde la calle. Siguiendo la tradición literaria, De Certeau considera que el peatón que observa el panora-

⁶ Según Ronni Thomas, el Grand Guignol o teatro del horror da la sensación de estar mirando un show de títeres para adultos en el que el sexo, la violencia se llevan al límite al punto de que muchos actores o actrices son heridos o mueren. Este tipo de teatro representa la idea de qué pasaría si las personas se vuelven locas. “The Grand Guignol.” You Tube. The Midnight Archive. Web. 5 de enero de 2016.

ma de la ciudad desde lo alto se convierte en una especie de ojo de un dios, que tiene la capacidad de leer la ciudad a la distancia (Citado en Tally, 2013: 129). Similarmente, las chicas modernas tienen el poder de escribir y leer la ciudad, en la medida en que se desplazan por sus calles y la observan desde las alturas cuando suben a la terraza de una disco. De esta manera, ellas tienen un mejor panorama de la configuración espacial de la ciudad, la que se extiende hasta su límite marcado por el puente Alsina, y la cual se presenta fragmentada:

Rato después estábamos cómodamente instaladas las dos en un rincón de la terraza. Desde allí teníamos un vasto panorama de la ciudad dormida, o que se aprestaba a dormir. Los círculos de edificios que nos rodean se extendían hasta el horizonte, como ondas en un lago oscuro. Por una brecha en los círculos alcanzábamos a ver los arcos moriscos del puente Alsina, gigantescos. Era un puente [...] y allí terminaba Buenos Aires, al lado empezaba la provincia [...] Lo que teníamos ante nosotras, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida. Y la vida estaba fragmentada como la ciudad (Aira, 2004: 31).

En la obra *Yo era una mujer casada*, Aira mediante la mirada del *flâneur*, representada esta vez por Gladys, desplaza al lector a través de la ciudad de Buenos Aires, dibujando los escenarios urbanos fragmentados y traspasando fronteras sociales y espaciales. Gladys representa la clase obrera que se mueve largas distancias para arribar a su centro de trabajo desde la periferia de la ciudad. En sus recorridos se observa cómo la protagonista traspasa las fronteras sociales y espaciales de una urbe fragmentada como Buenos Aires. Dada la lejanía del centro, la protagonista se despierta muy temprano para ir en colectivo hasta su lugar de trabajo y en su recorrido se encuentra a los obreros que se trasladan también en la madrugada. Esta escena refleja la realidad de muchos trabajadores, quienes viven en las zonas periféricas y quienes tienen que viajar largas distancias para llegar al centro de la ciudad:

Por tener tanto viaje, debía salir de casa muy temprano para llegar a tiempo al trabajo. Salía en lo oscuro; [...] Ninguna clase de amanecer me era ajeno; con los años había llegado a conocerlos a todos, los blancos, los amarillos, los rosados, con agua, nubes, sol, niebla, pesados o livianos [...] ¡Cuánto tiempo perdíamos todos, en los viajes! Desde nuestras localidades de provincia, para los que trabajábamos en barrios céntricos de Buenos Aires, el mínimo era de una hora para ir, otra para volver. El trayecto se hacía infinito para los que no podíamos pagar la tarifa diferencial de los expresos por autopista (Aira, 2010: 43).

En su trayecto, Gladys recorre desde la provincia hasta los grandes barrios de Buenos Aires como Quilmes, Tolosa, Banfield y Morón, y

en su paso observa a la clase obrera, que configura una comunidad de madrugadores que se desplaza todos los días por la ciudad. En este mar de gente, la protagonista irónicamente se siente sola: “Yo me sentía sola y única. Pero había toda una humanidad a la espera del colectivo, en la luz oscura del alba. Dispersos en las enormes distancias que separaban un punto del otro” (Aira, 2010: 44). El comentario de Gladys trae a la luz la noción sociológica de espacio llamada “movilidad”, del sociólogo Georg Simmel, según la cual en la sociedad moderna los individuos se desplazan de un lugar a otro. Sin embargo, la cercanía espacial no se significa que exista una proximidad social. De esta manera, “en las grandes urbes se da una supremacía de una vida intelectualista y una economía monetaria y las relaciones sociales se vuelven impersonales” (Citado en Kuri Pineda, 2013: 78). Gladys forma parte de un conglomerado de obreros que madrugan para llegar a un trabajo y a quienes no se les paga lo necesario por todo el tiempo perdido que necesitan para llegar a su trabajo: “¿Quién te pagaba el tiempo del viaje? Los patrones se hacían los distraídos cuando pactaban la carga horaria, como si el mundo fuera equidistante [...] Si había algo de verdad en lo que decían muchos durante esos viajes interminables, que se trabajaba sólo para poder pagar el viaje al trabajo” (Aira, 2010: 44). Es una ironía que el bajo salario sirva solamente para cubrir los gastos de transporte y que no alcance para la subsistencia del ser humano.

Es importante resaltar la riqueza pictórica que utiliza Aira en sus obras, la cual se evidencia en esta obra cuando el narrador describe los escenarios de la ciudad que observa Gladys en su trayecto matutino. Estas escenas son descritas como un cuadro surrealista con colectivos y oleadas de personas que se mezclan en medio de la niebla y de la lluvia del crepúsculo, esto sugiere que Gladys no está completamente despierta y ve todo como un sueño. En este escenario surrealista urbano, el tiempo se hace circular e infinito para los obreros que esperan el transporte público:

La aventura comenzaba, con las mismas incertidumbres que habría sentido el gazapo ante los laberintos. Manadas de árboles emergían aullando del barro. Los madrugadores se afantasmaban, todos en silencio, como si el lenguaje no se hubiera inventado todavía, ateridos, mojados [...] Los colectivos soplaban por un cuerno detrás del horizonte: un llamado de atención. Salían de la niebla, o de la noche, con sus colores y sus números. El vacío gelatinoso del que emergían no había terminado de darles forma definitiva, venían llenos: siempre había una humanidad previa de pobres, retrocediendo al infinito hasta el comienzo del mundo. A veces la espera se prolongaba. En realidad, todo era cuestión de demora o de adelante (Aira, 2010: 45).

Gladys en su papel de *flâneur* traspasa las fronteras geográficas del centro y de la periferia de la urbe pintando la vida moderna en su imagen abstracta y cambiante por medio de imágenes surrealistas. Ella no solamente explora los espacios urbanos del centro de la ciudad de Buenos Aires, sino que también sus alrededores como el barrio periférico y marginal en que ella vive. Por medio de sus caminatas se ve la fragmentación del espacio urbano y la vida dentro del paisaje periférico. Vidal-Koppman comenta sobre el desarrollo fragmentado de la ciudad de Buenos Aires, el cual genera enclaves de pobreza que se oponen a los barrios residenciales amurallados y un conjunto de barrios que se encuentran en el medio. Se reconocen así tres diferentes secciones o zonas en la ciudad: la verde, que representa las urbanizaciones privadas en donde vive la clase media y alta; la roja, que simboliza las villas miseria, donde vive la clase pobre, e identifica una tercer “zona gris” que representa “todas las localidades urbanas con distintas densidades y estados de consolidación, que han quedado en muchos casos como zonas neutras con poco atractivo para las inversiones privadas y con carencia de obras públicas” (Vidal-Koppman, 2009: 2). En estas zonas vive “el resto de la población esperando un efecto de derrame del desarrollo que tarda en llegar (o que quizás no llegue nunca)” (Vidal-Koppman, 2009: 3). Muchos de estos lugares periféricos carecen de servicios básicos y de infraestructura: “La ausencia de redes de desagües cloacales y pluviales y redes domiciliarias de agua corriente, afectan a la mayoría de los hogares. La carencia de estos servicios incide directamente en el estado sanitario de la población” (Vidal-Koppman, 2009: 6). Gladys vive en uno de estos barrios en donde no hay acceso a los servicios básicos y donde reina el deterioro urbano.

Esta imagen de barrio marginal está presente en la narración cuando la protagonista llega a una plaza abandonada detrás de su casa, un lugar que nunca había visto por ser “potencialmente peligroso, refugio de mendigos y cirujas” (Aira, 2010: 73). En este parque abandonado y en ruinas, la protagonista se encuentra con su realidad. En este momento el narrador sugiere que el haber traspasado fronteras sociales y espaciales la había preparado para ver el contraste con la cruda realidad:

La alfombra mágica del bordado, al transportarme a los paisajes dichosos de la fábula, me había preparado para apreciar el contraste con la realidad, o mejor dicho para entender que la realidad no es sino contraste. Y la plaza lo tenía todo de la realidad más cruda y no mediana. Era una tectónica del deterioro urbano, un lodazal con árboles caídos, carcazas vaciadas de autos (robados, desmantelados y tirados allí entre la maleza) que se oxidan lentamente y perdían los

colores, cardos y cortaderas, desniveles abruptos o escalonamientos de zigurat, productos de la sedimentación de los estratos de basura o descargas de desechos de construcción, incluidos el portland gris y la arenisca en glóbulos solidificados (Aira, 2010: 73).

La periferia es para Aira un basurero de la sociedad donde los ricos y los de clase media despojan todo aquello que no sirve, obligando a los pobres a convivir con la basura. Con la ayuda del narrador, el lector se da cuenta de que el barrio de Gladys carece de una infraestructura adecuada. No es coincidencia que estas zonas como en la que ella vive no cuenten con los servicios necesarios, lo que evidencia la falta de interés del Estado por los pobres dentro de su agenda política. Además, la precariedad de su barrio le permite a Gladys recordar con nostalgia tiempos mejores, tiempos de bonanza que la crisis económica ha desbaratado para siempre. Así, se puede ver lo cambiante del paisaje urbano y se evidencia lo que Vidal-Koppman sugiere como un problema de los barrios marginales que se propagan en las periferias de Buenos Aires debido a la crisis económica:

Un buen motivo para no haberla visto antes, a pesar de estos indicios significativos, era que en barrios como el nuestro no había plazas, y no las había habido nunca. Barrios desurbanizados y marginales, de construcciones espontáneas, sin planos autorizados, las más de las veces precarias, comercios sin habilitación, calles de tierra torcidas que llevaban a espacios abiertos, vertederos y cuencas de explotación a cielo abierto. ¿Quién quería una plaza ahí? Daba de pensar. Pensar por ejemplo que el barrio no siempre había sido lo que era ahora [...] cuando nos habíamos ido a vivir en él era un barrio normal, con altos autos negros estacionados frente a las casas, y las casas precedidas por jardines con rosales [...] (Aira, 2010: 74).

César Aira, como escritor posmoderno, cuestiona el texto como tal sin la intención de relatar fielmente lo que sucede en la realidad, sino de reflejar los prejuicios, la cultura y la era particular en la que se vive. Así, por medio de sus alocadas historias reflexiona sobre el clima social actual en el cual la globalización, el neoliberalismo y la crisis económica han incidido en la tensión, la violencia y una marcada división de clases sociales y espaciales que se vive en la ciudad de Buenos Aires. Robert Tally comenta que la creación de mapas en la literatura es crucial para entender nuestra existencia en el mundo, mapas que van más allá de la representación mimética de la realidad. Por consiguiente, varios escritores y poetas nos ayudan a crear un sentido del mundo a través de sus representaciones ficticias (Tally, 2013: 144). Aira crea un proyecto cartográfico de una urbe que se sumerge en el plano ficticio por medio de imágenes surrealistas, personajes de fábula y distorsiones espaciales, pero que

al final representan en conjunto una manera creativa y lúdica de mostrar la crisis social y económica que ha golpeado al país. Por medio del desplazamiento de los personajes por los barrios de la ciudad, César Aira va desvelando un mapa, cuyo fin es crear una nueva forma de imaginar y presentar los espacios urbanos posmodernos. En este mapa literario creado por el desplazamiento de los personajes, éstos se convierten en una especie de *flâneur*, a través de los cuales el lector es testigo de la desigualdad social y de la fragmentación de la urbe.

Bibliografía

- Aira César, 2004, *Las noches de flores*, España, Debolsillo.
- Aira César, 2011, *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona.
- Aira César, 2010, *Yo era una mujer casada*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.
- Benjamín, Walter, 2002, *The arcades Project*, Massachusetts, Harvard University Press.
- Bonacic, Dánisa, 2014, "Espacio urbano, crisis y convivencia en *La villa de César Aira*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79, pp. 360-376.
- Djibril, Mbaye, 2011, *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Harvey, David, 2005, *A Brief History of Neoliberalism*, New York, Oxford University Press.
- Harvey, David, 2007, "Neoliberalism as Creative Destruction", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610, pp. 22-44.
- Ingelmo, Salomé, 2014, "El teatro de lo macabro como género democratizador." *Revista Almiar. Margen Cero*, en línea: <https://margencero.es/almiar/teatro-de-lo-macabro> [consultado 7 abril 2016].
- Jimenez Zunino, Cecilia, 2011, "¿Empobrecimiento o desclasamiento? La dimensión simbólica de la desigualdad social", *Sociología del Trabajo – Estudios Culturales – Narrativas sociológicas y literarias* 17-15, 49-65.
- Kuri Pineda, Edith Elvira, 2013, "Representaciones y significados en la relación espacio-Sociedad: una reflexión teórica", *Sociológica* 28-78, 69-98.

- Saíta, Sylvia, 2013, "En torno al 2001 en la narrativa argentina", *Literatura y Lingüística No 29*, 131-148.
- Springer, Simon, 2012, "Neoliberalising Violence: of the exceptional and the exemplary in Coalescing moments", *Willey* 44-2, 136-143.
- Svampa, Maristella, 2005, *La Sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del Neoliberalismo*, España, Taurus.
- Tally, Robert, 2013, *Spatiality*, New York, Routledge, 2013.
- Vidal-Koppmann, 2009, "Fragmentación socio-espacial en la Periferia de la Región Metropolitana de Buenos Aires", *Journal of Latin American Geography* 8-1, 80-97.
- Velasco Esquivel, Lucrecia, 2013, "Nos reíamos como locas, como locas... La catástrofe eufórica en *Yo era una chica moderna* de César Aira", *Altre Modernita/Otras Modernidades*, 501-512.
- Young, Richard and Holmes, Amanda, 2010, *Cultures of the city. Mediating identities in urban/latin/oAmerica*. Pittsburgh PA, University of Pittsburgh Press.

Paisajes de sentimiento

configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin

CAROLINA GRENOVILLE

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Es conocido el papel que desempeñó en la historia de la política occidental la distinción que hace Aristóteles en la *Política* entre vivir y vivir bien, entre vida natural y vida políticamente calificada, entre *zoé* y *bíos*. Es en virtud de esta distinción que en el seno de la *polis* se constituyen comunidades políticas y comunidades de vida (como la familia, de la que participan tanto las mujeres como los esclavos) que están excluidas de la vida política. De igual modo, en el alma se distingue la vida propiamente humana de la vida vegetativa, del mero ser viviente, que no participa de la razón y por consiguiente queda también excluida de la política.

No nos extenderemos en el desarrollo de las consecuencias ontológicas y políticas de estos presupuestos. Sólo me interesa a los fines de esta exposición resaltar dos cuestiones: en primer lugar, que esta operación o dispositivo en virtud del cual una de las articulaciones de la división es excluida y a la vez incluida como fundamento negativo de la política es, como demuestra Giorgio Agamben a lo largo de su obra *Homo Sacer*, el motor de la máquina biopolítica occidental (2002, 2013, 2017). En segundo lugar, que a la vida política y a la vida desnuda les corresponde a su vez un sitio propio, una ubicación espacial específica. En la Arcadia rural el templo del dios Pan se encontraba junto con el resto de los templos, pero en Atenas a ese templo en

particular se le asignó una localización apartada, excluyéndolo de la ciudad: la gruta. Desde ese entonces, como afirma Mona Chollet, “Pan simboliza lo contrario a la urbanidad de Atenas, la naturaleza salvaje” (2017: 290). La arqueología vuelve una y otra vez sobre ese período fundacional de la antropogénesis en el que se constituyó una topología que todavía parece tener plena vigencia: la comunidad política por sobre la comunidad de vida, la razón y el logos por sobre la vida nutritiva, la ciudad por sobre la gruta. La conciencia de sí surge junto con el concepto de naturaleza como aquello que es radicalmente diferente del ser humano. En estas dos series (vida política – ciudad; vida – gruta) la subjetividad no sólo se encuentra anudada de manera indisoluble a un lugar sino también a un uso, un hacer, un modo de habitar o *modus vivendi* del que no parece posible escapar.

La presencia recurrente de la dicotomía civilización/barbarie en la literatura argentina habilita a pensarla como nuestro a priori histórico, la inflexión local del mecanismo de exclusión inclusiva fundado por Aristóteles. Siguiendo esta lógica, ni la denominada barbarie ni el supuesto desierto se corresponden con la vida natural sino que, muy por el contrario, son el resultado de una operación biopolítica que crea la barbarie y el desierto en el preciso momento en que excluye ambos términos de la vida política argentina. Asimismo, al concebirlas como aquello que queda excluido, la literatura de frontera incluye a la barbarie y al desierto definitivamente como el fundamento de la política local.¹ De allí en más la política argentina se erigirá sobre la negación, aniquilación y represión de lo que será considerado lo otro (gauchos, indios, negros). Desde los tiempos del surgimiento de la Nación, civilización y barbarie se reclaman mutuamente. Lo que llamamos “local” en rigor es tan foráneo como lo que entendemos por civilización. El deseo de huida al campo y la nostalgia por una “vida natural” pasan por alto que ese anhelo es también un producto del poder soberano que creó la vida desnuda y la gruta como algo segregado de la comunidad política.

1 Álvaro Fernández Bravo se refiere con el sintagma “literatura de frontera” a una tradición nacional de representaciones del paisaje hilvanada por el referente espacial –el territorio- y las culturas descritos en los relatos, hereditaria de la literatura de viajes europea y partícipe de un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista (1999: 13). Jens Andermann reserva el término “ciclo de la frontera” para designar aquellos textos y géneros discursivos que acompañaron el avance de las tropas en la campaña al Río Negro (2003: 363). David Viñas, por su parte, utiliza la categoría “literatura de frontera” para referirse a un corpus ampliado que abarca sugestivamente desde el *Diario* de Colón al discurso del roquismo y que se organiza a partir de la dialéctica de “lo parecido y lo diferente”, “lo que queda ‘de este lado’ y lo que amenaza ‘desde el otro’” (2003: 54).

La lógica de la violencia se adentrará hasta la regulación misma de la lengua, su gramática. La violencia consolida (y consagra) una sintaxis por medio de la distribución de determinados predicados: quiénes serán los nobles y quiénes, los traidores; quiénes, los civilizados y gentiles, y quiénes, las bestias; pero además quiénes están en posición de dar órdenes, de adelantarse, de visualizar el territorio y, por lo tanto, dominarlo; y quiénes, por el contrario, se hallan *a ras del piso* condenados a obedecer.² Así lo pone de manifiesto la narrativa argentina contemporánea que, desde una perspectiva constructivista, centra su atención en las operaciones retóricas y las estrategias discursivas mediante las cuales se configuró no sólo la idea de un país civilizado sino también aquello que asumimos como lo propio de este territorio, como su *propiedad*. La representación de sujetos rústicos que parecen íntimamente consustanciados con el paisaje deja entrever, sin embargo, un interrogante o, quizá aún mejor, una sospecha: ¿y si sus rasgos esenciales fueran en realidad parte del guión de una *performance* impuesta por la civilización? “Yo misma, ya me ves, me encargo de repetir esa fatalidad. ¿Vos no sentís cómo avanza la provincia sobre la Capital? Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes”, escribe la protagonista de *El desperdicio* de Matilde Sánchez al año de regresar a Pirovano (Sánchez, 2007: 96; bastardillas en el original).

Asimismo, la reelaboración de tópicos y motivos decimonónicos en la narrativa del presente también se ha orientado a poner de relieve la paulatina interiorización de la violencia. Como señala Jens Andermann, la frontera deja de ser un divisor entre el desierto y la civilización para pasar a ser un cerco que rodea la ciudad letrada (2003: 360-363). Los núcleos ideológicos de la literatura de frontera se constituyen en el siglo XX en una clave para explicar la ciudad masificada en la que parecen haber resurgido los antiguos “males de la extensión”. Pero el cambio topológico de la violencia en la historia política argentina no se da únicamente por esta traslación de la línea divisoria en medio del desierto a las ciudades, instaurando allí una cesura entre lo que debe vivir y lo que debe morir en completa sintonía con el racismo de Estado de principios del siglo XX; este desplazamiento alcanza también la esfera de la intimidad. En el interior de la casa misma, en la intimidad del hogar, las costumbres domésticas actualizan una memoria atávica al reiterar un trabajo que agencia roles y funciones

2 Debemos esta observación sobre los presupuestos políticos de los usos sintácticos a los planteos teóricos sobre el discurso histórico de Rancière (1993: 9-18), Barthes (1994: 169) y de Certeau (1996: 138).

heredado de tiempos ancestrales. Este repliegue de la violencia de lo físico hacia lo psíquico, de lo visible a lo invisible, de lo directo a lo mediado se lleva a cabo a partir de la conformación de un exterior en un interior. Un claro exponente de este proceso es el Juan Moreira cyborg que Eduardo Blaustein presenta en *Cruz diablo* (1997). Las voces de los otros habitan ahora literalmente en la cabeza del protagonista de esta novela distópica desencadenando combates mentales que no sólo lo conducen a Moreira a la locura sino que reavivan también toda clase de enfrentamientos entre las distintas facciones en disputa.

Este es uno de los ejes de lectura que creo sigue la narrativa argentina del presente hasta constituirse casi en un lugar común (no en un sentido peyorativo sino como punto de encuentro, como convergencia). Muchos de los relatos de anticipación de estas últimas dos décadas parecen extremar este proceso de interiorización de la violencia que signó la política local en su inflexión racista (lo blanco y lo europeo del lado de la ciudad y de la comunidad política, y lo negro, lo indio, lo gaucho del lado del campo y de la anomia) hasta hacerlo estallar. En el futuro que proyectan estos textos la reverberación de esas fuerzas atávicas en la superficie espejada del inmenso mar pampeano vuelve a cobrar protagonismo. El desenlace de esta memoria literaria se solapa así con los comienzos: la barbarie y las fuerzas reprimidas resurgen finalmente del “subsuelo sublevado” para instituir (o restituir) un verdadero estado de excepción.

Ahora bien, la literatura argentina actual puede leerse en otra clave menos explorada quizá que la anterior. En lugar de interpretarla como representaciones veladas del presente y las sucesivas crisis que ha atravesado la sociedad argentina en el pasado reciente, considero que esta literatura encuentra en la catástrofe futura el pretexto para recrear un *paisaje de no conocimiento* en el que vivientes hacen experiencia de sí a través del mero uso y el hábito; un paisaje en el que nos perdemos y olvidamos de nosotros mismos y que ya se halla presente en nuestra vida cotidiana. Los textos a los que nos referiremos de aquí en más logran capturar una afectabilidad despersonalizada de la que pueden aflorar nuevas utopías, otros modos de habitar.

En *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes califica a estos tres autores como “irrespirables” porque para ellos la felicidad, el placer, la comunicación dependen de un orden combinatorio inflexible. La narrativa de Samanta Schweblin y la novela *Quema* de Ariadna Castellarnau bien podrían recibir el calificativo de irrespirables en este mismo sentido: despliegan vidas irrespirables, *cuadros de irrespirabilidad*. La atmósfera que recrean resulta asfixiante entre otras cosas porque el margen de acción de los personajes se ve reducido al mínimo. Un ordenamiento en decadencia e inquebrantable del cual no parece ha-

ber escapatoria “condena” a sus habitantes a reducir sus vidas a la satisfacción de las necesidades más elementales: dormir, alimentarse, respirar, resguardarse de algún peligro.

Quema (2015) recrea un mundo en crisis asediado por un mal que jamás se nombra y que ha llevado a sus habitantes a incendiar maquinalmente todas y cada una de sus pertenencias. Si bien es posible reconocer en los distintos capítulos que conforman la novela formas de dominación y de ejercicio de poder familiares (la violencia machista, la división en razas y subrazas y en clases sociales, la familia como aparato estatal, entre otras), éstas se presentan como resabios o vestigios de un antiguo equilibrio ya extinto: “De pequeña, Lena solía salirse siempre con la suya. Una vez el padre salió disparado de la casa un domingo, a las nueve de la noche, para comprarle a Lena un juego de mesa nuevo que ella acababa de ver por televisión” (2015: 39). En ese estado de anomia general signado por la escasez, la ruina y la lucha de todos contra todos, los hogares o lo que queda de ellos se vuelven así el escenario de la *inoperosidad*,³ de efectos sin causas, vidas sin sentido ni finalidad y aposentos sin dueño que se abren a la experiencia sin más, esto es, a la experiencia en el umbral del logos. El hábito en estos textos no aparece como la facultad o saber de un sujeto sino como una forma de vida: las acciones que se desarrollan allí carecen de un agente porque los protagonistas –en tanto vivientes– se pierden integralmente en ese hacer: “Rita estaba echada en la hierba sucia, rodeada de inmundicias, porque las personas habían perdido la vergüenza y hacían sus necesidades en cualquier parte” (2015: 12). Los personajes de *Quema* no sienten vergüenza porque, como los animales, se encuentran prisioneros de una relación inmediata con aquello que sus órganos receptivos han seleccionado en el ambiente. Desandando el camino que trazó el sujeto moderno hacia la constitución del sí mismo como propietario de la propia intimidad, la novela de Castellarnau configura una relación con el sí mismo tanto más intensa cuanto no media allí una relación de dominio: “Silas cierra los ojos y se deja llevar por el sonido de la respiración. El cuerpo de la chica se va entibiando poco a poco, incubado por el contacto con el otro cuerpo inclinado sobre ella, ambos fusionados en un leve

3 Agamben emplea la palabra “inoperosidad” para referirse al uso en tanto relación de doble y recíproca afección en la que sujeto y objeto se indeterminan, en contraposición con el concepto de obra, que presupone una relación jerárquica entre dos causas definida ya no por el uso sino por la instrumentalidad (2017: 148). El uso no pertenece a sujeto alguno: en el uso de sus miembros como del mundo que los circunda, los vivientes no son los titulares trascendentes de una capacidad de actuar o de hacer sino que hacen experiencia de sí y se constituyen así como meros usantes (2017: 127-128).

roce que devuelve la vida” (2015: 47). El abandono de la conexión con el mundo paradójicamente *vuelve* a estos personajes *en sí*: perdidos, desmemoriados, incapacitados de comprender, estos hombres, mujeres y niños, en la más extrema soledad, logran reencontrarse con la intimidad. En ese deambular enajenado, en ese uso sin propósito, en esa percepción periférica inconsciente que los integra completamente al espacio y en ese lenguaje no finalista, el individuo se ubica en una relación de exterioridad respecto del poder y se refugia en su parte más privada (y a la vez más *común*).

Si coincidimos con Byung-Chul Han en que la interiorización de la violencia en las sociedades actuales (a las que el autor denomina *de rendimiento*) ha hecho de la libertad una forma de coacción (2018: 135), la obediencia y la sujeción extremas a un orden con mandamientos, prohibiciones y privaciones puede presentarse como una forma de liberación. Frente al agotamiento que genera el rendimiento y la cultura de la competitividad y la denominada meritocracia, la sujeción tal como se presenta en estas ficciones habilita el reposo, sustraerse de los otros y ganar tiempo para sí. La libertad y la obediencia se vuelven así paradójicas. El lugar del que agoniza, del que no sabe ni recuerda, del que carece de voluntad, de quien pone en suspenso el juicio, en definitiva, el mero vivir los libera de sus pensamientos y de las tensiones destructivas que se disputan internamente en esa suerte de cárcel en que se convirtió el espacio mental íntimo. Frente a la falta de oportunidades, estos personajes dejan de explotarse a sí mismos y se entregan al cumplimiento de un mandato externo reposicionando de este modo al verdugo y a la violencia fuera de sí.

En el cuento de Schweblin “Conservas” (2015), la protagonista, su pareja y su familia asumen con resignación la inminente llegada de Teresita hasta que la protagonista resuelve tomar cartas en el asunto y buscar alternativas. Así dará finalmente con un médico que no le presente “soluciones conformistas” (2016: 25). Luego de someterse durante meses al rigurosísimo tratamiento que le prescribe el Dr. Weisman, se produce el alumbramiento. En una especie de parto invertido, ella vomitará algo así como una cápsula, no sin antes saborearla por unos instantes en su boca hasta poder finalmente desecharla como se escape un cuerpo extraño:

Las arcadas se interrumpen y algo se me atora en la garganta. Cierro la boca y tomo a Manuel de la muñeca. Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer y no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel, parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien, hasta el momento indicado. Entonces Ma-

nuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (2016: 32-33).

En “En la estepa” (2015), la maternidad también es la protagonista. Una pareja con problemas de fertilidad se muda a la estepa porque aparentemente allí se consiguen hijos. Pero a estos hijos hay que literalmente salir a cazarlos. Todas las noches caminan campo adentro armados de redes y linternas a la espera de que aparezca la criatura. Un buen día Pol se encuentra en el pueblo con una pareja que lo logró y conciertan una visita para conocerlo. La presentación del nuevo ser se hace esperar y ellos comienzan a ponerse cada vez más ansiosos. Cuando ya están por comer el postre, Pol, bajo el pretexto de ir al baño, entra en la habitación donde supuestamente duerme el pequeño y ahí es atacado brutalmente por esa extraña criatura que nunca acaba de adquirir en el cuento ni un nombre ni un rostro con los que identificarla. La experiencia de la maternidad y con ella los mandatos, temores, frustraciones y combates internos que ese vínculo conlleva son expulsados fuera de la madre, encerrados en algo con lo cual ella mantendrá una relación de absoluta ajenedad.

De este modo, estas ficciones llevan a cabo una lectura a contrapelo del proceso de internalización del poder al que nos referimos al principio. En ellas el poder es re-objetivado como lo *otro*, ya sea que se manifieste como Dios, como soberano o como conciencia. Extenuados quizá de un exceso de revisionismo, el esquema binario y claramente negativo que propone el género fantástico en el que el mal se presenta como una instancia externa resulta ciertamente reconfortante. Estos textos ficcionales hacen funcionar el método arqueológico en un plano subjetivo complementando así la otra serie que estaba articulada en la historia: su punto de partida es el más férreo orden doméstico pero el desarrollo e intensificación de las redes de sujeción acaban por hacer estallar el dispositivo y liberar las emociones y acontecimientos de toda figura de la relación. Un nuevo realismo asoma en la narrativa de Schweblin y de Castellarnau basado en la pobreza de detalles, el retaceo de la información, la ralentización de la palabra y el silencio. Es mediante la interrupción de la voz o las frases en suspenso que estos textos organizan y capturan sentimientos y reacciones justo antes de su inscripción simbólica, más acá de las palabras. Y sus personajes, liberados del peso de la tradición, se nos presentan como los exponentes de esa barbarie deseable y positiva de la que hablaba Benjamin en “Experiencia y pobreza”: su pobreza de recuerdos, su pobreza de relatos, su pobreza de cultura es también una oportunidad para comenzar desde el principio (1994: 169).

Paradojas de la literatura, tuvo que volverse fantástica y hablar en futuro para hacerse verdaderamente realista y capturar lo que no puede sino ser pasado, *haber ya acontecido*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2002, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, 2013, *El poder soberano y la nuda vida. Homo Sacer I*, Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, 2017, *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV, 2*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Andermann, Jens, 2003, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, en Schwartzman, Julio (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. II. La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, pp. 355-381.
- Barthes, Roland, 1994, “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 163-177.
- Barthes, Roland, 1997, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Benjamin, Walter, 1994, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, pp. 165-173.
- Blaustein, Eduardo, 1997, *Cruz diablo*, Buenos Aires, Emecé.
- Castellarnau, Ariadna, 2015, *Quema*, Buenos Aires, Gog y Magog Ediciones.
- Chollet, Mona, 2017, *En casa: una odisea del espacio doméstico*, Buenos Aires, Hekht Libros.
- de Certeau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Fernández Bravo, Álvaro, 1999, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Han, Byung-Chul, 2018, *Topología de la violencia*, Buenos Aires, Herder.
- Rancière, Jacques, 1993, *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Sánchez, Matilde, 2007, *El desperdicio*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Schweblin, Samanta, 2016, “Conservas”, en *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 23-34.
- Schweblin, Samanta, 2016, “En la estepa”, en *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 129-139.
- Viñas, David, 2003, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Apuntes sobre espacios distópicos

MATÍAS LEMO

Universidad del Salvador

Rafael Pinedo escribió una trilogía posapocalíptica, de acuerdo con el cronotopo de las obras que la componen, a saber: *Plop* (2012), *Frío* (2011) y *Subte* (2013)¹. En las tres historias, un fenómeno trastocó radicalmente el mundo. Y, en el presente de la narración, la cultura con todas sus materializaciones, la semiosfera en términos de Lotman (1996; 2000), o la ideología y sus efectos, según otros pensadores, se resumió a un espacio de ruinas. Para decirlo desde ahora y en pocas palabras, se trata de novelas centradas en la subsistencia de los protagonistas, que no cuentan con recursos culturales que no estén destinados a la mera supervivencia de la especie. En los tres relatos, hay sutiles alusiones al pasado de la anécdota —pasado que, según la tipología del género, coincidiría con el presente de la enunciación—, aunque siempre se trata de referencias mínimas y residuales. Como existen estas referencias a un momento previo, podría haber también indicaciones sobre una eventual causa de la catástrofe, pero no sucede así: las narraciones comienzan luego de un apocalipsis que no se explica.

1 Rafael Pinedo nació en Buenos Aires, en 1954. En 2002, ganó el Premio Casa de las Américas por su primera novela, *Plop*. En el 2004 publicó *Frío* y, póstumamente, aparecieron *Subte* (2006) y un relato titulado «El laberinto».

La pregunta que me hago entonces es por qué en ninguna de las tres novelas se cuenta el momento del cataclismo que permite la emergencia de estos nuevos espacios.

El hecho de no dar una explicación, pienso, se vincularía con una elección, además de estética, política y ética. Más que las causas, importan las consecuencias. ¿O podría suceder que se interpretaran las consecuencias como causas? Tal vez el punto clave acá sea la posibilidad de, mediante nuestra lectura, elaborar una premisa ya latente sobre la irresponsabilidad del individuo.

La guerra puede explicarse perfectamente por la razón. Lo que es inexplicable es la paz, porque no es el estado natural del hombre. Eso nos lo han hecho creer durante siglos y nos ha llevado a un estado peligroso, que es el de la irresponsabilidad frente a la paz. Se le dice al hombre que la guerra está fuera de su esfera de responsabilidad. Uno se da cuenta de que ese trabajo psicológico en el hombre ha hecho que no se sienta responsable de la guerra (Pérez Reverte [2006], en una nota de donde Pinedo tomó un epígrafe para *Frío* y otro para *Subte*).

Cuando este escritor habla de «guerra», quizás también podríamos leer «condiciones del capitalismo». En este sentido, recordemos esas frases de Borges cuando dice que el Corán no necesita hablar sobre camellos para probar que es árabe (2011: 553).

Entonces viene al caso otra frase, en esta ocasión, de Jameson, quien dice que hoy parece «más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (2006: s. d.). Esta formulación contiene, en cierto modo, lo que trataba de decirles arriba: que el fin del mundo, en estos relatos, es una consecuencia de sus mismas condiciones de producción.

Y así llego a hacerme esta otra pregunta: ¿solamente es posible escribir distopías hoy en día?, ¿ya no queda lugar para, por lo menos, un sesgo utópico? ¿Qué sucede con una probable revitalización de una esfera pública que se apropie de las raíces sociales de nuestra infelicidad, que asuma la responsabilidad de nuestro presente colectivo? Incluso, ¿de dónde nace esta inclinación apocalíptica?, ¿de dónde esta sed por fantasías de destrucción que auguran el fin de los tiempos, el fin del planeta, el fin con un portazo estruendoso de una época específica de la humanidad?

Pasa que los datos sobran —me parece— para decir que avanzamos hacia una catástrofe. Como dice Juan Mattio (2017), todo ya pasó, así que, estadísticamente, todo podría volver a suceder: meteoritos, inundaciones, pestes, tsunamis; contaminación, desnutrición, desigualdad, campos de exterminio, guerras, atentados, diásporas, discriminación, despersonalización, burocracia, precarización del trabajo, consumismo, ansiedad, depresión y todos los demás eventua-

les jinetes del apocalipsis que se quiera. Quizás sea por eso que no nos escandalizamos cuando se nos habla de catástrofes. Sin embargo, si diariamente estamos expuestos a noticias catastróficas, ¿por qué insistimos con el tema? Tal vez por esto Pinedo da un salto temporal y no se centra en las causas, y también por eso decía que su obra podría leerse en claves política y ética.

Por lo demás, ¿cuál sería el peor futuro posible?, ¿acaso no uno exactamente igual al presente que habitamos todos nosotros? ¿Este no es ya el peor mundo posible?

Un dato curioso en este sentido es que siempre, en estos relatos distópicos, el planeta se transformó; no obstante, hay subjetividades que tienden a permanecer iguales. O sea, lo que podemos identificar con mayor claridad de un estadio previo a la debacle es la constitución de un tipo de sujeto capitalista o, si se quiere, capitalista tardío, poscapitalista, etc.

Llegada esta instancia, me surgen más preguntas. Una de ellas, en relación con la primacía de la distopía por sobre la utopía, es la funcionalidad de este subgénero a la reproducción del capitalismo. Si fuera lícito generalizar, ¿las historias distópicas serían funcionales al capitalismo?, ¿la visión pesimista no generaría cierta tranquilidad catártica, incluso, hasta cierta complacencia?

Mark Fisher (2016) propone el concepto «realismo capitalista». Este crítico entiende como tal a las condiciones sistémicas, subrepticias, que nos impone el capitalismo hoy, entre ellas, el derrumbe de lo público, que acompaña a una dificultad endémica de la cultura para renovarse sin tener que mirar una vez más en el baúl del pasado. El realismo capitalista se afianza, según sostiene Fisher, con el fin de la temporalidad en favor de un presente eterno y, en esta dirección, lo más pertinente es la presunta certeza de que el futuro nos ha sido prohibido, y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía. En este contexto, imaginar futuros alternativos es imposible porque directamente no podemos pensar de forma temporal: el sistema está ahí antes que nada.

Esta obturación del futuro, a su vez, está conectada con una imposibilidad genérica formal, que Jameson (2009) identifica como propia de la utopía y cercana a la distopía, que más que la imaginación de un futuro, sería la narración de la imposibilidad de narrar el futuro, una metautopía.

Volviendo a aquello de Fisher, el capitalismo produce miedo y se mantiene, a la vez, generando su antídoto. Entonces, ¿Pinedo no sería funcional al *establishment*?, ¿no estaría replicando su misma dialéctica, es decir, una demostración obscena de la catástrofe para reconocerla luego como lejana y ajena?

Pensemos en la propuesta de «destruir la cultura», que este escritor manifestó como su guía al momento de escribir la trilogía en cuestión según explicó en una entrevista (2006). ¿Cómo se relaciona esto con la idea anterior? ¿El capitalismo no se regenera culturalmente, en parte, gracias a la idea de que *no existen alternativas*? ¿Solo un dios puede salvarnos?

Pero, ¡ojo! No necesariamente una utopía conduce a la acción; y a la inversa, una distopía, en lugar de placer, puede generar una incomodidad que no implique un goce perverso, sino un estímulo para la acción. De hecho, los investigadores de la ciencia ficción coinciden en que el subgénero distópico conlleva una alerta sobre el malestar actual.

En la trilogía de Pinedo en concreto, los escenarios posapocalípticos operan como modeladores culturales que determinan el comportamiento posible (y el imposible) de los personajes.

En *Plop*, los horizontes son de basurales, con alusiones a un paisaje que remite al desierto pampeano del imaginario decimonónico, con la salvedad de que la poca agua estancada que puede haber, acá o allá, resplandece de noche. El protagonista es miembro de una tribu nómada estratificada según *jerarquías*, como la de Comisario General, por ejemplo, y está organizada en *brigadas*, cuyo único objetivo social es la supervivencia del grupo. Los miembros de esta colectividad poseen costumbres rígidas y rituales singulares, pero no conservan rasgos culturales del pasado mediato.

En *Frio*, una profesora de economía doméstica vive en un convento. Todas sus colegas y sus alumnas emigran a causa de una ola de frío de origen desconocido. Ella, sin embargo, decide quedarse ahí. A partir de entonces, desarrolla nuevas habilidades, como la caza, que le permiten subsistir. Sin contacto humano, entabla relación con una feligrésía de ratas, de quien se convierte en papisa. El elemento climático, como en *Plop* el barro y la lluvia, corroe la materialidad. En lo que respecta a la cultura, también acá esta se reduce a lo imprescindible para que los personajes logren subsistir.

En *Subte*, la protagonista está expuesta a una situación extrema en un futuro incierto similar a la de las dos primeras historias. El elemento disolvente de este mundo es la oscuridad que impera en las cavernas de lo que parecen ser los caminos en ruinas de un ahora inexistente subte, donde se desarrolla una vida tribal peligrosa. Ahí el humano debe combatir sin ventajas contra otras tribus y contra el medio natural, se trate de la geografía y de sus condicionamientos como también de mutaciones de los reinos animal y vegetal, como igualmente sucede en las otras dos narraciones.

Además, la organización social de estas *comunidades* —si la palabra no queda grande— no permite que estos personajes se diferencien unos de otros. De hecho, todo lo que es diferente al grupo representa un peligro y es castigado, ya que estos sujetos no cuentan con los mecanismos simbólicos necesarios para aceptar lo diverso y entenderlo como propio de la vida humana. Esta imposibilidad de diferenciación llega al punto tal en que los hombres, como los animales que se camuflan, se asemejan al paisaje, y, de este modo, el espacio termina representando una amenaza, como si se tratara de un gran órgano que podría asimilarlos.

Esto es un dato formal y conceptual determinante, ya que la *hybris* que permite la narración, en los tres casos, es justamente la *diferencia* de los protagonistas con respecto a sus pares, su individualidad incompatible con las nuevas formas tribales de comunidad. Y en los tres casos, finalmente, estos personajes se disuelven en el paisaje.

De estas breves descripciones, puedo generalizar lo siguiente.

1. El foco de las narraciones no está puesto en las causas de los fenómenos que transformaron los mundos, sino en la continuidad de un presente impreciso, desligado de la linealidad histórica.
2. Los sujetos deben adaptarse a los nuevos espacios, donde la cultura del pasado mediato pervive ínfimamente, soslayada por las exigencias de la prosecución de una dura y mera supervivencia que los animaliza.
3. Se entablan nuevas formas de sociabilidad donde, si bien se recrean jerarquías, no se le permite al individuo manifestar su individualidad.
4. Los protagonistas, a pesar del cambio ambiental y sociocultural, que los condiciona indefectiblemente, están modelados por subjetividades semejantes a las del presente de la enunciación, con un rasgo extremado: la primacía de lo pulsional y del egoísmo.

Y ahora llegada la instancia de una eventual conclusión, diré que en estas tres distopías hay una *alerta ambivalente*: por un lado, el peligro social que conlleva el individualismo anárquico; por el otro lado, la homogeneizante y represiva imposibilidad de manifestar una individualidad desde la diferencia (Bhabha: 2013).

En ningún caso se ofrece una alternativa conciliadora. Además, estos sujetos no tienen conciencia y, por lo tanto, tampoco tienen responsabilidad sobre esa situación.

En consecuencia, estas comunidades no cuentan con historia, puesto que, al no existir la esfera de la responsabilidad, no puede haber relatos, ya que nadie responde por ninguna acción. Por demás está decir que tampoco existen la conciencia histórica ni la idea de identidad tal como la entendemos hoy.

Bibliografía

- Bhabha, Homi K., 2013, *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Borges, Jorge Luis, 2011, «El escritor argentino y la tradición»,., *Obras completas*, T. I, Buenos Aires, Sudamericana, pp.550-557.
- Fisher, Mark, 2016, *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra.
- Jameson, Fredric, 2006, «Arqueologías del futuro, una charla con Fredric Jameson», *El viejo topo*, nro 219, pp. 68-79.
- Jameson, Fredric, 2009, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.
- Mattio, Juan, 2017, «La sombra del futuro: inquietudes tecnopolíticas en la literatura distópica», Mesa compuesta por Agustina María Bazterrica, Marcelo Burello, Martín Felipe Castagnet y Juan Mattio, *Homenaje a Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CNQaqi2rC6k> [minutos 21.59-33.58].
- Lotman, Iuri, 1996, *Semiosfera I*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri, 2000, *Semiosfera III*, Madrid, Cátedra.
- Pérez-Reverte, Arturo, 2006, «“Occidente es sólo un fascinante engaño”, dice Pérez-Reverte». En *La Nación*, 17 de mayo de 2006.
- Pinedo, Rafael, 2011, *Frío*, Madrid, Salto de página.
- Pinedo, Rafael, 2012, *Plop*, Buenos Aires, Interzona.
- Pinero, Rafael, 2013, *Frío. Subte*, Buenos Aires, Interzona.
- Pinedo, Rafael, 2006, «Argentina ayuda mucho al pesimismo». Entrevista por Silvina Frieria. *Página 12*, 17 de enero de 2006. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> [consultada el 4 de jun. de 2018).

Dante en el espejo soviético

La construcción del espacio e n las distopías del siglo XXI

DANIEL DEL PERCIO

UCA / UP / USal

Introducción: La ciencia ficción soviética y el nacimiento de la distopía

La literatura anticipatoria busca ser un mito. La utopía y la distopía son dos modos, positivo y negativo, feliz y oscuro, de esa búsqueda, cuyo centro está en realidad en el horizonte de expectativas de una sociedad en diálogo con su espacio de experiencia. De ahí que los géneros utópicos constituyan un excelente caso de estudio desde la estética de la recepción. Como hemos sostenido con anterioridad (Del Percio, 2016), un texto deviene utópico o distópico fundamentalmente en plano de su recepción y no en el de su génesis, hipótesis que se sustenta a su vez en el muy interesante texto de Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, que ya tempranamente postulaba la lógica comparativa entre dos mundos que implicaba la utopía en la ciencia ficción.¹ El origen mismo de la distopía parece con-

¹ "Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis." (Suvin, 1979: 49)

firmar nuestra observación. Sin pretender hacer aquí una historia detallada de las relaciones entre la literatura anticipatoria y la revolución rusa, baste mencionar que la ciencia ficción fue, desde un comienzo, un eje de la naciente literatura y cine revolucionarios, hasta el punto de que el relato utópico de 1923 *Aelita*, de Alekséi Nikoláievich Tolstoi, uno de los fundadores de este género en Rusia, fue prontamente llevado al cine, en donde la revolución triunfante, con gran despliegue de tecnología, aspira a un viaje interplanetario (tema que luego será una constante en el cine y la literatura de la URSS).² La distopía o utopía negativa surge en contraste con este marco, aparentemente optimista y positivista, propio de la revolución. Si bien el término es empleado por primera vez por John Stuart Mill a fines del siglo XIX, desde un punto de vista literario adquiere su forma “canónica” en la década de 1920-1930, a partir de la novela (en clave de ciencia ficción “dura” o “hard-science-fiction”, como era en general la soviética) de un gran escritor ruso-soviético, que luego debió marchar al exilio: *Nosotros (My)*, de Evgueni Ivánovich Zamiátin (1922). Las obras del género más conocidas de la literatura anglosajona, *Brave New World*, de Aldous Huxley (1931) y *1984*, de George Orwell (1948), no solo son posteriores, sino que además seis ejes estructuradores que establece la obra de Zamiátin, la que, dicho sea de paso, fue publicada en inglés en 1924 en Londres (y leída por Huxley y Orwell, sobre quienes tuvo un influjo evidentemente inspirador). Seis características definirán ya desde esta obra temprana lo distópico: el panóptico, un férreo control de la información, el determinismo, la reducción de las relaciones humanas al campo de control de la política, la concentración de poder en una figura o grupo inaccesible (sobre el que suele haber un culto a la personalidad) y, desde el punto de vista espacial, la lógica del reducto, que toma de la literatura utópica.

Además de fijar el canon de la distopía del fin de la Modernidad, *Nosotros* también inaugura, paralelamente a la obra de Alexei Tolstoi, la ciencia ficción soviética, y como tales serán hipotextos fundamentales de futuros autores como Stanislav Lem, Valentina Zuravleva y, en especial, los hermanos Arcadi y Boris Strugatsky. De entre la obra de estos últimos, *Ciudad maldita*, de 1968, representa una revolución en la concepción de estas características de la distopía.

² Nacido en 1883 y muerto en 1945, y condecorado por el propio Stalin, no debe confundirse este autor con el también escritor Aleksei Konstantinovich Tolstoi, primo del célebre autor de *Guerra y paz*.

Un nuevo paradigma para la distopía: *Ciudad maldita*, de Arcadi y Boris Strugatsky

Arcadi (1925-1991) y Boris Strugastki (1933-2012) son dos hermanos escritores de ciencia ficción, que escribieron la casi totalidad de su obra en la era soviética. Salvo raras excepciones, siempre firmaron juntos sus trabajos de ficción. Arcadi, el “literato”, era traductor de inglés y japonés y Boris, “el científico”, astrofísico.³ Esta singular combinación dio por resultado una de las obras más originales y variadas dentro del género, obra que lamentablemente no se ha difundido en nuestro medio, salvo entre el singular reducto de los entusiastas de la ciencia ficción.⁴

El argumento de *Ciudad maldita* es singular, y ya presenta constantes (quizás no tan exacerbadas) que retomarán los mismos hermanos en sus obras posteriores. Hombres de naciones y épocas diversas son “convocados” (algunos incluso después de muertos) a participar de un experimento del que jamás se les comunica su objetivo. Estos hombres viven en una ciudad absolutamente aislada, y ubicada en un lugar indeterminado y en un tiempo sin precisar. El sol “no amanece” ni “se oculta”, sino simplemente “se enciende” y “se apaga”, como acaso lo conciban las aves en un corral, y los límites de la ciudad, difusos y desérticos, aparecen fijados por un páramo aparentemente sin fin y un gran abismo. En esta ciudad se corre el riesgo mortal de ser víctima de un “edificio nómada” que aparece y desaparece de manera impredecible en distintos lugares, y en cuyo interior aguarda el espectro del mismísimo Joseph Stalin frente a un tablero de ajedrez. El destino no será muy feliz para aquellos que, luego de ingresar al edificio, no tengan otra alternativa que aceptar el desafío de este singular jugador. Para la configuración “geográfica” y arquitectónica

³ Puede incluso que Andrei Tarkovski, al llevar al cine con el título de *Stalker* la novela *Piknik na obochine* (*Picnic a un costado del camino*) les rindiera un homenaje, al incluir dos personajes no previstos en la obra original: un científico y un escritor. Además de Tarkovski, otros dos grandes cineastas rusos realizaron afamadas transposiciones al cine de novelas de los hermanos Strugatsky. Aleksandr Sokurov realizó *Días de eclipse* (1988), título en perturbadora sincronía con la progresiva desintegración de la URSS, y Alexei German, ¡Qué difícil es ser Dios! (2013).

⁴ La lista de sus obras es muy extensa. Citaremos solo algunas: ¡Qué difícil es ser Dios! (*Trudno bit bogom*, 1964), *La segunda invasión marciana* (*Vtoroie nashetsvie marsian*, 1967), *Leyendas de la Troika* (*Skaska o troike*, 1968), la ya citada *Picnic extraterrestre* (título de la traducción española muy poco feliz) o *Picnic a un costado del camino* (*Piknik na obochine*, 1972), y la que nos ocupará puntualmente, *Ciudad maldita* (*Grad obrechionne*, 1988). Han recibido diversos premios, como en 1981 en Francia al mejor libro extranjero por *Picnic a un costado del camino*.

de la ciudad, los autores se inspiraron en un cuadro del pintor ruso Nicholas Roerich (1874-1947), inspirado a su vez en el Apocalipsis de San Juan, lo que contribuyó a darle cierto matiz esotérico a esta distopía, matiz que conservarán (y amplificarán) en la posterior *Picnic a un costado del camino*.

Desde la literatura utópica podemos observar cómo las seis características de la distopía que identificamos en el apartado anterior se resignifican, en clave ya no del “fin de la modernidad” sino ya evidentemente posmoderna:

1. El panóptico: en este caso, vinculado a un concepto de orden que escapa a la comprensión, que cede su lugar a la sumisión a un principio tautológico “El experimento es el experimento”. Un personaje singular, que solo Andrei Voronon percibe, el “preceptor” aparecerá junto a él en los momentos críticos, indicándole lo que debe hacer. Este panóptico se vuelve entonces “extra-racional” y absoluto.
2. La circulación de información está muy desarrollada, pero es inútil. Nadie cree en la información, por más que ella sobreabunde.
3. El determinismo pasa a basarse precisamente en su contrario: nada está determinado, todo es variable y azaroso, y no es posible saber nada cierto de la realidad. La indeterminación, en definitiva, se transforma en la base del poder.
4. Como consecuencia (y objetivo) de lo anterior, la reducción de toda relación humana dentro de un circuito tecnológico de producción, consumo y tributación. Este punto, paradójicamente, se mantiene inalterable.
5. La concentración de poder en una figura o grupo inaccesible, sobre el que suele haber un culto a la personalidad, propia de la distopía de la “modernidad senil”, adquiere aquí otra dimensión. Los que detentan el poder prefieren mantenerse siempre desconocidos, o bien han abandonado el experimento luego de comenzar. En todo caso, no hay sentido. La consigna tautológica “El experimento es el experimento” es ahora la figura de culto. La distopía, así, se ha perfeccionado a su grado extremo: ya no requiere ni siquiera que su ídolo tenga una forma reconocible.
6. La lógica del espacio adquiere el mismo carácter indeterminado que el resto de los elementos, y se vuelve fragmentaria, pero con una particular ambigüedad, a tal punto que suele ser muy difícil afirmar a priori si tal fragmento es “utópico” o “distópico”. Si lo será la forma, ya sea centrípeta o centrífuga, en la que estos fragmentos se agrupan. En este caso en particular, no solo el espacio sino también el tiempo poseen esta configuración angustiante.

Este último punto merece que nos detengamos en él. En la lógica del reducto, claramente único, delimitado y definido en cuanto poder político sobre la población, creció larvada su propia fragmentación. El estallido silencioso que dispersó estos fragmentos sucedió mucho antes de la Caída del Muro de Berlín, en 1989. Posiblemente, ya su-

cedió cuando *Nosotros* cobraba forma. La explicación puede ser demoledora: el Apocalipsis ya ocurrió, el fin de esa modernidad nacida del humanismo, solo que los hombres no lo hemos oído. Un estallido silencioso que silenció al humanismo, bien porque no estábamos escuchando, o solo porque en realidad se trata de una catástrofe sin fin ni forma. Los sistemas de imágenes propios de las distopías actuales, a partir de este punto de partida soviético, recurren a la imagen más arquetípica del fragmento: la ruina. *Ciudad Maldita* y *Picnic a un costado del camino* poseen un paisaje difuminado, sin centro definido, sembrado de los restos de la modernidad: edificios, laboratorios, armas, carros de combate, íconos, jeringas, trenes, entre cuyos hierros oxidados crece la vegetación sin orden. Así, en ese paisaje, la modernidad envejece sin morir del todo. Lo que queda es narrar no el estallido sino sus escombros, ese paisaje que es un mundo-baldío, repleto de basura y vida a la vez. El espacio fragmentado que a su vez está sembrado de fragmentos, como una muñeca rusa, es una sinécdoque cuyo “todo” ya no existe, y posiblemente jamás existió salvo como un sueño o ideal. La obra de los hermanos Strugatsky hace visible, con sus feroces ironías, una realidad tan dramática que la ciencia apenas puede entrever su superficie y no su coloratura. Una tragedia, en realidad, donde la verdad calla, pero sí tienen voz sus efectos.

Arquitecturas distópicas

Estos seis ejes, que se vuelven particularmente visibles en la lógica del espacio, implican una traslación, un cambio de paradigma desde la distopía como crítica a un poder central en la modernidad tardía a un nuevo tipo de (des)organización distópica de carácter posmoderno, en donde el fragmento, la infinita replicación y la ambigüedad de los límites, estructurados desde una particular mecánica del caos, reemplazan al orden, la disciplina y el control absolutos. La distopía posmoderna adquiere una dimensión geométrica específica en la arquitectura de la ciudad. Apenas insinuado en Zamiátin, hay ya en Orwell un contraste entre el centro geoméricamente perfecto de la ciudad (la utopía aparente) y el caos de la periferia (la distopía real). Pero en *Ciudad maldita*, “todo es periferia”, por tanto, “todo es caos”. La ciudad, tal como observa Manfredo Tafuri, se vuelve en el fin de la modernidad ya no utópica sino una “máquina absurda” que replica formas sin control, sin racionalidad, o bien hace de la racionalidad un principio monstruoso (Tafuri, 1976: 42). El “edificio nómada”, el elemento más profundamente disonante de la novela de los hermanos Strugatsky, plantea la esencia de esa máquina absurda que, además,

se vuelve fantasma de un orden oculto. Metáfora en definitiva del propio espectro de Stalin, no basta simplemente con huir de él: el edificio nómada es el catalizador de este experimento sin fin. Sus paisajes poblados de deshechos mostrarían que la posmodernidad no sería otra cosa que un inmenso baldío repleto a rebosar de los *surplus* de la modernidad. Esta sobreabundancia de lo inútil es, en definitiva, el ocaso del Humanismo.

La lógica del espacio en la literatura distópica argentina

A juzgar por el desarrollo actual de la literatura anticipatoria argentina, y en particular la lógica del espacio en esas narrativas, podríamos estar tentados a elaborar la hipótesis, *a priori*, de que “nuestro estallido” de diciembre de 2001 podría haber generado esta misma idea de fragmentación y ruinas que la atraviesa, de una manera convergente con el desarrollo que se dio en la entonces URSS (en relación con “su estallido” entre 1989 y 1991), en donde la ciencia ficción distópica fue realmente oracular. No obstante, sería una hipótesis errónea. Ya bastante antes del 2001, las narrativas anticipatorias escritas en este lado del mundo presagiaban una visión desencantada, distópica y fragmentada. Autores como Angélica Gorodischer, Sergio Gaut vel Hartman y Mario Levrero, solo para citar algunos, transitaban por diversos modos senderos que los aproximaban a la obra de los hermanos Strugatsky. Esto no debería ser sorprendente: si bien restringida a una “cofradía de entusiastas”, la ciencia ficción soviética era muy leída, en particular gracias a las traducciones que llegaban durante los 70 y los 80 de la mismísima URSS en magníficas ediciones de la editorial Mir.⁵ En particular, la obra de Mario Levrero (*La ciudad*, de 1970, y *El lugar*, de 1982) presenta espacios mutantes, en donde la ciencia ficción, lo onírico y el absurdo se entremezclan. Especialmente en la segunda, la influencia del film *Stalker* de Andrei Tarkovski y de la obra de los hermanos Strugatsky es notoria.

Pero evidentemente la catástrofe del 2001 sí popularizó una visión distópica y degradada de la realidad, que en sus versiones más extremas se vuelve un “producto”, que a su vez se asienta en estos antecedentes menos sociales y más metafísicos. Una suerte de “poética de la ruina” atraviesa esta literatura anticipatoria en los últimos

5 La editorial Mir publicaba traducciones al español de muy diversas obras rusas, en particular las vinculadas con las ciencias duras (matemáticas, física y tecnología), la didáctica del ajedrez y la ciencia ficción. Eran obras de muchísimo prestigio en el ámbito académico de entonces.

20 años, cubriendo una “poética del caos cósmico” que la precedió. No es un fenómeno exclusivo de nuestra narrativa, pero en ella se manifiesta de manera singular y recurrente, incluso en autores que no catalogaríamos en una primera instancia como de ciencia ficción. A juzgar por nuestra historia, en la literatura anticipatoria argentina el futuro distópico suele asemejarse a una expansión del presente antes que originarse en un desarrollo de la fantasía futurista.

Para ejemplificar, tomaremos la novela de Carlos Chernov *El sistema de las estrellas* (2017). El argumento es un tanto bizarro, como bien conviene a este tipo de narrativa, y parece combinar todos los paradigmas de lo distópico en una única distopía, lo que amplifica el grotesco que la caracteriza. Una sociedad post-apocalíptica sobrevive en una ciudad que es descrita como una suerte de “colmena en ruinas”. El único valor durable en esa sociedad es la procreación, al punto que podemos hablar de una “plusvalía del vientre”. El “producto” de la procreación será el único valor comerciable. El protagonista, Goma (nombre que hace evidente su carácter proteico), logra salir de esta ciudad-criadero, para tratar de convertirse en una “estrella” cinematográfica (existe un sistema por el cual las estrellas de cine representan el ideal de vida en este mundo). En esa búsqueda, atraviesa todo tipo de espacio distópico: llanuras desérticas, ciudades colmena, ciudades perfectamente ordenadas (muy propias de las “utopías” fascistas), lugares selváticos en donde los burgueses cazan a los proletarios. Es un “mundo-supermercado” que vende, entre otras cosas, su propia degradación. El sentido se ha vuelto producto, incluso a un nivel en donde la vida misma es moneda de cambio.

Sin intención de hacer una crítica literaria, observamos que esta novela de Chernov abusa de la distopía para dar forma a un sistema sin forma. Desde un punto de vista temático, este abuso diluye las lecturas que podemos hacer de la distopía en sí. Sin embargo, desde una focalización estética y del empleo del espacio, *El sistema de las estrellas* es singularmente interesante. Un rizoma de mataderos y chatarra que se conecta, a través de una compleja red de vasos comunicantes, con mansiones y supermercados.

Los sentidos de esta estructura espacial aparentemente caprichosa son múltiples. Subyace sin embargo la idea de sinécdoque: cada una encierra en sí un signo de una totalidad incomprensible, en este caso, un abismo del que solo puede salvarnos la capacidad de transformación. Goma es el único que logra atravesar todos los espacios porque es el único que logra metamorfosearse en cada uno. Pero el resultado es un ser que solo vive en las películas en las que actúa. Podría ser un nuevo tipo de viaje iniciático. Pero en todo caso, un viaje hacia la oquedad del cosmos. Puede que la última oración

de la novela nos ilustre esto. A punto de ser padre, y en la cúspide de su éxito, Goma contempla el mar mientras trata de pensar un nombre para su hijo:

A veces se sentaba en los acantilados y se ponía a mirar el mar. Sentía que su vida había pasado demasiado rápido: como un sueño o como algo que le había sucedido a otra persona. Suponía que este sentimiento de extrañeza se debía a que había vivido en una película. La sensación de que había sido un sueño lo entristecía; como si por ser irreal, todo lo que había vivido no hubiera ocurrido, como si él mismo no hubiera existido. Mientras caminaba de regreso a su casa, se percataba de que no había pensado ningún nombre. (Chernov, 2017: 290)

El fin del viaje, que transcurrió por el espacio físico tanto como por el espacio virtual de sus films, desemboca en el vacío. La fragmentación de ambos resulta tanto centrífuga (la física) como centrípeta (la fílmica), como si colisionaran ambas en el propio sujeto, contrastando, desde la focalización del personaje, lo distópico del primero con lo utópico del segundo. El único paraíso posible parece ser la virtualidad, cuyos fragmentos pugnan por ser un centro, y, aun así, el precio que exige es enorme. En esta obra de Chernov, el fragmento (tanto el promisorio como el oscuro) es una sinécdoque de este vacío.

Conclusiones

Hay algo presente en nuestra realidad que se asemeja al edificio nómada en donde aguarda Stalin frente a su tablero de ajedrez. No sabemos qué es, pero la literatura anticipatoria trata de darle una forma. La configuración del espacio es uno de los elementos centrales de esta búsqueda. Dado que la realidad es, ante todo, lo que obtenemos al percibir el espacio y el tiempo, las metamorfosis de los lugares, en particular, de los lugares de la modernidad, permiten develar parcialmente una trama que, parafraseando a Italo Calvino, es tan sutil que escapa a la mordedura de las termitas. Como una sinécdoque ciertamente irónica y casi siempre bizarra, el espacio quizás preanuncia una nueva metafísica, una nueva realidad, quimérica, fascinante, desarticulada, banal. En los meandros de los caminos de Voronov, del Stalker o de Goma, no obstante, acecha la sombra de un orden tan portentoso y sorprendente como vulgar y cotidiano. Surge entonces una distopía diferente, tan caótica como celebrada, una suerte de “lugar de confort” entre ruinas y condenados. Convertir al infierno en un destino turístico podría ser, acaso, una ironía que Dante mismo habría celebrado.

Bibliografía

Fuentes

- Chernov, Carlos, 2017, *El sistema de las estrellas*, Buenos Aires, Interzona.
- Huxley, Aldous, 1986, *Un mundo feliz*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Orwell, George, 2014, *1984*, Barcelona, Lumen.
- Strugatsky, Arcadi, y Strugatsky, B., 2004, *Ciudad maldita*, Barcelona, Gigamesh.
- Zamiátin, Evgueni, 2008, *Nosotros*, Madrid, Akal.

Bibliografía citada

- Del Percio, Daniel, 2016, “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del Caos”, en *Utopía 500 años*, Bogotá, Universidad Cooperativa de Colombia, pp. 87-115. En: <http://ediciones.ucc.edu.co/index.php/ucc/catalog/book/37>
- Strugatsky, Arcadi, 1986, “Entrevista con Arcadi Strugatsky”, en *Literatura soviética*. Nro. 461, Moscú, LS, pp. 40-43.
- Stites, Richard, 1991, *Revolutionary Dreams, Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, London, Oxford University Press.
- Suvin, Darko, 1979, *Metamorphosis of Science-Fiction*, New Haven and London, Yale University Press.
- Tafuri, Manfredo, 1976, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Massachusetts, MIT.

O utópico e o ideológico em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto

JOSIANE SOUZA PIRES

*Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia - UESB*

T*erra Sonâmbula* é um romance que suscita várias leituras e análises, constituindo-se numa obra de grande valor estético, cultural e social. O romance é permeado pela prosa poética de Mia Couto, fazendo ressoar a linguagem moçambicana, entrelaçada pelas metáforas da guerra. Moçambique viveu um período de guerras: Guerra de Independência: 1964-1975 e Guerra Civil: 1977-1992. Esses conflitos levaram a várias mortes e sofrimento pelo país. Mia Couto escreve nesse período de guerra, ele vivenciou-a e lutou pela libertação de seu país.

O romance *Terra Sonâmbula* é dividido em duas partes: o caminho percorrido pelo velho Tuahir e o menino Muidinga e as aventuras que despontam dos cadernos de Kindzu. Muidinga e Tuahir são fugitivos da guerra. Ao caminharem pela estrada em busca de algum abrigo encontram um ônibus incendiado com vários corpos carbonizados, mais adiante encontram um corpo que foi morto a tiro, juntamente com uma mala. Nessa mala estão os cadernos, que vão nortear a outra parte da narrativa. Desses escritos surgem outros personagens, várias histórias que remontam ao período da guerra. Kindzu vai narrar sobre o sofrimento de sua família, como seu pai Taímo, seu irmão Junhito e vários outros personagens. A narrativa é estruturada em dez capítulos: “Primeiro capítulo: A estrada morta; Primeiro caderno de

Kindzu: o tempo em que o mundo tinha a nossa idade”; “Segundo capítulo: As letras do sonho; Segundo caderno de Kindzu: Uma cova no teto do mundo”; e assim se sucede a narrativa, mesclando entre a viagem de Muidinga e Tuahir e os cadernos de Kindzu.

Os fragmentos que remontam à guerra estão presentes nos dois momentos da narrativa: no caminho entre o velho e o menino e nas lembranças dos cadernos de Kindzu. Apesar de todo sofrimento e das passagens da guerra, o romance é marcado pelo sonho e a esperança daqueles viajantes encontrarem um caminho e um refúgio.

O escritor de *Terra Sonâmbula*, o moçambicano Mia Couto, viveu o período da guerra civil de Moçambique e atuou politicamente na construção de seu país. O difícil contexto da guerra marca a narrativa do autor, por meio das metáforas utilizadas para expressar o conflito.

Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, filho de uma família de emigrantes portugueses, nasceu em 5 de Julho de 1955 na cidade da Beira em Moçambique. Mia Couto é um autor que escreve sobre a natureza humana e sua relação com a terra. Possui uma linguagem extremamente rica de metáforas e neologismos. É um magnífico contador de histórias. A obra de Mia Couto é um importante fator da construção da identidade moçambicana. Couto é biólogo e atua profissionalmente, mesclando suas escritas com as pesquisas realizadas. É enriquecedora e diversificada essa aprendizagem vivida pelo escritor/biólogo. Sua escrita é permeada pela oralidade, repleta de elementos significativos, de simbologias, criatividade e sensibilidade. O escritor utiliza de forma criteriosa e imaginativa os recursos linguísticos, apresentando marcas do português oral de Moçambique. A leitura da ficção coutiana pode ser entendida, do ponto de vista cultural, como o reconhecimento das marcas da moçambicanidade.

Os textos moçambicanos problematizam a história e a memória, reconstituindo uma memória do passado. Mia Couto e outros romancistas usam estratégias no desafio de escrever sobre os acontecimentos de sua terra. “Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado” (Leite, 2012: 253). Algumas vezes, a história não permite um enfoque das vivências esquecidas, das narrativas que estão à margem, então, a literatura, como discurso da nação, pode ser campo de invenção de diversas formas de narrativa, repondo acontecimentos do desconhecido e do esquecimento.

Mia Couto, em seu projeto literário, recorre ao passado para reinventá-lo com um olhar crítico e construir um presente mais justo para os moçambicanos. A história da literatura moçambicana está interligada com a independência do país, pois é a partir desse mo-

mento que surge uma literatura nacional, que expressa novos sonhos e aspirações.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), Bakhtin afirma que um sistema de signos só se constitui socialmente e a consciência individual só pode ser explicada a partir da realidade social. Na relação social, a palavra é o modo mais puro de expressão, um “fenômeno ideológico por excelência”. “A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. Isso significa que a palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela” (Bakhtin, 2006: 34).

Para Bakhtin (2006), as propriedades da palavra, como a pureza semiótica, a neutralidade ideológica, a implicação na comunicação humana, a possibilidade de interiorização, a presença obrigatória como acompanhante em todo ato consciente, fazem dela objeto essencial do estudo das ideologias. As transformações sociais terá a palavra como seu indicador mais sensível:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (Bakhtin, 2006: 40).

Esses fios ideológicos que formam a palavra estão presentes na linguagem literária. Em *Terra Sonâmbula*, a palavra surge como força vital. O romance vai sendo tecido por meio das palavras escritas do diário de Kindzu, ecoadas pela palavra falada de Muidinga. “Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (Bakhtin, 2006: 43). Além da questão da guerra, vários aspectos da cultura moçambicana vão aparecer em *Terra Sonâmbula*, e em várias obras de Mia Couto; a palavra é carregada de ideologia.

O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. A memória da história da humanidade está cheia destes signos ideológicos defuntos, incapaz

zes de constituir uma arena para o confronto dos valores sociais vivos. Somente na medida em que o filólogo e o historiador conservam a sua memória é que subsistem ainda neles alguns lampejos de vida (Bakhtin, 2006: 46).

O signo, o discurso, a palavra em si, não deve ser dissociada da luta social e da luta de classes. A palavra não é somente objeto de estudo dos filólogos. É preciso “ressuscitar” esses signos para serem utilizados em prol das lutas sociais. Nesse sentido, é importante falar sobre a literatura africana de língua portuguesa e o lugar que Mia Couto ocupa dentro dessa literatura. Há lampejos de vida na escrita do moçambicano, uma vez que, Couto usa das palavras para refletir sobre as adversidades que assolou seu país por muitos anos, e vai apresentar os sonhos e esperanças de um povo que acredita em dias melhores para seu país.

A palavra é carregada de sentido ideológico. Não se pode separar a língua de seu conteúdo ideológico. Para o objetivismo abstrato, a língua é um produto acabado que se transmite de geração a geração. Porém, a língua não se transmite, mas é um processo contínuo. “Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar” (Bakhtin, 2006: 109).

Para Bakhtin (2006), não se pode entender a língua como o produto de uma mente isolada, nem como um sistema linguístico abstrato. A linguagem não é uma representação fiel da mente humana e não está isenta dos fatores sociais, como propõe o subjetivismo idealista. A língua também não é um produto acabado, como propõe o objetivismo abstrato. Bakhtin entende a língua como resultado de uma interação verbal, não podendo sua essência estar apenas no indivíduo ou na estrutura das formas linguísticas, uma vez que, a língua só produz sentido no momento em que é utilizada na relação entre os sujeitos.

Para observar o fenômeno da linguagem é necessário situar os sujeitos no meio social. Segundo Fiorin (1998: 28), “a esses conjuntos de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia”. A linguagem é uma instituição social. “A ideologia é constituída pela realidade e constituinte da realidade. Não é um conjunto de ideias que surge do nada ou da mente privilegiada de alguns pensadores” (Fiorin, 1998: 30).

A ideologia não pode ser desvinculada da linguagem e cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva. “Há, numa formação social, tantas formações discursivas quantas forem as for-

mações ideológicas. Não devemos esquecer-nos de que assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante” (Fiorin, 1998: 32). É através dos discursos que a realidade se exprime e a ideologia é indissociável da linguagem. “As ideias, as representações, não existem fora dos quadros linguísticos. Por conseguinte, as formações ideológicas só ganham existência nas formações discursivas” (Fiorin, 1998: 34).

A linguagem é considerada ao mesmo tempo criação do mundo e criadora de uma imagem do mundo, pois é um produto social e histórico. O discurso é determinado por fatores sociais e influencia o comportamento dos homens, refletindo em suas atitudes, que podem criar estereótipos negativos ou positivos. Muitas palavras são carregadas de sentido positivo ou negativo de acordo os interesses da classe dominante, e isso está impregnado em cada indivíduo. A linguagem ocupa um lugar na sociedade.

O homem não é senhor absoluto de seu discurso. “Ele é antes servo da palavra, uma vez que temas, figuras, valores, juízos, etc. provêm das visões de mundo existentes na formação social” (Fiorin, 1998: 77). Uma obra literária, com todas as suas peculiaridades e seus valores significativos representará uma ideologia. Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto vai apresentar, por meio da ficção, a guerra em Moçambique e a utopia de sair daquele conflito, vivenciado pelos personagens Tuhair, Muidinga e Kindzu e os outros personagens que vão surgindo durante a narrativa.

No prefácio do livro *A Viagem Infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, de Peron Rios, o próprio Mia Couto fala sobre o processo de escrita de *Terra Sonâmbula*, e como os fatores sociais e o ambiente no qual ele estava inserido impactou sua obra:

Escrevi *Terra Sonâmbula* enquanto decorria no meu país uma guerra que semeou a morte e impossibilitava a viagem. Cercados pela violência, estávamos impedidos de sair da cidade, sob o risco da emboscada fatal. Enfrentando em muro feito de vazio eu acreditava que apenas depois da guerra eu poderia escrever um romance versando os tempos da guerra. Enganei-me. Durante meses, eu despertava entre o som das armas que ecoavam ao longe e uma força interior me compelia a sentar na penumbra do quarto para inventar as viagens cruzadas de Tuhair, Muidinga, Kindzu, Farida e Junhito. [...] A escrita surgia, assim, como um modo de inventar uma outra terra, fazendo com que a estória ludibriasse a história, à maneira da sábia enunciação de Guimarães Rosa (Couto, *apud* Rios, 2007: 07).

Nessa viagem, por meio dos personagens inventados, embarcamos na guerra civil de Moçambique, permeada pelos mistérios da cultura moçambicana e na riqueza da oralidade, na união entre a tra-

dição e a modernidade. Não dá para abordar aqui toda a riqueza e a história e as várias histórias contidas em *Terra Sonâmbula*. Nesse breve estudo vamos nos deter em dois capítulos do romance que refletem sobre a guerra: “A estrada morta” e o “Primeiro caderno de Kindzu”.

O primeiro capítulo da narrativa é intitulado “A Estrada Morta”, onde é apresentado o ambiente que se passará a história de Muidinga e Tuahir, bem como os personagens. A estrada estava morta pela guerra, na paisagem só se enxergavam tristezas, hienas focinhando as cinzas e poeiras. “A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir” (Couto, 2007: 09).

Em meio ao ambiente triste e destruído, ainda há a presença dos embondeiros, que são árvores do tronco bastante espesso, apresentando diâmetro de até onze metros. Seus troncos largos permitem armazenar grande quantidade de água, fazendo com que resistam à seca. Em volta dos carros incendiados está o embondeiro, um símbolo de resistência a todo um período de dificuldades. Assim vai seguindo a narrativa, em meio ao sofrimento e tanta tristeza vão aparecer dois personagens que sonham encontrar uma saída e uma vida melhor, dois personagens que sonham e acreditam nesse sonho, que a paisagem vai se transformar e a estrada vai voltar a ter vida.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda a substância. O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. Se nota nele um leve coxear, uma perna demorando mais que o passo. Vestígio da doença que, ainda há pouco, o arrastara quase até à morte (Couto, 2007: 09-10).

Os dois personagens que iniciam essa viagem são dois indivíduos frágeis: um velho e um menino. Magros, sujos, andam bambos e lentos, caminhando sem saber para onde, fugindo de uma guerra, mas na esperança de encontrar um refúgio. Os dois caminhantes se assemelhavam com a estrada, “murchos e desesperançados”. Muidinga e Tuahir param diante de um ônibus incendiado, depois de discutirem, resolvem ficar por ali. Retiram os corpos incendiados do ônibus e os enterram. No momento em que regressavam ao ônibus, depois de terem enterrado os cadáveres, encontram mais um corpo, junto à

estrada. Este não estava queimado, mas tinha sido morto a tiro. Junto a este morto estava uma mala fechada.

Após enterrarem este último morto, levam a mala para o ônibus, no intuito de achar comida. Na mala encontram roupas, uma caixa com comida e por cima estão cadernos escolares. O velho carrega a caixa com os mantimentos e o menino fica a inspecionar os papéis. O velho pede para tirar a papelada, que serve para acender a fogueira. “O jovem retira os caderninhos. Guarda-os por baixo do seu banco. Não parece pretender sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo. Fica sentado, alheio. No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite” (Couto, 2007: 13). São desses cadernos que vão surgir novos personagens, vestígios da guerra, amores, mistério, mortes, histórias e sonhos.

Muidinga está com medo da noite, vai acender uma fogueira lá fora, pega os papéis que estavam na mala, senta-se ao lado da fogueira, juntamente com Tuahir, começa a balbuciar letra a letra, vai se habituando a leitura e sorri na satisfação de uma conquista.

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: “Quero pôr os tempos...” (Couto, 2007: 14).

A história segue, abrindo novos capítulos, novas histórias aparecem dos cadernos de Kindzu e os viajantes continuam a circularidade dessa viagem, nesta terra que não dorme. Muidinga começa a ler o “Primeiro caderno de Kindzu: O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”. Nessa nova narrativa que se inicia, Kindzu se apresenta e começa a contar a história de seu pai Taímo e de sua família. Seu pai gostava de contar histórias. “Nesse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho” (Couto, 2007: 15).

Percebe-se durante toda a narrativa, tanto nas histórias contidas nos cadernos de Kindzu, quanto nos momentos vivenciados por Muidinga e Tuahir, a importância da contação de histórias e a importância do sonho para esses personagens.

Taímo sempre sonhava e durante esses sonhos recebia notícias do futuro, por meio dos antepassados. Aqui, percebe-se elementos da cultura moçambicana.

O tempo passava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as

vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos (Couto, 2007: 17).

Kindzu começa a relatar o tempo da guerra e como sua família começou a sofrer com esse acontecimento. “Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. Nós estávamos mais pobres que nunca” (Couto, 2007: 17). Não se podia mais trabalhar, todos já estavam magros.

Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se poentava, miserenta. Todos nos afundávamos, menos meu pai. Ele saudava a nossa condição, dizendo: a pobreza é a nossa maior defesa. A miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos. Em paga recebíamos proteção contra más intenções dos bandidos. O velho exclamava, em satisfação: — É bom assim! Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas (Couto, 2007: 17).

E assim, vai seguindo a narrativa, a vida daquela família vai seguindo miserenta. Taímo tem um sonho que é o anúncio da morte de um dos seus filhos, pois a guerra ainda não derramara sangue sobre sua família. É Junhito, o filho mais novo, quem deverá morrer. Para tentar fugir dessa predestinação, resolveram colocar Junhito no galinheiro e criarem-no como uma galinha. Junhito deveria se transformar corpo e alma em galinha, dessa forma, quando os bandos chegassem, não o iriam levar. “A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar” (Couto, 2007: 19).

Taímo já não pronunciava mais histórias, só se ouviam novidades de balas e fogo. Os habitantes já fugiam da vila, as casas estavam vazias, as paredes cheias de buracos de balas, nas ruas cresciam arbustos. “Aquela guerra não se parecia com nenhuma outra que tinham ouvido falar. Aquela desordem não tinha nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa” (Couto, 2007: 30). A narrativa vai alternando entre os cadernos de Kindzu e as vivências de Muidinga e Tuahir. Os caminhantes vão imergir nas histórias de Kindzu, que servirão de alento e alegria naquela estrada morta.

Apesar dos momentos sempre presentes da guerra e dos acontecimentos relatados nessa narrativa, é preciso lembrar que *Terra Sonâmbula* é uma ficção, com todas as peculiaridades e estética.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto apresenta ao leitor os mitos, ritos, crenças e modos culturais de Moçambique. “De um certo modo, Mia Couto perpetua sua cultura. Frente ao cadinho cultural que desvanece, sua voz é uma fermata, signo que estende ao máximo uma melodia finda” (Rios, 2007: 55). Durante a caminhada entre o velho e o menino e as aventuras de Kindzu, nos deparamos com vários acontecimentos da cultura de Moçambique: a maldição de Farida por ter nascido gêmea, os sonhos e previsões do velho Taímo, as cerimônias fúnebres, dentre outros acontecimentos que são desvendados no desenrolar da narrativa. A obra de Mia Couto é singular e notável pela sua linguagem, pelo trabalho na construção das narrativas, pelo encantamento de seus textos que confluem questões universais.

Nesse breve estudo desses dois capítulos do romance, percebe-se um lugar social ocupado por Mia Couto. Como exposto na análise dos dois capítulos, Kindzu e toda sua família sofreram com a guerra, Muidinga e Tuahir ainda sofrem, buscando alento, um lugar seguro para viverem. Através das várias metáforas presentes na narrativa, percebe-se a denúncia de uma nação que sofreu e ainda sofre os resquícios da guerra. Percebe-se também a esperança de dias melhores, de uma vida mais digna e humana.

Considerações Finais

A linguagem é construída socialmente e a compreensão das obras literárias só é possível a partir da relação entre linguagem e sociedade. Assim como em nossa sociedade tudo está impregnado de ideologia, os discursos literários também são ideológicos. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos, como afirma Bakhtin e esses fios estão presentes na narrativa de Mia Couto. Ao escrever *Terra Sonambula*, Mia Couto transpõe suas angústias e de todo um país que sofreu por causa da destruição deixada pela guerra. Muidinga e Tuahir, sonâmbulos, procurando um caminho, uma identidade, se parecem com vários moçambicanos após a guerra. Caminham para onde, em busca de que? A importância da palavra também está perpassada pela obra. Os personagens precisam escrever, contar suas histórias para se aliviarem daquele sofrimento.

É preciso que as obras literárias sejam lidas, analisadas e desconstruídas, no intuito de refletir sobre os discursos ideológicos das diversas sociedades. Que a literatura seja objeto de estudo, questionamento e reflexão. Que a obra de Mia Couto seja lida e revisitada, para que os signos sejam desvendados. Para além de uma reflexão da nação, é fundamental que a obra de Mia Couto também seja vista

pela sua riqueza cultural e estética. Que a viagem iniciada por Mui-
dinga e Tuahir seja continuada nas pesquisas e difundida pelo mundo
das letras.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail, 2006, *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec.
- Couto, Mia, 2011, *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Couto, Mia, 2007, *Terra Sonâmbula*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Fiorin, José Luís, 1998, *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática, 1998.
- Leite, Ana Mafalda, 2012, *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Rios, Peron, 2007, *A Viagem Infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, Recife, Ed. Universitária da UFPE.

8.

ESPACIOS DE LA EDICIÓN, LA ORALIDAD Y LA LECTURA

Prostitución, anfiteatro y circo

Metáforas espaciales de la publicación según Baudelaire

MAGDALENA CÁMPORA
UCA / USal / CONICET

Una estructura de sensibilidad, un sentir común entre escritores que recorre el siglo XIX, en Francia, advierte en la publicación el riesgo de un malentendido. En el marco de la progresiva autonomización de la disciplina literaria, entre el romanticismo y el fin de siglo, y el ingreso en lo que Jean-Yves Mollier llama la “fase histórica de desarrollo industrial del libro” (1987: 142), se instala en efecto en Francia el paradójico topos de la publicación como exhibición indebida. (ver figuras 1 y 2 en página siguiente)

El libro sería peligroso para la subjetividad del artista porque expone ante el ojo público una obra creada en soledad o intimidad amorosa con la Musa, la Imaginación o la Poesía, figuras alegóricas a menudo representadas en ilustraciones y paratextos. Esa representación, *en el libro impreso*, de una escena *privada* que la edición *pública* del libro viene justamente a perturbar, condensa las tensiones que provoca la instancia editorial, en tiempos de la profesionalización del escritor. Al problema, simbólico, de la exhibición se suma otro: el de la *venta* del libro, que pone precio a una intimidad cuyo valor reside precisamente en no tenerlo, según las pautas de gratuidad y desinterés que rigen, se sabe, el proceso de autonomización en curso. ¿Cómo pensar, entonces, la puesta en venta de una subjetividad que se considera sagrada? ¿Y qué hacer ante la posibilidad del escarnio público, amplificado por el régimen editorial, mediático y penal vigente desde la ley sobre el impreso público, de fuerte censura, de 1819 y desde la revolución liberal de 1830, cuando triunfan, a pesar de la derrota política, los grandes diarios?

Figura 1



«La nuit de mai », *Illustrations pour les œuvres d'Alfred de Musset*, plancha 18, Eugène Lami (Illustr.), 1883.

Figura 2



J. Amiot (Illustr.), s/d., c. 1870.

Estas son, bajo forma de pregunta, algunas de las aristas de un conflicto que, para mediados de siglo, se vuelve un lugar común, un *poncif* entre escritores. En soportes de legitimidad menor –cartas, artículos de prensa, caricaturas, misceláneas– se articulan de forma tópica y recurrente discursos donde *otros* espacios de transacción dudosa teatralizan negativamente el conflicto de la publicación. La analogía más frecuente se da con la prostitución, aunque también aparecen, solapados, otros dos espacios de exhibición tarifada del siglo XIX: el anfiteatro médico y la feria de monstruosidades. Vender el cuerpo, hacer autopsias, exhibir monstruos: el símil, en cada una de sus variantes, implica el rebajamiento del cuerpo textual tras la edición y la venta, al tiempo que induce espacios y escenas de alta productividad semántica para alegorizar el proceso. Nuestra idea es analizar muy brevemente esta Doxa que cuestiona el valor de la publicación, para luego estudiar el uso –ambiguo– que Baudelaire hace de ella y que refleja sus propias ambivalencias ante la circulación pública de sus escritos.

La analogía entre publicación y prostitución aparece en el momento mismo en que la escritura se hace a cambio de un pago directo (no mecenazgo, no pago en especies), circunstancia facilitada a fines de los años veinte por el auge de la prensa, por el descenso de los costos de producción y por la aparición del libro de bolsillo, a manos de Gervais Charpentier. Publicar para vivir: “la indigencia es el secreto del sacrificio”, escribe cínicamente Balzac en un texto de 1828, donde también alude a (cito) esa “prostitución del pensamiento que llamamos publicación”. Y desarrolla la escena:

El autor de la obra que publicamos acepta, pues, alegremente, entrar en la compañía de ilustres bailarines de cuerda que intentan divertir al público con sus trucos a cambio de dinero. Aquellas imágenes que no debían salir de su alma, los cuadros esbozados, que se borraban apenas se los dibujaba y que velozmente pasaban por su pensamiento más secreto, signados por la gracia de las auroras, esos cuadros describió, exponiéndolos a la mirada de todos, y vio cómo perdían su flor virginal. Su imaginación, nos dice, la verdadera y fiel compañera de los hombres de voluntad potente, esa esposa de quien solo deberíamos recibir misteriosamente las caricias, hará públicas sus efusiones [...] Basta con un solo testigo o con miles, la vergüenza o el éxito consumarán el mismo crimen en ese comercio del espíritu [...] ¡Cuánto más encantadora y bella, la casta musa cuyos pies delicados no salieron del círculo de los corazones!¹ (Balzac 1829 [1966] : 21).

¹ «L'auteur de l'ouvrage que nous publions a donc consenti de bonne grâce à entrer dans la compagnie des illustres danseurs de corde qui, dit-il, s'efforcent, pour de l'argent, d'amuser le public par leurs tours. Les images qui ne devaient pas sortir de son âme, les tableaux au trait, aussitôt effacés que dessinés qui passaient rapidement dans sa pensée secrète empreints de la grâce des aurores, il les a décrits, et en les exposant aux regards

Interesante lectura de género podría hacerse de este texto. Pero más allá de este punto, me interesa ver cómo Balzac combina, en su burlesca alegoría, dos modos de la exhibición tarifada al unir prostitución y circo. En su ya clásico *Retrato del artista como saltimbanqui* (2004), Jean Starobinski leyó agudamente cómo la identificación del artista con el payaso, en el XIX, es (cito) una “forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte” (8) y una “autocrítica dirigida contra la propia vocación estética” (9). En el siglo del negocio del espectáculo público, de los fenómenos de feria y de las *maisons closes* donde las mujeres se exhiben antes de ser elegidas, la comparación del autor que publica libros con el acróbata que baila sobre la cuerda floja o la prostituta, carga la instancia de publicación con una conflictividad nueva, donde la circulación pública de los textos, a cambio de dinero, implica algún tipo de traición o sometimiento de la interioridad.

En esta tensión, pensamos, se configura el íntimo drama de la exhibición del sujeto a través del libro. Escribe Flaubert, en carta del 11 de enero 1859, a Ernest Feydeau:

Un libro es algo esencialmente orgánico, es parte de nosotros mismos. Nos arrancamos del vientre un poco de tripas que les servimos a los burgueses. Las gotas de nuestra sangre pueden verse en los caracteres de nuestra escritura. Pero en cuanto se edita: buenas noches. ¡Le pertenece a cualquiera! ¡La multitud nos pisotea el cuerpo! ¡Es el grado más alto y más vil de la prostitución! Aunque todo el mundo coincide en que [publicar] es algo muy bello, y que prestar el culo por diez francos es una infamia. ¡Así sea!² (*Corr III*, p. 5)

La cita muestra cómo la consubstanciación orgánica entre cuerpo y escritura, de antiguo linaje romántico, se prolonga, ya a mediados del XIX, en las diversas sinécdoques que unen la tinta con la sangre, y en esa unión remiten a la materialidad del texto, a su edición y circulación públicas. Sin embargo esa circulación, para Flaubert, implica una violencia que redundaba en comercio y vejación [*“Pero en cuanto se*

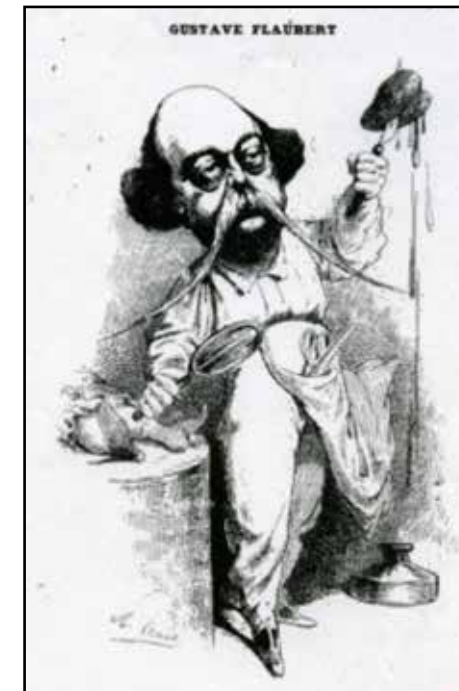
de tous, il leur verra perdre (leur fleur virginale). Cette imagination, nous écrit-il, la vraie et fidèle compagne des hommes puissants de volonté, cette épouse dont nous devrions ne recevoir que mystérieusement les caresses, va rendre ses épanchements publics (...) Un seul connaisseur ou des milliers, la honte ou le succès vont consommer également un crime (...) Combien est plus ravissante et plus belle, la muse chaste dont les pieds délicats ne sont pas sortis de l'enceinte des cœurs ! »

2 «Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Nous nous sommes arrachés du ventre un peu de tripes, que nous servons aux bourgeois. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde ! La foule nous passe sur le corps ! C'est de la prostitution au plus haut degré et de la plus vile ! Mais il est reçu que c'est très beau, et que prêter son cul pour dix francs est une infamie. Ainsi soit-il ! » (*Corr III*, p. 5)

imprime: buenas noches. ¡Le pertenece a todo el mundo! ¡La multitud nos pisotea el cuerpo!”]: la publicación provoca la destrucción del cuerpo autoral, en una vivencia traumática que no se corresponde del todo, como veremos, con la de Baudelaire. Para empezar, porque Flaubert lee tinta y sangre como flujos que traducen emociones, desde una suerte de teoría de los humores al servicio de la literatura: “Las gotas de nuestra sangre pueden verse en los caracteres de nuestra escritura.”³

Sangre y tinta (figura 3) a su vez se mezclan en la pluma escalpelo que Flaubert hinca en el cuerpo de Emma, en la célebre caricatura de Achille Lemot, de 1869.⁴

Figura 3



Achille Lemot, “Gustave Flaubert”, *La Parodie*, 5-12 de diciembre de 1869

3 En un giro estilístico que le es propio, Flaubert actualiza, enrareciéndolo, un lugar común inscripto en la lengua: “se faire un sang d'encre”: ‘angustiar-se’. La expresión es de uso común a partir del siglo XVIII.

4 *La Parodie*, 5-12 de diciembre de 1869. En línea : <http://flaubert.univ-rouen.fr/iconographie/lemot.php>

Nótese cómo la sangre del corazón de Emma cae en el tintero de Flaubert, o surge de él. Lo cierto es que la representación tópica del escritor en el XIX se da con tintero y pluma como instrumentos de trabajo, tal como puede verse en estas caricaturas de Dumas padre y de Zola (figura 4 y 5, en página siguiente).

Figura 4



“Alexandre Dumas”, Emile Carjat (ilustr.), *Diogène*, 1860.

En el caso de Flaubert, sin embargo, la pluma es remplazada por el cuchillo-escalpelo, y prolongada por el largo y fino bigote flaubertiano, en un círculo semiótico que une escritura, publicación y biografía de autor. Recordemos que el padre de Flaubert era un célebre jefe cirujano del hospital de Rouen. El hombrecito Flaubert blandiendo un escalpelo, con el cadáver de Emma sobre una camilla, a sus espaldas, y un tintero gigante en el piso, alude de este modo, al mismo tiempo, al prestigioso oficio paterno y a la exhibición rentada, por medio de la publicación, del oficio literario. Publicar es mostrarse y en el caso de

Flaubert, es mostrar algo orgánico, interior, que hasta entonces permanecía oculto: la novela, como la autopsia, revela los motivos secretos de las cosas, se trate de la vida del cuerpo o de los actos de los hombres, lo que viene por cierto a complejizar el célebre precepto flaubertiano de la invisibilidad del autor en su obra, como Dios en su creación.

Figura 5



“Emile Zola”, André Gill (ilustr.), *L'Eclipse*, n° 390, 10 de abril 1876.

El espacio donde se lleva a cabo esa autopsia, esa “anatomía del corazón” (por usar una expresión cara a los moralistas de la Edad clásica), remite a su vez a los anfiteatros o “teatros anatómicos” del siglo XVIII, donde se procedía espectacularmente a disecciones humanas a las que asistía un parterre de curiosos, pago de entrada mediante. La práctica se prolonga en el XIX, como lo analiza Jérôme Thélot (2014: 221-222), en la exhibición y reificación del interior del cuerpo, expuesto a la curiosidad del público en estampas, en frascos de formol

en museos y en lecciones de anatomía que objetivan de forma sistemática, a la luz de un saber positivo y de una estética naturalista, aquellos órganos, humores y flujos que hasta entonces *no eran vistos* por nadie. La disección, entonces, como exhibición pública del interior del cuerpo, y la publicación como exhibición pública del interior del alma. Sangre y tinta configuran de este modo, en Flaubert, un complejo entramado de representaciones que alegorizan negativamente, en un espacio otrora reservado al brillo íntimo de la genealogía paterna, los conflictos entre exposición pública y proyecto estético, mediados por la edición del libro.

En el caso de Baudelaire, la tónica de la “exhibición” del sujeto a través de la publicación también se alegoriza en espacios que convocan el guion prostitución-feria-ciencia que venimos analizando, pero de forma ambivalente, no se sabe si del todo positiva o negativa. El registro más potente de ese esquema en Baudelaire se da en un sueño que el poeta narra en una carta del 13 de marzo de 1856 a su amigo Asselineau. La redacta a las cinco de la mañana, dice la carta, su mujer duerme cerca y Baudelaire registra en ella cada etapa de un sueño que sucede sólo tres días después de la publicación y distribución de su primer libro real –no plaqueta, no revista, no diario– se trata de las *Histoires extraordinaires*, su primera traducción de Poe⁵. Quisiera cerrar esta exposición con el análisis de esa carta, a la que Michel Butor le dedicó un ensayo sugestivo, justamente llamado: *Historia extraordinaria. Ensayo sobre un sueño de Baudelaire*.

Entonces: los ejemplares de la traducción de Poe habían sido puestos en venta por Michel Lévy el 10 de marzo de 1856; Baudelaire narra su sueño “aún en caliente”, en la madrugada del 13. Aunque se trate de una traducción, el libro funciona simbólicamente como propio⁶ por varios motivos: Poe es más o menos un desconocido en el ambiente, pero su traductor no lo es; el prefacio de Baudelaire, “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, aparece como adelanto en los diarios⁷ y es elogiado por Nadar en el *Journal amusant* (« La préface est aussi

curieuse et intéressante que le livre lui-même »). Digamos por último que en esos tiempos Baudelaire pensaba firmar con Michel Lévy, el editor de sus traducciones de Poe, el contrato de su propio libro de poemas.

En ese sueño, el poeta se dirige a “las dos o tres de la mañana” con “un libro [suyo] que acababa de aparecer”, hacia un burdel (burdel que pertenece, dirá más adelante, al diario *Le Siècle*), pues siente el deber –dice– de regalarle un ejemplar de su libro recién publicado a la madama del lugar. Pero al llegar al burdel/diario donde debe presentar su obra, se siente desnudo. La exhibición es violenta, obscena: le falta un zapato, tiene los pies mojados y sucios, la bragueta abierta y el sexo expuesto. Tras esa ordalía, escribe en la carta, el sueño ya “no se ocupa del libro” (“Il n’est plus question du livre”).

Ya no aparece el libro en el sueño, aunque sí los rasgos que constituyen escenas típicas del conflicto de la publicación: exhibición, prostitución, circo, medicalización burlesca. El prostíbulo por el que el poeta deambula en su sueño es comparado (cito) con “una especie de museo médico”. En las “vastas galerías” hay fotos y cuadros de fetos de “pájaros coloridos con plumajes muy brillantes, en los que el ojo está vivo” (eran los hijos de las prostitutas) y en medio de estas piezas de exhibición descubre un ser igualmente vivo, expuesto como monstruo de feria. Cito:

[...] se trata de un monstruo que nació en la casa y que está eternamente parado sobre un pedestal. Entonces es parte del museo, aunque es un ser vivo. No es feo. Su semblante es incluso gracioso, muy bronceado, de color oriental. Hay en él mucho rosa y mucho verde. Está agachado, aunque en una posición extravagante y contorsionada. Además tiene algo negruzco que da varias vueltas alrededor de sus miembros, como una serpiente gruesa. Le pregunto qué es y me responde que es un apéndice monstruoso que le sale de la cabeza, algo elástico como caucho, y tan largo, tan largo que si se lo envolviese alrededor de la cabeza como una cola de caballo sería demasiado pesada y absolutamente imposible de llevar, y por eso está obligado a enroscárselo en torno a los miembros, lo que produce el más bello de los efectos. Converso largamente con él. Me participa de sus fastidios y tristezas. Hace ya muchos años que se ve obligado a permanecer en esa sala, sobre ese pedestal, debido a la curiosidad del público. Pero su principal fastidio llega a la hora de la cena. Como es un ser vivo, está obligado a cenar con las muchachas de la casa –a caminar tambaleándose con su apéndice de caucho hasta el comedor– y allí debe mantenerlo enrollado alrededor de sí, o acomodarlo sobre una silla como un manojo de cuerdas, porque si lo deja arrastrar por el suelo le tiraría la cabeza hacia atrás. Encima está obligado, siendo pequeño y gordito, a comer junto a una chica alta y esbelta. Por lo demás, me da todas estas explicaciones sin amargura. No me atrevo a tocarlo, pero me intereso por él.

5 Baudelaire firma, el 3 de agosto 1855, su primer contrato con Michel Lévy para *Histoires Extraordinaires* y *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (Mollier 1987 : 138). Entre 1856 y 1867, Lévy reeditó siete veces *HE*; entre el 56 y el 65, publica cuatro ediciones de *NHE*, y dos de las *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858-1862). En 1863 publica la traducción de *Eureka* y en 1865, la de las *Histoires grotesques et sérieuses* (Brix 2003: 55).

6 Señala Pichois en el manuscrito de la carta la corrección del artículo definido por un posesivo: “en regardant le livre” biffé [*mon* livre que] (*Corr I*: 885 a).

7 El 25 de febrero, el diario *Le Pays* publica la primera parte del prefacio. El libro es un éxito de librería. En junio de 1856 Lévy saca una segunda tirada de 3000 ejemplares de *Histoires extraordinaires*.

La narración del sueño se corta ahí porque –anota Baudelaire en la carta– “en ese momento” su mujer hace ruido moviendo un mueble y él se despierta, aquejado por un punzante dolor en la espalda, las caderas, las piernas. Entonces le escribe a Asselineau: “Presumo que estaba durmiendo en la posición enroscada del monstruo” (“la position contournée du monstre”). Aunque Baudelaire decline toda voluntad de interpretación del sueño (“un lenguaje jeroglífico del que no tengo la clave” dice al principio), la identificación final con el monstruo es explícita y la misiva, que se abrió con la mención del libro recién publicado que quería llevarle a la madama del burdel, se cierra con el monstruo expuesto “a la curiosidad del público.”

Aparecen, decíamos, los núcleos semánticos de la tópica negativa en torno a la publicación (exhibición, prostitución, *freaks*, medicalización burlesca) aunque desplazados y ambiguos, porque en el sueño de Baudelaire la exhibición es obscena, en algún punto gozosa y no carente de comicidad. [*Converso largamente con él. Me participa de sus fastidios y tristezas.*] El “semblante oriental” del monstruo fálico evoca los antiguos cultos de la fertilidad que eran objeto de estudio en el XIX, siglo de las exploraciones arqueológicas, en particular los *lingams*, tótems hindúes que reaparecerán luego en *Les paradis artificiels*.⁸ Intencionales o no, estos remanentes culturales del mundo de la vigilia introducen connotaciones festivas, báquicas, que cargan positivamente la escena onírica. Otros signos en el sueño van en el mismo sentido: las tonalidades rosa y verde del monstruo sobre el pedestal con su priápica addenda, el “bello efecto” que produce su figura, el paso de comedia entre el monstruo “pequeño y gordito” y la prostituta “alta y esbelta”, la escena casi costumbrista de erotismo doméstico en el comedor, los “fastidios y tristezas” de la vida cotidiana.

Como puede verse (y con esto termino), también Baudelaire recurre a la tópica espacial que asocia la publicación con espacios donde se exhiben mercancías a cambio de dinero: el libro recién publicado en un prostíbulo, que el vapor onírico transforma luego en museo

8 OC I: 433. No es imposible, por caso, que Baudelaire conociera el libro de Jacques-Antoine Dulaure, *Des Divinités génératrices, ou du Culte du phallus chez les anciens et les modernes* (1805), donde se habla de los *Lingam* hindúes, símbolos fálicos en forma de serpiente, y otros objetos sagrados “venerados por los pueblos de Oriente” (1805 : 153): los *Lingam* aparecerán luego en *Les Paradis artificiels*, y Poulet-Malassis editará, en 1862, una edición de las *mémoires* de Dulaure, cuyas *Divinités generatrices* habían sido condenadas en 1826 por ultraje a la moral pública. Se trata de una edición conjunta de las *mémoires* de Dulaure y de Louvet: *Mémoires de Louvet. Mémoires de Dulaure* (Paris : Poulet-Malassis, 1862). El texto de Dulaure es condenado en 1826; la novela de Louvet de Couvray, *Les amours du Chevalier de Faublas* (1787-1790), en 1822.

médico y en feria de anomalías orgánicas. Sin embargo, la forma de su relato genera una atmósfera entre vital y grotesca que debilita la fuerza condenatoria de ese guion. No desarrollaremos aquí este punto, pero el gesto, que diluye la carga crítica de una doxa ya instalada, remite a su vez a otras ambivalencias de Baudelaire a la hora de publicar. Digamos solamente que un año más tarde, a principios de 1857, cuando toque pensar el proceso de edición de *Las Flores del mal*, regirá la misma ambigua y oscilante dinámica. Por un lado, Baudelaire exigirá para su libro, en las cartas que dirige a su editor Poulet-Malassis, refinamiento, elitismo, margen, en suma: publicación para los *happy few*. Pero en paralelo, sin embargo, moviliza explícitamente estrategias de mercado para “lanzar” el libro. Envía avances a la prensa; busca títulos llamativos –“títulos petardo” (*Corr* I: 378) dice: *Las Lesbianas* primero, luego *Los limbos* y finalmente *Las Flores del mal*; apuesta, junto a su editor, a una tirada de 1100 ejemplares, un número considerable para un libro de poemas, en un tiempo en que la venta de poesía retrocede fuertemente en el mercado editorial⁹. Todo el esquema¹⁰ de anuncios que Baudelaire pergeña para el libro busca de este modo generar impacto publicitario. El malentendido del juicio resulta en parte de esa confusión de planos. Baudelaire alega haber escrito para unos pocos –para esa “punta extrema del Kamtchatka romántico” (Guyaux 2007: 347) que evocará sibilamente Sainte-Beuve–, pero arma, al mismo tiempo, un libro para muchos, que quiere hacer ruido. El Abogado Imperial Ernest Pinard percibe la contradicción y actúa en consecuencia, reprochando intentos de envenenar a las masas. Cabe preguntarse entonces –y con esta pregunta cierro– si el monstruo sobre el pedestal que las pensionarias del burdel admiraban en el sueño, no se corresponde en algún punto, también, con cierta exhibición fantaseada por el pintor de la vida moderna.

9 Ver al respecto Guy Rosa, Sophie Trzepizur y Alain Vaillant 1993.

10 En un recuadro en la contratapa del *Salon de 1846*, se anuncia la próxima aparición de *Les Lesbiennes*, “poésies par Baudelaire Dufays”. En noviembre de 1848, en *L'écho des marchands de vin*, un diario de breve duración y tendencias republicanas, la publicación de *Les Limbes*: “Ce livre paraîtra à Paris (chez Michel Lévy) et à Leipzig le 24 février 1849”. En 1850, en el *Magasin des Familles*, junto a “Châtiment de l'orgueil” y “Vin des honnêtes gens”, inserta este anuncio : “Ces deux morceaux inédits sont tirés d'un livre intitulé les *Limbes*, qui paraîtra très-prochainement, & qui est destiné à représenter les agitations & les mélancolies de la jeunesse moderne.” Para una contextualización política y estética del término ‘limbes’, ver Milner (1967: 83) y Leakey (1996: 579-580). Este segundo título habría sido abandonado por Baudelaire debido a la aparición de *Les Limbes*, por Théodore Véron, en 1852 (Séché, 1928: 104; Tilby, 2015: 24). Respecto del título *Les Fleurs du mal*, corre la doble anécdota de la creación colectiva y de la autoría bufona por Hippolyte Babou (Patty, 1967: 263).

Referencias bibliográficas

- Asselineau, Charles, 1869, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre.
- Baudelaire, Charles, 1973, *Correspondance 1832-1860*, Claude Pichois y Jean Ziegler (eds.). París, Gallimard. [Corr I]
- Baudelaire, Charles, 1973, *Correspondance 1860-1866*, Claude Pichois y Jean Ziegler (eds.), París, Gallimard. [Corr II]
- Baudelaire, Charles, 1975, *Œuvres Complètes*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1975.
- Butor, Michel, 1961, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, París, Gallimard.
- Guyaux, André, 2007, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Leakey, F.W, 1996, « *Les Fleurs du Mal, a chronological view* », *The Modern Language Review*, vol. 91, n° 3, pp. 78-581.
- Mollier, Jean-Yves, 1987, « Baudelaire et les frères Lévy : auteur et éditeur », *Études baudelairiennes*, vol. XII, pp. 131-225.
- Patty, James S., 1967, « Baudelaire et Hippolyte Babou », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 67, n° 2, pp. 260-272.
- Pichois, Claude, 1974, "Le dossier Baudelaire". *Romantisme*, vol. 4, n° 8, pp. 92-102.
- Rosa, Guy, Trzepizur, Sophie y Vaillant, Alain, 1993, « Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme*, n° 80, pp. 21-55.
- Tilby, Michael J., 2015, « *Les Fleurs du Mal* in limbo: the non-appearance of *Les Limbes* revisited », *French Studies Bulletin*, vol. 36, n° 135, pp. 20-24.
- Vaillant, Alain, 2007, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Vaillant, Alain, 2010, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale ». *Romantisme*, 148, 2, pp. 11-25.

La forma del espacio de la mujer

Sobre una fábula de Petrona Rosende (1835)

ÁNGEL JOAQUÍN MAISÓN
Universidad Católica Argentina

En el sintagma “fábula neoclásica rioplatense”,¹ los tres signos parecen indicar marginalidad. La noción de “fábula” oscila entre género literario y categoría retórica; entre tradición popular, prosaica, y tradición culta, poética; entre texto de doctrina y de entretenimiento (o, en algunos casos, elemento “entretenido” que interrumpe y da color al texto de doctrina). “Neoclásico”, aunque más suave que el peyorativo “pseudoclásico”, no determina en el campo de las letras españolas un lugar siempre valorado. Y “rioplatense” designa un lugar de llegada para textos peninsulares, y casi nunca al revés, por lo cual nuestros fabulistas tardíos, epigonales, tuvieron una mínima difusión fuera del circuito urbano que integraban. Esta es una marginalidad “global”; la de la fábula en el mapa de los géneros o de las figuras retóricas, la de la estética neoclásica en la periodización literaria, y la de lo rioplatense en las tradiciones textuales de las primeras décadas del siglo XIX. El mismo planteo podría extenderse a toda la producción fabulística hispanoamericana del mismo período. La crítica, en general, ha ignorado el corpus americano de fábulas en

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto “Forma y doxa en el género fabulístico: los autores rioplatense en la tradición neo clásica”, posibilitado por la Beca de Iniciación a la Investigación (UCA).

lengua castellana (Lorente Medina, 2011), que, por otra parte, resulta abundante (Camurati, 1978; Lorente Medina, 2011). Por supuesto, su existencia misma se admite, pero eso es todo. La razón más evidente para tal abandono es la supuesta falta de valor artístico. El juicio negativo acerca del mérito de las letras neoclásicas estará más o menos justificado según el poema que se elija como muestra; no obstante, es sensato no rechazar, junto con los valores internos de una poética, la posibilidad de estudiarla.

Podemos pensar también una marginalidad situada, la de la fábula en la matriz discursiva de la Ilustración rioplatense. Predomina en ella lo epidíctico, que se manifiesta bajo las especies de la oda, el himno, la marcha patriótica. *La Lira Argentina* y *El Parnaso Oriental* recogen, en total, tres fábulas en verso, anónima la argentina, de autor las orientales, una pequeña fracción de los poemas que integran los cuatro volúmenes (recordemos que *El Parnaso Oriental* se editó en tres partes). Héctor Guillén (1962) introduce un artículo diciendo que “el cultivo de la fábula a comienzos del siglo XIX se dio en muy pequeña escala”, lo cual no es falso, a pesar de no conocer una parte tan curiosa del corpus como lo son las fábulas de Varela, halladas posteriormente en un manuscrito de juventud. Un género escaso, practicado por una escuela estéril (los ilustrados rioplatenses nunca han sido modelo literario), y cuyas formas surgen como reproducción local de modelos extranjeros: poco atractivo presenta para el crítico. Queda fuera del alcance de este trabajo emitir un dictamen general de cualquier tipo, por lo cual la descripción hasta aquí esbozada se ofrece a título informativo. Analizaremos tan sólo una composición, sin hacer de ella un estudio de caso para la Ilustración rioplatense en su conjunto. Nos interesan de ella los aspectos que, analizados, arrojan luz sobre la poética del relato didáctico, la ejemplaridad como fenómeno retórico, y la relación entre dos conceptos: forma y doxa.

Ruth Amossy (2012) caracteriza a la doxa como “el espacio de lo posible tal como lo aprehende el sentido común”. La doxa es en gran medida la responsable de lo verosímil en la ficción, y una condición de posibilidad para todo discurso persuasivo. Las más de las veces, el orador no cuenta con certezas absolutas, ni puede guiar a su auditorio a través de una serie ininterrumpida de deducciones a partir de axiomas. Recurre, entonces, a la opinión común, y para ello se vale, entre otros recursos, de historias tenidas por ciertas (el ejemplo histórico) o inventadas (el apólogo, el *exemplum*). Los relatos didácticos son un lugar privilegiado para el análisis de la doxa, pues tienden a aprovecharla como combustible retórico, fijándola por reformulación y reiteración. Amossy reconozca en el análisis que Suleiman (1989) hace

de la novela de tesis un caso de “indexación doctrinal”. En su faceta normativa, la novela de tesis pretende remitir al lector a ciertos principios que sirven de presupuesto a construcción de la intriga. En esta forma literaria, como en otras (por ejemplo, el teatro épico de Brecht), se evidencian doctrinas externas que, se presume, el público ya admite. Los elementos dóxicos de la narrativa didáctica breve como la que nos ocupa son más difíciles de precisar, en tanto no evocan un sistema filosófico bien documentado, a diferencia de Brecht y el marxismo. Los relatos ejemplares ofrecen sus contenidos como obvios, moviéndose en el ámbito de lo conocido por todos. Ese ámbito puede describirse como un discurso social hegemónico, o, según Amossy (siguiendo a Maingueneau), como interdiscurso, cuyos elementos son comprensibles fuera de contexto. En el discurso argumentativo, la fábula, como otras formas de la ejemplaridad, transforma lo particular en universal, insinuando que las leyes que impulsan la narración son las mismas que operan en nuestro mundo. Observemos que describir los procedimientos mediante los cuales un ejemplo “autoriza” una verdad no es tan sencillo como plantear una relación de analogía, de alegoría, o de modelo causal. A lo sumo, estos son casos de *formas lógicas*, y responden a la pregunta por el tipo de argumento. Lo que vuelve atractivo a un ejemplo es su capacidad de asociar las nociones preconcebidas del lector u oyente. Mediante este reciclaje de verdades tradicionales, ciertos saberes fosilizados de la audiencia se convierten en una herramienta para pensar nuevas situaciones. Un ejemplo se sitúa en el aquí y el ahora del discurso no por las estructuras lógicas a las que recurre, sino por los saberes y valores que acumula en su entramado ficcional.

Es razonable afirmar que el estudio de la fábula debe aludir a los contenidos doxásticos por ella propulsados. Pero lo que le da su identidad como fábula es la organización de los contenidos (término que empleamos sin oponerle a forma, pues el “contenido” de un relato está, de algún modo, preformado). Es una puesta en relato que consiste en unir una forma con otra. La cara visible de este proceso es el ensamblaje de una sentencia y un cuento, principio fundamental en un número importante de *exempla* medievales, así como en muchas fábulas de la tradición esópica. La regularidad se expresa de manera sintética (“quien bien se siede, non se lieve”), su narrativización es analítica, ya que la descompone en actantes y eventos. Desde este punto de vista, describir la estructura formal de una fábula consistiría, quizás, en un análisis narratológico y de la versificación, y la aprehensión del poema como entidad artística. Este concepto de “forma” está limitado a la organización de los textos, y responde a las competencias específicas de la crítica literaria.

Caroline Levine (2015) ha propuesto una ampliación de los límites de la forma, abriendo el camino a una crítica más sensible al análisis de los espacios sin capitular por ello su especificidad como disciplina. Forma es también el panóptico de Foucault, o la clausura de una cartuja, en tanto ambos son principios de distribución para un conjunto de cosas o personas. Si la crítica literaria es fructífera cuando estudia “disposiciones de elementos”, entonces no sólo las formas específicas del lenguaje son su campo de acción. Levine busca incluir en la definición de forma los “patrones de experiencia sociopolítica”, ya que “el análisis formalista resulta ser tan valioso para entender instituciones sociopolíticas como lo es para leer literatura” (Levine, 2015: 2). Entre otras instituciones, “lee” la organización de la clausura después de Bonifacio VIII: el encierro significa aislamiento y prisión, y al mismo tiempo permite evocar la idea de centro e interior, fundamental para el desarrollo de la espiritualidad monástica femenina. A eso denomina “affordance”. Cada forma hace posibles ciertos usos y significados. Es esta modalidad a la vez literaria y sociopolítica de “forma” la que nos interesa. El proceso de revaloración de la clausura que describe Levine puede verse, en términos de discurso, como un aprovechamiento de la doxa. Los relatos didácticos sacan provecho muy a menudo de la coexistencia de distintos tipos de forma, como quedará claro gracias a la lectura de Petrona Rosende.

La breve obra que nos ocupa se titula “Fábula de la cotorra y los patos”. Fue dada a conocer en 1835, en el tomo segundo de los editados por Luciano Lira en *El Parnaso Oriental*. Su autora, Petrona Rosende de Sierra, gozaba ya de renombre, como lo demuestran las dos décimas compuestas en su honor por Acuña de Figueroa. La mujer invocada como “décima musa / o la octava maravilla” (1981: 17) había editado en Buenos Aires, entre 1830 y 1831, un periódico dedicado al “bello sexo argentino”, en el que desarrolla sus ideas respecto de la educación de la mujer y su rol en el sostenimiento de la nación, así como la fe cristiana y ciertos principios morales. Los poemas publicados en *La Aljaba* colocan a la mujer en el papel de transmisora y sostén de las costumbres: «Brilla cual luminosa antorcha / en medio de la noche obscurecida / la dama que, entre muchas instruida:/ leyes impone con su aspecto airosa» (Rosende de Sierra, 2004: 34). En su primer mensaje a las lectoras, las llama “columna de los estados; honor, gloria, ornamento y brillo de la sociedad”. La ejemplaridad es un interés constante: “Servid, sí, de modelos, que en virtudes / asombren a los íberos que osaron / uncir a vuestros padres a sus carros / abatiendo su ingenio y aptitudes” (Rosende de Sierra, 2004: 36). Por su tono, *La Aljaba* es muy distinta a la mencionada “Fábula...”. Esta última tiene mucho más de sátira que cualquier prosa o poema de su

periódico. El hecho no debe sorprendernos, pues la fábula rioplatense de este período es más política y crítica de costumbres que moralizante o didáctica en el sentido escolar.

Llamaré la atención sobre tres características de este apólogo: su estructura narrativa, su “agón verbal”, y la conjunción doxa-forma en la jaula de la cotorra. Por razones de espacio, no podemos resumir aquí los aportes de diversos críticos a la tipología de la fábula esópica, y la simple aplicación de uno de ellos no sería del todo satisfactoria. En consecuencia, haremos una descripción sucinta sin preocuparnos en gran medida de remitir a un sistema completo. Se trata de una anécdota muy breve, desarrollada a través del diálogo, cuyo nudo es la valoración hecha sobre el personaje central, la Cotorra. El momento sobre el cual se apalanca la Fábula es la irrupción de los Patos, que exigen a la Cotorra el silencio, pues “nadie” quiere escucharla. Con un artilugio verbal, la Cotorra revela el móvil de los Patos, y reafirma su libertad de hablar. Se restablece el orden inicial, sin castigo o perjuicio de ningún tipo hacia el grupo de los antagonistas. Una fábula con este mismo tipo narrativo es la del eunuco y el ímprobo (en Fedro), o la del cojo y el pícaro (en Samaniego): en ambos casos, un personaje valorado positivamente es objeto de burla por parte de otro, pero, con una respuesta oportuna, conserva su valor inicial.

Esta respuesta oportuna es el punto de inflexión de nuestra fábula. “Nadie”, un término neutro, esconde en realidad el signo “hombres”. Lo que los Patos presentaban como falta queda desenmascarado como estar-ahí. La ausencia de un oyente es, en realidad, la presencia de un otro que rechaza ese discurso. Además, la estrategia ocultadora le permite a la Cotorra cierta mordacidad: esos hombres son o serán nadie. Como apunta Kosofsky-Sedgwick (1990), la ignorancia está situada en la historia lo mismo que los saberes. La ignorancia se elabora y se produce. “Nadie te ha de creer eso” es, en realidad, “nosotros no creemos eso”, ocultado por el velo de la duda (“¿Quién querría escuchar a la Cotorra?”). Del agón verbal pueden inferirse al menos dos cosas: la astucia superior de la Cotorra y la falsa objetividad de los Patos. Luego la primera se impone como voz autorizada del relato, y el resto calla.

La Cotorra, habiéndose defendido con éxito, sigue hablando: “a mi no se me da un bledo / cuando metida en mi jaula / como, y digo lo que quiero”. Como sugiere Levine, nos preguntamos por las *affordances*, aquello que la forma facilita. Puede observarse que la estructura narrativa, con una acción mínima y un conflicto axiológico (la disputa no va más allá del decir bien o mal de la Cotorra), se adecua al espacio de la jaula. La jaula permite la comunicación e impide la acción fuera de sus límites. Protege sin esconder. En efecto, la Cotorra, al final de la fábula, está encerrada, mientras que los Patos se van del mismo modo

en que vinieron. Se impone un límite absoluto a su rango de acción. Pero la jaula no obliga a callar, sino todo lo contrario. Precisamente porque el ave enjaulada está fuera del alcance material de los otros es que puede decir lo que quiere. “Mi” jaula: un animal doméstico tiene dueño, pero la fábula, siempre convencional, difumina la frontera entre el sentido común y los elementos maravillosos. Se invierte el vínculo de posesión, la jaula se convierte en habitáculo.

El texto aprovecha la forma de la jaula como elemento dóxico. No se trata, como pretende Clune (2017), de una traducción de “ideas” a “formas”. La fábula, en su brevedad, no expone proposiciones nuevas. El “problema” que quiere resolver como relato didáctico es el de la pertinencia de las letras de mujeres en un discurso, el de la edificación pública (representado en el poema por el Evangelio). Recurre a la dinámica del exemplum, la capilaridad barthesiana, haciendo una suerte de “contrabando” de verdades. Hay una serie de verdades obvias: las cotorras viven en jaulas, nadie puede interferir con lo que hace una cotorra encerrada, la jaula no nos aísla del ruido ni nos esconde de nuestros interlocutores. Jaula, aquí, es una forma de organizar el espacio, de distribuir a los agentes del relato. Pero las mismas *affordances* pueden trasponerse al discurso de la fabulista, en tanto esas formas de interrelación habilitadas por el espacio ficcional también son constitutivas del lugar de la mujer en la sociedad de Petrona Rosende. Su rango de acción es limitado, y, no obstante, no hay límites obvios para su expresión.

La forma, bien entendida, se erige como elemento dóxico en sí misma. Ciertos arreglos se naturalizan, como la disposición de escritorios en un aula parece fija a los alumnos que le dan uso. Si esta breve composición de Rosende destaca entre las demás fábulas rioplatenses, y entre otras obras del mismo período, es porque en su brevedad captura los elementos esenciales del argumento patriarcal contra la educación de las mujeres y los integra a una ficción para derrotarlos, ficción cuyo éxito persuasivo es innegable: es imposible obtener de ella un mundo de valores distinto del pretendido. La marca esencial de los relatos didácticos es, después de todo, la minimización del ruido.

Todavía falta un estudio comparatístico de la producción de fábulas rioplatenses. Creemos que es evidente la riqueza de al menos una parte de ella. Su estudio no debe considerarse un callejón sin salida, improductivo por su aislamiento. El análisis combinado de la forma y la doxa echa luz sobre los principios ordenadores sociopolíticos que condicionan materialmente a las generaciones posteriores. La historia textual puede interrumpirse, la historia *tout court* no. Sólo una separación espuria entre estética y mundo puede justificar la renuncia al conocimiento de la tradición literaria que alimentó a Rosende.

Bibliografía

- Acuña de Figueroa, Francisco, 1981, “Décimas”, en Lira, Luciano, *El Parnaso Oriental. Tomo III*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- Amossy, Ruth, 2012, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- Camurati, Mireya, 1978, *La Fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clune, Michael W., 2017, “Formalism as the Fear of Ideas”, *PMLA* 132 (5), pp. 1194–1199.
- Guillén, H. E., 1962, “La fábula en el Río de la Plata y la obra de Domingo de Azcuénaga”, *Nordeste* 4, pp. 189–252.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve, 1990, *Epistemology of the closet*, Berkeley, University of California Press.
- Levine, Catherine, 2015, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.
- Lorente Medina, Antonio, 2011, “Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)”, *Philologia Hispalensis* XXV, 107–132.
- Rosende de Sierra, Petrona, 1981, “Fábula de la Cotorra y los Patos”, en Lira, Luciano, *El Parnaso Oriental. Tomo II*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- Rosende de Sierra, Petrona, 2004, *La Aljaba. Dedicada al bello sexo argentino*, Buenos Aires, Instituto Bibliográfico Antonio Zinny.
- Suleiman, Susan R., 1993, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, Princeton University Press.

A escrita da oralidade na prosa rulfiana

FRANCIELLE LEITE SOUZA MACHADO

UESB/Brasil

As relações entre oralidade e cultura escrita e as suas implicações são complexas. É importante elencar considerações a respeito de ambas as formas de comunicação. Uma abordagem diacrônica da oralidade e da cultura escrita possibilita um melhor entendimento da cultura oral, da escrita, da impressa e, ainda, da eletrônica. Para Havelock (*apud* OLSON; TORRANCE, 1997), a escrita é produto da ação humana, ou seja, da cultura.

No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin traça algumas reflexões sobre linguagem e tradição oral num contexto de pós-guerra. O ato de narrar pressupõe a presença de ouvintes organizados em grupo. Assim, a narração só faz sentido quando dirigida ao coletivo. Percebe-se que Benjamin privilegia a memória, a capacidade de narrar e à oralidade.

Considerado o mais complexo sucesso literário do gênero narrativo, o romance tem sua raiz histórica que remonta a um sistema complexo de tramas discursivas, através de uma intrincada origem oral e escrita (BAKHTIN, 1988). De acordo com Walter Benjamin (1994), é o surgimento da imprensa que possibilita o aparecimento do romance propriamente dito, já que este dependeria de sua vinculação livresca para poder circular. Para o filósofo, a ascensão do romance é uma das principais evidências do declínio da narrativa oral. O atrelamento do

romance ao livro separa-o da oralidade. O universo romanesco é fruto de um indivíduo solitário que se dirige ao leitor anônimo. Portanto, o instrumento de comunicação não pode ser a oralidade, e sim a escrita que proporciona isolamento e distância.

Instala-se, portanto, um novo perfil de leitura e leitor; enquanto que nas narrativas orais sobressaia a “performance” (ZUMTHOR, 2000), nas sociedades modernas predominam a leitura íntima e silenciosa. A transição da tradição oral para modalidade escrita é amplamente discutida por Roger Chartier. O autor discute em seus livros as práticas de leitura, escrita e vestígios da oralidade em vários períodos históricos na França. No início do Antigo Regime francês, as práticas de leitura e os livros estão presentes no cotidiano. Apesar da maioria da população ser analfabeta, neste recorte histórico, a palavra e a imagem permanecem essenciais e o escrito impresso já desempenha um papel extremamente importante na circulação dos modelos culturais. Apesar da massa iletrada, sua cultura é normatizada pelo livro que também autoriza usos próprios, livres e autônomos.

É importante lembrar que nos séculos XVI e XVII a leitura realizada não consistia em uma prática individual. Percebeu-se que nos meios urbanos deste período o impresso era manuseado de modo coletivo onde a leitura em voz alta era uma prática muito frequente. A experiência com o impresso e com as práticas de leitura possuíam lugares sociais específicos e privilegiados: a oficina/loja onde haviam livros técnicos consultados pelo mestre e seus ajudantes para a realização do ofício, as assembleias religiosas e as confrarias jocosas. No campo, essa relação era extremamente reduzida. As audições dos livros eram excepcionais e ocorriam, de maneira irregular, sob a forma das vigílias camponesas e da leitura senhorial.

Chartier também aborda as estratégias utilizadas pelas editoras do período a fim de atingirem esses leitores populares. Como a relação com o escrito não é uma relação com os livros, a “aculturação tipográfica” da população urbana dá-se por meio de outros suportes, considerados mais efêmeros e modestos pelo autor. As estratégias editoriais engendram, portanto, de maneira despercebida, não uma ampliação progressiva do público do livro, mas a constituição de sistemas de apreciação que classificam culturalmente os produtos da imprensa, fragmentando o mercado entre clientelas supostamente específicas e desenhando fronteiras culturais inéditas.

A produção impressa não se reduz à edição do livro. Para os leitores mais humildes, ler é poder decifrar todos os materiais impressos, religiosos ou profanos e não apenas ler um livro. Entre os séculos XVII e XVIII, o acesso ao livro não se limita à compra e à propriedade individuais, pois se multiplicam as instituições que permitem o uso

coletivo do livro. Compreende-se, portanto, que todos os livros lidos não são livros possuídos. Existiam as Leituras Públicas, conhecido como o gabinete do livreiro e a biblioteca pública. Quanto à circulação privada do livro, está é grande, seja emprestado, seja tomado de empréstimo, lido em comum no salão ou na “sociedade literária”. Esse grande especialista da leitura visita, com muita percepção, a chamada Biblioteca Azul, uma coleção de livros acessíveis a populares vendidos por ambulantes, com variados temas, como os romances de cavalaria, a cultura folclórica e a religião popular.

Esse assunto é abordado com muito vigor por Chartier, que enfatiza as tênues fronteiras entre a chamada cultura erudita e a popular. Ele destaca a literatura popularizada pela Biblioteca Azul. Os livros azuis eram editados, na maioria das vezes, com capa azul a preços baixos e visavam à reedição de textos que teriam receptividade popular. Os gêneros textuais publicados eram diversificados com objetivo de atrair os mais variados grupos. É incontestável a grande contribuição dos livros da Biblioteca Azul para as práticas de leitura na França do Antigo Regime, pois submetidos por seus editores a um trabalho de adaptação, os impressos impuseram formas “populares” que atravessaram as fronteiras sociais.

América Latina: literatura e oralidade

O contexto latino-americano, a colonização europeia foi responsável por uma grande perda cultural e identitária. A cultura indígena, pautada nas raízes orais e nativas, foi cruelmente anulada pelos colonizadores. Tanto na América Hispânica, quanto nos países colonias de Portugal, a imposição da cultura do “branco” significou, dentre outros embates, uma nova religião e uma nova língua.

Ao longo do século XX, em especial na segunda metade, o romance, enquanto forma narrativa latino-americana, se afirmará, dentre outros motivos, pela experimentação, da qual destacamos a fragmentação da linguagem, aqui entendida como ruptura com a ilusão de sua outrora idealizada capacidade de retratar a realidade como ambicionavam os prosadores do século anterior. Percebe-se que esta atualidade romanesca se processa através da fragmentação discursiva, do mosaico descritivo que se cria com novas técnicas de desenho de personagens e de cenários, e da subjetivação do tempo e do espaço. Os escritores do período caracterizam-se fundamentalmente pela desconstrução dos elementos característicos da narrativa estruturada a partir de meados do século XIX, a qual se caracterizava pela linearidade cronológica, pela lógica causal dos enredos, por uma nítida

demarcação entre narrador e personagem, dentre outros elementos. O movimento de subversão dos elementos narrativos tradicionais, que Rosenfeld (1976) chama “desrealização” e que marcará de forma indelével toda a literatura latino-americana. Neste contexto, a obra do escritor mexicano Juan Rulfo firma-se como um germen e pilar fundamental (DONOSO, 1972).

A obra de Juan Rulfo, basicamente o livro de contos *El Llano en Llamas* e o romance *Pedro Páramo*, comporta uma combinação de vários elementos narrativos, bem como uma inovadora maneira de dialogar texto e realidade, não apenas contribuiu para que se produzisse um novo olhar sobre a história e a memória sociais latino-americanas, mas também, junto com demais autores do continente lançou as bases para a renovação literária. Mais que um autor que inovou os padrões literários que o precederam, Juan Rulfo foi um precursor de tendências cuja influência pode-se perceber com clareza na base de toda a literatura latino-americana contemporânea.

Em *Pedro Páramo*, o discurso caracteriza-se por uma linguagem inovadora que, no intuito de romper com o realismo literário, especialmente o que abordava temas de crítica social, desde fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX (Rosenfeld, 1976), mobiliza os mais variados recursos da oralidade e prosa poética para produzir um texto com raízes na realidade local.

O romance desvenda um grande rigor da escrita, no polimento e lapidação da linguagem, volvendo-se sutilmente às origens e cultura do homem latino-americano. A obra de Juan Rulfo em geral e o romance *Pedro Páramo*, em particular, contém uma questão formal que no nosso entender é central para sua interpretação: o modo como o autor mobiliza categorias narrativas; variados recursos da prosa, da poesia e do teatro; ao mesmo tempo em que maneja o instituto da linguagem, dando-lhe um formato obsessivamente ordenado, lógico e minimalista; reduzindo ao estritamente necessário o emprego de descrições detalhadas, de adjetivações e de diálogos longos. Entendemos que o que se poderia chamar de estilo rulfiano consiste, em boa medida, nesta escrita peculiar, a um só tempo rigorosa, direta e essencial; mas também capaz de representar em profundidade a realidade do homem latino-americano em toda a complexidade de suas múltiplas dimensões. Trata-se de um estilo cujo esmero extremado na escolha e na colocação da palavra produz um texto a um só tempo austero e profundo, no qual nada nem falta. Nas palavras de Nepomuceno, “o polimento extremo de seus textos, reduzidos à essência e reforçados em sua consistência, acabou por se tornar a grande característica de Rulfo” (NEPOMUCENO *apud* RULFO, 2004, p. 14).

Em *Pedro Páramo*, apesar de apresentar frases curtas e semanticamente bem estruturadas, mostra uma linguagem extremamente poética, não raro elíptica, que se caracteriza pela oralidade. O discurso, enquanto elemento definidor da narrativa demonstra a atividade criadora do escritor. A linguagem apresenta variantes: uma língua que corresponde aos diálogos incrustados de “mexicanismos”¹, porém a linguagem do narrador é eminentemente lírica. De acordo com Jean Franco: “El lenguaje de Rulfo es un habla regional, estilizada, pero no estamos ante un escritor regional, o al menos más regional de lo que pudiese serlo un Tolstói” (FRANCO, J. 1975, p. 383.)

A relação da obra de Juan Rulfo com oralidade tem sido objeto de estudo de vários críticos, tais como, Walter Mignolo, Ángel Rama, Carlos Pacheco e Martin Lienhard. Os estudiosos partem da oposição oralidade/escrita, relacionando a oralidade com as culturas iletradas e marginalizada da América pré-hispânica; e a escrita da cidade letrada e da cultura espanhola. Por outro lado, alguns estudos tem privilegiado a análise da estrutura da narrativa rulfiana demonstrando a presença da oralidade na escrita. A construção da linguagem falada na obra de Rulfo está intimamente relacionada à oralidade, com ênfase na entonação.

Segundo Angel Rama, Juan Rulfo e demais escritores latino-americanos (José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e Guimarães Rosa), têm levado a voz das comunidades predominantemente orais às sociedades escritas. Rama usa o termo *transcultural* literária para designar este intercâmbio cultural na América Latina. O crítico Martín Lienhard baseia-se nas oposições oral/escrita e cultura pré-hispânica/cultura europeia, ressaltando a escrita como instrumento de dominação e oralidade como ponto de marginalização e inferioridade. O autor defende que em *Pedro Páramo* dialogam os seguintes conceitos: cultura oral influenciada pela pré-mitologia americana, nas afinidades aparentes entre *Pedro Páramo* e mito Quetzacoatl; e a escrita, conforme Carlos Fuentes aponta, as semelhanças com a Odisseia.

Em entrevista, Rulfo sintetiza sua método de trabalho e ressalta a importância da oralidade em sua obra.

J. S. ¿Podría dar una idea de cómo llegó a encontrar la manera de escribir *Pedro Páramo*?

J. R. Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no

1 Entendemos que o termo “mexicanismos” refere-se à linguagem popular. Grosso modo, assemelha-se ao regionalismo linguístico observado no Brasil.

encontraba un modo de expresarlas. *Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo.* Había hecho otros intentos -de tipo lingüístico- que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. *Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy*².

Em outra ocasião, Rulfo acrescentou dizendo: “*Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla*”(RULFO *apud* HARRS, 2003.). Nota-se que o tratamento dado à linguagem na obra rulfiana não é por acaso. Pelo contrário, esta tem atenção especial fazendo do texto escrito uma extensão da fala coloquial. O fato de “escrever como se fala” é uma marca recorrente na obra de Rulfo, sendo percebida nos contos de *El llano en Llamas* e *Pedro Páramo*. A linguagem é caracterizada pela clareza e precisão, frases curtas, poucos adjetivos e expressividade. Contudo, destacamos dois pontos chave que, em nosso entendimento, são determinantes na oralidade em *Pedro Páramo*: o diálogo e a entonação. O diálogo cotidiano é bem elaborado que agrega à fala popular. Rulfo deixou-se guiar pela audição para criar um estilo simples e ao mesmo tempo com demasiada intensidade expressiva.

Rulfo encontró la forma justa para mostrar el imaginario cultural de una comunidad rural al eliminar al narrador omnisciente y darles a los personajes vida y lengua propias. Así narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden; y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que se establece como valiosas las experiencias y la visión del que habla (KLAHN, 1992: 427).

Neste sentido, a estrutura oral em *Pedro Páramo* pode ser descrita como “la utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz” (PACHECO, 1992, p.60). O crítico, Carlos Pacheco analisa a “textura bucal” da narrativa, o domínio da fonética no visual; o processamento de linguagem fonética e finalmente os diferentes recursos para representar a mentalidade de uma cultura oral; cita como a construção retórica da oralidade é construída através da repetição como um elemento estrutural, como “um recurso fundamental no projeto rulfiano em representar uma cultura

oral”; esta construção retórica tem como objetivo produzir uma “impressão bucal” (*Idem*, p.68-79).

Cabe ressaltar que Rulfo não queria transcrever a língua falada; sua intenção era “escrever como você fala.” Manejando a estrutura da linguagem oral, percebida pela aguçada audição, deu ao escritor as ferramentas necessárias para recriar a linguagem do camponês, em um labor artístico que assemelha essas estruturas. Por isso que quando se ler *Pedro Páramo*, o leitor tem impressão de está escutando. Conforme Pacheco, “a construção retórica da oralidade”, é uma reelaboração da oralidade criada na própria estrutura da escrita que nasce na linguagem oral.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikail, 1988, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo, Hucitec.
- Benjamin, Walter, 1994, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense.
- Chartier, Roger, 2007, *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*, São Paulo: Editora Unesp.
- Chartier, Roger, 1991, “As práticas da escrita”, in Ariès, Philippe; Chartier, Roger, *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*, Trad. H. Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- Donoso, José, 1972, *Historia personal del 'Boom'*, Madrid, Alfaguara.
- Franco, Jean, 1975, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- Galvão, Ana Maria de Oliveir, “Oralidade e escrita: uma revisão”, online, <http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a07> [Acesso: 15/08/2017].
- Harris, Luis, 2003, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, in *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Selección y prólogo Federico Campbell, México, UNAM-Ediciones Era.
- Klahan, Norma, 1992, “La ficción de Juan Rulfo: Nuevas formas del decir”, in Fell, Claude, *Juan Rulfo. Toda la obra*, México, Col. Archivos, 1992.
- Ong, Walter, 1998, *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, Trad. E. A. Dobránszky, Campinas, Papirus.

² <http://ciudadseva.com/texto/entrevista-a-juan-rulfo/> (Grifo nosso)

- Pacheco, Carlos, 1992, *La comarca oral*, Caracas, La casa de Bello.
- Pupo-Walker, Enrique, 1974, "Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en Pedro Páramo", in *Homenaje a Juan Rulfo*, Ed. Helmy F. Giacomann, Madrid, Anaya-Las Américas.
- Rosenfeld, Anatol, 1976, "Reflexões sobre o romance moderno", in *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva.
- Rulfo, Juan, 2004, *Pedro Páramo e Chão em Páramo*. Trad. Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Record.
- Zumthor, Paul, 2000, *Performance, recepção, leitura*, Trad. De Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, EDUC.
- Zumthor, Paul, 1993, *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, São Paulo, Companhia das Letras.

Una casa de palabras

La lectura según Monteiro Lobato

FELIPE DONDO

Universidad Católica Argentina

En una carta de 1926 dirigida a su amigo Godofredo Rangel, Monteiro Lobato le confesaba: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar” (Vieira, 1998: 29). Esta definición del libro como espacio es la que nos guiará en la presente exposición.

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) “fue el mayor best-seller de 1937, con 12 millones de ejemplares de libros y traducciones bajo su responsabilidad [...] Tal cifra corresponde prácticamente a un tercio de la producción total brasileña de ese año” (Miceli, 2001: 146, citado en Albieri, 2005). Fue escritor, editor, emprendedor, pedagogo y promotor. Su libro más famoso, considerado hasta hoy el más importante de la literatura infantil brasileña, es *Las travesuras de Naricita* (1921). En este y en toda la serie –que consta de 23 títulos– se cuentan las andanzas de Naricita y su primo Perucho en la Quinta del Benteveo Amarillo, es decir, la casa de su abuela doña Benita. Allí viven también la cocinera Anastasia y un grupo de personajes fantásticos: Emilia, la muñeca de trapo; su esposo Rabito, el chancho; el Vizconde, que es una mazorca con vida propia; Quindim, un rinoceronte de Uganda. La Quinta de doña Benita es, como se lee en el subtítulo del libro *El Benteveo Amarillo*, un mundo “de verdad y de mentira” donde conviven estos personajes con animales y objetos animados, perso-

najes literarios de los cuentos maravillosos, las fábulas, la mitología griega, las novelas modernas e incluso personajes provenientes del cine y la televisión. Todos participan de la acción en un mismo nivel ficcional. Pero Lobato hizo también adaptaciones de varios clásicos, como *Peter Pan* (1930) y *El Quijote de los niños* (1936), de los que nos ocuparemos a continuación.

En ambas obras, lo interesante es que el autor brasileño no se limita a seleccionar, condensar y simplificar los textos originales para adecuarlos al destinatario infantil, sino que construye alrededor de ellos la narración del marco de lectura: doña Benita se sienta en su sillón y les relata a los niños ambas historias. Esto da lugar a una polifonía muy rica, ya que el relato enmarcado —o sea, la obra original narrada oralmente por la abuela— se ve atravesado por comentarios, preguntas, críticas e imitaciones a lo largo de toda la novela. El espacio narrativo del primer nivel ficcional es fijo —la sala de la casa—, con lo cual no es la acción lo que caracteriza a estas novelas, sino el diálogo. Según la investigadora brasileña Adriana Silene Vieira, “eso quiere decir en primer lugar que no hay una voz adulta, unidireccional, contando los hechos, transmitiendo sus ideas como verdades incontestables” (Vieira, 1998: 15).

Sin embargo, habría que matizar un poco esta afirmación. Es cierto que la estructura dialógica minimiza la presencia del narrador omnisciente, que se limita a aparecer al comienzo de cada capítulo para relatar la reunión de cada noche junto a Doña Benita y su libro, y algunos incidentes paralelos a la narración. No obstante, la voz de la narradora sí tiene preeminencia sobre las demás, ya que se coloca en el centro de la comunicación entre el libro y los receptores infantiles. Por otro lado, Benita encarna la función arquetípica del anciano como transmisor del saber en toda la serie lobatiana. Pero además de la transmisión oral de conocimientos y visiones del mundo, la abuela aparece siempre ligada a los libros, configurándose como lector modelo para los niños. Ya en *Las travesuras de Naricita* (1921) se habla de “esa novela que doña Benita no deja de leer” (Lobato, 1953: 45) o se afirma que “¡Abuelita lo sabe por los libros y es en los libros donde está toda la sabiduría!” (Lobato, 1953: 111), por ejemplo. En el caso de *Peter Pan*, lo novedoso es que cuando Emilia le pregunta quién es el niño así llamado, ella no supo qué responder.

Doña Benita se calló, considerando que era realmente una vergüenza que el gato Félix supiese quién era Peter Pan y ella no —y escribió a una librería de la capital pidiendo que le enviaran la historia de Peter Pan. Días después recibió un hermoso libro en inglés, lleno de grabados en color, de J. M. Barrie. El título de la obra era *Peter Pan and Wendy*. (Lobato, 1960: 10)

El libro aparece como fuente ineludible del repertorio de narraciones que la abuela, con semejante auditorio de lectores tan curiosos, se ve obligada a acrecentar. No solo es narradora oral de cuentos tradicionales, sino también de obras modernas pertenecientes a la cultura escrita. Son interesantes las valoraciones que hace de la literatura inglesa dedicada a los niños: el libro que compró es “hermoso... lleno de grabados en color”, y más adelante relata que “las criaturas inglesas disponen de numerosos libros con hermosas ilustraciones” (Lobato, 1960: 13), develando tal vez la franca desventaja en la que se encontraban sus lectores brasileños contemporáneos.¹

En el caso del *Quijote*, la valoración del libro aparece todavía más acentuada, lo cual no es extraño ya que el clásico de Barrie apenas tenía unos veinte años de existencia frente a los tres siglos del cervantino. En repetidas ocasiones, el discurso de la abuela apunta expresamente a que sus receptores vayan construyendo un canon literario: “Como Cervantes era un hombre de genio, su obra resultó un maravilloso estudio de la naturaleza humana y se hizo inmortal. No existe en el mundo entero ninguna creación literaria más famosa que la suya” (Lobato, 1938: 17). Y luego, a lo largo de toda la novela les recuerda muchas veces a sus nietos que lo que están oyendo es una adaptación y que cuando adquieran la competencia literaria suficiente deberán leer el texto original. De alguna manera Lobato estaría asignándole a su adaptación una función instrumental y momentánea, como un puente provisorio para poder acercarse por primera vez al clásico. Y al igual que en el caso de *Peter Pan*, se brinda la fuente exacta a partir de la cual se hará la adaptación, colocando otra vez al libro como referencia fundamental para la narración oral: “Esta edición fue hecha en Portugal hace muchos años [...] por el famoso vizconde de Castillo y por el vizconde de Azevedo” (Lobato, 1938: 13). Metrópoli, antigüedad y autoridad son tres notas que le dan legitimidad al libro, lo cual pone en tela de juicio todo el proceso de adaptación que la narradora se propone realizar. Este cuestionamiento no aparece en el caso de la novela inglesa, puesto que, además de no presentarse como un “clásico universal”, la lengua es un impedimento absoluto para que los receptores infantiles accedan a ella, con lo cual la adaptación queda directamente justificada. En cambio, en el caso del *Quijote* la lengua es compartida puesto que ya se trata de una traducción; el problema es el nivel, que no se adecuaría, según criterios de los propios personajes, a la competencia lingüística de un lector

1 Durante la dictadura de Getulio Vargas en el llamado Estado Novo (1937-1945), *Peter Pan* de Monteiro Lobato fue prohibido por representar a la cultura brasileña como inferior a la inglesa (Zobaran, 2016: 97).

infantil. Todo esto provoca un debate de lo más interesante entre los personajes infantiles y la abuela, defensora del canon. Finalmente, llegan a un acuerdo que podría funcionar como “criterio de edición”:

—Como ustedes no tienen aún la necesaria cultura para comprender las bellezas de la forma literaria, en lugar de leer les voy a contar la historia con palabras mías...

—¡Eso sí! —berró Emilia—. Con palabras tuyas, y de tía Nastasia, y también mías, y de Naricita, y de Pedrito, y de Rabito. Los vizcondes, que hablen arrevesado entre ellos. Nosotros, que no somos vizcondes, queremos estilo de clara de huevo: bien transparentito, que no dé trabajo para ser entendido (Lobato, 1938: 15).

A través de las elecciones lingüísticas de la mediadora, que incluirá palabras tuyas pero también de sus receptores, el clásico entra en un proceso de apropiación por parte del público infantil al cual no estaba destinado originariamente. Algunas de las operaciones que doña Benita realiza sobre el lenguaje son las siguientes: incorporación de onomatopeyas: “¡ñoc! ... ¡lepte! ¡lepte!” (Lobato, 1938: 33); mayor cantidad de exclamaciones e interjecciones: “¡Upa!, allá va Sancho a las nubes. ¡Upa! otra vez... ¡Upa! una vez más” (Lobato, 1938: 92); uso de términos locales: “el pobre Sancho parecía un monstruo tatú peludo” (Lobato, 1938: 220) y diminutivos.

Otros rasgos del discurso literario para niños son la “progresión constante del argumento para mantener la intriga, [el] uso amplio del diálogo y [las] descripciones plásticas y breves” (Tejerina Lobo, 2005). De esta manera, Benita ejerce una manipulación consciente de la trama narrativa priorizando los núcleos sobre las catálisis, reduciendo las descripciones largas y recreando diálogos ágiles y breves. Y ella misma, en uno de los tantísimos pasajes metatextuales de la obra lobatiana, lo explicita: “—Estoy narrando solamente algunas de las principales aventuras de Don Quijote, y eso mismo en resumen [...] Para ustedes, gente menuda, tengo que resumir, limitándome a narrar sólo aquello que puede divertir la imaginación infantil” (Lobato, 1938: 179). Este procedimiento se legitima, además, por la operación de pasar un texto de la escritura a la oralidad, para lo cual existen estrategias básicas que no solo son consecuencias del receptor infantil, sino propiedad necesaria del discurso oral, cualquiera sea la edad del oyente. Así lo explica Rodolfo Castro, escritor y cuentacuentos mexicano:

Este trabajo debe cuidar la línea narrativa, respetar el conflicto, conservar y valorar los elementos que sean necesarios para su comprensión y desbrozar todo aquello que no aporte algo significativo al relato en la secuencia

de acciones, en la creación de ambientes particulares o en la construcción de las características de un personaje. (Castro, 2002: 97)

En cuanto a la simplificación de los personajes, sirve como ejemplo el caso del Capitán Garfío, tan ambiguo en el texto original:

Este hombre inescrutable nunca se sentía más solo que cuando estaba rodeado por sus perros. Eran socialmente inferiores a él. [...] Así, le resultaba ofensivo abordar un barco con el mismo atuendo con que lo atacaba, y al caminar aún respetaba el distinguido andar sin afectación de la escuela. Pero ante todo conservaba la pasión por el donaire. (Barrie, 2011: 148)

El Capitán Gancho lobatiano, en cambio, sufrió un claro proceso de caricaturización —acompañado por las ilustraciones de Arturo Travi— en el cual desaparecen totalmente esas preocupaciones refinadas de la sociedad londinense: “Tenía los ojos rojos de corsario, y las pestañas de tamaño enorme. La barba terminaba en punta, sucia de tierra; el andar era de gorila, los cabellos ondulados y lustrosos parecían de cerda vieja” (Lobato, 1960: 48). Lo mismo ocurre con Sancho en el *Quijote*, cuya afición a la comida es explotada hasta la hipérbole para provocar comicidad: “aquí, en los grabados del libro, parece un matambre arrollado” (Lobato, 1938: 51); “el rechoncho Sancho [...] amasado como una albóndiga” (Lobato, 1938: 92).

O sea que el narrador oral es antes que nada un lector, ya que de su interpretación dependen las elecciones que luego tomará en su traducción al discurso oral. Otra vez, la abuela doña Benita aparece como lector modelo frente a sus nietos.

Llegamos por fin a la figura del lector infantil, presente en el texto a través de sus diálogos metatextuales y, en menor grado, de su acción. Por supuesto que cada personaje presenta sus características lectoras (o receptoras podríamos decir, en sentido más amplio, puesto que en ambas novelas son oyentes) de acuerdo a sus particularidades, pero trataremos de hacer una síntesis por las más significativas.

En primer lugar, son receptores curiosos. Emilia, con su pregunta inicial, es la que empuja a Benita a leer el *Peter Pan* de Barrie. Luego, cuando la abuela anuncia la fecha y hora de su narración, se genera una gran expectativa: “Al día siguiente, al atardecer, fue aumentando la curiosidad de los niños. A las dieciocho y treinta estaban ya todos en la sala, alrededor de la mesa, a la espera del relato”. (Lobato, 1960: 10) En cuanto al comienzo del *Quijote de los niños*, el descubrimiento del libro merece un capítulo aparte:

Emilia estaba en la sala de doña Benita revolviendo en los libros. Su gusto era descubrir novedades: libros con ilustraciones. Pero, como era muy

chiquita, sólo alcanzaba a los estantes de abajo. Para alcanzar el segundo estante tenía que subirse en una silla. En cuanto a los libros del tercer y cuarto estante, ella los agarraba con los ojos y los lamía con la frente. Por eso mismo eran los que más la interesaban. Sobre todo unos enormes y que le prometían un atracón de figuritas.

Un día la muy diablita hizo que el vizconde llevara una escalera a la sala, cierta vez que doña Benita y sus nietos habían ido a visitar al compadre Teodorico.

—¡Llegó la hora! —dijo Emilia no bien se vio solita en la casa—. Hoy los tales librotos bajan de cualquier manera. (Lobato, 1938: 7)

Emilia representa un lector infantil que revuelve y busca, tiene avidez y deseo. Los libros que más le atraen son los que aseguran (por su tamaño) cantidad de ilustraciones y los que están más fuera de su alcance (es decir, pertenecen a la esfera lectora de los adultos). Esto último tiene mucho de transgresión, y el narrador lo remarca dos veces. Es muy significativo entonces que no sea un adulto el que inicia el acercamiento entre los niños y el clásico español, sino que la iniciativa parte de la muñeca justamente en ausencia del adulto. El lector niño se lo está apropiando para sí. El Quijote es *de* los niños.²

Otra función de la curiosidad es la de acelerar la historia, ya que casi siempre los diálogos son interrumpidos por Naricita o Perucho para pedirle a la abuela que continúe con la historia: “—Continúe, abuelita. No pierda el tiempo con esta tonta” (Lobato, 1960: 103).

En segundo lugar, son oyentes atentos. Cuando la narradora cuenta que “el reloj dio las ocho —*bem, bem, bem, bem, bem, bem...* Emilia, que no dejaba escapar cosa alguna, levantó la mano. —¡Se equivocó, doña Benita! No sonaron más que seis *bem...*” (Lobato, 1960: 14) Cuando no entienden alguna palabra, preguntan enseguida: “—¡Alto ahí, abuelita! —gritó Perucho. Esa palabra rara me dejó atontado. ¿Qué quiere decir eso?” (Lobato, 1960: 91). Emilia reacciona reclamando verosimilitud cuando la abuela dice que el capitán Gancho se fue “frotándose las manos”: “—¿Cómo? —preguntó Emilia. Si no tenía más que una, ¿cómo podía frotarse las *manos?*” (Lobato, 1960: 103).

Es decir que son lectores activos que interpelan permanentemente al texto, pero también a la narradora y a su modo de contar, como se ve cuando Perucho protesta porque Benita suspende siempre su narración en el momento de mayor tensión narrativa,

2 “He aquí otros best-sellers de la infancia de los siglos XVI y XVII: el *Gargantúa* de Rabelais [...] y el *Don Quijote*, que les encanta a los escolares. Lo sabemos bien, en particular gracias a Pierre Perrault, uno de los hermanos de Charles, quien escribió, en 1679, una furiosa *Critique du Livre de Don Quichotte de la Manche*, donde se indigna precisamente del éxito que tiene esa obra maestra de Cervantes entre los niños”. (Soriano, 1999: 616).

procedimiento típico de los folletines y que recuerda a *Las Mil y Una Noches*, pero que a su vez reconoce como recurrente: “Siempre es así. Las historias son interrumpidas en los puntos más interesantes. Eso es una maldad” (Lobato, 1960: 106). O sea que Perucho tiene conocimiento previo de los mecanismos de la narración, y así se ve en efecto: los tres niños son lectores expertos que relacionan el texto con sus lecturas previas en varias ocasiones. Una de las más significativas es cuando Perucho, para contar que a él le había pasado lo mismo que a Don Quijote con los libros de caballerías, cuenta su experiencia lectora con el Cantar de Roldán (Lobato, 1938: 108). Lo interesante es que esto los convierte en lectores críticos, puesto que pueden comparar y emitir juicios de valor que pueden resultar bastante significativos teniendo en cuenta que Monteiro Lobato se está posicionando como autor pionero de una literatura infantil brasileña moderna. Al finalizar la primera noche del relato de *Peter Pan*, Naricita evalúa que la literatura moderna le resulta más interesante que la tradicional:

—Estoy advirtiéndolo eso, abuelita —dijo ella. En las historias antiguas, las de Grimm, Andersen, Perrault y otros, la cosa es siempre la misma. —un rey, una reina, un hijo de rey, una princesa, un oso que se transforma en príncipe, un hada. Las historias modernas son distintas. Esta promete ser muy buena. Peter Pan parece que es un diablito de los más interesantes... (Lobato, 1960: 35)

Esta confrontación entre una literatura antigua y una nueva es un tema recurrente en toda la obra de Lobato, pero lo que nos interesa remarcar ahora es justamente el conocimiento literario que tienen sus protagonistas infantiles, más allá de la erudición de la abuela, por supuesto.

Por otro lado, los receptores vinculan las historias con sus propias experiencias vitales, y por momentos asombra la cantidad de puentes que son capaces de tender entre la ficción narrada y su realidad. Uno de los más cómicos lo leemos cuando Emilia, siempre rápida, asocia su propio mundo de referencia con Don Quijote cuando lo alimentan en la venta de la primera salida: “—Yo vi a tía Anastasia llenar de ese modo el buche de un pollo enfermo [...] Pero ese pollo no era andante: no tenía visera” (Lobato, 1938: 25). Lo significativo de la comparación es que contribuye a ridiculizar todavía más la figura del caballero. Si Cervantes lo parodió, Monteiro Lobato redobló la apuesta. La única diferencia entre un pollo y un caballero es la visera...

No podemos dejar de mencionar uno de los aspectos más divertidos de la relación entre estos textos y sus receptores infantiles: el cruce entre la realidad y la ficción. En *Peter Pan*, Emilia replica el

juego de la sombra, puesto que capítulo a capítulo va recortando la sombra de Tía Anastasia hasta hacerla casi desaparecer; en *El Quijote de los niños*, la misma muñeca se identifica a tal punto con el caballero andante que reproduce la parodia convirtiéndose en “Doña Quijotita” y armando un verdadero revuelo en el gallinero.

En conclusión, podemos afirmar que tanto *Peter Pan* como *El Quijote de los niños* son novelas que, aunque tienen como objetivo explícito adecuar dos hipotextos a un público infantil brasileño, lo que ponen en primer plano es la comunicación literaria entre el texto, el adulto mediador y los receptores. Así quedan al descubierto las operaciones lectoras que, en una adaptación tradicional —esto es, en una simple condensación del texto— hubieran permanecido ocultas. Esta focalización en el acto de leer (o de escuchar) es muy significativa porque en las dos novelas originales constituye también un eje fundamental de la trama. En el caso del *Quijote* cervantino, creo que no hace falta explicarlo: las mil páginas giran en torno a la relación entre un lector y su mundo ficcional; en el caso del *Peter Pan* de Barrie, la narración de cuentos por parte de la señora Darling, primero, y por parte de Wendy, después, constituyen tanto el disparador de la acción —Peter se acerca todas las noches a la ventana para escuchar las historias— como el desenlace final —después de contarles a los niños perdidos todos los cuentos que sabía, termina contándoles el cuento de su vida para que decidan volver a su casa. Y la casa de doña Benita es el mejor espacio para esa confluencia de lecturas, puesto que allí los niños no son lectores ingenuos ni pasivos, sino lectores sumamente curiosos, activos, expertos y críticos. Tan activos que, como advierte doña Benita ya en el primer título de la serie: “Hacen tales cosas que la quinta se está convirtiendo en libro de cuentos maravillosos” (Lobato, 1953: 105). O, parafraseando a Lobato, sus libros se están convirtiendo en casa para morar.

Bibliografía

Primaria

- Barrie, J. M., 2011, *Peter Pan*, Buenos Aires, Losada.
- Cervantes, Miguel de, 2004, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Ilustraciones de Salvador Dalí, Barcelona, Planeta.
- Monteiro Lobato, 1938, *Don Quijote de los niños*, traducción de Benjamín de Garay, Buenos Aires, Claridad.

- Monteiro Lobato, 1953, *Las travesuras de Naricita*, trad. Ramón Prieto, Buenos Aires, Losada.
- Monteiro Lobato, 1960, *Peter Pan*, Trad. M. J. de Sosa, Buenos Aires, Americalee.

Secundaria

- Albieri, Thaís de Mattos, 2007, “A literatura infantil de Monteiro Lobato na Argentina: rompendo barreiras literarias, lingüísticas e de leitura”. En: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss05_03.pdf.
- Castro, Rodolfo, 2002, *La intuición de leer, la intención de narrar*, México, Paidós.
- Carranza, Marcela, 2012, “Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil”. En *Revista Imaginaria*: <https://imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>.
- Lajolo, Marisa, 2005, “Monteiro Lobato y Don Quijote: nuestros caminos de lectura en América”. En: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Quixoteguatemala2.pdf.
- Soriano, Marc, 1999, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.
- Tejerina Lobo, Isabel, 2005, “Literatura infantil y formación de un nuevo maestro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-infantil-y-formacin-de-un-nuevo-maestro-0/>.
- Vieira, Adriana Silene, 1998, *Um ingles no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriacao de Peter Pan na obra infantil lobatiana*. Universidade Estadual de Campinas. Disponible en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269589>.
- Zobaran, Felipe Teixeira, 2016, *Antropofagia no Sítio: insólito ficcional e identidade cultural em Peter Pan, de Monteiro Lobato*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Caxias do Sul. Disponible en: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/1403/Dissertacao%20Felipe%20Teixeira%20Zobaran.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Rayuela: la apropiación lectora del espacio

*Del “lector modelo”
al “lector cómplice”*

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ
Universidad Católica Argentina

R*ayuela* (la novela antinovelesca) de Julio Cortázar es -en la década del '60- un estallido del lenguaje, de la articulación novelesca tradicional en la expresión de sondeos filosóficos. El argumento gira en torno al deambular de Horacio Oliveira instalado en París- donde se relaciona con otros extranjeros con los que comparte lecturas de las obras de Morelli y reflexiones filosóficas -nodos temáticos- eje de articulación. Fortuitamente se contacta con Lucía -la Maga- y también por azar se encuentra con Morelli, el escritor admirado y discutido. Los distanciamientos con el grupo determinan su regreso a Buenos Aires. Rencuentro con el amigo Traveler y con su antigua novia Gekrepten. Oliveira se comunica intelectualmente con Traveler y en Talita cree ver a la Maga. Trabaja junto a ellos primero en un circo y luego en una clínica psiquiátrica donde se acentúa la experiencia angustiante del absurdo.

Veamos los nodos de articulación:

Julio Cortázar propone la construcción de una novelística sobre las fusiones del subrealismo con el existencialismo.¹ “La existencia

1 Es -según Cortázar- “[...] para reencontrar al hombre con su reino y expresar así las posibilidades humanas.” Cortázar, Julio, “Notas para una ubicación del subrealismo y del existencialismo”, 1947. En: *Obra crítica*, 2014, Buenos Aires, Alfaguara, t.

precede a la esencia”- señala Morelli (*Rayuela*, capítulo 154, p. 589) con la expresión clave del existencialismo base filosófica de las figuras de Oliveira y de Traveler. Cortázar asedia a través de Morelli/ Sartre al hombre existente y figura un ser que se pregunta por el ser en el dinamismo de una conciencia que rodea al “en sí” de grietas, de vacíos.² Se trata como de la presencia de un tercer ojo, “[...] una inquietud, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, [...] porque el hombre no es, sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría [...]” (*Rayuela*, capítulo 62, p. 389).

En la ontología fenomenológica de *Rayuela* se propone una distinción entre el elemento expresivo, y la cosa expresada; una distinción entre el lenguaje y la realidad haciéndose conciencia y se señala que *ese pasaje* puede ser la expresión del ser en el conformismo de una existencia inauténtica o del ser en el inconformismo de la existencia auténtica. La existencia inauténtica del hombre reflejo acomodado en la neutralidad de pensamiento y de lenguaje en el artilugio de la máscara. O frente a este “vivir como si”, el inconformista trazado en los rasgos del figurado escritor Morelli, que -como Oliveira- desconfía de los absolutismos. Para Morelli, figuración cortazariana,³ la autenticidad se expone en su técnica narrativa “una incitación a salirse de las huellas”. (*Rayuela*, capítulo 99, p. 475).

En la articulación de *Rayuela*, el itinerario sartreano de la conciencia se remite al modo subrealizante: el modelo que André Bretón propone en *Nadja*- 1928 y explica en *Los vasos comunicantes* - 1955- como el juego entre conciencia y subconciencia. Nadja - una metáfora de los pasajes, de los espacios puentes- es una pre-figura de Lucía, la Maga cortazariana. Las disposiciones del espíritu y las formas de sensibilidad caracterizan un mundo en que las sensa-

II, pp.99-111. *Modo subrealizante* es la expresión usada para la narrativa de Cortázar por Stefan Baciú en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, 1974, México. Joaquín Mortiz. Es el modo imaginario que propone el subrealismo al aceptar las posibilidades de la exploración onírica y el sondeo de un espacio interior al que considera desprovisto de fronteras.

2 Así frente a la articulación de las novelas que entre 1938 y 1945 Sartre propone como diarios metafísicos, itinerarios de conciencia surge una antinovela como expresión del ser inauténtico.

3 ¿Quién es Morelli? A quién enmascara Cortázar en esta figura? La existencia precede a la esencia- señala Morelli (capítulo 159, p. 589) con la expresión clave del existencialismo de Jean Paul Sartre base filosófica de las figuras de Oliveira o de Traveler o del inconformista configurado por Morelli. El inconformista, su mano en el guijarro (capítulo 74, página 412,) que remite al Antoine Roquentin de *La náusea* y su reflexión sobre la funcionalidad del guijarro: para ser arrojado que determina la existencia.

ciones actúan más que las ideas en el despliegue de ciertas zonas imaginarias, donde hay vasos comunicantes entre realidad y sueño, alucinación y racionalidad.⁴

La poética. Entonces, sobre el eje ontológico de la existencia se desarticula la forma de la novela. Para Morelli -el escritor figurado- la autenticidad se expone en su técnica narrativa: “una incitación a salirse de la huella” en su “novela apólogo” o “visión”, “novela *antinovelesca*” todo lo que se entreeva debe serlo a través del ojo de un personaje o de una cámara impersonal.

Como sabemos, antinovela es el término con el Sartre define en el “Prefacio” a *Retrato de un desconocido*, ese relato de Nathalie Sarraute de 1948. Expresa, argumentando su definición, que la escritora al suprimir la ficción de la representación no permite que sus personajes digan más que lugares comunes: la “cháchara” de Heidegger, el “se” de la inauténticidad. El “anti” expone el planteo acerca de si la novela no se transformaría en la expresión del ser neutro. Y se postula -en una dimensión filosófica de la narrativa- otra forma: suprimir la ficción de la representación al configurar una especie de “realidad objetiva”, percibida como los datos inmediatos de la conciencia. El problema técnico consistía en hallar una orquestación de las conciencias que permitiera reproducir la pluridimensionalidad del suceso al renunciar a los intermediarios entre el lector y los subjetivos puntos de vista de los personajes. Se proponen diarios metafísicos, itinerarios de conciencia. El emisor se adosa a la conciencia que describe. Todo está visto a través de la conciencia y el estado de ánimo en el presente.⁵ El mundo exterior cobra vida cuando se constituye en una opresión para la conciencia. La cronología lineal del relato clásico se sustituye por esa polifonía novelesca que da cuenta simultáneamente de una serie de sucesos en el mismo instante en

4 André Bretón expresa: “[...] más importante aún de lo que es para el espíritu el encuentro de ciertas disposiciones de cosas, considero las disposiciones de un espíritu con respecto a ciertas cosas; estos dos tipos de disposiciones rigen por sí mismos todas las formas de sensibilidad [...]” Bretón, André, *Nadja*, 1979, México, Joaquín Mortiz, p.13. Caracteriza un mundo en que las sensaciones actúan más que las ideas, y propone la exploración de un espacio en lo onírico, en lo irracional, en las zonas imaginarias. Por eso postula eliminar las descripciones y narrar en un tono calcado de la observación médica.

5 Jean Paul Sartre propone: *Novelas de situación* y argumenta: “[...] necesitamos pasar en técnica novelesca de la mecánica newtoniana a la relatividad generalizada” (Jean Paul Sartre, 1948 y 1950, ¿Qué es la literatura? “Situación II”, Buenos Aires, Losada, 1976, 6° edición, pp. 252-253, traducción de Aurora Bernárdez. Todo lo que se entreeva debe serlo a través del ojo de un personaje (Roquentin, Delaure, Daniel Sereno) o de una cámara impersonal. La realidad nos es impuesta por el resabio de una conciencia.

que se producen. Así, se hace a los lectores contemporáneos del suceso en un espacio múltiple.

El deambular de Oliveira

En el dinamismo, la conciencia – que se desplaza en su reflejo en otros, en su percepción y articulación de mundos- se vuelve hacia un centro deseado. “La búsqueda” es el tema central y la razón de ser de *Rayuela*. Todo el libro gira en torno a ese sentimiento de falta, de ausencia. El protagonista dibuja su epopeya entre asombro, vacilación, mareo, angustia, náusea al comprobar el absurdo de ser incumplido. El ser fuera del propio centro, en un mundo que otros han alienado.

La figuración cortazariana de Oliveira despliega uno de los planteos nodales de la epistemología fenomenológica contemporánea: *el complejo perceptivo*. Oliveira percibe su existencia en un mundo cuyo sentido se ha dado por otros en cierto lenguaje. El lenguaje es residencia, media la percepción. Ese lenguaje y esa cultura previos “nos habitan”. Estamos como habitados- por eso hay paravisiones: “[...] como si yo fuera alguno que me está mirando [...]” (*Rayuela*, capítulo 84, p.431)

Desde ese previo, en nuestra percepción del mundo, miramos de reojo algo que parece extraño, algo que no conocemos y advertimos que el mundo está lleno de voces silenciadas.

En *Rayuela* como en le nouveau roman se figura la percepción por un ojo (una lente, un objetivo) que gira sobre sí e interroga el mundo. Toda la trivialidad de la vida corriente va a transformarse, transfigurarse. La conciencia vigila, juzga su pensar y da una vuelta del revés la percepción. En esa paravisión, lo que no se ve, lo defectivo, lo que no se ha conocido es lo que no se es. El otro, el prójimo son para Horacio polos de fuga, miradas que remiten de él a él mismo. En el proyecto de ser la percepción es un complejo de símbolos: “[...] la esquina era una proyección perfecta de lo que estaba pensando[...]” (*Rayuela*, capítulo 23, p. 116)

El espacio

La figuración del espacio desde el enfoque de la percepción de Oliveira expone la visión en un juego –casi renacentista- de “pensamiento visual”. La percepción delinea con claridad la distancia entre visión y representación. Se expone el itinerario reflexivo que remite los da-

tos sensoriales a un determinado repertorio de significados. La escritura instala en el espacio gráfico un tablero que consigna un orden de capítulos desarticulando la secuencia habitual. La división externa refiere un espacio desde la percepción de Oliveira: “Del lado de allá” –París-, “Del lado de acá”- Buenos Aires- y luego un paratexto envolvente en los capítulos prescindibles: “De otros lados”. El texto dibuja insistentemente ese itinerario desde la visión al juego reflexivo. Y es que, en efecto, la matriz de referencia de *Rayuela* expone una concepción del espacio que se enmarca en los ejes de especulaciones, en sus desplazamientos. Desde el espacio en la intuición como verdad (geometría euclidiana) a la intuición como hipótesis (Descartes); desde el espacio en el marco geométrico (Leibniz, Kant, Hume, Locke) a una teoría de relaciones y a un planteo ontológico que, desde la filosofía, opone definiciones. Si la concepción substancialista sostiene la unidad del espacio, otras reflexiones lo consideran forma pura (Leibniz) o forma de ordenación de lo existente. Oliveira es figurado a partir de ese dilema.⁶ Los lugares de París –calles, plazas, muelles, el río Sena, los arcos, los puentes los parques, se citan en francés: *rue Dauphine, quei de Seine, Pont des Arts, Boulevard de Parc Montsouris, Place de la Concorde, Pont San Michel, Chatelet, Tour Saint Jacques, Porte d’ Orleans* -instrucciones para el repertorio turístico- refieren itinerarios posibles de su búsqueda. “Buscar era mi signo.” Pero en el esquema imaginario de Oliveira como en la *promenade* subrealista no es el espacio histórico, sino la ciudad de los acercamientos súbitos, de las pasmosas coincidencias. Horacio deambula fascinado en un itinerario hacia sí mismo. Situado en *Saint-Germain-des-Prés* y en diálogo con Baudelaire, Barbey d’Aureville, Maupassant se transfiere a dimensión metafísica. Hay espacios neutros una especie de “centro inmóvil de la rueda”: el café *Deux Magost* en *Saint Germain des Prés*, (el Richmon en Buenos Aires, o el Tokio de Chivilcoy) es el espacio del “[...] balance alejado del ‘yo’ que entró hace una hora y del que saldrá dentro de una hora [...] Uno puede verse entrar y salir” un encuentro consigo mismo en esa búsqueda del “centro inmóvil de la rueda”.

En la percepción de Oliveira el espacio y los objetos registran la distancia entre lo sistematizado y el sujeto o la conciencia que observa. Los espacios se entran en el tiempo y en la memoria. Estando en París evocaba a Chivilcoy, a su escritorio en el barrio porteño de Floresta. “Es muy raro poder estar en tres partes a la vez, pero esta tar-

⁶ El espacio en su forma más general, concebido como posibilidad de reunión es un concepto fundamental que no se deriva de la intuición pura ni de la experiencia. Helmholtz, Hermann, Óptica fisiológica.

de me pasa eso. Debe ser la influencia de Morelli [...] En cuatro partes a la vez, ahora que lo pienso. Me estoy acercando a la ubicuidad, [...] (*Rayuela*, capítulo 57, p.380). El otro espacio es el del lenguaje. La casa del ser/ la cárcel del lenguaje. La reflexión sobre el lenguaje (enmarcada en la intuición fenomenológica de Dilthey, de Husserl de Wittgenstein) señala que la creación de un lenguaje muestra la estructura humana, refiere el ethos. El lenguaje es residencia. En el espacio gráfico Cortázar da una vuelta de tuerca más al recurso de la multiplicidad de enfoques. En la figuración temporal hay variaciones que se disponen en equivalencias textuales o isotextemas. Se cuenta un episodio y en una vuelta atrás, se lo reitera o, en contrapunto temporal, un episodio narrado, por un salto hacia atrás, se ordena de nuevo en avance cronológico y se agregan otros en superposición de varias series narrativas; y entre las distintas voces se les da espesor, profundidad psicológica. También hay discontinuidad temporal, rupturas, velocidades diversas. En el capítulo 34 Oliveira -en un monólogo narrado- actualiza su historia en los renglones impares y la historia con Lucía en los renglones pares: intercala, superpone y hace del espacio gráfico una metáfora. En efecto, el espacio declarado: “Del lado de allá”, “Del lado de acá”, “De otros lados” (esos de los capítulos prescindibles del 57 al 155 y que hay que comenzar a leer desde el cap.73), ese espacio se delinea en la página: “Cuantas veces me pregunto si esto no es más que escritura, [...]” (*Rayuela*, capítulo 73, p. 409).

Hay paralelismos, vueltas, transformaciones de las frases y las aparentes equivalencias textuales complican el espacio gráfico, hacen inciertos sus niveles en estructuras móviles: la página en la página: el gílgico de la maga: la metáfora de la magia. El espacio gráfico expone la poética: “revivir el lenguaje”.

El lector modelo⁷

Las instrucciones del texto esbozan un espacio en niveles: textos, metatextos, paratextos. La escritura expone la distancia entre visión y representación a través del agregado semántico de la memoria, la desarticulación del “ahora” y el juego irónico sobre la autenticidad del narrador en primera persona. La complejidad del espacio gráfico es una estrategia textual. Muestra que las imágenes de la percepción de Oliveira no son sólo representaciones de la visión, sino una suma de ideas y emociones. En el “Tablero de dirección” se advierte que se

7 Hacemos referencia al concepto que Umberto Eco explana en *Lector in fabula*, 1981, Barcelona, Lumen, capítulo 3 “El lector modelo”, pp. 73-96

trata de dos libros: el primero hasta el capítulo 56, el segundo- de capítulos prescindibles- comienza en el 73. Los dos libros refieren dos direcciones en la orientación de la lectura. Algunos capítulos del 57 al 72 deberán leerse desde el 73. Son los marginales de los prescindibles. El tablero -la lista de capítulos- es un paratexto en juego de perspectivas. Desde un proyecto de literatura: “Hacer polvo las palabras [...] ‘destruir la literatura’ -según Morelli- para ‘quebrar los hábitos mentales del lector [...] por una interacción menos mecánica de los instrumentos que maneja’ [...] el escritor tiene que incendiar el lenguaje [...] No ya las palabras en sí, sino la estructura total de una lengua, de un discurso [...] proponer “una arcilla significativa”. (*Rayuela*, capítulo 99, pp. 467-478). Hacer al lector contemporáneo del relato suprimiendo todo intermediario entre su conciencia y la de los personajes.⁸ El emisor de *Rayuela*, juega, ironiza sobre el proceso de autenticación. El relato de sucesos externos es una línea superficial sobre el trasfondo de un monólogo narrado acerca del itinerario de la conciencia en sus búsquedas, percepciones y configuraciones de imágenes. Se trata de dibujar las ideas en un modelado “como esas figuras que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas indicarían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura, pero a veces las líneas ausentes eran las más significativas: lo indeterminado [...]” (*Rayuela*, capítulo 109, p. 498). Cortázar explana su imagen del lector: “Mientras escribía pensaba en la relación Oliveira- lector [...] porque ese lector era mi antagonista entrañable, [...] y porque le exigía una actitud de contacto crítico, [...] (Cortázar, 1971) El libro reclama del lector una “actitud vigilante” distante de una actitud pasiva [...] se busca un diálogo violento, exasperado, [...] (Cortázar, 1965)

La imagen del lector orienta la escritura

Las innovaciones técnicas de las novelas “esos aparentes caprichos tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una especie de “frère ennemi”, un cómplice, un colaborador.” (Cortázar, 1963) ¿Cómo organizar en la lectura el texto cortazariano? El lector modelo exige una particular competencia. ¿Cómo articular la naturaleza semiótica del espacio que percibe Oliveira, el campo de referencia interno del “acá”, del “allá”, de “otros lados”. Intuimos que un lector cómplice debe diferenciar la percepción del espacio como dato histórico, como proyección de lo instituido. Según las instrucciones de la superdeter-

8 Morelli expone el proyecto de Sartre. Puede confrontarse: Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* “Situación II”, opus cit, p.327.

minación referencial leer el espacio de la figuración cortazariana supone un itinerario en varios niveles de la memoria. Supone un lector en la inquietud de una búsqueda, capaz de sondear la matriz del referente de Oliveira/Morelli/Cortázar en el marco del cuestionamiento epistemológico acerca de un espacio objetivo. Articular el espacio exige al lector reemplazar la linealidad de un enfoque por el juego de perspectivas y delinear la figuración cortazariana de esa búsqueda del ser-conocer. Asediar en la descripción del percepto la dualidad entre la categoría como función inconsciente y la reflexión consciente que fija formas de relación en conceptos categoriales. *Rayuela* orienta la “complicidad” del lector a desentrañar las relaciones, sondear la duda cortazariana entorno a las categorías de la sensibilidad, asediar la sospecha sobre las categorías del pensamiento especulativo y del discursivo. Intuimos que el lector cómplice debe articular en el relato en primera persona, de autenticación aparente, el juego de la ironía sobre los sistemas.

En síntesis, la aisthesis: visión del mundo a través del otro, exige al lector esbozar un campo de referencia cuyo núcleo sea un diagrama del percepto: complejo perceptual de lo simbólico en un marco entre existencialismo y surrealismo. Desde ese núcleo es posible al lector cómplice asediar en la percepción de Oliveira los itinerarios superpuestos de la actitud objetivante a la realizativa. La visión de los objetos se reemplaza por la visión de las relaciones en un desplazamiento a reflexiones que articulan y desarticulan espacios culturales, lenguajes y expresiones literarias desde la sospecha sobre las lógicas instituidas. El “allá” inunda el “acá” en la nadificación de lejanías. La percepción del espacio por Oliveira se puebla de jirones, de recuerdos, imágenes aisladas que se captan en una actualización. El yo- el sí mismo-se descubre en la densidad, en el espesor del tiempo en el espacio. El lector cómplice asedia los silencios, los espacios vacíos del texto, y refigura las imágenes flotantes: el ojo de arriba, en la gran carpa del circo; el dibujo de una rayuela en el espacio físico de la clínica psiquiátrica; el tablón sobre el estrecho pasaje entre un hotel y una pensión. Un puente de ventana a ventana en la expresión de un mundo oculto, de sí a sí mismo. En la comprensión reconstructiva el lector se vuelve cómplice en esta paravisión y configura ontológicamente esa sospecha.

Continuaciones. Conjeturas o abducciones: hipótesis sin contrastar sobre lectores cómplices. Jacques Derrida su apropiación de la narrativa como incitación a sus reflexiones sobre *la escritura y la diferencia, la diseminación, la deconstrucción-1967-1972*⁹. Woody Allen y

9 Derrida, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil. Derrida, Jacques, 1967, *De la grammatologie*, Paris, Minuit. Derrida, Jacques, 1972, *La Dissémination*, Paris, Seuil

su apropiación de *Rayuela* como posible matriz referencial del guión cinematográfico de *Medianoche en París*.

Bibliografía

- Abbasian, Laura, 1994, “La poétique de la absence et de l’oubli dans le récit fantastique du Río de la Plata: le ‘non-lieu’ de l’histoire”, en *Lire l’espace*, Cahiers du G.R.I.A.S. N° 2, Saint Étienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, pp. 53-74.
- Baciú, Stefan, 1974, *Antología de la poesía subrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Bloch, Michel, 1967, *La nueva novela*, Madrid, Guadarrama.
- Bretón, André, 1979, *Nadja*, México, Joaquín Mortiz, 4° edición.
- Breton, André, 1978, *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz, 3° edición.
- Breton, André, 1972, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Butor, Michel, 1967, *Sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, tomo I y tomo II.
- Cortázar, Julio 2013, *Rayuela*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, Julio, 1971, “De una carta a Lida Aronne de Amestoy, 18 de agosto de 1971” en Cortázar, Julio, 2013, *Rayuela*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, p.626.
- Cortázar, Julio, 1963, “De una carta a Jean Bernabé, 3 de junio de 1963”, en Cortázar, Julio, *Rayuela*, 2013, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, pp. 620-621
- Cortázar, Julio, 1965, “De una carta a Jean Bernabé, 8 de mayo de 1965” en Cortázar, Julio, *Rayuela*, 2013, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, p.610.
- Cortázar, Julio, 1950, “Situación de la novela” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t.II, pp. 219-226.
- Cortázar, Julio, 1962, “Carta a Roberto Fernández Retamar: Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t.III, pp. 38-44
- Cortázar, Julio, 1947, “Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t. I, pp. 560-568.

- Cortázar, Julio, 2014, *62 / Modelo para armar*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Fontanille, Jacques, 1989, “Les espaces subjectifs” en *Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Paris, Hachette.
- Franco, Jean, 1976, “Paris, ciudad fabulosa” en Loveluck, Juan, *Novelistas hispano-americanos de hoy*, Madrid, Taurus, pp. 271-290.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Sanz, Amelia, 1994, “Lire l’ espace contemporaine” en *Lire l’espace*, Cahiers du G.R.I.A.S. N° 2, Saint Étienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, pp. 9-27.
- Sartre, Jean Paul, 1940, *L’ Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’ imagination*, Paris, Gallimard.

9.

**CUERPO, SUBJETIVIDAD
Y ESPACIO**

El Cantar de los Cantares

Exploración de los espacios y los cuerpos¹

PABLO R. ANDIÑACH

Universidad Católica Argentina

Al comienzo del libro la mujer expresa una frase inquietante. Ella dice: “Soy negra y hermosa” (1:5)². Con estas palabras golpea con dureza la rígida estructura estética de su tiempo y el nuestro. Busca liberar a las mujeres y los varones de prejuicios y cadenas de manera que puedan unirse, disfrutar de sus cuerpos y mirarse a los ojos. En el *Cantar* esto se logra si podemos leer debajo del polvo de los años con la llave adecuada que nos abra el texto.

Establecer una clave de lectura es una tarea delicada pues supone que la interpretación que le seguirá recibirá la influencia de tal aproximación. Es necesario a la vez mencionar que es muy difícil que un texto pueda ser leído desde solo una exclusiva llave de lectura; esto no

1 Este ensayo es una versión expandida de nuestra presentación en el Coloquio. A su vez se basa en nuestro libro *Cantar de los Cantares, El fuego y la ternura*, Buenos Aires, Lumen, 1997. Hay una versión más breve en *Acta Poética* 31 (2010). La traducción del hebreo de los poemas citados del *Cantar* es nuestra.

2 Otras traducciones dicen “negra *pero* hermosa”. Sin embargo el *vav* hebreo es tanto conjunción adversativa como copulativa y su sentido se define por el contexto del habla o del texto en que se inscribe. En este caso se exige leer el contexto mayor de la obra –no solo este verso– que expresa una exaltación de la belleza del cuerpo y en consecuencia nos induce hacia la función copulativa. Es a la vez una muestra de que el texto y su traducción tampoco son ajenos a opciones estéticas e ideológicas.

solo tiene que ver con la riqueza semántica de los textos expresada en su polisemia sino también en la vitalidad de la experiencia humana –a la vez diversa y contradictoria– desde donde se lee e interpreta aquello que se expone a nuestro entendimiento. Para el caso del *Cantar* postulamos que el texto mismo sugiere diversas claves que se complementan e iluminan la lectura:

1. La oposición entre lo singular y lo múltiple. Esto adquiere varios aspectos en los poemas, tales como la afirmación del amor personal y el rechazo de una sexualidad anónima o la preservación del propio cuerpo para el ser amado y en consecuencia negarlo a otras posibles relaciones.
2. La crítica de la sexualidad impersonal representada por la figura del rey Salomón.³
3. La valoración del cuerpo; su belleza; el placer del encuentro sexual.
4. La necesidad de leer el *Cantar* en clave de mujer. La estructura literaria muestra que los poemas son producto de una autora que dio su impronta a los textos.⁴

Lo erótico está presente en diversas formas en cada una de estas perspectivas. En su importante libro sobre la sexualidad en el Antiguo Testamento, Phyllis Trible (1978: 144-165) lee el *Cantar* como respuesta a la narrativa de *Génesis* 2-3, el llamado segundo relato de la creación del cosmos y la pareja humana. De acuerdo a su interpretación en *Génesis* la creación es descrita como el desarrollo de cuatro etapas del Eros. La primera comienza con la creación de los seres humanos. La segunda consiste en la creación del jardín donde los humanos han de vivir; la tercera describe la creación de los animales como compañeros del ser humano en la tierra. El punto culminante de la narrativa bíblica es el cuarto episodio en el cual es creada la sexualidad. Luego la expulsión de la primera pareja humana de este lugar de erotismo y el cierre del jardín con un querubín y una espada impedirían el retorno a ese lugar privilegiado. Trible entiende que el texto del *Cantar* redime

3 Cf. nuestro artículo “Crítica de Salomón en el Cantar de los Cantares”, *Revista Bíblica* 53, (1991) 129-156.

4 David Clines cuestiona el papel de la mujer en el Cantar al considerarla subordinada a la del varón. Su argumento es que el Cantar describe a las mujeres desde la perspectiva del varón. Sin embargo Clines asume esta postura pero no la fundamenta lo que a nuestro criterio le resta capacidad de leer la riqueza de lo femenino en el texto, cf. *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, Sheffield, JSOT Press, 1995, 120-121. Cf. nuestra exposición *infra*.

a la pareja de aquella expulsión y vuelve a abrir el acceso al placer y a disfrutar de los sentidos (Trible 1978: 144). Si la narrativa de *Génesis* 2-3 no ofrece ninguna posibilidad de regresar al jardín de la sexualidad, para lograr acceder se construye un nuevo jardín –el *Cantar* de los *Cantares*– espacio en que Eros será celebrado. El libro de Trible es original e interesante, especialmente cuando luego ofrece un análisis detallado de textos en los cuales extiende sus ideas. Sin embargo es preciso señalar una dificultad. El problema con esta interpretación no descansa en su falta de lógica sino en su lectura de ambos textos (*Génesis* 2-3 y el *Cantar*).

Ni el *Génesis* supone la necesidad –o el deseo oculto– de retornar a un estado primitivo, ni el *Cantar* sugiere que esté interesado en volver a visitar las preguntas creacionales para restaurar algo que se habría perdido.⁵ *Génesis* 2:4-4:26 es una unidad literaria que podríamos llamar “el primer período de la creación” en el cual se narra la historia (*‘elle toledot*) “de los cielos y la tierra” (cf. 2:4a) donde las transgresiones (“pecados”) son parte de la vida cotidiana original. El deseo de “ser como Dios” y poseer sus atributos (eternidad, derecho sobre la vida de los demás) no son actos marginales en el desarrollo de la naciente humanidad sino que ellos son comprendidos como inherentes a la primera y única naturaleza humana. No hay un estado de perfección y plena libertad a la que podemos anhelar regresar, tanto en la esfera de la justicia como de la sexualidad. Esta distinta concepción se refleja incluso en la diversa traducción en las Biblias de la palabra hebrea *gan*: traducirla como “jardín” alude a un lugar para disfrutar el tiempo libre y en el cual todo está en función estética. Nosotros preferimos traducir *gan* como “huerta”, un lugar en el cual es preciso trabajar para poder disfrutar de él y sus frutos; en la huerta el producto de la labor humana contribuye al bienestar y la armonía de quienes lo habitan, y lo estético es consecuencia de la industria humana, no algo dado gratuitamente.⁶

En 7:10 hay una alusión a *Génesis* 3:16 pero no en el sentido de una restitución del tiempo pasado sino con la intención de corregir aquel texto al ampliar la primera lectura sobre la sexualidad: “Yo soy de mi amado / Y su deseo es hacia mí”.

Texto que contrasta con *Génesis* 3:16: “Tu deseo será hacia tu marido / Y él dominará sobre ti.” En este texto la pulsión erótica se esta-

5 Athalya Brenner señala las diferencias entre los textos del Génesis y el Cantar y muestra sus puntos divergentes, *The Song of Songs*, Sheffield, JSOT Press, 1989, 83; también J.A. Clines, *Interested Parties...* 115-116.

6 Cf. nuestro comentario a Génesis en Armando Levoratti (ed.), *Comentario Bíblico Latinoamericano I*, Estella, Verbo Divino, 2004, 374.

blece como una inclinación de la mujer hacia el varón; ella necesita del varón para satisfacer su deseo sexual⁷ lo cual supone una forma de dominación y sujeción hacia ella.⁸ Esta condición de la mujer tiene su paralelo en el varón en la maldición de la tierra y en su necesidad de trabajarla para que produzca lo necesario para la vivir de ella (*Génesis* 3:17-19); pero no hay ninguna mención paralela que aluda a la erótica del varón y a su búsqueda del cuerpo de la mujer. Así la sensibilidad poética y teológica del autor del *Cantar* corrige esta idea al señalar que el varón necesita de la mujer como objeto de su erotismo y por lo tanto él también está sometido a ella. Lo que ahora es revelado por el *Cantar* es que la pulsión erótica hacia el otro no es una inclinación exclusiva de la mujer sino que también está presente en la vida del varón.

Lo que debe observarse es que mientras el relato del *Génesis* es mítico y por lo tanto etiológico e intenta dar cuenta de la conducta humana como respuesta de Dios ante la desobediencia de la pareja humana, el *Cantar* celebra la pulsión sexual mutua y no tiene connotaciones que lo relacionen con ningún castigo por una eventual desobediencia ni la intención de responder a la condición humana entendida como de sujeción de un sexo sobre el otro. En el *Cantar* la erótica es un acto primero, no relacionado con ninguna condición previa. Desde la percepción de la sexualidad en el *Cantar* hay una liberación del placer de los límites a que ha sido ceñido al considerarlo como consecuencia de otra cosa –en este caso como mancha de la conducta- agravado por

7 Es un error interpretar este texto como si el erotismo de la mujer fuera un castigo por su desobediencia y un signo de su sujeción al varón. Nosotros preferimos interpretarlo como una marca de su condición humana y de la diferencia de su cuerpo –también el del varón- con el de los Dioses al que la pareja primordial aspira asimilarse: Esta búsqueda de asimilación tendría su premio al decir de la serpiente “...serán como Dios” (Gen 3:5). George Coats destaca que Gen 3:16 no es una maldición –como se lo ha considerado por tradición- sino más bien considera que se establece un nuevo modo de relación entre la mujer y el varón, un vínculo que se crea a partir de la diferencia y su expresión íntima mostrada en 2:23-24, cf. *Genesis with an Introduction to Narrative Literature*, Grand Rapids, Eermans, 1983, 56. Gerhard von Rad también rechaza la idea de maldición y prefiere hablar de que el texto anuncia que en la vida de mujer habrá “dolores y contradicciones”: le dolerán los partos pero sin embargo seguirá atraída al varón por una pulsión interior, cf. *El libro de Génesis*, Salamanca, Sígueme, 1977, 112. También Morla 2004, *passim*.

8 Obsérvese que la inclinación hacia el varón en Gen 3:16 es ubicada después y no antes de la referencia al embarazo y parto. Esto indica que el texto no busca relacionarla con la procreación sino con el anhelo del placer que la conduciría al sometimiento al varón. Leído de esa manera el sufrimiento de la mujer y su sumisión son sancionados como parte de la voluntad de Dios para ella; hoy vemos que ese texto admite otras lecturas. A esta teología es a la que responde el Cantar en 7:10 y en general; cf. Severino Croatto, *Crear y amar en libertad. Estudio de Génesis 2:4-3:24*, Buenos Aires, La Aurora, 1986, 143-144.

la doble significación: castigo para la mujer; custodio de que el castigo se cumpla para el varón.

Veamos otros casos. El poema en 8:5 está construido como un diálogo entre la pareja:

Él: ¿Quién es ésta que viene del desierto
Recostada sobre su amado?
Ella: Bajo el manzano te desnudé.
Allí tu madre tuvo dolores de parto
Allí estuvo ella, la que te dio a luz.

Las palabras del varón se repiten como un refrán (ver 3:6 y 6:10); relacionan a la mujer con el desierto, en este caso un símbolo de lo raro y exótico que califica a la mujer como a la vez atractiva y enigmática.⁹

La respuesta de la mujer remite a una nueva escena, debajo de un manzano. La raíz hebrea *’or* tiene dos sentidos. El primero es “despertar” y es utilizado por la mayoría de los traductores. El segundo significa “desnudar”.¹⁰ La elección entre ambos sentidos no puede basarse en una mera estadística sino que debe ser el resultado de evaluar el contexto literario del pasaje y su lugar en la obra en general. En esta unidad el tema es la concepción del varón y el momento de su parto, ambos momentos que se llevan a cabo con el cuerpo expuesto y desnudo y expresan momentos centrales de la vida erótica. Si la intención es referirse a la unión sexual es más coherente traducir “te desnudé”, de manera que se enfatiza el lugar central de la joven en este acto. Es ella la que desviste al joven para disfrutar de su cuerpo.

9 Debe evitarse una lectura mecánica de este texto por la cual “desierto” sea comprendido como paradigma del lugar de la purificación del pueblo, o del encuentro con Dios, o como evocador de la memoria del éxodo. Sin duda es así en muchos casos dentro del Antiguo Testamento pero no aquí donde no encontramos signos recurrentes que apunten a la necesidad de purificación o a tiempos pasados vistos como más benignos, cf. R. Tournay, *Quand Dieu Parles aux Hommes le langage de L’amour*, Paris, Gabalda, 1982, 65.

10 La raíz es *ayin vav resh* que remite al concepto de “despertar” pero en algunos casos (Habacuc 3:9) es “desnudar” (incluso el adjetivo “desnudez”, *’ereiá*) aunque en este caso se aplique al arco con el sentido de “prepararlo” para disparar la flecha. También esta raíz se vincula con la raíz *ayin resh resh* (Isaías 23:13; 32:11; etc.) y se mezcla y confunde con ella por la debilidad de sus consonantes. La encontramos también en el adjetivo *’ariri* “sin hijos”, es decir “desnuda” o “despojada” de hijos (Génesis 15:2; Jeremías 22:30). De la raíz *ayin resh hei* (estar desnudo) deviene *’evah* (“desnudez”, en general con un sentido negativo de exposición impúdica, cf. Lamentaciones 1:8; Ezequiel 16:37), pero la radical *hei* oculta una *vav* con lo cual resulta en *ayin resh vav* y se acerca a nuestra propuesta de traducción. Quizás debamos considerar que el texto juega con esta ambigüedad de “despertar/desnudar”, cosa que no debe extrañarnos en poemas de tan sutil factura.

La ausencia de mención del padre –ausencia en todo el *Cantar*– coloca el énfasis en la perspectiva de la mujer que la autora de los poemas quiere destacar. Dada esta perspectiva desde la mujer es llamativo que no haya base textual para pensar que el *Cantar* relacione el erotismo y la sexualidad con la maternidad. En una cultura en la que la fertilidad era central para la valoración de la vida de una mujer estos poemas emergen y hacen evidente que el placer erótico se justifica a sí mismo y se entiende como el juego de dos cuerpos que se entregan a la ternura. No es un elemento externo –procreación– el que da sentido a los besos y el placer. La concepción es solo mencionada en una oportunidad (3:4), y se lo hace para evocar la unión de los padres de ella que se hizo en el mismo lugar donde ahora los jóvenes se encuentran para unirse sexualmente. Se señala que es un lugar apropiado para la sexualidad, un lugar cerrado, y en el cual el erotismo ya ha tenido lugar en el pasado.

Otro texto es el poema 2:16-17, en el cual la voz de la mujer dice:

Mi amado es para mí, y yo soy para él:
Él pastorea entre los lirios.

Antes que sople la brisa del día
y huyan las sombras
vuelve, se semejante
amado mío, a una gacela
o a un joven cervatillo
por los montes de Béter.

El primer verso se repite en 6:3 y 7:11 y expresa la profundidad y exclusividad de la unión de la pareja. La estructura semántica es muy comprimida y exhibe una gran capacidad de concisión poética. En la segunda línea los lirios son una alusión a la mujer y su sexualidad y la imagen del pastor –que debe viajar sobre los accidentes geográficos al frente de su rebaño– es utilizada para referirse a la relación mutua y al juego amoroso.

El segundo verso es sugestivo. Ocurre durante la noche, cuando ella está sola en su cama esperándolo a él.¹¹ La clandestinidad del encuentro es evidente al mostrar la necesidad de que suceda cuando las sombras los oculten. Ha habido intérpretes que consideran la expresión “montes de Béter” como una alusión al pubis de la joven, aunque en el texto de la Septuaginta de Josué 15:59 se menciona una aldea

11 Michael Fox sugiere que todo el Cantar sucede de noche y en secreto, cf. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 145.

con ese nombre. Fiel al lenguaje poético debemos considerar que la lectura correcta es que ambas realidades son evocadas: los montes al sur de Judá donde las gacelas pastorean es una imagen del ansiado viaje del varón sobre el cuerpo de la joven. Entendido así el poema es una invitación a recrear o a hacer efectivo el deseo expresado en el primer verso. No es la primera vez que en el *Cantar* se mencionan colinas. “Monte de los aromas” (4:6) y “monte de las especies” (8:14), ambos en singular son imágenes de lugares exóticos y aromáticos que se asimilan a los órganos sexuales. Lo que complica la interpretación de 17b es el plural “montes”, de manera que parece aludir a lugares en los que el placer puede ser vivido en libertad. No debemos olvidar que “montes” pueden ser también imágenes de los pechos o de las repetidas curvas del cuerpo femenino. Al leer poemas de amor no es necesario que cada palabra encuentre una referencia nítida; lo importante es el clima creado y la recurrencia de imágenes. Una gacela que recorre el monte bien puede evocar la imagen de la mujer que es acariciada por su amado.¹²

En otro poema (2:3) se refiere a la mujer cuando juega con el cuerpo del varón:

Como un manzano entre los árboles del bosque
así mi amado entre los hombres.

En su sombra yo disfruto y me siento
y su fruto me es dulce al paladar.

Ahora es ella quien recorre el cuerpo del varón como quien trepa a un árbol en busca de su fruto y lo alcanza.

El varón expresa su amor en varios poemas. En 7:7-10 lo hace con estas palabras:

¡Qué hermosa eres
qué encantadora!
Amor. Placeres.
Tu talle se parece a la palmera
tus pechos a los racimos.
Me dije: subiré a la palmera
recogeré sus frutos.
¡Sean tus pechos como racimos de uvas
el aroma de tu aliento como el de las manzanas!

12 En el libro de Nicolás de la Carrera, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1998, el autor analiza el Cantar desde las perspectivas psicológicas y del placer. Muchas escenas son consideradas simples y profundas experiencias amorosas que se justifican por el solo hecho de ser vividas.

¡Tu paladar como vino fino
que fluye hacia mis labios!

En el poema previo (7:1-6) el varón describe a la mujer mientras ella danza y se mueve al ritmo de la música. En contraste con ese poema, en este que lo continúa ella es vista en reposo. Esto se expresa en la palmera que está enraizada con firmeza al piso. La pasión del varón lo lleva a comparar sus líneas con la curvatura del tronco de la palmera. El trepa a las alturas para alcanzar los racimos de dátiles, y esto conduce a evocar sus pechos. El varón la busca y así como en muchas ocasiones ha subido a palmeras en busca de sus frutos, ahora la busca a ella para gustar del sabor de sus labios y aliento. Muchas son las imágenes evocadas en estos versos. El varón tiene que esforzarse para llegar a ella. Debe trepar, tomar con sus manos los frutos y llevarlos a su boca. La poesía no nos fuerza a definir un concepto sino a participar de un clima, en esta oportunidad el amor y lo erótico en la vida de esta pareja que se ama.

En este poema (7:1-6) ella muestra la manera en que desea ser tratada. Esto no debe ser leído como si todas las mujeres desean esta forma de relación ni como paradigma de una forma correcta de conducta del varón. El poema es un testimonio, no un arquetipo. No busca establecer un paradigma ni del placer ni de la conducta erótica. Simplemente dice que ella disfruta por ser deseada.¹³ En el *Cantar*, ni el varón ni la mujer son presentados como modelos a imitar.

Ella es la autora

El lector habrá observado que en este ensayo nos referimos a la *autora*. Esto no necesitaría justificación sino fuera porque nuestra limitada comprensión de la antigüedad y de los textos bíblicos nos conduce a asumir que quienes escribieron sus páginas fueron solo varones. Sin embargo al tratar los textos del *Cantar* se necesitaría una larga exposición para fundamentar que estos textos fueron escritos por un varón ya que la sensibilidad que domina sus versos destila femineidad y donde el cuerpo más exaltado es el masculino. Aunque muchos comentaristas señalan el carácter androcéntrico del *Cantar*, los hacen en general por inercia intelectual y sin un detallado análisis que fundamente esa afirmación.¹⁴

¹³ Tal es el análisis del excelente trabajo de Carey Ellen Walsh, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic, and the Songs of Songs*, Minneapolis, Fortress Press, 2000.

¹⁴ Cf. nota 3, *supra*.

Descartamos la autoría de Salomón. En 1:1 (“Canta de los *Cantares* de Salomón”) se lo menciona como el autor de todo el libro aunque varios datos internos conspiran contra esa afirmación:

- En 4:4 David es nombrado de manera difícil de compatibilizar con un hijo que habla de su padre.
- En 8:1 se dice que “Salomón tenía un viña”, una expresión que supone que el autor es otra persona, quizás ni siquiera contemporánea de Salomón.
- En 8:12 el autor rechaza las riquezas de Salomón con palabras hostiles hacia su personalidad.
- Desde el punto de vista lingüístico el título (1:1) no se corresponde con el resto del libro. Allí se utiliza la forma ‘*asher* que es ajena a la lengua en que el resto del *Cantar* está escrito y muestra la independencia de este versículo respecto del resto de la obra.

Como consecuencia de esta atribución a Salomón se escurrió el nombre de la autora. Su autoría se sustenta en datos internos como:

- En los poemas la voz principal es la de la mujer.
- Ella lleva la iniciativa en la mayoría de las escenas y situaciones.
- Ella entra en diálogo con el coro de mujeres. Él nunca lo hace.
- La voz de la mujer abre y cierra el libro.

Hay otros elementos que conducen en la misma dirección. En el *Cantar* encontramos el único ejemplo en toda la literatura bíblica en el cual una mujer habla por sí misma. Su voz aquí no es mediada por otro autor (Weems 1995, 156). La mujer del *Cantar* habla en primera persona:

Que me bese (1:2)
Soy negra y hermosa (1:5)

Sus sentimientos y acciones no son transmitidos por otra persona como en el caso de las narrativas de los libros de Rut y Ester. En el *Cantar* es su voz la que habla al lector.

A estos argumentos debemos agregar que en dos oportunidades la voz del varón es mediada por la de la mujer. Ella dice lo que él dice:

Mi amado habla y me dice:
 “Ven mi amada...” (2:10-14)

El mismo esquema se encuentra otra vez en 5:2

Yo dormía, pero mi corazón velaba.
 ¡La voz de mi amado que llama!
 “¡Ábreme, hermana mía, amiga mía,
 paloma mía, mi perfecta!
 Que mi cabeza está cubierta de rocío
 y mis bucles del relente de la noche”.

Es preciso señalar que el caso inverso –la voz de ella mediada por el varón– no se escucha en todo el libro. Ya mencionamos la referencia de 7:11 al deseo sexual que conduce al varón hacia la mujer. El *Cantar* responde a ese texto desde la perspectiva de la mujer. Carey E. Walsh señala que “es sorprendente que un libro bíblico entero esté dedicado al deseo de las mujeres”, para luego considerar que al menos contrasta con la mayoría del pensamiento que se opone al deseo sexual femenino y que debe en ese sentido ser considerado como un texto subversivo (Walsh 2000, 4).

Para finalizar esta sección es menester mencionar que estos argumentos no implican que afirmemos que estamos ante una autora en el sentido moderno del término; alguien que escribió cada palabra del texto. En la antigüedad esto era una excepción y lo corriente es que una persona coleccionara textos previos transmitidos por tradición y de boca en boca, los agrupaba a la luz de una nueva situación social y teológica, y agregaba material propio compuesto de su propia mano. En esta tarea nuestra autora proveyó al *Cantar* con su impronta de mujer.

Aspectos literarios

Un texto que ubica lo erótico en su centro semántico debe también ser aproximado en sus aspectos literarios. Ha habido mucho debate sobre si el *Cantar* posee una estructura literaria interna que organiza sus poemas o si estos están distribuidos al azar. Ambas alternativas no convencen. Por un lado no es fácil probar que haya una estructura que de cuenta del orden de los poemas. Se ha sugerido que el estribillo “Oh hijas de Jerusalén...” u otros que se repiten pueden ser las aristas que estructuran el libro. El problema sin embargo reside en dar cuenta semántica de estas eventuales estructuras. Por otro lado, la diversidad y ambivalencia de las imágenes no parecen aceptar estructuras rígidas.

Otros autores han sostenido que el orden es azaroso. Otros, más osados, lo describen dramáticamente donde la mujer es una pastora enamorada de un simple pastor, pero que por su belleza es pretendida por el rey Salomón. Esto crea una tensión en ella entre sus sentimientos amorosos y su deber de súbdita que ha jurado honrar a su rey; entre un amor pasional y uno formal. En nuestra comprensión estas diversas opciones que buscan describir una estructura narrativa no son fructíferas y preferimos sospechar una sutil trama de palabras, sentimientos y símbolos que anuda un poema con otros sin que por ello se exija una interpretación particular de estos hechos.¹⁵ En algunos casos un poema es la respuesta al anterior (1:5-8 se relaciona con 1:9-17); en otros casos se relacionan por una palabra común (“madre” relaciona 8:1-4 con el verso siguiente); en otros casos hay objetos y lugares que vinculan los poemas (vino, viña en 1:2-4 y 1:5-8). Se pueden multiplicar los ejemplos debido a que el elemento común es que no hay vínculos estrictos sino una sucesión suave de relaciones que abren un espacio a la imaginación y el placer.¹⁶ Las relaciones semánticas difícilmente ofrecen una estructura visible aunque se escriben en un lenguaje poético coherente y muy significativo. Buscar una estructura demasiado racional puede conducir a traicionar el espíritu del mensaje que por su naturaleza se resiste a ello. En este sentido se puede decir que el lenguaje erótico está más interesado en gestar el placer al leer, y sus referentes más abocados a acariciar al lector que ha ofrecerle un mensaje articulado y discernible. En el *Cantar* estamos ante un modo de lenguaje cuya meta es postular el derecho de amar y el derecho de expresar a través de la sexualidad ese amor. Pero no argumenta; ha optado por testificar.

El género literario es parte de la erótica del género. Lo describimos como poesía de amor, lo que debe ser clarificado debido a que por siglos estos poemas no fueron considerados eróticos o al menos su erotismo fue resignificado hacia otra dimensión. Se lo interpretó como la descripción del amor entre figuras sublimes tales como el Mesías y Dios, Dios y su pueblo, el Mesías y la iglesia cristiana. De manera que se trata de amor pero no entre seres humanos. Pero esta lectura se desmorona al comprobar que la simple lectura indica que es amor entre dos personas y esta es la razón por la cual en el siglo I se hacía difícil justificar su presencia tanto en el canon judío como el cristiano. El problema era explicar la presencia de poesía de amor secular en las que Dios no es mencionado, no se encuentran alusiones a prácticas litúrgicas o rituales ni a los actos fundacionales del antiguo Israel. Sin

¹⁵ Cf. nuestro *Cantar de los Cantares. El fuego y la ternura...* passim.

¹⁶ Este es el énfasis de Renite J. Weems 1995, 157.

embargo encontramos que en el libro apócrifo Eclesiástico (47:17), cuya datación aproximada es el 220 AEC, se refiere a los “Cantos de Salomón”; también la Septuaginta –la traducción judía al griego de las Escrituras hecha entre los siglos III a I AEC- lo incluye entre sus libros. Cuando entre los siglos I-II EC Aquila, Símaco y Teodocio producen sus propias traducciones judías al griego no dudan en incluir el *Cantar* entre sus escritos, asegurándonos que estaba aceptado y era parte del canon judío hacia el año 180 EC.

Pero la discusión era airada. Será el Rabino Akiva, un líder de la comunidad después del año 70, quien establecerá el carácter religioso de la lectura de estos poemas y su prohibición de utilizarlos en fiestas privadas.¹⁷ Por contraste esto pone en evidencia que al menos algunos de estos poemas se recitaban fuera de los círculos religiosos y con intencionalidad erótica a fin de provocar excitación sexual de los participantes. En nuestra comprensión del *Cantar* consideramos que ese fue su origen literario aunque es bueno reconocer que su posterior lectura espiritual y alegórica les permitió entrar al canon y así los preservó del olvido y su desaparición.

Ética y estética

En el *Cantar* encontramos una ética que cuestiona la moral de su tiempo respecto al erotismo y la sexualidad. La pareja no convive y se encuentran para amarse en lugares escondidos o privados, lugares donde no pueden ser vistos (1:4-7; 2:4,14; 3:4; 4:8; 5:5; 7:12-13; 8:1). La autora señala que esto está relacionado con los hermanos de la joven, quienes la esconden y preservan para darla a un varón que ofrezca una buena dote (ver 8:8-9 y cómo la autora desprecia el acto de comprar amor con dinero tal como se expresa en 8:7, una clara referencia a la dote). Puede no ser esta la razón última para la clandestinidad de su relación pero el recurso a huir juntos es permanente:

¡Ven, amado mío
salgamos al campo!
Pasaremos la noche en las aldeas.

17 En parte esto se explica por las conocidas palabras del Rabí Akiva: “Aquél que entone su voz y cante el Cantar de los Cantares en una fiesta cualquiera y lo torne una canción secular no tendrá lugar en el mundo venidero” *Tosefta*, Sanhedrin, 12,10; y “Nadie en Israel puede decir que el Cantar de los Cantares mancha sus manos. Porque todo el mundo no tiene el valor del día en el cual el Cantar fue dado a Israel; porque todas las Escrituras son santas pero el Cantar es la escritura Santa por excelencia”, *Tosefta*, Yad, 3, 5.

Amaneceremos en las viñas;
veremos si la vid está en ciernes
si abren los pimpollos
si florecen los granados.
Allí entregaré a ti mis amores.

Vivir esta explosión de sentimientos, este placer de los cuerpos donde Eros muestra toda su vitalidad necesita ser opuesta por una fuerza equivalente que la contenga a fin de que sea una fuerza positiva dentro de la economía del erotismo en la sociedad que debe aceptarlo e integrarlo a su dinámica sexual. La autora encuentra esta fuerza en el sentimiento de exclusividad y mutua pertenencia. El amor que se ofrece no está abierto a otros actores. Él llama a ella “jardín cerrado” (4,12); ella lo llama “mi amado es mío” (2,16), y cuando las demás mujeres del coro excitadas por la descripción que hace de su cuerpo quieren que lo comparta con ellas, la joven las detiene y les dice “mi amado ha bajado a su jardín... mi amado es mío” (6:1-3). Este tema alcanza su clímax en el poema donde ella declara:

Ponme cual sello sobre tu corazón
como un sello sobre tu brazo.
Porque es fuerte el amor como la muerte,
implacable como la tumba la pasión.

Sus rayos, rayos de fuego.
Una llama divina.

Torrentes de agua no pueden apagar el amor
ni los ríos anegarlo.
Si un hombre ofreciera
todas las riquezas de su casa
por el amor,
merecería el desprecio.

Ubicado al final del libro, con estos versos busca hacer pública lo que ha sido una relación clandestina. Al confirmarla con un sello visible e indeleble en el brazo, algo que todos podrán ver.

Los poemas del *Cantar* que proponen una ética también construyen una estética pocas veces vista en la literatura. Se requiere sensibilidad poética para valorar sus imágenes que en algunos casos llevan al lector al punto del abismo. El joven compara a su amada con “una yegua entre los carros del Faraón” (1:9), lo que nos recuerda que para el monarca se seleccionaba la mejor yegua. O cuando ella dice “su nariz es como la torre del Líbano” (7,4) para destacar de esa manera la fuerte personalidad que sugería una nariz importante. Ser comparada

con una yegua o exaltar la nariz expresa un elogio que trasciende la belleza física o –quizás mejor– que califica la belleza física a través de su relación con lo profundo de la persona.

En los poemas se encuentran comparaciones con animales: “pechos como gacelas” (4,5); “cabellera negra como cuervos” (5:11); “ojos como palomas” (5:12); “dientes blancos como rebaño de ovejas” (6:6). La autora recurre a imágenes de la naturaleza para describir el amor y los amantes: “mi amado es como un manzano” (2:3); ella es hermosa como una ciudad, lo que sorprende al provenir de una cultura que suele calificarse de rural o semi urbana (6:4):

Hermosa tú, amiga mía, como Tirsá,
hermosa como Jerusalén...

En otro sugestivo texto ella es descrita como “un lirio entre espinos” (2:2), quizás una secreta confesión de la autora respecto a la condición de la mujer en una sociedad patriarcal.

También los aromas están presentes en esta caravana que parece interminable de imágenes estéticas. Ella describe a su amante como “un fruto dulce al paladar” (2:3); luego dice ella de sí misma:

...mi nardo exhala su fragancia.
Bolsa de mirra es mi amado
que entre mis pechos dormita.
Racimo de alheña es mi amado
en las viñas de Engadí.

En 4:11 él dice de la boca de la joven que “destila miel y leche”. Sus cuerpos son comparados con las viñas y con la tierra fértil (1:6; 8:12); con un jardín (5:1; 6:2). El cuerpo del varón es comparado por ella con animales, especies aromáticas, rocas, troncos de árboles. Al hablar de sus piernas ella evoca “el Líbano, sus cedros escogidos” (5:15).

Una y otra vez

Otro recurso literario que la autora utiliza es la repetición. Es un ejemplo de altura poética que las repeticiones exhiban su belleza formal en una íntima relación con la conceptualización del amor y el erotismo. En varios poemas ella repite de manera parcial o completa frases tales como “Yo os conjuro, oh hijas de Jerusalén...” (2:7; 3:5; 5:8; 8:4). Ya mencionamos la frase “mi amado es mío y yo soy de él” (2:16; 6:3; 7:11). Si consideramos las imágenes más simples

podríamos contar docenas de repeticiones. Un lector apurado podría considerar estas repeticiones innecesarias o rutinarias. Otro, más analítico, buscará en ellas la estructura escondida y esquiva. Nosotros preferimos leerlas como expresión de una intuición sobre el amor de los amantes: este amor pide ser dicho una y otra vez. No estamos ante un texto legal en el cual una vez que algo se ha expresado –una ley, un fallo– permanece para siempre o hasta que otra nueva ley la modifique. Por el contrario, lo dicho por los amantes debe ser renovado y validado en cada encuentro y –como sucede con las caricias– la repetición no cansa sino que es una invitación a pedir y esperar por más, cada vez.

Bibliografía

- Andiñach, Pablo, 1991, “Crítica de Salomón en el *Cantar de los Cantares*”, *Revista Bíblica* 53, pp. 129-156.
- Andiñach, Pablo, 1997, *El fuego y la ternura, Cantar de los Cantares*, Buenos Aires, Lumen.
- Bergant, Dianne, 1994, “My Beloved Is Mine and I Am His: The Song of Songs and Honor and Shame”, *SEMEIA* 68, pp. 23-40.
- Brenner, Athalya, 1989, *The Song of Songs*, Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Clines, David, 1995, *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, Sheffield, JSOT Press.
- Croatto, Severino, 1986, *Crear y amar en libertad. Estudio de Génesis 2:4-3:24*, Buenos Aires, La Aurora.
- De la Carrera, Nicolás, 1998, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía.
- Fox, Michael, 1985, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Midrás. *Cantar de los Cantares Rabbá*, 1991, Verbo Divino, Estella, traducido del hebreo por Luís-Fernando Girón Blanc.
- Morla Asensio, Víctor, 2004, *Poemas de amor y de deseo*, Estella, Verbo Divino.
- Tournay, Roland, 1982, *Quand Dieu Parles aux Hommes le langage de L'amour*, Paris, Gabalda.
- Trible, Phyllis, 1978, *God and the rhetoric of sexuality*, Philadelphia, Fortress Press.
- Ventura, María Cristina y Denisse Pichardo, 1997, “Experiencia de lectura bíblica desde la perspectiva

de la mujer negra”, *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana* 25, pp. 77-86.

Walsh, Carey Ellen, 2000, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic and the Songs of Songs* Minneapolis, Fortress Press.

Weems, Renita, 1995, “Song of Songs”, en Carol Newsome y Sharon Ringe, *The Woman’s Bible Commentary*, London, Westminster.

Je suis différent de moi-même

El yo en los escritos de sí de Jean-Jacques Rousseau y la invención de un lenguaje

EMILIO BERNINI

Universidad de Buenos Aires

Rousseau no dejó de escribir sobre sí mismo a lo largo de toda su obra. En su primera filosofía, es decir, antes de los textos llamados, sin distinción, “autobiográficos”, escribe sobre sí en los peritextos de sus trabajos más importantes: los dos Discursos, la *Carta a M. D’Alembert sobre los espectáculos*; luego en las *Cuatro cartas a M. le Président Malesherbes, que contienen el verdadero cuadro de mi carácter y los verdaderos motivos de mi conducta*; y lo hace de modos heterogéneos: aun cuando se declara la verdad (del carácter) y los verdadero del modo se der (la conducta), ninguno de esos textos termina por configurar un sujeto idéntico a sí mismo, como si cada uno de los escritos sobre sí no fueran suficientes, en el sentido de que siempre parece ser necesario volver a decirse a sí mismo.

Mi hipótesis es que no se trata de una cuestión relativa a la verdad de sí, incluso cuando se insista en la honestidad de lo que se refiere y en la fidelidad de aquello que se narra de la propia vida respecto de lo que ha ocurrido en ella, sino más bien de distintas demandas textuales y de diferentes espacios discursivos. En este sentido, el discurso sobre sí depende o se adecua al espacio discursivo en el que se profiere. Por esto, la primera aparición del nombre propio, en la segunda edición del Primer Discurso (la primera edición no tiene nombre de autor), va necesariamente unida a la aposición *Citoyen de Genève*, de modo

que nombrarse por primera vez es nombrarse en términos políticos, ya que ese sujeto que se nombra así define la posición discursiva de un enunciador que rechaza su condición de súbdito (es un *citoyen*) y con ello se situaba contra la *doxa*, contra los lectores súbditos de la monarquía, contra los hombres de ciencias y los sabios, para plantear una tesis contraria al desarrollo y el progreso de las ciencias y las artes.

De modo semejante, en la Dedicatoria del Segundo Discurso, dedicado a investigar el problema del origen y los fundamentos de la desigualdad, el sujeto se narra *negativamente*, en condicionales compuestos (*conditionnel passé* en francés) exponiendo en efecto aquello que no ha sido, como un deseo político de comunidad. Cito brevemente:

Si hubiera tenido que elegir el lugar de mi nacimiento, habría elegido una sociedad de una grandeza limitada por la extensión de las facultades humanas [...]. Habría querido nacer en un país en el que el Soberano y el pueblo no pudieran tener más que un solo y mismo interés [...] yo habría querido nacer bajo un gobierno democrático, sabiamente temperado. Habría querido vivir y morir libre... (Rousseau, 1964: 111)¹

Se trata de un yo que al afirmar las condiciones políticas en las que habría deseado vivir si así se hubieran dado las circunstancias, no sólo señala negativamente aquello que (no) ha vivido, sino que sobre todo *se sustrae al narrarse*. En otras palabras, en ese paratexto se narra indirectamente el abandono de Ginebra en la adolescencia y la errancia que continuó luego, en el Reino de Francia (*en d'autres Climats*, como escribe más adelante; Rousseau, 1964: 115), pero en términos políticos, por medio del anhelo de una vida republicana. La subjetividad se despliega para narrar su deseo de comunidad, precisamente de modo prefatorio, como Dedicatoria de un texto sobre las causas de la desigualdad social, *morales ou politiques*, como las denomina él mismo en el Discurso (Rousseau, 1964: 131). En esto, la Dedicatoria constituye una narración negativa de la experiencia social y política del autor que quiere fundamentar, subjetivamente, las tesis políticas que expondrá.

En las *Cuatro Cartas a M. le Président Malesherbes*, la demanda textual es otra, no ya la de la política sino la de la formación discursiva clásica de los tratados moralistas en torno al carácter. Escribir sobre la individualidad en la edad clásica es escribir sobre las pasiones individuales definiendo tipológicamente el carácter. En las Cartas a Malesherbes Rousseau, en efecto, se narra a sí mismo describiendo su

carácter (como lo especifica el subtítulo de las cartas: “conteniendo el verdadero cuadro de mi carácter”) pero lo hace desmarcándose de ese mismo género del carácter de dos modos. Por un lado, para Rousseau el discurso moralista de los caracteres –como el de La Bruyère en su texto *Les Caractères*– falla metodológicamente allí donde el sujeto que los describe y clasifica está desvinculado de su objeto. Como Rousseau expone en la segunda carta, el carácter solo puede describirse mediante la narración de los hechos de la vida del individuo, pero únicamente cuando esos hechos son narrados por parte de ese mismo individuo, es decir, en primera persona.

Por otro lado, ese yo se autoriza para narrarse a sí mismo, no por posición de poder (no es un obispo como San Agustín ni un duque como La Rochefoucauld) sino por posición de discurso: el que escribe sobre sí solo puede hacerlo cuando se ha retirado y vive en soledad. Solo el individuo que se ha apartado de la sociedad puede narrarse a sí mismo porque de ese modo no corre el riesgo de desfigurarse (de *se contrefaire*). Dice Rousseau en la segunda carta a Malesherbes:

Es imposible que un hombre que se expande incesantemente en la sociedad y que se ocupa sin cesar en imitar [*se contrefaire*] a los otros, no se desfigure [*contrefasse*] un poco a sí mismo; y si tuviera tiempo de estudiarse le sería casi imposible reconocerse. (Rousseau, 1959 : 1121)

Cuando el yo se narra a sí mismo o se retrata procede a un trabajo de mimesis de sí que debe desvincularse del amor propio que, en sociedad, desfigura; pero para ello es preciso fundamentar ese discurso *en la posición del que se ha retirado*. En consecuencia, las condiciones de la escritura de sí son, para Rousseau, inicialmente esas dos: *el propio carácter solo puede narrarse por el sujeto mismo del carácter*, sin seguir en ello metodológicamente el modelo moralista; y esa narración será fiel a la identidad del sujeto siempre que este no forme parte de la sociedad, es decir, se encuentre en las condiciones adecuadas de enunciación. Solo así la narración de sí del carácter puede constituir un conocimiento propio y puede servir de conocimiento de los otros. En la tradición clásica del género del carácter, el escrito de sí que sigue ese protocolo se vuelve una *entreprise* única, como lo expone el célebre comienzo de *Les Confessions*:

Este es el único retrato de un hombre, pintado exactamente según la naturaleza y en toda su verdad, que existe y que probablemente no volverá a existir. [...] una obra única y útil, que puede servir de primera pieza de comparación para el estudio de los hombres que, ciertamente, está aún por hacerse. [...]

¹ De ahora en más, en todos los casos, todas las traducciones me corresponden.

Formo una empresa única que no tuvo jamás ejemplo, y cuya ejecución no tendrá imitador. Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de la naturaleza ; y ese hombre, seré yo. (Rousseau, 1959 : 6)

En este fragmento, la retórica de la total excepcionalidad en los discursos vinculados al retrato y al carácter (un texto que no ha existido ni existirá, que no tuvo ejemplo y no tendrá imitadores, una primera obra para el estudio de los hombres), no se fundamenta tanto en la excepcionalidad incomparable que declara, un poco más adelante, el sujeto del texto: “no estoy hecho como ninguno de aquellos que he visto; me atrevo a creer que no estoy hecho como ninguno de los que existen. Si no valgo más, al menos, soy otro” (Rousseau, 1959: 6), en la medida en que con esa declaración cumple con la necesidad protocolar de un relato del carácter por el sujeto de ese carácter, siempre en la tradición del género clásico, pero que se presenta como radicalmente otro. La excepcionalidad entonces puede leerse como una crítica interna y una transformación del género del carácter, no como invención *ex nihilo* de un yo que asume por primera vez un tipo único de escritura. En tanto narración del propio carácter, en la tradición clásica moralista, *Les Confessions* sigue y no sigue, al mismo tiempo, el modelo del género clásico.

El yo que se narra allí ha dependido de la demanda de ese género, pero a la vez, en una operación discursiva propiamente rousseauiana, ese yo se narra como transposición del texto homónimo de San Agustín, las *Confesiones*. Así, las *Confesiones* de Rousseau responden a una doble demanda textual, la del género moralista del carácter, por tradición, y la del texto del obispo de Hipona, por elección. En esto, si el yo se configura como retrato de un carácter que deviene en el tiempo y permanece tensionadamente fiel a su naturaleza, a la vez lo hace como aquel cuya vida se ha definido por el evento de la conversión.

El objetivo de Rousseau en esa demanda textual de elección para narrarse a sí mismo es discutir en términos teológicos con el jansenismo, a cuya influencia política Rousseau atribuía la condena de sus textos y las órdenes de *prise de corps* por el Parlamento de París. Pero la discusión no supone el despliegue de argumentos propiamente teológicos (como la discusión sobre el pecado original que Rousseau ya había mantenido con el obispo Christophe de Beaumont, con motivo de su condena del *Émile* y los planteos de la “Profesión de fe”) sino, en cambio, una operación de transposición del texto de Agustín. La discusión con el jansenismo, entonces, consiste en una operación retórica de transposición. Eso supone narrarse a sí mismo en episodios que reescriben los episodios de la vida de Agustín, incluida por supuesto la conversión a la fe católica, con la misma división estruc-

tural del texto en capítulos, pero invirtiendo su sentido teológico. Allí donde la conversión en Agustín opera como salvación y liberación del yo del curso pecaminoso de la vida, por acción de la providencia, en Rousseau la conversión es el comienzo de una vida desgraciada, en la miseria afectiva y en la persecución política, en una vida sujeta a la contingencia en la que no hay intervención providencial alguna, porque la providencia, para el deísta que es Rousseau, no interviene en los asuntos humanos.

Entonces el yo de las *Confesiones* se ha concebido y se ha narrado como *otro yo*, dispuesto por otro texto, su hipotexto. Aun así, ese yo se desfigura y se imita (en el sentido de *se contrefaire*) cuando Rousseau vuelve a escribir sobre sí, en un texto que es consecuencia de la recepción adversa de la lectura de las *Confessions*, y cuyo título permite ponderar la imposible identidad del yo consigo mismo: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. El modelo textual es ahora el diálogo filosófico, y los interlocutores son “Rousseau”, un “Francés” y “Jean-Jacques”. El texto ya no supone una narración de la propia vida, en términos lineales y progresivos (del nacimiento al presente de la enunciación), como en las *Confessions*, sino, el estudio del *natural*, del *carácter* del sujeto, pero en la verticalidad de las voces de cada uno de los interlocutores, que son una figura escindida tres veces del yo. Pero ¿de quién se habla en los *Dialogues* (el subtítulo del texto), de Rousseau o de Jean-Jacques? El objeto del diálogo es “Jean-Jacques”, que ocuparía en efecto el lugar del autor; y quienes discuten sobre él, son, por un lado, el Francés, que constituye una figura discursiva: es un no lector que habla de J.-J. como si supiera todo sobre él; es la voz de la opinión pública que es hablada a través del Francés. Y, por otro lado, Rousseau, que es un lector de la obra de J.-J., pero comparte todas las ideas de la opinión pública adversas sobre J.-J.

El texto es de una complejidad extraordinaria para reponerla aquí. Pero importa señalar no ya tanto la imposible configuración de una identidad estable, sino el modo en que Rousseau, aun cuando se narra siguiendo diversas demandas textuales, y se narra abundantemente, no hace más que, paradójicamente, sustraerse, como si cuanto más se expusiera más se ocultara, en una posición contraria a la del sujeto burgués de cualquier texto autobiográfico, como los que tendrán lugar en el siglo diecinueve. En efecto, Rousseau parece rechazar la identidad burguesa, aun cuando no haría más que ayudar a configurarla, precisamente cuando dice, en una de las cartas de Malesherbes, *je suis différent de moi-même*, “soy distinto a mí mismo” (Rousseau, 1995: 6, a). En esto, como afirma en los *Dialogues*, para Rousseau, se diría, *le moi n'est jamais tout entier*, “el yo nunca está entero”.

Ese rechazo de la identidad burguesa supone, como última instancia de escritura de sí, la renuncia a la previsión (la *prévoyance*), el abandono de la persuasión con el objetivo de explicarse a sí mismo que predominó en los dos textos previos, el rechazo a toda idea de porvenir. Precisamente allí, en esa decisión de solo ocuparse del presente, del propio presente, se define el último texto, las *Rêveries du promeneur solitaire*. En las *Rêveries* Rousseau encuentra, porque renuncia a preservar su memoria y, pues, su posteridad, la invención de un lenguaje, la invención de la propia lengua: en principio, la invención de una lengua propia supone no seguir demandas textuales (como las demandas de tradición –el género del carácter– y de elección –el modelo textual de San Agustín–), ni discutir ya con el discurso de la opinión pública, de un poder desmesurado y aterrador: el terror del último Rousseau –narrado en los *Dialogues*– es el de la desmesura de la opinión pública que arrasa con toda diferencia y toda singularidad. En efecto, casi todo *Rousseau juez de Jean-Jacques* está destinado a discutir el poder político de la opinión pública como un poder fundado en el sentimiento del amor propio: esto es, como un poder que aliena al individuo en las opiniones que asume como propias cuando son de los otros.² En la medida en que se trata de un discurso supraindividual, sin sujeto, la opinión pública funciona como una *máquina que hace hablar*, que produce consenso e unanimidad de ideas, aun cuando deforme la aprehensión de lo real (Citton, 1998: 7-8).

Entonces, inventar la propia lengua supone renunciar a la incidir en la opinión pública sobre el yo, pero, además, la invención de una lengua es encontrar aquella que se adecue a la narración de una nueva experiencia, que Rousseau mismo llama *ensoñación*. Adecuarla no es representar la experiencia, sino narrarla para sí, registrarla, para volver a vivir el goce de su consecución. Podría decirse que es una lengua propia para el goce, porque no aspira ya a ninguna productividad, se desvincula de toda ilusión de sistema (bien a diferencia de todos sus escritos previos que no dejaron de postular sistemas, aun abiertos):³

Estas páginas no serán más que un informe diario de mis ensoñaciones. [...] Por lo demás, todas las ideas extrañas que me pasen por la cabeza cuando paseo encontrarán igualmente su lugar. *Diré lo que he pensado exactamente como me ha llegado y con tan poca relación* como las que las

² Véase especialmente, Rousseau, 1959: 701-704 y 731-742; y, en particular, Citton, 1988.

³ Sobre el abandono del método empirista como sistema, véase Charrak, 2013: 144-162.

ideas de la víspera tienen con las del día siguiente [...] Me contentaré con llevar el registro de las operaciones *sin buscar reducirlas a sistema* (Rousseau, 1959: 1000-1001. Mis énfasis).

El “registro de las operaciones” o “el informe diario” no debe entenderse como una copia que establezca por medio del lenguaje el movimiento espiritual de la ensoñación,⁴ sino más bien como una recreación: *escribir la ensoñación* (no escribir *sobre* ella, a propósito de ella), en su propia lengua, sin orden y sin sistema.

En el último texto de sí, entonces, ya no se escribe sino para sí mismo, con una lengua que no está concebida para comunicar, sino para hacer de ella el instrumento de la ensoñación misma. Si no hay lenguaje de comunicación sino lenguaje para sí como experiencia, el yo ya no se narra ni se representa, en los sentidos previos que estudiamos en los textos anteriores. Con la *rêverie*, en cambio, el sujeto se pierde dulcemente como si muriera, el yo se pierde por fin, incluso cuando se escribe.

Bibliografía

- Charrak, André, 2013, *Rousseau de l'empirisme à l'expérience*, Paris, Vrin.
- Citton, Yves, 1988, “Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence: Le ‘complot’ dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*”, en *Rousseau juge de Jean-Jacques. Études sur les Dialogues*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, pp 101-114.
- Raymond, Marcel, 1997, “La Rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique”, en Michel Coz y François Jacob, *Rêveries sans fin. Autour des Rêveries du promeneur solitaire*, Orléans, Pardigme.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1959, *Quatre lettres à Monsieur le Président de Malesherbes*, en *Les Confessions. Autres textes autobiographiques. Œuvres Complètes*, vol. I, París, Gallimard, col. Pléiade.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1964, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, en *Du Contrat Social. Écrits politiques. Œuvres Complètes*, vol. II, París, Gallimard, col. Pléiade.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1995, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, en *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Œuvres Complètes*, vol. V, París, Gallimard, col. Pléiade.

⁴ Sobre la *rêverie* como movimiento físico y espiritual, véase Marcel Raymond, 1997: 101.

Variaciones del espacio semiótico dentro del diario íntimo de Katherine Mansfield

SANTIAGO HAMELAU

Universidad Católica Argentina

Katherine Mansfield en su diario ha dejado por escrito en un lenguaje tan llano que desborda de lucidez el miedo del alma, el demorado y sobrio padecimiento a causa de las enfermedades, la tozuda riguridad de su ambición literaria y breves instantes de felicidad. Sus páginas son la prueba de que la subjetividad es un texto en continuo engendramiento. Alguno recordará la identificación que Paul Ricoeur (2009) asumía entre la identidad y la narración. No hay, sin embargo, discurso que pueda erigirse de forma totémica en relación al sujeto, ninguno podrá contestar a la pregunta metafísica sobre lo que éste es. Las distintas narrativas que nos constituyen se superponen y colapsan en el diario, que se muestra como un producto multiforme e inestable de tensiones. La unidad de esta forma textual, amenazada por su inherente heterogeneidad, solo puede ser garantizada por la fuerza de la primera persona del singular. El sujeto, atestado por su voz, se construye en el plano lingüístico y por esa razón se vuelve esquivo, pues en el momento en que se hace presente advierte que es, a su vez, una forma caduca de sí mismo pronta a renovarse; es, también, como De Man hubiera explicado, la consecuencia de su misma acción, la puesta en escena de la treta que busca denunciar. El sujeto es el enemigo de su propio realismo, en alguna medida, de sus mismas pretensiones de veracidad o verosimilitud. El diario íntimo,

entonces, se presenta como el espacio de choque entre la polifonía del lenguaje, la expresividad del sujeto y la realidad que se pretende registrar. Este escenario genera una cantidad de modulaciones que podemos agrupar en base a distintos binomios: lo público/lo privado, lo interno/lo externo, el presente/la memoria, lo individual/lo colectivo, la soledad/los vínculos, etc. El diario de Mansfield, además, nos presenta una geografía genérica variopinta, pues conviven las entradas, los fragmentos de relatos, autofiguraciones, cartas no enviadas, etc. que hacen pensar hasta qué punto un diario no es estrictamente un cuaderno de notas, en el que una textualidad difusa y cronológica representa a un sujeto. En esta oportunidad, hemos buscado concentrarnos sobre una sola de estas variaciones: lo interno en contraposición a lo externo y, más específicamente, el tratamiento de la naturaleza como espacio habitado y el de la ventana como objeto semiótico y clave de lectura del diario íntimo.

Iuri Lotman definió la semiosfera “como el espacio semiótico necesario para la existencia y el funcionamiento de lenguajes” (1990: 123) y explicó que “afuera de la semiosfera no puede haber ni comunicación, ni lenguaje” (124). Por ende, la naturaleza, que participa del dominio de lo externo, para ingresar al espacio íntimo, al espacio del diario, debe hacerlo no como un objeto, sino como un signo. “Uno de los mecanismos primarios de la individuación semiótica es el límite, y el límite puede ser definido como el borde externo de una forma de primera persona” (131), escribe Lotman. La naturaleza, cuando la leemos en el diario, ya está adentro, es decir, que es un afuera figurado, es el afuera del adentro. La percepción del diarista es el límite externo, la frontera permeable, encargada del ejercicio de traducción afectiva que hará posible el ingreso de la naturaleza al espacio íntimo. Lotman también escribió que “la estructura de la semiosfera es asimétrica. La asimetría encuentra su expresión en las corrientes de traducciones internas con las cuales está permeada toda la densidad de la semiosfera. La traducción es un mecanismo primario del entendimiento” (127). El diarista se halla en total asimetría con el mundo de los objetos, que debe aprehender como algo más que ellos mismos. Debe hacerlos hablar como si ellos tuvieran algo para decir.

El límite con el mundo exterior, más allá de estas artes de ventrilocuo del diarista, nunca puede llegar a difuminarse. El que se presenta de manera más ostensible es la ventana. ¿Cuáles son sus posibles significados? Primeramente, la ventana es un límite entre el exterior y el interior. En segundo lugar, un espacio de pasaje entre el mundo doméstico a nuestro alcance, delimitado por paredes y el que se encuentra más allá y cuyo signo es la apertura. Este otro mundo, al que accedemos a través de un recorte, cubierto por la ilusión de

una falsa objetividad, es un espacio cerrado sobre el que podemos reflexionar como en el cine. La investigadora Gianna Zocco escribe a propósito del tema y comenta que “la ventana genera una imagen particular del mundo exterior y transforma la realidad en un espacio artificial que no existe independientemente de la ventana”¹ (2013: 4). Asimismo, en una cantidad de textos ficcionales, la ventana se torna una puesta en abismo del relato o un momento de reflexión para quien mira por la ventana como en un espejo. Es decir que la ventana, muchas veces, puede ser opaca. Al final de “Los muertos” de James Joyce, podemos encontrar una ventana que es tanto un espacio de reflexión, como la repetición viva y dolorosa de los problemas conyugales que el protagonista ya había presentado durante la fiesta a la que asiste con su esposa.

Ahora bien, el diarista no es un novelista o un cuentista. No puede estar especulando con las ventanas, que en todo caso se le presentan, igual que los paisajes que yacen detrás. El mundo de la naturaleza no está sometido a la voluntad del diarista. Las lluvias o los días soleados son independientes. No obstante, están sujetos a la semiotización, como diría Lotman, y le otorgan a cada entrada una tesitura determinada, en consonancia con la sensibilidad de la autora. “Cuando miramos hacia fuera de una ventana”, argumenta Zocco, “podríamos tener la impresión de un acceso objetivo al mundo, mientras que la vista a la que accedemos está en realidad aún influenciada por nuestras imaginaciones, interpretaciones y proyecciones subjetivas, que usamos para llenar los huecos de nuestra visión.” (2013: 4) Se diría que la afectividad de Mansfield y el paisaje vibran juntos, a veces de manera redundante, a veces en una especie de sutil contrapunto. Se encuentra más bien extendida a lo largo del diario la concepción de la naturaleza como un espacio positivo. Incluso cuando es hostil, es bella y asombra. La naturaleza es la sede de la vida y el movimiento, se opone a lo inerte y llega a ser sentida como un lugar capaz de disipar o encauzar los pesares humanos. No resulta vano aclarar que la vida de la autora transcurrió en su mayoría entre la guerra y la enfermedad, y que es evidente que estos sufrimientos le otorgaron a sus papeles una densidad taciturna, como el aire que a veces rodea a ciertos ponientes, que sin dejar de ser bellos parecen tristes. Al comienzo del diario de Mansfield, leemos: “Estoy derivando todo mi impulso de los atardeceres” (2015: 24).

Pasemos entonces a algunos ejemplos que pretenderán mostrar de manera acotada las distintas tonalidades con las que la naturaleza es investida. El 6 de marzo de 1914, Mansfield escribe: “La vista desde

1 Todas las traducciones son mías.

mi ventana, esta mañana, es tan tremendamente excitante. Sopla un gran viento y el cristal está salpicado de lluvia. En el aserradero, junto al cementerio, hay grandes charcos de agua” (23). El tratamiento del paisaje suele tener una factura impresionista, abunda en detalles y en sumatoria de rasgos. También, el 3 de enero de 1915 anota: “Me desperté temprano y vi una rama nevada a través de la ventana. Hace frío, ha caído nieve que ahora se está derritiendo. Los cercos y los árboles están cubiertos de cuentas de agua. Muy oscuro, además, con un viento de alguna dirección. Deseo estar sola por un poco” (31). Los momentos de quietud frente a la ventana florecen en una contemplación paciente y calma, que parecen ubicar a la autora en una posición cuasi monástica. Mansfield es un ojo en extremo sensible, pero un ojo recluso muchas veces. La versión textual de sí misma, su autofiguración, ubica a Mansfield por lo general en espacios interiores. Pese a haber viajado mucho en vida, no la vemos seguido en movimiento. Cuando sale, habla del frío, de que quizás se enferme. En una oportunidad, escribe sobre su viaje a Gray en tren. Aquí, la exaltación de Mansfield con la naturaleza llega a desbordes casi infantiles, expresados con una mesura en el lenguaje que los vuelve entrañables: “Lo curioso es que no pude concentrarme en la parte final del viaje. Simplemente, me sentía tan feliz que me asomaba por la ventanilla con los brazos apoyados en la baranda de bronce y los pies cruzados y al sol, y el maravilloso campo que se extendía” (36).

No obstante, el mundo exterior no siempre está en perfecta alianza con los sentimientos de la diarista y se opone en ocasiones a la angustia y la desesperación. A veces también actúa como el vehículo o la pendiente de pensamientos melancólicos. Un domingo de diciembre de 1915 leemos: “Estoy segura de que este domingo es el peor de toda mi vida. He tocado fondo. Hasta mi corazón ya no late. Solo me mantengo viva mediante una especie de zumbido de la sangre en mis venas. Ahora está volviendo la oscuridad; sólo en las ventanas hay un resplandor blanco” (46). La ventana promete un escenario que no llega a ingresar pero que se insinúa. El uso del adverbio “sólo” es particularmente sugerente. A la soledad del sujeto identificado con la oscuridad se contraponen el reclamo del afuera. Es el imperio de la luz el que quiebra el ostracismo del sujeto, la ventana es un agujero. Por otro lado, lo abierto de la naturaleza se enfrenta a lo cerrado de lo íntimo, que en Mansfield como en otros diaristas adquiere por momentos la densidad de un espacio gótico.

La muerte del hermano de Mansfield en la Primera Guerra Mundial es un evento capital dentro del diario. No solo comenzarán a aparecer referencias al ausente, sino que la autora confesará incluso estar escribiendo para él. El 22 de enero de 1916, en Bandol, Mansfield

escribe: “El almendro, los pájaros, el bosquecito donde estás tú, las flores que no ves, la ventana abierta por la que me asomo y sueño que te reclinás contra mi hombro, y las veces que tu fotografía “parece triste”” (50). La elección de los vocablos compone con sencillez y sin dramatismos un paisaje que alude al lugar donde yace el hermano, un pequeño bosque de Bandol. La naturaleza se convierte en la extensión imaginaria de los anhelos de Mansfield, que al próximo mes, el 13 de febrero, escribe: “pero luego, cuando me asomé por la ventana, me pareció ver a mi hermano que se perfilaba sobre todo el campo” (51). No mucho antes de esta fecha, también había escrito: ““¿Te acuerdas, Katie?” Oigo su voz en los árboles y las flores, en los olores y en la luz y la sombra” (45). El hermano habla en el diario entre comillas y Mansfield le adjudica el lugar de la naturaleza donde sigue viva su memoria.

El último ejemplo que ofreceremos es de 1918. Mansfield ya está enferma y padece de dolores. A mediados de ese año, está viviendo en Looe, Cornualles, en un hotel, donde una camarera, Honey, la atiende. La diarista aparece descrita como un sujeto pasivo y debilitado. La naturaleza, que desborda en sensaciones, presenta un evidente contraste de vitalidad. Aún así, la prosa no escatima en detalles ni adjetivos con los que celebrar la naturaleza. Entrada titulada “Día de abstinencia” o “Día pobre”: “Los miércoles por la mañana viene la señora Honey como de costumbre a mi cuarto y levanta las persianas y abre las grandes puertas vidrieras. Deja entrar la luz danzarina y el silbido del mar y el crujido de las embarcaciones ancladas en los fondeaderos y el ruido de la cortadora de césped y el olor del pasto cortado y las lilas y el descarado canto de aquel mirlo. Luego se acerca a la cama y me observa, una mano apoyada en el costado y su viejo rostro arrugado como si ella tuviera noticias que no sabe cómo dar con suavidad. “Es un día feo”, dice” (86). La voz de Honey, que parece un alter ego de la voz del diario, es de un patetismo apocado, mientras la invectiva a un mirlo particular al que se señala con un “aquel” y que es descrito como “descarado” oscila entre el chiste y lo que sería su reverso, una queja difícil de sondear. Una línea antes Mansfield tiene la impresión de que la mitad de su vida ha transcurrido en hoteles a los que ha llegado tan solo para meterse a la cama; y unas líneas más adelante dice emocionarse cuando sus pies encuentran lo tibio de la botella de agua caliente al fondo de las sábanas y las colchas. La ventana, naturalmente, es la vía de escape, la comunicación entre un mundo cerrado que la oprime, y la extensión de la naturaleza que la deja respirar. Recordemos que Katherine Mansfield murió de tuberculosis, y viajó por Europa, aconsejada por sus médicos, en busca de sol y mejores climas, todo en medio de los apremios de la guerra. Además, el oficio de escritora la mantuvo a Mansfield mucho tiempo entre cuatro pare-

des. Solo ante la frustración de no poder escribir, que es constante a lo largo del diario, la ventana es descripta como “estúpida” (29) debido a su capacidad de distracción. Sin embargo, Mansfield anota con ternura infantil: “Estoy muy aislada.(...) Me encanta cerrar los ojos por un momento y pensar en la tierra, afuera, blanca por la mezcla de nieve y luz de luna, los montículos de piedra junto al camino, blancos, la nieve en las arrugas. ¡*Mon Dieu!* ¡Qué tranquilo y qué paciente!”(29). Lo que Mansfield no puede ver por la ventana se lo imagina y el espacio natural se destaca nuevamente como un lugar construido a partir de las proyecciones del deseo de la autora. Cabe aclarar que la naturaleza en ella no es ni razonada ni benévola, no adolece de estilizaciones o idealizaciones, más bien es un símbolo desprovisto de una ética. En la naturaleza no hay fealdad ni violencia y la belleza es una interpretación del afecto.

Recapitulando, la ventana media la relación entre el mundo interior y exterior y funciona como límite dentro de la semiosfera denunciando un ejercicio de traducción afectivo. Buscamos comprender la ventana como una *mise en reflet/serie*, para usar la terminología de Werner Wolf (Zocco 2013), de la mirada –o de la percepción– como acción. En el Diccionario de los símbolos, Chevalier y Gheerbrant exponen que la ventana “simboliza la receptividad” y que “si la ventana es redonda es una receptividad de la misma naturaleza que la del ojo” (2007: 1055). La receptividad en Mansfield, como en cualquier diarista, no se da de una manera pasiva, sino que requiere una acción de aprehensión de la realidad fáctica por parte del sujeto. La naturaleza, como todo en el diario, ingresa a causa de una asociación afectiva de los significantes, que el diarista debe tomar la decisión de registrar. Por otro lado, más allá de las formas de las ventanas –los autores del Diccionario dan significados a las formas redondas o cuadradas, o al número–, estas constituyen el doble de lo que el diario significa en primera instancia, un voyeurismo, una forma de detenerse ante el mundo, interior y exterior, y luego de registrarlo. Más aún, una forma de crearlo, porque percibir también puede ser un verbo activo, cuya última instancia es la escritura. Escribe Mansfield en relación a los recuerdos, pero bien podríamos tomarlo como divisa de toda su empresa íntima: “Deseo renovarlos por escrito” (49). El diario es una segunda oportunidad para volver a vivir.

La ventana, entonces, que es una metáfora del mirar y el doble de los ojos, pone de manifiesto que el cuerpo o la conciencia, no son un cuerpo entre cuerpos, una conciencia entre conciencias, una cosa en el concierto del mundo, sino como escribe Ricoeur, el “insustituible centro de perspectiva sobre el mundo” (1996: 36). Los ojos son la expresión de ese fenómeno que Husserl llama la “apresentación” o la

“donación del otro”. El sujeto no deduce que el otro es otro porque él es un sí mismo, un centro de sensaciones y de recuerdos. Intuye no más que las vivencias y los pensamientos del otro son intransferibles a los de uno y viceversa. Mansfield, luego de su llegada a Gray, se encuentra con un coronel, al que le muestra su billete y su pasaporte, y él le contesta “No sirve, no sirve para nada”. Luego, Mansfield comenta: “me miró por lo que pareció una eternidad, pero en silencio. Sus ojos eran como dos piedras grises.” (2015: 37) A los ojos les es adjudicado un material duro y con él, el gesto de lo impenetrable. Luego de salir de este control de papeles, Mansfield sigue al coronel, haciendo como que no lo sigue, puesto que se trata de una suerte de operativo un poco irregular en plena guerra y en una zona militarizada. La autora, en este trayecto, es descubierta por una mirada ajena: “Desde la oficina de portazgos junto al puente nos miró una mujer descarnada, con las manos envueltas en un chal” (37). Mansfield, al mismo tiempo que se sabe objeto de la mirada, ejerce ella misma el poder de su propia visión, como lo hubiera hecho la medusa, y producto de esto, la mujer del chal queda congelada en una imagen preñada de enigmas, parafraseando a Alejandra Pizarnik.

Finalmente, una última consideración. Si la naturaleza está claramente por fuera del sujeto, en virtud de lo cual éste debe ejercer la acción de traducir lo externo en una lengua afectiva, para luego incorporarlo dentro de lo íntimo –recordemos las acepciones de lo íntimo que consigna Nora Catelli: “La primera, *introducirse un* cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa. La segunda, *introducirse en* el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad” (2007: 46)– entonces, nos preguntamos, qué sucede, por ejemplo, con el discurso de la memoria. Los recuerdos están necesariamente en el interior del sujeto, son, en contraposición a la naturaleza, el adentro del adentro, pero para que ellos sean contados, también deben ser en alguna medida traducidos, desde la imagen o la sensación a la palabra, desde el lenguaje misterioso y virtual con el que se imprimieron en nosotros a la lengua natural, concreta y tangible, que hoy nos llega en el diario. Es decir, que tanto lo interno como lo externo coinciden y comparten una zona de lo íntimo que es la zona de lo comunicable. Eso significa que el resto de la intimidad está marcada por su característica opuesta, la incomunicabilidad. El diario y la intimidad participan de una tensión recíproca en tanto son las dos caras de un mismo texto, que podemos dividir, usando la terminología de Julia Kristeva, en superficie y fondo, estructura significada y productividad significativa (1981: 98).

En conclusión, el diario íntimo, en consonancia con los planteos de Iuri Lotman sobre la semiosfera, se comportan como un espacio cerrado de signos donde hay una multiplicidad de tensiones en pugna

vinculadas, por un lado, a una subjetividad y un lenguaje que es inherentemente polifónico, y por otro, a la acción de registrar para uno la propia vida que transcurre. De las muchas variaciones e inestabilidades del territorio íntimo hemos decidido enfocarnos en las apariciones de la naturaleza y en cómo ellas estaban mediadas por la figura de la ventana. La naturaleza representa lo abierto y se contrapone al cuarto cerrado, que funciona en alguna medida como metáfora de la intimidad, ese lugar privado alejado del mundo. Hemos querido mostrar cómo la ventana se relaciona con el diario en tanto que género, en virtud de la falsa receptividad que este último presenta, junto con su voluntad de registro y con el acto de escritura como duplicación y reinterpretación de la vida.

Bibliografía

Primaria

Mansfield, Katherine, 2015, *Diario*, Buenos Aires, Losada.

Secundaria

Catelli, Nora, 2007, *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, 2007, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.

De Man, Paul, 1979, "Autobiography as De-facement", en *Modern Language Notes*, Vol. 94, nro 5, *Comparative Literature*. (Dec., 1979), pp 919-930.

Kristeva, Julia, 1981, *Semiótica II*, Madrid, Fundamentos.

Lotman, Yuri, 1990, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Londres, I.B.Tauris.

Ricoeur, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI.

Ricoeur, Paul, 2009, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.

Zocco, Gianna, 2013, «The Art of Watching. The literary Motif of the Window and its Potential for Metafiction in contemporary Literature», *TRANS-*, nro, 16, en línea URL : <http://journals.openedition.org/trans/833> .[Consultado el 6 de junio del 2018].

El Mapa del Yo

Itinerarios emocionales en espacios de conflicto (las Memorias de Eulalia de Borbón)

SILVIA C. LASTRA PAZ

Universidad Católica Argentina

*– Por eso – le grité llena de furia y en un momento
de lucidez, - por eso algún día el pueblo sacudirá las
coronas y, libertándose, nos libertará a nosotras.*

Eulalia de Borbón, Memorias

Exponente de la complejidad de la escritura romántico - realista de las primeras décadas del siglo XX y signo elocuente de la polisemia y ambigüedad de su escritura autobiográfica, en general, y de sus *Memorias*, en particular, la manipulación nemotécnica de la memoria y la construcción de imaginarios íntimos apodícticos, por parte de la escritora Eulalia de Borbón¹, la han transformado en precursora de la representación de heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna, al desafiar los estereotipos masculinos

1 Su itinerario vital (1864-1958) es de gran interés, más aún por su gran capacidad de autoficcionalizarlo. Hija de la depuesta Isabel II de Borbón y, supuestamente, de su marido y primo Francisco de Asís de Borbón, criada y educada en París, casada por voluntad de su hermano Alfonso XII, como resguardo para la dinastía, con la cabeza de la Casa Orleáns española, Antonio de Orleáns y Borbón, su primo, duque de Galliera, en su escritura marido dilapidador y disoluto, Eulalia, con una educación y sociabilidad europea, un excepcional dominio de idiomas para la media española de la época, se enfrentará a su suerte, diluyendo su peculiar opresión dinástica en la universalización genérica femenina y predicando la necesaria superación de un orden patriarcal y burgués que la contiene como principal beneficiaria. Estas incongruencias vitales serán las claves de los vacíos en la intencionalidad de su escritura.

y femeninos absolutos, por medio de una serie de personajes, en los cuales cuerpo de 'varón' y masculinidad y cuerpo de 'mujer' y femineidad aparecen disociados, de modo tal, que atributos culturalmente vinculados a lo femenino o masculino se presentan entremezclados y entrecruzados, conformando un universo genérico-sexual que escapa a toda tentativa de categorización rígida.

Inscrito en esta red de desplazamientos en la que se atraen y repelen, se combinan y amalgaman lo femenino y lo masculino, Antonio de Orleáns –vértice esencial de la relación cuadrangular Eulalia/Corte - Familia/ Antonio/Mujer independiente que estructura las memorias²-encarna, en su propia constitución genérica, la identidad del monstruo foucaultiano, definida, esencialmente, por la mezcla: “¿Qué es el monstruo? [...] La mezcla de dos reinos [...], la mixtura de dos especies [...], la mixtura de dos individuos [...]. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (1999: 68).

Tomando como referente los parámetros críticos del género³, en el presente trabajo abordaremos el carácter de monstruo de Antonio de Orleáns, en la rescritura del constructo 'marido' a cargo de la voz del relato, respaldado genéricamente por una constitución híbrida y andrógina en la que se funden y entrecruzan elementos masculinos y femeninos, y retroalimentado, a su vez, por el sistema axiológico aristocrático - burgués público⁴que, a partir de sus esquemas binarios y dualistas, impone criterios de normalidad-anormalidad, cimentando así una lógica de inclusión-exclusión.

2 Entendemos el vínculo entre estos cuatro personajes como una relación de triángulos superpuestos (Eulalia- Corte/Familia- Mujer Independiente, por un lado; Eulalia-Marido-Mujer independiente, por otro), pero enmarcada en una relación cuadrangular más amplia, que permite destacar la vinculación entre Eulalia-Marido-Corte/Familia y Marido-Mujer Independiente-Corte/Familia. En efecto, aun cuando no podamos hablar de una relación de presencia entre Mujer Independiente y Marido, no obstante ambos se hallan enlazados, por una parte, por la figura de 'Eulalia', vértice activo que los impulsa a la actividad y a la adhesión, y, por otra parte, por 'Antonio', vértice pasivo, que, ya sea por negación o rechazo, los encamina, en el mismo proceso de autodescubrimiento y toma de conciencia de sí, a la pasividad y a la segregación.

3 Cfr. BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007; MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 2006; NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catherine R., *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, F.C.E., 1999, como referentes críticos genéricos más significativos para esta propuesta de análisis.

4 Pues el sistema axiológico aristocrático - burgués nunca deja de distinguir entre lo público, dominio de este código dualista restrictivo, como fachada social de clase hipócritamente impoluta, y lo privado, dominio de las pasiones irrestrictas de todo sujeto con empoderamientos de cualquier índole. Aquí reside la falla social del actante Antonio, en este discurso, confundirlo en su persona, que, como cuerpo social plurisignificado, cabeza de la Casa Orleáns en España, no debe, ni puede astillar el sistema sin castigo, sin una exclusión pública punitiva.

Cuerpo social y cuerpo individual en 'el marido': Antonio de Orleáns

Mucho ha escrito, dando a entender, la voz ficcional de la memoria, acerca de la condición femínea y poco varonil de Antonio de Orleáns, duque de Galliera. Ciertamente, su 'masculinidad' está constantemente puesta en duda en el texto, siendo su propio cuerpo enfermo, “pero abotagado, de naturaleza colérica pero con un componente linfático” (1935: 212), “voluminoso y seco con una cara terrosa y una mirada desvaída” (1935: 66), primera prueba inobjetable de ello:

En cuanto a mi futuro marido, nada particular me inspiraba, pues éramos temperamentos y mentalidades opuestas y ajenas una a otra. Tenía el hueso de la nariz prominente, como si hubiese recibido un golpe, acompañado de unos labios abultados, que anticipaban su tendencia a todo tipo de pasatiempos. (1935: 59 -60)

A su desmesura física se le suma una sexualidad omnipotente y veleidosa, que hace de su masculinidad, un hecho completamente disfuncional y deficiente, siendo la noche de bodas expresión elocuente de esta veleidad:

Boda triste la mía entre velos de luto, sin música ni trajes de gala, silenciosa y oscura como un presentimiento. Serían las once cuando mi marido, y en los usos cortesanos, también mi señor, penetró en mi alcoba, para cumplir lo que me debía como esposa y, posteriormente, de manera irónica y poco convincente, invitarme a concluir la velada en un Casino, donde el juego y el champagne le permitían alternar con su medio social favorito. Lo despedí y llamé a su padre, el duque de Montpensier, que serenó mi ánimo. (1935: 62-63)

Ciertamente, la imagen que ofrece el marido vividor y juerguista en el lecho matrimonial es penosa, para los códigos de su sistema de referencia, y ultrajante; y más aún el retorno del tedio y el asco en el recuerdo de Eulalia, a la mañana siguiente, cuando se precipita una áspera discusión con su hermana Isabel: “¿Es que no tengo derecho a hacer de mí lo que quiera? (1935: 65). Pregunta que conlleva una pulsión evidente: huir del monstruo. Pero que recibe una principesca y airada respuesta: “¡Hay que saber ser Infanta antes que mujer!” (1935: 65). Anagnórisis inopinada y terrible del sacrificio que le pide su familia, en aras de la Dinastía. Por lo tanto, comienza aquí el desencuentro marital, y, más doloroso aún, el familiar que se prolongará por siempre.

Asimismo, esta incontinencia sexual convierte en verosímil la falta de apego, la resistencia de Eulalia a cohabitar en matrimonio, pese

a los ardientes deseos de Antonio de tener hijos, “por dos motivos: primero, para asegurarse un lugar prominente en la dinastía, segundo, para que la maternidad desgastase mi apariencia y juventud, que oscurecía su imagen, pese a todas sus ostentaciones en el atuendo, los coches de paseo y los bastones.”(1935: 69).

La misma Familia Real y Corte miran con escepticismo la posibilidad de que tenga hijos con su esposo, pero los entretienen juntos en París, en una vida aristocrática de lujo, mundanidades rimbombantes y la guía a distancia de la “burguesa”⁵ familia Orleáns, quienes a través de los consejos persuasivos del conde de Chambord, logran ‘adormilar’ la resistencia de Eulalia.

Su misma opulencia corporal y gustos de sibarita, acosaban a su mujer con jaquecas que, “me visitaban cada tarde y me causaban espanto”, “simultáneamente los placeres de todo tipo lo atormentaban periódicamente” (1935: 77), repercutiendo, inevitablemente, en su capacidad sexual, pues lo dejaban tan debilitado que su esposa no podía verlo sino como un niño, en lugar de un hombre: “Lo acogía con mi sonrisa más agradable y organizaba veladas familiares, que lo alejaron de sus deslices.” (1935: 79).

Asimismo, en sus cavilaciones posteriores, a los inicios de la convivencia con Antonio, ya encinta de su primer hijo, Eulalia intentaba ilusionarse con que “podrá ser más hombre, en una palabra olvidarse de su vida galante y de juergas en casinos” (1935: 81); aunque su sinceridad le llevaba, en verdad, a exclamar: “¿Cómo hacerle sentir mi enojo, mi casi desprecio, si ni siquiera parece un hombre?...” (1935: 85).

Tan segura estaba de la deficiente hombría de su esposo que se contentaba con las visitas a Cortes europeas, glamorosas y familiares: la de la reina Victoria, la de Portugal, la del Káiser en Berlín, ni siquiera la asustaba el temor de una venganza causada por la revelación de alguno de sus múltiples devaneos, metamorfoseados en silencio a lo largo de las *Memorias*. Pero, sí en íntima reunión familiar con su hermana más querida, la Infanta Paz, en su idílica corte de Baviera, irrumpe la develación dolorosa, al poco tiempo de haber dado a luz a su segundo vástago: “Yo creo que está loco.” (1935: 120). Es un primer estallido ficcional del yo, íntimo y más genuino del Relato, que caracterizará a Eulalia adulta, dueña de su voz, de su cuerpo y de su mundo, pero que solo se atisba.

5 Rasgo señalado, constantemente, por el yo del relato: “A pesar del ceremonial, la familia de Orleáns, muy unida, muy del gusto burgués al buen modo de su padre, hacía vida muy íntima y se profesaban todos un gran cariño que daba calor hogareño en su torno.”, como ejemplo en el capítulo tercero (1935: 54)

No es sólo Eulalia, sin embargo, la que cuestiona su identidad masculina y su integridad personal, sino la sociedad, el Gran mundo, en su conjunto, ante cuyos ojos Antonio no es, ciertamente, un hombre, pues, como dice Barthes, “sospechar un sexo es negarlo definitivamente” (Krauel, 2001: 11).

Así, por ejemplo, la Infanta Paz le explicará a la Reina Madre, María Cristina, que Eulalia fue casada “con un hombre que no puede ser marido de nadie...” (1935: 89). Con el misterio, la media palabra y el cabildeo, dignos del siglo XIX, la voz que rememora nos da a entender, mediante voces delegadas, la máscara de su propia tristeza: desinterés inicial, obnubilación por su entorno exquisito y la pertenencia a su familia por afecto, pero mujeres, amigos, copas, cartas, dados y casinos constituyen la carga de Eulalia y el compromiso de su propio peculio, que embarga tanto a ella, como a sus hijos pequeños.

De otra parte, atribuir cierta tendencia bisexual a Antonio no sería del todo inverosímil, si consideramos que éste es, desde la perspectiva psicoanalítica, uno de los efectos del *complejo materno* jungiano, es decir, de los exagerados cuidados de una madre, Luisa Fernanda de Borbón, la hermana de Isabel II, con la cual siempre se identificó y desde la cual rechazaba a su padre, favorito, al contrario, de su nuera Eulalia⁶, madre que, en el caso de este discurso, adopta el aséptico rótulo de *tía*, desde la perspectiva de la mujer, sufriente en silencio.

En efecto, la trayectoria descendente de la afectividad pública de Antonio de Orleáns en el discurso ficcional, se inicia en el “espectáculo trágico-burlesco” de la noche de bodas, y encuentra en la pelea con su padre, el duque de Montpensier “un punto de no retorno para la masculinidad” del personaje (Zavala, 2008: 12). El odio y la furia acumulados desbordan un cuerpo untoso y leonesco, abrumadoramente superado por la ostentación de vestuario, que, combinados con visos de locura y criminalidad, magnifican la hipérbole de su carencia de virilidad tradicional.

Ante el peligro que emana de lo diferente e insurrecto, de aquel cuerpo que es “the complete opposite of the bourgeois masculine body and bourgeois masculinity should be” (Copeland, 2004: 17), la aris-

6 Este favoritismo por su suegro, en el caso de Eulalia, no solo tiene su razón en los méritos sociales y afectivos del duque, sino también en la peculiar transferencia psicológica de afecto realizada por una mujer, que era consciente de su propia filiación paterna dudosa – se insinúa aún hoy que el padre real de la Infanta Eulalia fue el político Miguel Tenorio de Castilla- y que nunca logró establecer siquiera un vínculo emocional con su supuesto padre, Francisco de Asís de Borbón: “Habíamos sido ajenos el uno al otro y se hundió en las sombras dejándome apenas el recuerdo de sus manos, que nunca fueron paternas, y de su voz, que, tan suave como era, jamás tuvo palabras de cariño para mí.” *Memorias*, cap. viii (1935: 142).

toocracia aburguesada tabuiza la irregularidad genérica de Orleans, incompatible con el modelo corporal del centro totémico, para su linaje y para su paradigma identitario de caballero, y la relega, desde la óptica compartida plenamente por la voz narradora, al plano de la anormalidad: o es loco, o es monstruo.

En este sentido, si su identidad masculina ya se ve plurisignificada por su propia configuración corporal, la mirada y valoración genérica de los otros sobre su persona repercute de modo directo en su propia estimación; más aún en quien, desde su jactancia, “se resigna a esperar compulsivamente verse a través de los ojos de los demás, [...] intenta saber lo que es por lo que los otros digan de él” (Bernard, 1994: 158).

Igualmente, le mortificaba la opinión que a los demás, por lealtad de grupo social, les podía merecer su relación matrimonial con la refinada, graciosa y mundana Eulalia, pues “sabía que todos esperaban en él un cambio de conducta, y un reconocimiento a la dignidad y saber estar de su propia mujer.” (1935: 136)

Mas, si la aristocracia aburguesada estigmatiza la hibridez genérica de Antonio, a la vez procura encauzar y homogeneizar a aquel que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general, mediante toda una serie de ofensivas y contraofensivas a través de las cuales los mecanismos de poder, específicamente de control, se incardinan sobre la corporalidad y gestualidad del marido.

En efecto, la insubordinación de la estructura corporal de Antonio, capaz de desestabilizar el orden social alto-burgués, se convierte en un problema a resolver, hacia el cual se dirigirán todas las lealtades sociales de este gran mundo. Mas, no se tratará tanto de un mecanismo externo y superior que se imponga sobre el personaje, cuanto del despliegue de lo que M. Foucault denomina *micro-poderes*, es decir, de una serie de relaciones estratégicas que acontecen en la vida diaria destinadas a apuntalar las bases del sistema de distinción nobiliario, en su versión aristocrático burguesa. Puesto que, como dice el filósofo francés en *Vigilar y castigar*, “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que están investidas determinadas personas; es el nombre dado a una compleja relación estratégica en una sociedad dada” (2006: 113).

De este modo, a fin de no mermar su legitimidad y justificar y perpetuar su poder rector, el perturbador cuerpo de Antonio de Orleans dará lugar a “a series of disciplinary strategies aimed at neutralizing the dangers posed by sectors of the population witch threatened the social norm and the capitalist order, and which were consequently categorized by dominant groups as *abnormal* or *deviant*” (Copeland, 2004: 35).

Si bien el mayor acto de represión y silenciamiento de Antonio de Orleans se plasma en el abandono marital inopinado⁷, efectuado por la Infanta en París, este hecho se acentúa con la respuesta clásica en su contra: todos los Orleans apoyan a la duquesa Eulalia, en sus pretensiones nobiliarias, económicas y de reparación moral, encierro simbólico final del joven y abotagado duque, pues a su actitud rebelde no se le podía adscribir otro título más que el de *locura*, esta terminante reclusión social final va precedida por el accionar domesticador clásico, tendiente a la remodelación del discurso subversivo de su sobrino: “la familia Orleans (perora la voz del discurso) se ponía toda a mi lado. -¡que recuerdo emocionado el de las palabras del Duque de Chartres y qué carta más cargada de afectuosa comprensión la de la condesa de París!” (1935: 140)

A la mirada inquisidora del linaje francés, se le suman otros gestos y modos, incluso más sutiles, de progresivo aislamiento del joven, del cual lo hacen víctima amigos y familiares. Miradas de terror ante sus crecientes *desvaríos*, gestos de desazón y lástima ante sus *arranques de excentricidad*, tratamiento diferencial hacia Antonio van, efectivamente, construyendo un distanciamiento entre él y la sociedad y configurando su gradual apartamiento:

Antonio de Orleans, que tenía su enorme fortuna comprometida con sus excentricidades, sus lujos rumbosos, sus regalos llamativos, y sus aventuras, no quiso aceptar mi propuesta de solucionar amigablemente nuestro pleito matrimonial. Insistía, a toda costa, en administrar mi Lista Civil y en seguir siendo quien manejara mis ingresos. (1935: 139)

En suma, el cuerpo social, “la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos” (Foucault, 1980: 104), intercepta, penetra y condiciona la otredad corporal de Antonio, a través del discurso admonitorio y complacido de un narrador, ficcionalizado como mujer proyectada a su liberación personal y al reconocimiento de la necesaria liberación social general.

⁷ Así descrito, jactanciosamente, por la misma autora: “En marzo de 1900 decidí plantear a mi marido la cuestión del divorcio. Sin una palabra de reproche, sin un gesto de amargura, con voz lenta y suave (...), le anuncié mi propósito de dejarlo en libertad (...). Antonio de Orleans clavó en mí su rostro, que hacía áspero la resolución, su mirada desvaída, sin inmutarse, sin una sola señal de emoción, como si le llegara un momento desde tiempo atrás esperado. Quiso hacerme reconveniones, pero le advertí que no deseaba discutir. Concretemos la cuestión – le dije fríamente – el momento no es para hacer ni para escuchar escenas.” *Memorias*, cap. viii (1935: 137 – 138). Aquí el yo de la memoria, realiza sobre sí mismo, la mixtura genérica de lo masculino en lo femenino, que inversamente vitupera en el tú marital.

En efecto, la intencionalidad del Relato muta en ruido, pues el reconocimiento, a ultranza, de la alteridad personal y social vindicativa se apoya, escrupulosamente, en las señoriales y atávicas pautas de exclusión y demonización del Otro, como hostil e inintegrable: monstruo-loco.

La masculinidad como drama de autoexigencia en 'el marido': Antonio de Orleáns

Ante esta extrema dificultad para adaptarse al papel masculino, paterno filial, exigido por las veleidades dinásticas de su entorno, Antonio se autodefine como monstruo, incapaz de encajar físicamente en las polaridades dualistas y binarias alto - burguesas que conforman el esquema axiológico y genérico dominante; de modo tal que la virilidad deviene, para él, en auténtico drama de autoexigencia. Una autoexigencia de masculinidad que se sostiene sobre la base de una sociedad que esboza e impone un saber singular sobre el cuerpo, bajo la lógica normalidad-anormalidad, tótem-tabú, tributario de un estado social, de una visión del mundo y, en última instancia, de una definición de la persona, y que se plasma en un individuo que termina internalizando, consciente o inconscientemente, esta superioridad de la axiología subliminal.

Esta autoexigencia de virilidad, según la intencionalidad manipuladora de la voz del relato, es satisfecha, en un principio, únicamente en el plano lúdico, en donde el personaje encuentra la posibilidad de una existencia alternativa que lo presente como portador de una esplendorosa masculinidad en la vida social de compañías y de derroches, pero luego esta satisfacción se reproduce en el empoderamiento de la hostilidad, enfrentando a su mujer en los Tribunales por la división de bienes, y sacando a la luz, escabrosidades de la vida matrimonial:

Encontró Antonio de Orleáns abogado dispuesto a entablar la batalla en el Licenciado García Prieto, antiguo Ministro de mi hermano, que, haciéndose eco de cuanta calumnia le salió al paso, de cuanta mentira se le quiso contar y de todo cuanto empañara mi reputación, hizo el triste papel de agraviar públicamente a una Infanta de España que, indefensa y sola, dejó subir la marca cuanto quisieron elevarla bajas pasiones, envidias, venganzas o interesadas maquinaciones." (1935: 139-140)

Sin embargo, el contacto con Eulalia por intermediaciones, trato a partir del cual se dirá, sesgadamente, que Antonio, el objeto de la más-

cara de la memoria ficcionalizada, "no era el mismo hombre" (1935: 141), le brindará la posibilidad de traducir su imaginaria hombría en actos concretos en el plano de la realidad evocada. Se pasma, según la intencionalidad de este discurso, ante la aparición de una nueva mujer frente a sí, Eulalia se muestra responsable y segura de sí misma, desmoronándolo: "Mi única defensa yo sabía que era aguardar, y el pobre García Prieto extremó tanto la nota que le fue imposible seguir, y mi propio marido, acaso arrepentido de su proceder, me hizo saber año y medio después, que estaba listo a entrar en negociaciones. De no hacerlo, hubiera tenido que desdecirse o romper con la Corte de España, pues ya se habían rebasado todas las medidas." (1935: 141)

De una parte, según la direccionalidad de este relato, Antonio, el actante marido, incapaz de expresar su amor físicamente, en virtud de su hiperbólica masculinidad, encontrará en la vía afectiva materialista un modo idóneo para transmitir su deslumbramiento a 'Eulalia independiente'. En este sentido, la inversión de todo su capital financiero en la Banca inglesa y, más aún, de la herencia a recibir de su difunta tía materna, puede ser entendida en esta línea, es decir, como gesto tendiente a compensar la falta de virilidad física constante. La pasión por la nueva Eulalia, la que supo resistir, hacerle frente, antes que mero deslumbramiento, es percibida como la única solución posible para enmendar lo que su físico le niega: desde el plano afectivo, familiar, paternal y administrativo, el actante Antonio procura, entonces, ostentar una masculinidad, legitimada crematísticamente, imposible o renuente a desplegarse corporalmente:

Bajo la dirección del abogado de mi madre, ante la presencia del Embajador español en París, León y Castillo, y en el Consulado, firmamos Antonio y yo el acta de nuestra separación. Yo recuperé mi Lista Civil, que él había administrado durante los dos años que me vi privada de un solo céntimo, y me pude instalar ya tranquila, definitivamente, en el palacio de Castilla..." (1935: 141)

Lo pactado como solución empíricamente minuciosa, en la manipulación de la memoria de la voz narrativa, muta en elíptico y mesurado beneplácito.

Por otro lado, la *dignidad del rechazo*, como la llama el mismo narrador (1935: 142), lo inicia, al actante Antonio/marido, en un auténtico proceso de hundimiento y desaparición de la escritura, concretado en el silenciamiento e, inclusive, en el triunfo aparente de la voz narrativa sobre las voluntades que, hasta entonces, se le imponían. Sin embargo, Antonio, aún el construido desde la trampa de la memoria, frente a su radical timidez, le entrega SU INDEPENDENCIA, tan sólo un día después de haberla oído nuevamente, frente al sometimiento

pasivo a la viril autoridad de su tía, la condesa de Chambord, hace oír su voz, de lo cual la ruptura del pacto de silencio es signo elocuente, frente a las convenciones sociales, impone su voluntad de libertad y de alejamiento de todo obstáculo para la vida (1935: 143). En suma, está loco para los otros, cuerdo para sí mismo.

Es verdad que, en cierto punto, como opina García Luapre, esta hombría resiliente, incluso culposa, que Antonio va conquistando en el trance que culmina en el alejamiento de Eulalia esposa, es más una “construcción retórica” implícita que una virilidad actualmente obtenida y sostenida (1995: 12). Mas también es cierto que, desde el momento en que entra en contacto con Eulalia ‘independiente’ y se despierta inserto en su discurso, Antonio se transforma en el personaje, quizá, más activo del relato, quien pese a la inconsistencia o inconsecuencia de sus objetivos, no cede jamás en su actividad: si, primero, persigue una unión laxa con Eulalia, luego intentará castigar al supuesto amante, retener económicamente a su esposa, encontrar una explicación al adulterio y a los derroches propios.

De esta manera, el discurso lo niega, superficialmente, pero lo confirma actancialmente, al hacerlo portador de uno de los atributos definitorios del *animus* o arquetipo masculino jungiano: el principio de acción.

Si su inmadurez sexual persiste a lo largo de todo el texto, relegándolo a ser eternamente visto como un ‘niño’ incapaz de devenir en ‘hombre’, el débil y polifacético Antonio es, en verdad, el primer y gran rebelde de la escritura femenina de las *Memorias*. Pues no sólo se rebela contra la timidez, producto de su desmesura natural y contra el sometimiento a la voluntad de su tía o su madre, que lo privaba de toda iniciativa personal, sino que, en última instancia, se rebela contra su propio cuerpo (García Luapre, 1995: 118): si su maciza constitución física lo fuerza a prolongados reposos y, naturalmente, lo conduce a una vida pasiva y sin sobresaltos, Antonio se rebela contra esta inactividad a la que su propio cuerpo pretende someterlo.

Finalmente, es un monstruo para los otros, es un ser normal, en su heterología masculino – femenina constante, para sí mismo.

Conclusiones: el monstruo burgués

En esta dialéctica cuerpo individual-cuerpo social que marca la trayectoria del personaje, es posible afirmar, con M. Foucault, que “el dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder. [...] Desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma

de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder” (1980: 104).

En efecto, Antonio, “figura por antonomasia de la paradoja, de los opuestos complementarios, de la contradicción, de lo imposible a nivel lógico” (García, 2006: 203), en el que el *animus* masculino convive con un cuerpo desmesurado y enfermizo, escapa a toda clasificación genérica binaria. A partir de la fusión de elementos masculinos y femeninos, se borran, en él, las fronteras genéricas, para dar lugar a una mixtura e hibridez que conduce a un “estado superior de sexualidad sintetizada” (Amícola, 2008: 262)

Sin embargo, como dice Foucault, “a cada movimiento de uno de los adversarios responde el movimiento del otro” (1980: 105). En efecto, la respuesta final del centro totémico, nobiliario subsumido en el gusto burgués, se proyecta en la exclusión final del anormal, en la que se amalgaman heterología genérico-sexual, locura y criminalidad, pues “a partir del siglo XIX tuvo lugar un fenómeno absolutamente fundamental: el engranaje, la imbricación de dos grandes tecnologías de poder: la que tejía la sexualidad y la que marginaba la locura” (Foucault, 1980: 155). De modo tal que la locura y la disconformidad genérico-sexual de Antonio terminan siendo aprisionadas la una y la otra según las mismas modalidades.

La “enfermedad” de Antonio y su “aislamiento” y “silenciamiento” último, en las *Memorias*, son la prueba actancial incontrovertible de la imposibilidad de encauzar inclusivamente los códigos alto-burgueses. Pues, las antiguas aristocracias sólo confirman su excelencia de clase, sosteniendo zonas liminares de peligrosa asimilación y, a la vez, constante diferenciación, con el orden burgués, para cimentar así su carácter estamental preeminente, y conjurar el deseo imitativo de los sectores sociales más cercanos, la Alta Burguesía y su afán simulador; aceptando la emulación de este “anormal” al que se intenta normalizar, pero, simultáneamente, rechazando su inclusión, en un juego de una lógica perversa que, en las *Memorias* la dota, a esta misma clase, de un poder fascinante y la convierte en el monstruo más temible de la memoria del yo emancipado.

La deturpación de todos los “ismos” liberadores, a los cuales intenta asociarse la voz, pretendidamente aséptica, de este Relato, atestigua una vez más, la inveterada manipulación de cada memoria, inscripta reaccionariamente en su propia plusvalía cultural y social, y denuncia, en este caso, a esta misma voz, inscripta en la reconstrucción de un imaginario masculino puntual, incapaz de aceptar la alteridad como diferencia no punitiva de un otro.

La pretendida alteridad de ‘Eulalia mujer independiente’, pero siempre fiel a sus códigos atávicos de origen, se engaña y nos engaña

al transmutarse en ‘un marido pasivo, represor y repulsivo’.

La trampa es auto-ficcionalizar como verdad fáctica los propios límites. La trampa está en negar la legitimidad de lo monstruoso.

Bibliografía

Primaria

Borbón, Eulalia de, 1935, *Memorias*, Barcelona, Editorial Juventud.

Secundaria

Amícola, José (dir.), 2008, *Literatura. La teoría literaria hoy.*

Conceptos, enfoques, debates, La Plata, editores Al Margen.

Bernard, Michel, 1994, *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*, Buenos Aires, Paidós.

Bourdieu, Pierre, 2012, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus.

Copeland, Eva María, 2017, “Varones y degenerados: The construction of Masculinity in the Spanish Nineteenth-Century Social Hygiene Movement and in Three Novels of Benito Pérez Galdós”, en: <<http://es.scribd.com/doc/>> (Consultado en julio de 2017).

Foucault, Michel, 1980, *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta.

Foucault, Michel, 1999, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel, 2006, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.

García Luapre, Pilar, 1995, *Eulalia de Borbón, Infanta de España: lo que no dijo en sus Memorias*, Madrid, Compañía Literaria.

García, Mariano, 2006, *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Krauel, Ricardo, “Un caso de frontera: *Fortunata y Jacinta*”, en: <<http://es.scribd.com/doc/>> (Consultado en julio de 2012)

Lastra Paz, Silvia Cristina, 2017, “*La Regenta y Madame Bovary* en una lectura feminista y socialista: *Au fil de la vie* de Eulalia de Borbón”, *Letras*, nros 74-75, pp .89-101.

Zavala, José María, 2008, *La Infanta Republicana. Eulalia de Borbón, la oveja negra de la dinastía*, Barcelona, Plaza y Janés.

Padecimiento, ilustración y disposición

*Hospicio y nación*¹

VALENTINA ALBORNOZ TOLOZA

Universidad de Concepción

La enfermedad entendida como una falla en el funcionamiento del organismo, como una anomalía o una incongruencia en la corporalidad del ser es constante en la literatura. No obstante, su presencia ha aludido a diferentes manifestaciones dependiendo del contexto de producción. Ello es apuntado por Susan Sontag (2003) en su trabajo *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, destacando al leproso foco de terror y la punición durante la antigüedad y la edad media, al tísico como un sujeto misterioso y atractivo que solitario se desintegraba intensamente, al enfermo psiquiátrico como el enemigo improductivo, entre otros modelos.

De esta manera, un estudio minucioso de la enfermedad y sus diversas formas develaría información relevante acerca de la geografía, periodo histórico y condiciones sociales en que se inserta el sujeto de la enunciación. Por otro lado, si analizamos a la enfermedad como dispositivo para referir figurativamente a la cuestión nacional nos veríamos frente a los más grandes terrores y defectos de la comunidad imaginada en que se sitúa el autor. No obstante, consideraremos a la

1 La presente ponencia forma parte del segundo capítulo de *El tránsito de los cuerpos mórbidos. Los síntomas de la nación chilena*, tesis para optar al grado de Magister en Literaturas Hispánicas impartido por la Universidad de Concepción, Chile.

literatura como una forma de salud en sintonía con los planteamientos de Gilles Deleuze en *Crítica y clínica* (1996) determinando que:

La literatura se presenta [...] como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro [...], pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. (Deleuze, 1996: 8-9)

Lo anterior se concreta a partir de espacios imaginarios en que se generan zonas de vecindad con sujetos enfermos, individuos sufrientes que son ordenados y examinados por las instituciones de poder. Es por ello que un sujeto enfermo acaba de incluirse en lo que Michel Foucault (2001) clasifica como un enemigo de clase en *Defender la sociedad* y que necesitará de “una policía médica que elimina, como un enemigo de raza, a ese enemigo de clase” (Foucault, 2001: 82). El devenir “paciente” será un punto de fuga que sustraerá a la formación inicial. Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores el enfermo siempre será un subalterno y así lo explica Teresa Porzecanski en su artículo “Medicación y mitología: cuerpo físico y cuerpo social” compilado en el libro *El cuerpo y sus espejos* pues:

Enfermar [...] es entrar a un sistema institucional que despoja gradualmente al individuo de su “condición humana” [...]. No sólo por la carencia material de una infraestructura económica-técnica que haga al asunto, la institucionalización del tratamiento de la enfermedad supone [...] una violación permanente de la autoestima del enfermo, de sus derechos como sujeto adulto dotado de autodeterminación, y una desconsideración agresiva para con su cuerpo. (Porzecanski, 2008: 270)

La presencia de enfermos dentro de los límites territoriales, la alusión a recintos hospitalarios y la adjetivación de la enfermedad referirán a situaciones de despojo, deshumanización, carencias y descontento respecto de las corporalidades nacionales. Es por ello que una nación poblada de ejemplos patógenos será una patria que adolece al ser portadora de un sistema desarticulado, es aquí donde la literatura chilena realiza este ejercicio quizá de manera involuntaria, pero frenética. Durante este trabajo nos centraremos en reflexionar respecto a fragmentos alusivos al tema dentro de un corpus correspondiente a porción de la literatura chilena desde comienzos del siglo XX hasta principios del XXI.

Benedict Anderson define nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson,

1991: 23). En resumidas cuentas, es la sensación de pertenencia a un grupo finito, pero del que desconoce la mayoría de sus connacionales, mas se les considera como pares, además de ocupar un espacio específico que no abarcará todo el territorio mundial y que, finalmente, es el sitio por el que transitará el poder disciplinario. Por tanto, para analizar la nación construida en las obras literarias será preciso indagar las características de los personajes imaginados, las peculiaridades de los sitios por los que transitan y las variaciones del poder y las instituciones que lo ejercen.

Este tipo de escritura representa un acto subversivo y Ana Gálvez Comandini lo explica en su tesis *De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940* (2011) señalando que coexisten imaginarios sociales en pugna, uno instituido por los elementos exógenos del poder y otro instituyente propio de la literatura. De este modo, los Chiles imaginados por los discursos oficiales serán categorizados como parte de una nación instituida y, contrariamente, las obras literarias se titularían como naciones instituyentes.

Ante los párrafos anteriores cabe preguntarse ¿Qué ocurre cuando la enfermedad es metáfora constante para aludir a diversos elementos de la nación imaginada en obras literarias? ¿Qué se esconde bajo los símiles que tienen cómo término imaginario al hospital o instrumentos propios en este espacio? ¿Por qué algunos cuadros clínicos son tan reiterados para ilustrar situaciones aisladas? ¿Es el Chile imaginado una nación enferma? ¿Qué simboliza una nación mórbida?

Las obras en las que detectaremos estos ejercicios subversivos serán diversas en estilo y temporalidad, entre las que encontramos la novela *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, el poemario *Los gemidos* (1922) de Pablo de Rokha, la transcripción *El padre Mio* (1989) y el relato testimonial ilustrado *Infarto del alma* (1994) de Damiela Eltit, y la novela *Tengo miedo torero* (2002) de Pedro Lemebel. Desde estas manifestaciones literarias pretenderemos detectar y analizar cómo la enfermedad, los recintos hospitalarios y lenguaje derivado del saber médico se transforman términos imaginarios (términos evocados) para describir la situación de la nación chilena.²

En primer lugar, analizaremos la descripción de los espacios narrativos que acaban por convertirse en caldo de cultivo de gérmenes

2 “Se viene considerando a la metáfora como una comparación implícita, fundada desde el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros. En toda comparación hay un término real, que sirve de punto de partida, y un término evocado al que se designa generalmente como *imagen*.” (Estébanez Calderón, 2008:261).

o territorios poblados de vicios. En segundo lugar, focalizaremos segmentos en que los recintos de la institución hospitalaria o los instrumentos propios de estos sitios son utilizados como término evocado para ilustrar diversas realidades. Finalmente, examinaremos cómo diversas enfermedades se transforman en adjetivos para simbolizar la situación de marginalidad u otredad exacerbada que recaerá sobre ciertos sujetos imaginados dentro de la comunidad.

Después del límite dorado, caldo de cultivo

La higiene representa una de las líneas diferenciadoras entre la civilización y la barbarie. Frente a ello el poder institucional pretende promover la higienización de los espacios y cuerpos, además de establecerlas como normas dentro de la población, cuidando así la apariencia de una sociedad y, posteriormente, propagar la idea de una comunidad nación limpia y desarrollada. Ante esta situación estaríamos frente a lo que Foucault (2001) llama biopoder, nacido con la tecnología de la seguridad biológica y difundida a través de los centros salud y educación pública. No obstante, esta visión de asepsia y desarrollo de los discursos oficiales, vale decir, de la nación instituida, tiende a fracturarse al contrastar con la visión propuesta las obras trabajadas.

La novela *El roto* describe un Chile insalubre, muestra espacios carentes de orden y alejados de las normas básicas de higiene que, de una u otra forma acabarán por condenar a sus habitantes a diversos padecimientos. De esta forma, los espacios marginales que salen a la luz son retratados como ambiente de cultivo para la proliferación de vectores portadores de enfermedad: “Detrás de la central de ferrocarriles, llamada Alameda (...) ha surgido un barrio sórdido, sin apoyo municipal. Sus calles se ven polvorientas en verano, cenagosas en invierno, cubiertas de harapos, desperdicios de comida, chancletas, ratas podridas.” (Edwards Bello, 1991:15)

La falta de apoyo municipal evidencia la ausencia del poder disciplinario, un alejamiento de las normas de higiene que concluye en este misérrimo paisaje. Esto pues describen un espacio pernicioso e incompatible con la sanidad, ya que los transeúntes se desplazarían por espacios residuales, una variedad de cañería perpetua que no logra engalanarse en ninguna época del año. Por otro lado, la descripción de los espacios privados no se opone al espacio público, ya que se caracteriza por una sobrepoblación parasitaria, dentro de un sitio desalentador, peligroso y repugnante. Sin embargo, tan nocivamente dominado y conocido:

Fernando abrió la venta y se sentó en el dintel dominando la habitación. El espectáculo no era seductor: dos tablas del techo se habían desprendido y amenazaban caer, mostrando una abertura negra de la cual colgaban asquerosos filamentos. En las sábanas [...] se veían esas manchitas de sangre oscura que dejan las chinches aplastadas, o de regueros rojos, intermitentes, de las pulgas, que después de chupar se retiran a sus escondites zigzagueando como ebrias. (Edwards Bello, 1991:96)

La poesía de Pablo de Rokha perpetúa la tradición del espacio patógeno como ambiente de cultivo. El poemario *Los Gemidos* ilustra similitudes que describen el paisaje de los suburbios como una zona compuesta de una violencia que se desplaza por un suelo pestilente y manchado: “Puñales ambiguos, amores absurdos, puñales ambiguos, puñales ambiguos, ladridos, ladridos de mujeres, ladridos de pobres mujeres violadas por machos siniestros encima de enfermedades y vómitos verdes, olor a la mierda, olor a tumbas, hambre, hambre subterránea, hambre de niños idiotas que dicen: ¡pan! pan! ¡pan!” (de Rokha, 1922:256)

Podríamos pensar que el territorio nacional imaginado podría limpiarse. No obstante, la insalubridad continúa siendo parte de la postal oculta de la literatura chilena y, concretamente, Damiela Eltit deja testimonio de ello en su *Padre Mio*, específicamente en el prólogo donde analiza “el mundo del vagabundeo urbano” y cómo estos personajes construyen su propio entorno desde la acumulación de desechos que acaba por velar a la humanidad bajo el residuo:

Esta exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. La saturación de prendas era correspondiente a la carnalidad maquillada de tierra, formando la costra de una asentada suciedad, contraviniendo así el estereotipo del cuerpo higienizado y vestido según la lógica de la composición oficial. (Eltit, 1889: 12)

Contrario a lo que pudiera estimarse, con la llevada del nuevo milenio no pudo despejarse el recuerdo de la mugre, de la casa sucia y la calle infecciosa. Por ello, en el año 2002 aún podemos encontrar textos que describen al residuo como parte del paisaje urbano, los espacios de dispersión y del hogar de sujetos subalternos: “A las siete y media una hediondez a caca flotó en la atmósfera del cine, mezclada con semen, desodorante y perfume de varón.” (Lemebel, 2017: 165)

Chile: Hospital imaginado

El recinto hospitalario representa el control sobre los cuerpos, sobre la corporalidad adolorida, sobre ciudadanos que son examinados,

ordenados y reducidos a números y códigos del lenguaje médico. Esta edificación es un término imaginario recurrente para la construcción de tpos que designan lugares y situaciones propias del imaginario nacional. Adicionalmente, el nombre de este recinto subsume el concepto de hospital general entendido como un “lugar de internamiento, en donde se yuxtaponen y mezclan enfermos, locos y prostitutas, es todavía a mediados del siglo XVII una especie de instrumento mixto de exclusión, asistencia y transformación espiritual del que está ausente la función médica.” (Foucault, *La vida de los hombres infames*, 1996:72)

El Roto nuevamente entrega un fragmento determinante, para ejemplificar cómo un sitio tan marginado como un prostíbulo acaba por ser nombrado como hospital: “En el barrio la llamaban El Hospital por las virulentas enfermedades que solía incubar [...]. Una cliente especial era atraída por el Guillermina, muchacho con grandes dotes para niña, que dividía las horas del día entre acicalarse y templar el guitarrón. (Edwards Bello, 1991:63-64)

Las zonas de entretención no alcanzan a tener la capacidad de distraer desde lo acogedor, sino que tienen como metáfora más cercana la alusión al hospital, es decir, ilustración de un sitio en que se acoge a lo más variado de la marginalidad urbana. No obstante, el poder también evocará al mismo recinto de purgación y contención como puede ilustrarse en el siguiente fragmento de *Los gemidos* (1922) en que el gobernante y el ejercicio de la soberanía es inactividad constante dentro de un espacio desolador provisto de instrumentos clínicos: “Serios, gordos, vastos, los tontos públicos ambulan. El presidente, feto en alcohol, continúa mirándose el ombligo, continúa mirándose el ombligo.” (de Rokha, 1922: 265)

El hospital nacional imaginario continúa vigente, de hecho podemos percatarnos de alusiones a la arquitectura parlamentaria y su comparación con la institución clínica. Dejando en evidencia un poder nocivo, virulento y errático que intenta eliminar ideas que se difunden cual plaga, mas solo logra acoger a sujetos mórbidos capaces de contagiar y atacar a la propia ciudadanía. Un ejemplo de esta idea es la siguiente cita de la novela *Tengo miedo torero*: “Al llegar al puerto, frente al monumental edificio del nuevo Congreso, un semáforo detuvo al taxi. ¡Qué güevada tan fea, parece un hospital de la política!, ¡le susurró por lo bajo a Carlos que, conteniendo la risa, le hizo una seña reiterando el silencio!” (Lemebel, 2017: 194)

Los espacios privados corren la misma suerte. De hecho, en la misma obra, se acaba por comparar la cocina de un funcionario militar con una “clínica de lujo” basándose en la pulcritud del espacio y a la abundancia de utensilios culinarios y dejando entrever

cómo los ejercicios nocivos del poder se entretejen desde los lugares más insólitos.

Etiquetas malignas

Teresa Porzecanski (2008) analiza como la metáfora del cuerpo físico acaba por convertirse en recurso para prestar atención al cuerpo social. Es por ello que abundan adjetivos propios de ciertos padecimientos adjuntos a sustantivos comunes inanimados. Estamos frente a un conjunto de elementos del paisaje que parecen estar dentro de la categoría de “paciente”.

En *El roto*, podemos prestar atención a la explicación del estilo de vida llevado por los chiquillos que frecuentan la estación. Joaquín Edwards Bello pinta cómo bajo una energía exacerbada, acaban por funcionar dentro de rituales y saberes sometidos propios de personas mayores y condicionar su desarrollo en base al ambiente. Siguiendo este razonamiento, los niños viven un estado febril propio de la infección que alojan sus cuerpos al estar expuestos a un ambiente hostil que desfragmenta su inocencia:

La chiquillería da la nota riente de esas calles; de cinco a quince años se les ve, cínicos y traviesos, jugando, vendiendo periódicos o llevando maletas pequeñas hasta los coches; saltando sin sombrero ni zapatos, se ponen negros, los pies se les endurecen y alargan. La estación les llama, les atrae con fuerza; conocen los nombres de las locomotoras, se saben de memoria el horario de los trenes que llegan regularmente, envueltos en su calina, como a decir que son la razón misma de esa vida febril y enérgica que transformó a la ciudad. (Edwards Bello, 1991:19)

En *Los gemidos* el paisaje no logra recuperarse, de hecho, ahora podemos darle causa imaginaria a la fiebre y la culpa recaerá en enfermedades infecciosas vinculadas al bajo pueblo. Empero, estas parecen ser un mal que se esparce más en la actitud que en el cuadro clínico, es así como la repugnancia de la sífilis y la solitaria melancolía de la tisis parecen invadir territorios: “Arañando las espaldas de la tierra, su ladrido cosmopolita le definen, arañando las espaldas de la tierra; los sepultureros, las rameras y los perros marchitos de la literatura, los inviernos flacos, los suburbios mixtos, los Árboles sifilíticos de la tristeza y las casas vacías, los tinterillos, todo lo macabro de LA CIUDAD” (de Rokha, 1922: 258-259)

En definitiva, es la enfermedad contagiosa la que se relaciona a las clases bajas. Conviene subrayar que Sontag (2003) señala que las reacciones hacia el enfermo nacen desde un punto en que

estética y moral conviven paralelamente. Como resultado, entenderemos a la enfermedad que deforma el cuerpo como un ejemplo de rechazo, ligándola a lo desconocido lo feo, lo sucio, lo alterno y lo contagioso. Esta idea de manifiesta claramente en el *Infarto del alma*. En el siguiente apartado podemos observar cómo, ante una pena de amor, un narrador demente acaba con señalar que se siente enfermo, alterno y rechazado en un estado de morbilidad relacionado a pestes incontrollables que lo dejan en soledad producto de su diferencia. “Sufro de calor y luego de escalofríos. Las pestes más arcaicas rondan mi organismo. Percibo como mi cuerpo se vuelve extrañamente medieval [...]. Me abandonaste como si fuera una antigua apestada. La peste negra me inunda de un modo funerario.” (Eltit y Errázuriz, 1999:74)

Podemos observar algo similar en *Tengo miedo torero*, en este texto la marginalidad del protagonista, la loca del frente, acaba por ser metaforizada desde otros ángulos, ya que su condición de homosexual es vista por su entorno como una anomalía. A causa de ello, es común ver cómo en su narrativa aparecen imágenes patógenas que ayudan a describir su entorno y las vicisitudes que acarrea su estilo de vida. Un estilo que implicará rechazo y miradas acusadoras:

¿Hay alguien por aquí?, preguntó con la voz enlozada gritando cotorra al segundo piso donde una claridad de luz tísica reptaba bajo la puerta. (Lemebel, 2017: 83)
[...] el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula. (Lemebel, 2017: 37-38)

Conclusiones

Globalmente, es la enfermedad contagiosa, la infección, el principal término imaginario para reemplazar el rechazo y la marginalidad de ciertos individuos y entornos. Ellos quedarán en calidad de expulsados gracias a un estado clínico y se presentarán como contenidos de una nación instituyente que rompe con el Chile higienizado y en vías de desarrollo que se difunde desde el siglo pasado y que no concuerda con el imaginario nacional de la literatura chilena.

La enfermedad siempre será sinónimo de lo paupérrimo, de lo nefasto, de lo que es residuo y debe separarse de los pares, los enfermos son los otros y deben excluirse para mantener el *estatus quo*, la normalidad y la comunidad. Desde este punto de vista, un Chile enfermo es un Chile subdesarrollado, marginado, oculto, desorganizado, inoperante y clínico. Un estado que dispone ambientes idó-

neos para la proliferación de agentes patógenos y facilita el posterior contagio entre los miembros más débiles, un país que reúne lo que avergüenza y lo enclaustra para mostrar asepsia en el discurso, una nación a la que se escapa la polución al nombrar la cotidianidad. No obstante, esta visión es opuesta a los higienizados discursos oficiales encargados de relatar la pulcritud dentro de la *historia dorada* en términos de Foucault.

El padecimiento está en los espacios más recónditos de la urbe, en los tropos esparcidos que nombran persistentemente a instituciones clínicas y, asimismo, en los que se valen de ciertos padecimientos para demostrar la pudrición de una ciudad y, por ende, de una nación que sucumbe ante la derrota de los procesos modernizadores. Lo anterior, es extensible para el análisis de este corpus y estos “episodios aislados”, fragmentos que parecen recordarnos que existe un diagnóstico crónico en lo más profundo de nuestra identidad.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de cultura económica.
- Comandini, A. G. (2011), *De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940*, Santiago de Chile, Memoria de Título para optar al grado de Magíster en Historia, Universidad de Chile.
- de Rokha, P. (1922), *Los gemidos*, Santiago de Chile, Editorial Condor.
- Deleuze, G. (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Edwards Bello, J. (1992), *El roto*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Eltit, D. (1889), *El Padre Mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- Eltit, D., & Errázuriz, P. (1999), *El infarto del alma*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- Estébanez Calderón, D. (2008), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1996), *La vida de los hombres infames*, La Plata, Editorial Altamira.
- Foucault, M. (2001), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Kottow, A. (2013), *Patologías urbanas y urbes patógenas en la literatura chilena. Inicios del siglo XX*, en M. Sepúlveda Eriz,

- Chile urbano: La ciudad en la literatura y el cine*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, pp. 151-166.
- Lemebel, P. (2017), *Tengo miedo torero*, Santiago de Chile, Seix Barral Biblioteca Breve.
- Meruane, L. (2012), *Viajes virales*, Santiago de Chile, FCE.
- Porzecanski, T. (2008), *Medicación y mitologías: cuerpo físico y cuerpo social*, en Porzecanski, T (comp.), *El cuerpo y sus espejos*, Montevideo, Planeta, pp. 261-276.
- Sontag, S. (2003), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus.

Voces, escenarios, cuerpos y erotismo femenino en la narrativa de Ángela Becerra y Laura Restrepo

*Estudio desde una perspectiva
intertextual de género*

ELIZABETH ROMERO

Universidad Complutense de Madrid

La investigadora Ana Martín considera que existen una serie de condiciones para que se constituya el sujeto femenino en la literatura. La primera de éstas trata no solo del sujeto, sino del establecimiento de la ideología y de la dicotomía de lo privado y lo público, tema que nos interesa en el análisis presente, y del cual la profesora Martín afirma que:

Si decíamos que la noción de sujeto emerge como necesaria para el establecimiento de la ideología burguesa (para posibilitar/legitimar sus nuevas relaciones sociales y como sustento conceptual), el nacimiento del estado moderno se sostendrá asimismo sobre la base de la dicotomía privado/público (que funciona también en el interior de la propia categoría sujeto): lo público será lo perteneciente al ámbito político, donde se «establece» el interés o bien común, lo institucional y lo normativo, asociado al poder y en el que se instituyen los dos pilares del estado, burocracia y ejército (letras y armas); lo privado será el ámbito familiar, la intimidad, lo personal y afectivo. El primero quedará asociado a lo masculino, y sus funciones (los cargos públicos) solo podrán ser ocupadas por hombres; la mujer quedará relegada al espacio de lo privado y sus características serán las identificadas con este ámbito. (Martín, 2018:1-2)

Ahora, examinemos brevemente de lo que se trata la perspectiva intertextual desde la propuesta teórica de Mijail Bajtín. Cristóbal González considera que:

En los últimos años la noción de intertextualidad ha ido reemplazando progresivamente a la de fuente e influencia como método para describir el estatus de los textos dentro de la tradición literaria. El concepto no es nuevo y la crítica lo ha venido usando desde hace bastantes años para designar un fenómeno bien conocido en todas las épocas: el hecho de la presencia, en una determinada obra, de rasgos temáticos, estructurales o estilísticos de textos de otro u otros autores que, mediante citas, alusiones, recreaciones, parodias u otros procedimientos, quedan integrados en su tejido textual. (González, 2003:115).

En consecuencia, como herramienta metodológica de análisis la intertextualidad nos sirve para analizar críticamente los textos literarios. La actividad propia de la intertextualidad ha sido determinada por Julia Kristeva y por Tzvetan Todorov de la siguiente manera: “Su función es la elucidación de los procesos por los que todo texto puede ser leído como la integración y la transformación de uno o de otros muchos textos.” (González, 2003: 121). La intertextualidad establece la relación no sólo entre el texto con el contexto cultural, social, político del autor/a; el compromiso y el rol que éstos ejercen en la creación escritural de la obra, sino entre el lector y su proceso de lectura, es decir, como perspectiva teoría la intertextualidad tiene en cuenta la importancia tanto del proceso de escritura como de lectura que implica un texto, éste último denominado “[...] proceso complejo de recepción”. (González, 2003:122).

La relación que hemos establecido en el presente estudio en la escritura de las dos autoras es que cada una se inscribe en estilos que aunque diversos convergen en el fenómeno denominado *literatura femenina, escritura de mujeres¹ o hecha por mujeres*. Calificativo aplicado a la literatura producida por mujeres escritoras que crean distintas formas de escribir pero que tienen en común el abordaje de temáticas que expresan asuntos concernientes a sí mismas, a su propia idea de sí, a su espacio interior; lo que las ha llevado no sólo al develamiento de la conciencia colectiva femenina, sino a la representación del con-

texto socio-político de la compleja sociedad, en este caso colombiana, en el que actúa su individual escritura de género. Las escritoras con trazos individuales, representan convenientemente rasgos íntimos, sociales, políticos y culturales del país en sus narrativas.

En relación con la *Literatura femenina*, Patricia Aristizábal asegura que:

El que hoy se hable de ‘literatura femenina’ se debe a la labor emprendida por algunas escritoras que han buscado conseguir que la literatura escrita por ellas refleje la problemática femenina, siendo importante anotar que, aunque algunas escritoras no se hayan propuesto abiertamente escribir obras sobre su conciencia femenina, ésta se les ha impuesto, y el resultado son cuentos, poemas o novelas que muestran la vida interior de las mujeres [...]. (Aristizábal, 2005:6).

La mirada renovadora que nos ofrecen los estudios de género nos ha proporcionado criterios vinculantes para analizar los dos estilos escriturales de las autoras escogidas.

Recurrimos a la teoría de Bajtín para establecer el cronotopo del contexto colombiano en el que fueron escritas las novelas analizadas, éste conecta la violencia acrecentada en los años ochenta como consecuencia del fenómeno del narcotráfico con el proceso de postconflicto que vive Colombia en la actualidad. Las protagonistas de ficción manifiestan en sus discursos y diálogos resistencia a seguir viviendo en mundos exclusivamente patriarcales, como objetos de otros, entonces proponen originales espacios habitados por sus voces y cuerpos que ocupan escenarios reveladores de erotismo.

El análisis de las inventivas literarias de las dos colombianas, recogen significaciones que vislumbran tanto la *imaginaria como el pathos* femenino. Por una parte, la *imaginería* la define la escritora Blanca Solares siguiendo al filósofo Jean Wunenburger como el “[...] conjunto de imágenes sobre una realidad [...], (Solares, 2006:131) que sabemos colombiana. Más adelante nos ocuparemos de éste elemento en la literatura de Restrepo.

Por otra parte, Becerra presenta el ámbito emocional de sus protagonistas, su narrativa le otorga un tratamiento particular a la dualidad de los sentimientos humanos, este asunto ocupa un lugar preponderante en su escritura que expresa a través de la voz interior proveniente de la *conciencia* y de cierto ordenamiento íntimo de las realidades individuales de sus personajes femeninos.

Carmen Marimón considera que “Desde sus orígenes, los seres humanos han buscado palabras [...] con las que nombrar, conceptualizar y expresar los procesos internos que les permiten comprenderse a sí mismos como individuos”. (Marimón, 2016: 132). Así es que nos

1 Tomamos el significado de literatura femenina de Pereira, Armando, coordinación, colaboración de Albarrán, Claudia, Rosado, Juan, Tornero, Angélica, 2004, “Diccionario de literatura mexicana”, (2ª ed, corregida y aumentada, México, D, F, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigación el caso de acciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán [Filosofía y Cultura Contemporánea; 19], Siglo XX.

acercamos al *pathos* que desde los griegos se ha ido constituyendo hiperónimo de las emociones, afectos y pasiones. La palabra *pathos*,² significa ‘estado de ánimo’, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’, la literatura de Becerra ha suscitado interés a investigadores, críticos y a nosotros por el tratamiento literario íntimo con el que expresa y presenta no sólo los estados de ánimo, sino las pasiones humanas, es decir, las emociones de los personajes femeninos protagonistas de sus novelas. Se ha preocupado en buscar dentro de sí, en lo más recóndito, secreto, profundo e íntimo del ser, los sentimientos, intereses, impresiones, alteraciones, exaltaciones, turbaciones, agitaciones, temores, frustraciones, sensaciones que revelan la emotividad del alma de la humanidad femenina.

Biruté Ciplijauskaitė al referirse a la *novela femenina* considera que ésta ha atravesado por diferentes momentos que van desde la reflexión que las escritoras hacen en primera o en tercera persona con el objetivo de escribir sobre su propia identidad hasta el análisis de una especie de acoplamiento a la situación social que las mujeres viven, permitido desde la actividad creadora literaria. La investigadora considera que:

Ha evolucionado el concepto mismo del “yo”. Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. Es un constante esfuerzo de conciencia que necesita un lenguaje adecuado. (Ciplijauskaitė, 1988:17).

El *idealismo mágico: la magia al servicio de las emociones*, es la inventiva que Becerra desarrolla para mostrar el universo íntimo femenino de sus personajes. Su literatura ha alcanzado reconocimiento nivel internacional *más que nacional*. El profesor Diógenes Fajardo señala que su figura ha permitido engrosar “[...] la presencia femenina en la creación de mundos posibles [...]” (Fajardo, 2008:185), continúa subrayando el crítico que no sólo es el *idealismo mágico*, lo que explica lo que él denomina “[...] una condición de ensoñación [...]” (Fajardo, 2008:209), sino que es el tratamiento simbólico que la escritora otorga a los asuntos del tipo *experiencia interior* en su narrativa.

Teresa del Valle plantea revisar los elementos espacio tiempo: centro/periferia y la línea que conecta el interior/exterior cuando se trata de construir la categoría género, para ello propone lo que llama

espacios de cambio que, según la investigadora pasan por tres estadios como son la conservación, la transformación o cambio social y la creación. Del Valle considera que:

Por creación se entiende un proceso que contempla la aportación desde el ahora hacia el futuro; aquello que se constituye en una nueva referencia que signifique una ruptura con lo que existía anteriormente y puede a su vez ser punto de partida para nuevas transformaciones y conservaciones. [...] En todo este proceso se dan redistribuciones del tiempo, vivencias nuevas del pasado y del presente, de la atemporalidad y la permanencia, y proyecciones futuras que no tenían ninguna referencia en el espacio interior de la “burbuja doméstica” [...] (Del Valle, 1991: 233).

En la novela *Ella, que todo lo tuvo* (2009) y acorde a la propuesta del Valle, encontramos que la conexión del espacio interior/exterior es el componente donde Ángela Becerra vuelca su atención y esmero literario para expresar la emotividad y experiencia interior, el yo narrativo cimienta la construcción del *pathos* del personaje femenino permitiendo adentrarnos a dicha interioridad y re-significarla.

Ella es el nombre de la escritora de oficio que recibe la protagonista. Becerra nos presenta el escenario emocional en el que se encuentra Ella, sola física y emocionalmente confundida, entra en estado de constante contienda interior con su *Otra* yo que trata de destruirla, de auto deshacerse de esa otra que no es más que ella misma; Ella está desorientada porque ha perdido a su hija y esposo en un accidente automovilístico. Escribe Becerra: “Y Ella más sola que siempre, que nunca.” (Becerra, 2009: 22). El sentimiento de soledad se instaura dentro de Ella y a la vez la une a Lívido, un librero seducido por la presencia asidua de Ella, siempre sola, a su librería. Compañía y soledad son los opuestos complementarios que sirven a la novelista para manifestar la dualidad sentimental de los personajes permitiendo que se encuentren e identifiquen.

El profesor germanista Gert Ueding estudia el origen de la categoría *pathos* en el campo de la retórica filosófica, expresa que “La genealogía de la que nos ocupamos aquí comienza ya con la historia de la fundación de la retórica [...]” (Ueding, 1998:570). Relacionamos la retórica aristotélica con la semiótica en los niveles semántico, sintáctico y comunicativo pragmático del discurso. El filósofo griego estudia la exteriorización eficaz de la subjetividad en las palabras que constituyen los argumentos de los discursos de los sujetos. Por lo tanto, existe un vínculo directo entre el *pathos* y la argumentación. Al respecto la profesora Marimón advierte que “[...] una de las formas más evidentes de expresión de las emociones, además de la expresión facial y corporal es, sin duda, la que tiene lugar a través del lenguaje.”

² Seguimos el significado de la palabra *pathos* Conforme al diccionario de la Real Academia Española de la lengua (RAE). Diccionario Online. <http://dle.rae.es/?id=S9CtfcW> RAE (Real Academia Española).

(Marimón:136). El hablante con la energía, fuerza, vigencia y validez de los discursos expresa su emotividad. La disposición y el ánimo del oyente son necesarios para conocer éstos mensajes afectivos.

Becerra pone en evidencia la sensibilidad de las palabras de Ella. La protagonista, ha consignado en su diario los sentimientos que emergen de su interioridad al buscar no sólo a sus seres amados, sino al indagar sobre sus sentimientos hacia sí misma: Ella reflexiona, “Aquel diario era otra cosa: sentimientos en estado puro, [...]. Historias verdaderas. Dolor vivido. Su rostro, su inmaculado e impenetrable rostro...¿le dejaría traslucir lo que sentía su alma?”. (Becerra, 2009:68). Ella pone al descubierto su *pathos* y a través de éste establece relaciones afectivas con el otro, el librero Lívido.

Por otra parte, manifiesta Ueding que el investigador literario Herbert Cysarz “[...] entiende el *pathos* como una fuerza universal formadora de sujetos, presente en cada sujeto”. (Ueding, 1998:569). que relaciona con el espacio interior del yo donde éste se admite a través de los sentimientos y emociones.

Luego la teoría aristotélica es recibida por los romanos, Cicerón reafirma que se deben constituir muy bien los discursos en la selección y la disposición de las palabras para indagar sobre las emociones a profundidad tanto de los oyentes como de los hablantes. En los discursos se persuade, se comprueba y de cierta forma se influye en las emociones, “[...] la estimulación del *pathos*, finalmente, es lo más poderoso para inclinar la voluntad a la acción”, añade (Ueding, 1998:575) al estudiar la teoría de Cicerón.

En la novela estudiada entendemos el *pathos femenino* como la confesión, revelación y testimonio de argumentos no sólo de orden emocional y afectivo ligados directa y sólidamente a comportamientos, procederes y actuaciones de la protagonista, sino a una especie de ordenamientos del lenguaje y recursos estilísticos que la escritora invoca y convoca. Becerra escribe: “La noche espesaba su soledad. Al otro lado de su conciencia, una sombra, la suya, armaba y desarmaba un rompecabezas tratando de encajar fichas sueltas que le ayudaran a aclarar su enrevesada vida, pero todas las encontraba tan parecidas que no sabía cuál correspondía a qué.” (Becerra:122). El lenguaje permite que la conciencia hecha palabras de la protagonista se exprese, se busque, se encuentre, se rechace, se contradiga, se dinamice, se reconstruya de la mano de la conciencia de ese otro, enigmático librero que la acompaña, la admira y la ama. “Los brazos de Lívido le dieron la vuelta, y quedaron los dos frente a frente, cuerpo a cuerpo, atrapados por columnas de libros”. (Becerra, 2009:234).

Becerra explora el interior de Ella, y con una especie de psicologismo que desarrolla en el lenguaje no sólo expresa estados inter-

nos duales como amor/desamor y conmoción/tranquilidad, sino que muestra otras emociones como la sensación de pérdida, dolor y soledad que experimenta la frustrada escritora caleña. La protagonista viaja a la ciudad de Florencia e inventa un personaje, La Donna di Lacrima, cubierta por una máscara, seduce con su cuerpo semidesnudo a hombres que escucha en silencio, dejándolos hablar hasta disipar sus miedos, anhelos y logros, pretende así conocerse, pero no sólo a sí misma, sino al mundo masculino donde está inmersa.

Lívido y Ella ocultan su verdadero yo, en un juego de roles descubren quien es quien: “No era su voz la que quería sentir, Era su cuerpo, sentir su cuerpo y sus manos y su boca y su abrazo, y que fuera su piel la que dijera todo”, (Becerra, 2009:252) confirma la voz narradora.

En el mismo sentido y de manera suscita nos aproximaremos a la novela *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo donde coexisten varias protagonistas. La escritora por los años ochenta, alterna su actividad periodística y política con la expresión literaria aguda de hechos reales colombianos, los combina no sólo artísticamente hasta fundirlos en inventivas de ficción, sino que hace uso de elementos periodísticos e históricos con los que renueva la visión femenina de sus personajes desde su propia condición de mujer hasta instaurar y configurar en sus novelas lo que se ha calificado literatura del *postboom femenino* latinoamericano.

La narrativa que ha abordado la categoría de las violencias en las literaturas contemporáneas colombianas ha sido denominada narrativa de la violencia. El profesor Cristo Figueroa afirma que, “En efecto, al iniciarse la década de los ochenta se entrecruzan muchas guerras. Por una parte, la lucha guerrillera con su doble rostro, contra el Estado y contra los intereses paramilitares”. (Figueroa, 2004:102), ésta escritura mezcla múltiples estilos para lograr caracterizar las costumbres y tradiciones de la vida tanto pública (política) como privada (familiar) del pueblo colombiano en el ambiente violento que determinó el estudio historiográfico moderno de la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX.

Diego Símini se refiere a varios elementos que también son de nuestro interés para interpretar el corpus de la novela, los componentes a los que se refiere el traductor de la obra de Restrepo, son el tratamiento del tema, la técnica narrativa y la polifonía de voces, el escritor analiza que

[...] hallamos una pluralidad de voces y puntos de vista, una estructura en mosaico [...] Cabe apuntar que la elaboración formal y la concentración expresiva son muy considerables, [...] más allá de la presencia de una voz narrante identificable.

En sus novelas, realizadas con una maestría técnica asombrosa, Laura Restrepo presenta varios tipos de conflictos [...]; en *Leopardo al sol* hallamos la historia del conflicto armado entre dos bandos de narcotraficantes, los Barragán y los Monsalve [...]. (Símuni, 2004:437-438).

La novela es relatada por un narrador en tercera persona, parcialmente omnisciente quien alterna su voz con las voces del pueblo que cuentan también los hechos. Restrepo nos presenta dos cuadros temporales: uno, en el presente donde se mueve la gente anónima, una especie de coro conformado por el pueblo caribeño que rumorea los hechos que protagonizan las dos familias Monsalve y Barragán y dos en el pasado donde la violencia de la familia se encrucece.

Juan Antonio Serna considera que la escritura de Restrepo es exquisita porque la autora apela a un “[...] *collage narrativo* (que permite)³ observar diferentes técnicas y artefactos literarios como el uso variado del lenguaje, los planos de narración, el humor, la parodia, los elementos periodísticos, y hasta cierto punto una especie de realismo mágico”, (Serna, 2007:43), coincide a nuestro modo de analizar a la imaginaria referida anteriormente, también afirma el maestro que Restrepo hace parte de la generación del nuevo “boom” literario latinoamericano femenino.

Encontramos así que al referirse a la literatura del *postboom*, el escritor Álvaro Salvador considera que:

Adentrados ya en la década de los noventa y con la perspectiva que esa circunstancia puede proporcionarnos [...] suficiente si lo que pretendemos es una aproximación histórica descriptiva a los fenómenos narrativos más recientes del ámbito literario latinoamericano, parece evidente e incuestionable el hecho de que la aportación más valiosa y original a la llamada literatura del “postboom” ha consistido en una serie de obras escritas por mujeres, jóvenes una y otras no tanto, que han irrumpido en el panorama continental e internacional con una fuerza desconocida desde los años setenta”. (Salvador, 1995:165).

De acuerdo con el investigador el fenómeno literario del *postboom* se trata de una especie de sucesos literarios producidos por los aportes de las escrituras de mujeres a través de sus voces narrativas visibilizadas a mediados de los años ochenta, que se han dado a la tarea de ampliar las lógicas, métodos y formas culturales complejas iniciadas por famosos escritores de renombre mundial pertenecientes al “boom” latinoamericanos. Novelistas quienes crean no sólo condiciones y características, sino funcionamientos literarios

a partir de rasgos generales, sociales y culturales propios de Latinoamérica y particulares de Colombia como lo percibimos en *Leopardo al sol*.

En la novela analizada, los elementos centrales cotejados son muerte y vida: terrible, la primera, enigmática, la segunda; otros paralelos presentes se manifiestan en las decisiones tomadas tanto por los Monsalve como por los Barraganes al calor del alcohol y los celos que manifiestan violentamente por mujeres que para unos como para otros consideran objetos de placer y propiedad privada. La representación de muerte en la figura quieta de un leopardo echado en el desierto tomando el sol es a la vez el espacio metáfora de Colombia donde habitan y mueren los protagonistas.

El investigador resalta la dualidad vida/muerte o muerte/vida como temas de constante tensión que finalmente desembocan en ríos de sangre y exterminio entre las familias de los dos primos hermanos que decidieron aniquilarse a cuenta de una primera innecesaria muerte lo que desencadenó violencia no sólo entre ellos, sino entre la población ajena a su rivalidad y sobre todo sobre las mujeres que los amaron/odiaron y se cansaron de acompañar sus vidas desdichadas y fratricidas. El profesor italiano interpreta:

En este caso, hay una cercanía «realista» con un aspecto consabido de la realidad colombiana de las últimas décadas: la lucha permanente entre grupos de narcotraficantes. En este texto hallamos la obsesión de los Monsalve y de los Barragán por destruirse recíprocamente, aun cuando esto tenga consecuencias nefastas para sí mismos. Están dispuestos a morir con tal de perjudicar al enemigo. Laura Restrepo pone en escena pues el conflicto en su versión más elemental, en su aspecto más aberrante. A este conflicto mayor se le trenzan también otros, como el que sufren las mujeres de los líderes de los dos bandos, una, Alina Jericó, incapaz de soportar la vida de su marido Mani Monsalve, basada en el crimen; la otra, Ana Santana, frustrada por la falta de amor del hombre con quien se casó, Nando [...].” (Símuni, 2004:440).

Examinemos algunas mujeres protagonistas en la obra. Para Françoise Bouvet “En *Leopardo al sol*, la monstruosidad no es un rasgo exclusivo de los narcotraficantes. Las mujeres que los rodean no pueden participar de la violencia de la *vendetta* pero sí quedan afectadas por ella, [...]”. (Bouvet, 2014:5). Empezamos con Alina quien rechaza una vida de muerte y asesinato para ella y menos para un futuro hijo. Ella y su marido se aman, aun así, le advierte: “El día que quede embarazada te voy a dejarte, porque no quiero que a mi hijo lo maten por llevar tu apellido”. (Restrepo, 2001:21). Esta hermosa mujer virreina de un concurso de belleza, deja de serlo cuando se revela y cumple su

3 El paréntesis es mío.

promesa, simboliza la esperanza de una madre por una vida tranquila cuidando y protegiendo a su hijo por nacer en compañía de su abogado quien también la ama. Restrepo va desmontando valores acomodados, ancestrales, tribales, androcéntricos culturalmente asignados a la valentía masculina.

En cambio, Ana Santana la costurera del pueblo, mujer sombría, es desamada e invisibilizada por su marido, más de lo que ya lo estaba antes de casarse, simboliza la absurda lucha a muerte entre hombres de la misma familia.

La escritora le otorga relevancia a la tradición oral, por lo tanto, los hechos son contados en una particular estructura narrativa que consiste en que voces anónimas transmitan de una generación a otra todos los sucesos que los afectaron o de los cuales fueron testigos. Restrepo basada en investigaciones periodistas reales las cuales baña de ficción desarrolla un género híbrido llamado novela periodística o periodismo literario; describe el amor que atraviesa las barreras entre las dos familias/bandos rivales y el afán de las mujeres por preservar sus propias vidas y las de los otros que aman. La tía de Arcángel Barragán apodada *La muda*, ayuda a su sobrino y al amigo de éste a huir de la guerra. La muda vive una vida de encierro y silencio cumpliendo rigurosamente el voto de silencio que se decidió autoimponerse, así la describe Restrepo en la obra:

[...] Dicen que si La Muda no hablaba era porque no quería y no porque no podía. De La Muda dicen muchas cosas, porque no soportan su silencio. Lo encuentran agresivo, pedante. La gente no quiere a los que no ventilan sus secretos, a los que no confiesan sus debilidades, y ella es una mujer de granito, capaz de soportar tormento sin quejarse, sin achantarse, sin recurrir a nadie. (Restrepo: 2001:30).

El realismo mágico se manifiesta no sólo es el sacrificio de silencio de La Muda, sino en lo que encarnación cruel de la virginidad. La tía mandó forjar un cinturón de castidad con dientes metálicos. Restrepo escribe; “Ella con sus propias manos cerró el candado, tiró la llave al inodoro e hizo correr el agua.” (Restrepo, 2001:29-30). Lo lleva puesto simbolizando castidad, sacrificio o protección al sufrimiento de parir hijos para que sean sacrificados a razón de la maldición. Sobrino y tía se aman profundamente “Qué monstruosidad, ese niño Arcángel estaba enamorado de su tía materna. Por eso no le gustaba ninguna otra mujer.” (Restrepo, 2001:34). Eso susurra la gente por ahí. “La Muda Barragán sólo le tiene cariño a Arcángel, sólo vela por su bien y por su seguridad.” (Restrepo, 2001:34). La Muda decide no tener hijos, no sufrir por una familia que desaparecerá a manos de Los Monsalve. Con su cuerpo renuncia a las sensaciones, en el espacio público se muestra

con frialdad, desapego y desafecto, pero con su espacio interior, acepta que ama, desea, se apasiona.

En la novela observada ¿Quiénes son las víctimas verdaderas de la guerra entre los Barragán y los Monsalves?, consideramos que la sociedad es tanto víctima como victimaria. La primera, nace en el marco de la violencia generada por el narcotráfico y la segunda tiene su origen cuando la sociedad colombiana cede a la tentación de la economía de la droga. Sin embargo, volvemos a encontrar en la novelesca de Restrepo, cabida para la esperanza representada en la mujer, La Muda ayuda a escapar a su sobrino y al Cabo, el mejor amigo de éste, aunque ella se sumerja en una vida sin sentido y a la vez Laura Restrepo se atreve a desmitificar a los héroes del narcotráfico con su lenguaje renovador.

El traductor Símini concluye que en la labor escritural de Restrepo:

[...] se observa una tensión permanente hacia la unión de cuerpos y almas en una relación de identificación, y es interesante observar que cada uno de estos procesos de unión es metáfora del otro. [...] la apertura de lo que está guardado en la mente, de los conflictos interiores, al igual que el planteamiento de los conflictos interpersonales, permiten vislumbrar un territorio de paz y de entendimiento mutuo, pero la solución siempre tiene que pasar por el desenvolvimiento de los conflictos mismos, desde los más amplios y compartidos, hasta los que están encerrados en la psiquis de un personaje. (Símini, 2004: 445).

Entre las décadas de los años 70 y 80 en Colombia el conflicto generado por el narcotráfico recrudesció la vida de los nacionales, estos años sirvieron de marco inicial y final para desencadenar la maldición entre los Monsalve y los Barraganes. Las familias contaron con dos décadas de ires y venires por la costa caribe colombiana, el puerto; el departamento de la Guajira, el desierto, la ciudad y el valle para hacer negocios y aniquilarse, fueron veinte años dando saltos entre el pasado y el presente para desaparecer de la faz de la tierra.

La intelectual Iris Zavala en el prólogo del libro *Leer leyendo como una mujer* (1996) escribe que Lola Luna su autora, pudo hacer más que una invitación tanto a la escritura como a la lectura femenina desatando una ventana hermenéutica, de tal forma que “[...] los textos se abren hacia mundos posibles, mediante un proceso de interpretación comunicativa [...]” (Luna, 1996:7).

Observamos que Restrepo y Becerra en sus escrituras toman un conjunto de imágenes relacionadas directamente con las dinámicas que sugiere la literatura y crítica femenina, consideradas en nuestra interpretación como una especie de fuerzas que actúan favorablemente en el tratamiento de asuntos que potencian la ac-

tuación y protagonismo femenino desde el interior al exterior de las novelas estudiados, en contextos tanto privados como públicos. En sus obras las autoras revisan realidades colombianas, no sólo en el ámbito social y cultural, sino interior simbólico convirtiendo imaginarios individuales en colectivos universales que rescatan la lectura y escritura femenina de ostracismos en donde por “[...] manipulaciones sexistas, la narrativa femenina fue siempre ignorada por la crítica y marginalizada en el mundo editorial. [...] Sin embargo, las lecturas «femeninas» quedaron-aún quedan -dentro de círculos reducidos”. (Araújo, 1982:31-32). Cobra interés estudiar la narrativa de los mundos simbólicos donde conviven personajes arquetípicos femeninos que expresan con sus voces y discursos del mundo en que habitan.

Dar rienda suelta a la creación escritural a través de, no sólo la concepción de nuevos lenguajes, la transformación de la sintaxis, la re-orientación de sueños y simbologías de mundos tradicionales, sino de la re-significación y re-semantización de los espacios que ocupan las protagonistas femeninas arrancadas de la realidad, en muchos casos, para ficcionarlas con voces, cuerpos, escenarios e ideologías propias permiten inscribir estas literaturas en importantes y novedosas tipologías novelísticas.

Bibliografía

- Araújo, Helena, 1982, “Narrativa femenina latinoamericana”, *Hispanamérica*, 23-34, pp. 31-32.
- Aristizábal, Patricia, 2005, “Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX”, Universidad del Valle, Cali.
- Becerra, Ángela, 2009, *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona, Planeta.
- Bouvet, Jean, 2014, “Leopardo al sol: la monstruosidad desvelada de la Colombia del narcotráfico”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (11), 5.
- Ciplijauskaitė, Biruté, 1988, “La novela femenina contemporánea: (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona”, Barcelona, Arthropos, Editorial del Hombre.
- Del Valle, Teresa, 1991, “El espacio y el tiempo en las relaciones de género”, *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*, 170-92, 233.
- Fajardo, Diógenes, 2008, “El espacio de la ensoñación en algunas novelas escritas por mujeres en Colombia y México”, en *Literatura: teoría, historia y crítica*, 10, pp. 185-209.
- Figuroa, Cristo, 2004, “Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”, *Tabula rasa*, (2).
- González, Cristóbal, 2003, “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos*, nro 21, pp. 115-128.
- Luna, Lola, 1996, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos.
- Marimón, Carmen, 2016, “De la “pasión” a la “emoción”: La construcción verbal (y social) de las emociones en español”, *Signo y Señal, Revista del Instituto de Lingüística*, (29), 132-136.
- Martín, Ana, 2018, “Hacia el sujeto femenino en la literatura”, *Esferas Literarias*.
- Pereira, Armando (coord.), 2000, *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Restrepo, Laura, 2001, *Leopardo al sol*, Barcelona, Anagrama.
- Salvador, Álvaro, 1995, “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año 21*, 41.
- Serna, Juan, 2007, “La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en Delirio de Laura Restrepo”, *Revista de estudios colombianos*, 31, 43.
- Símuni, Diego, 2004, “Conflictos individuales y colectivos en las novelas de Laura Restrepo”. *AISPI. Actas XXII*. Centro Virtual Cervantes.
- Solares, Blanca, 2006, “Aproximaciones a la noción de Imaginario”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales [en línea]*, XLVIII (septiembre-diciembre), 131. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2018. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42119807>>].
- Ueding, Gert, 1998, “Rhetorica movet. Acerca de la genealogía retórica del pathos”, *Anuario filosófico*, 31(2).

10.

LUGARES DE LA IMAGEN

Reconstrucción icónica de *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós

NADIA ARIAS

Universidad Católica Argentina

Enmarcado en un diálogo intersemiótico y multimodal, que considera la transmisión de significados como un proceso interactivo y dinámico que se realiza a través de diferentes códigos de sentido, en el presente trabajo abordaremos la construcción de los imaginarios corporales de Fortunata –actante central de la novela finisecular de Benito Pérez Galdós– en el cruce entre el espacio textual y el espacio visual de sus reconstrucciones icónicas.

Lugar de negociación y confrontación, de fascinación y terror, de goce y sufrimiento, pese a parecer “un objeto concreto y transparente, la naturaleza del cuerpo es en realidad heterogénea, polimorfa, múltiple, dinámica y cambiante” (Contreras, 2012: 15). Espacio de interacción entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’, es lo más propio y familiar que poseemos, el centro interno sobre el que se asienta nuestra identidad, a la vez que nos enraíza en la materialidad del mundo, nos abre a lo externo y nos somete a la mirada de los otros; es aquello que “nos da patria y nos despatria al mismo tiempo” (Contreras, 2012: 15).

Ámbito de diálogo entre la ‘ley’ y el ‘deseo’, es “la metáfora del orden y de la amenaza que todo sistema social construye y sostiene para hacer perdurar su lógica” (Arpes, 2017: 5); prisionero de un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone, y, al mismo tiempo, principio activo, potencia y fuerza revolucio-

naría. Es territorio ‘individual’ socializado, que, a partir de la internalización de un conjunto de prácticas y valores, de estructuras históricas aprendidas e incorporadas como un ‘habitus’, deviene en cuerpo ‘social’.

En suma, esta opacidad del cuerpo es la que impide una conceptualización unívoca, la que lo convierte en lugar material y simbólico incapaz de ser sometido a categorizaciones fijas; y es esta constitutiva ambivalencia de lo corporal la que nutre el relato galdosiano, enmarcado en un paradigma romántico-realista.

Si, como dice Michel Feher en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, la historia de éste no es tanto la de sus representaciones, como la narración de sus modos de construcción (1992: 11), es posible, empero, emprender la tarea de confeccionar una historia atenta al modo como las formas de representación del cuerpo afectan sus modos de construcción.

Inscriptos en un nuevo *giro*, aquel que Mitchell denominó *icónico* o *pictórico*, y la consiguiente reconceptualización de la imagen como lugar de producción e interpretación comunicativa, tanto las ilustraciones que eventualmente pueden constituir la estructura interna de un texto, como aquellas que integran aspectos paratextuales más liminales como la cubierta, conforman una materialidad inseparable de la textualidad y de sus prácticas de apropiación.

La lectura se entiende siempre como un acto encarnado, como una actividad históricamente mediada por las formas, que determinan las modalidades de apropiación del texto por parte de los receptores, de modo que “los nuevos lectores contribuyen a elaborar nuevos textos y sus nuevos significados están en función de sus nuevas formas” (Chartier, 2011: 27). La ilustración actúa entonces, en palabras de Lucía Megías, como espejo y proyector (2002: 66), en tanto permite “conocer cómo un texto ha sido ‘leído’ e ‘interpretado’ en su devenir histórico y apreciar de manera clara los cambios y transformaciones que se han ido sucediendo en él para adaptarse a los nuevos ámbitos de recepción en que se difunde” (2001: 415).

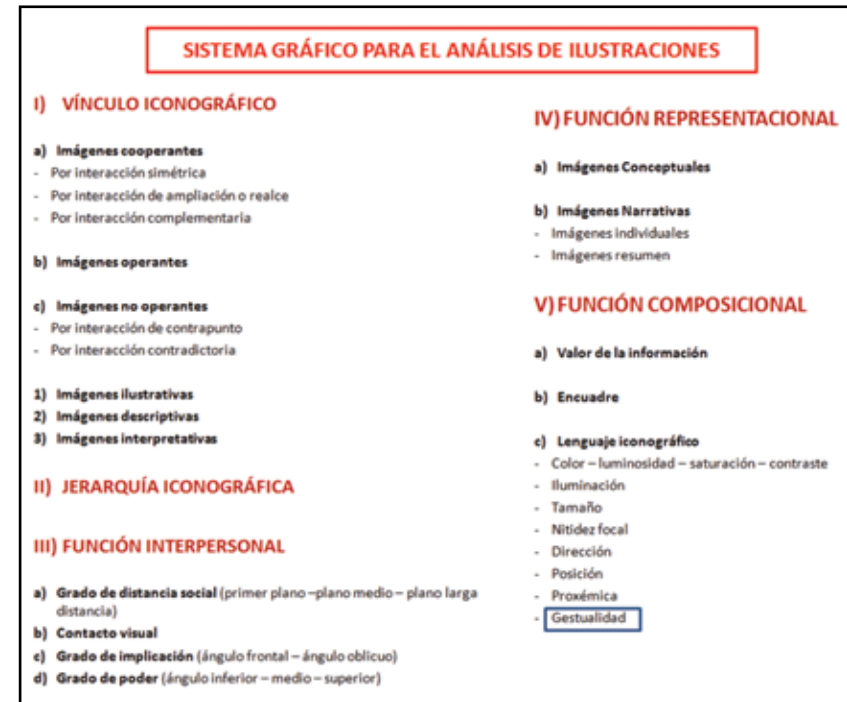
Circunscribiéndonos a un corpus seleccionado de portadas de ediciones españolas de fines del XX y principios del XXI, analizaremos la representación del cuerpo de Fortunata y propondremos una aproximación a la manera como éste, mediatizado por sus formas de transmisión, deviene en ámbito de producción de significado cultural y en signo material del devenir histórico de la recepción, lectura e interpretación de esta novela finisecular.

Abordaremos la exégesis de las ilustraciones de cubierta tomando como base el siguiente sistema de parámetros para el análisis de la comunicación visual, construido a partir de los aportes teóricos de Kress

y Van Leeuwen (2006), Nikolajeva y Scott (2001), Navas (1995), Cañamares (2006), Llop (2014), Acaso (2006) y Lucía Megías (2001; 2002).

Centrándonos en aquellos aspectos que conforman el lenguaje iconográfico propiamente dicho (color, luminosidad, saturación, contraste, iluminación, tamaño, dirección) y, entre estos, especialmente en los que estructuran el discurso cinésico y corporal del personaje, atenderemos también, en la medida en que el análisis lo requiera, a otros factores que integran la dimensión composicional, la función interpersonal –esto es, la interacción imagen-receptor-, la representacional, la jerarquía iconográfica y, en última instancia, el vínculo iconográfico que se establece entre imagen y palabra.

El corpus elegido está conformado por dos ediciones de Alianza (1983 y 2015), otras dos de Castalia (2010 y 2003, esta última correspondiente a la serie Castalia Didáctica) y una de Cátedra (2009).



Un primer aspecto compartido por todas estas ediciones es la organización de la obra en dos tomos y la decisión de vincular la cubierta de uno a Fortunata y la del otro, a Jacinta. Si bien no hay unanimidad en el tomo al que se atribuye cada personaje –Castalia discrepa con el

resto al reservar el segundo para Fortunata y el primero para Jacinta-, las cinco portadas proponen una lectura bifronte del modelo femenino, distante de otras que, por el contrario, concilian las dicotomías en una única ilustración, que establece un vínculo dialógico entre las dos (cfr. Colección Clásicos Universales, 2013).

Castalia 2003 y 2010

La cubierta del tomo II de Castalia 2010 es, siguiendo la terminología propuesta por Kress y van Leeuwen, la más conceptual de las cinco desde el punto de vista representacional, pues sin incluir vectores, agrupa y representa, en una imagen prácticamente estática, a la participante en términos de su esencia más generalizada e intemporal.

Mediante un primerísimo primer plano, el foco está ubicado en el margen izquierdo, ocupado por una imagen fragmentaria del rostro de Fortunata, que llena la mitad de la composición.

Se trata de un rostro construido a partir de marcados contrastes tonales, que acentúan los centros semióticos privilegiados por el narrador galdosiano en sus descripciones, mediante la utilización del negro o de pronunciadas oscuridades: la negra y abundante cabellera, elogiada por su misma portadora en reiterados pasajes, en contrapunto con el rubio canónico; sus ojos negros “tan bonitos que, según dictamen de ella misma, le daban *la puñalada al Espíritu Santo*” (1951, II, ii, 251)¹, la nariz perfecta y un marcado entrecejo, motor de muchos de sus gestos más personales y característicos.

Queda configurada, de este modo, una belleza signada por la excepcionalidad gestual, que escapa a lo típico y a lo tóxico, cuya originalidad se encuentra cimentada en una serie de *cualidades ausentes*, que la convierten en diferencial respecto de la norma, y en cierto exotismo -acentuado en la ilustración por la forma alargada de los ojos- y agresividad gestual, que la vinculan, asimismo, con el mundo de lo instintivo, lo primitivo y salvaje.

Esta particular belleza que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general se complementa con una tonalidad facial de menor saturación de colores amarillentos, cuyas sombras parecen estar formadas a partir de la utilización de negro, lo cual genera una pigmentación que, en ciertas zonas, adquiere incluso

tintes verdosos. Espacio de cruce entre *eros* y *thánatos*, los signos de enfermedad que parecen surcar su rostro, antes que atenuar su belleza, acentúan sus rasgos no convencionales y la dotan de un *pathos* cautivante. El cuerpo de Fortunata, utilizado en el espacio textual como objeto sacrificial y medio de venganza, reafirma su excepcionalidad de sujeto apasionado y su inquietante magnetismo: “Ballester no se saciaba de contemplarla, observando la serenidad de aquellas facciones que la muerte tenía ya por suyas, pero que no había devorado aún. Era el rostro como de marfil, tocado de manchas vinosas en el hueco de los ojos y en los labios, y las cejas parecían aún más finas, rasgueadas y negras de lo que eran en vida” (IV, vi, 754-5).

La boca entreabierta -sinécdoque de la apertura erótica del personaje que nos recuerda el primer retrato de Fortunata que nos brinda el texto, como aquella que, en su encuentro inicial con Juan Santa Cruz, se llevaba la mano a la boca en acto de comerse un huevo crudo-, junto con la mirada claramente dirigida al receptor, en actitud de interpelación o demanda, sirven de complemento de seducción e instrumentos de atracción, emergentes de la pasión y el misterio. El marco contenedor, que parece limitar las formas y marcar una distancia con el espectador, se ve desbordado por la arrolladora gestualidad del personaje.

La tapa de 2003, en contrapunto con la conceptual recién reseñada, presenta una imagen predominantemente narrativa que, a través de vectores de movimiento corporales-espaciales, presenta una acción en desarrollo. Frente al primerísimo primer plano de la edición de 2010, ésta prefiere uno de larga distancia, que nos presenta una Fortunata en ángulo de tres cuartos, ubicada nuevamente en el margen izquierdo de la composición, aunque levemente desplazada hacia el centro, que proyecta su mirada hacia el receptor.

Los colores suaves y los rasgos más difuminados del rostro aligeran la ilustración, la cual, sin embargo, se encuentra atravesada por un elemento de tensión que, mediante la escoba que enhiesta Fortunata cual ballesta, divide la imagen en dos planos: en el inferior, las labores domésticas, que remedan las disciplinadas jornadas de trabajo que actúan como reguladoras de la sexualidad femenina y orientadoras hacia los roles genéricos legitimados, propias del período de readecuación al que es sometido Fortunata en su instancia en el convento de Las Micaelas; en el plano superior, el mundo de la naturaleza, que penetra desde el exterior.

Como nexo conector, el cuerpo de Fortunata, sin denotar expresamente la voluptuosidad construida en el discurso textual, destaca robustez y vigor físico. Atributos fuertemente masculinizados que el narrador galdosiano le atribuye, curiosamente combinados con ta-

¹ Utilizamos como fuente primaria principal al momento de citar fragmentos textuales de *Fortunata y Jacinta* la edición de Espasa Calpe de 1951, luego de un análisis contrastivo con ediciones más recientes que la respalda y avala nuestra elección.

reas tradicionalmente femeninas: “Gustaba mucho de los trabajos domésticos y no se cansaba nunca. Sus músculos eran de acero, y su sangre fogosa se avenía mal con la quietud. Como pudiera, más se cuidaba de prolongar los trabajos que de abreviarlos. Planchar y lavar le agradaban en extremo, y entregábase a estas faenas con delicia y ardor” (II, ii, 241).

La capacidad para la actividad está inscripta en su corporalidad, forma parte de la rudeza popular que la distingue, pero que también la instala en una zona fronteriza de la feminidad.

Alianza 1983 y 2015

La edición de Alianza de 1983, a diferencia de las recién trabajadas, no utiliza encuadres en su cubierta: la ilustración ocupa la totalidad del espacio e invita al lector a formar parte de ella. En un plano medio-corto, que recorta la figura desde la cabeza hasta la mitad del torso, el foco está, una vez más, puesto en Fortunata, destacada por el tamaño, la iluminación del rostro y la posición de éste ligeramente desplazada del centro hacia la derecha.

Frente a los rasgos fuertes por los que optó la edición de Castalia 2010, ésta utiliza para la codificación de la figura femenina colores cálidos, que *pesan* y la acercan, a la vez que colaboran con una composición más reposada y armoniosa, en la que los pasajes entre facciones se dan de forma gradual y evitando recortes y contrapuntos.

Los centros cinésicos elegidos son, nuevamente, el cabello, los ojos y la boca, pero sus codificaciones valorativas presentan algunas novedades insoslayables. En primer lugar, se aclara la tonalidad del cabello, que, distante del negro descrito en el espacio textual, adquiere incluso ciertas iluminaciones que lo aproximan a un castaño claro; y se opta por privilegiar otro de los rasgos descritos por el narrador galdosiano: su cualidad despeinada. Si bien continúa recogido, pareciera escaparse de las ataduras que lo ciñen, atributo tradicionalmente asociado con un fuerte valor erótico.

La boca, cerrada en este caso, deja entrever, sin embargo, el esbozo de un gesto paradigmáticamente asociado a ella: el fruncimiento de los labios, “aquel rasgo hechicero que enloquecía a su amante” (II, v, 316); utilizado de forma inconsciente y generalmente combinado con el mismo movimiento de las cejas, deviene en centro expresivo altamente sugerente.

Los ojos, elementos de fascinación y atracción tanto para el esposo, a quien el mirar de Fortunata lo “había hecho su esclavo” (II, iv, 303), como para su amante, quien reconoce: “no sé qué tienes en esos

condenados ojos. Te andan dentro de ellos todas las auroras de la gloria celestial y todas las llamas del infierno” (III, vi, 573), fundamentan también icónicamente el misterio de esta mujer. A diferencia de las portadas de Castalia, Alianza opta por un desvío en la mirada: Fortunata no interpela directamente al lector, sino que deviene en objeto de contemplación de aquel, a la vez que en sujeto de contemplación de un otro, que se sitúa fuera de la óptica compositiva. Es ella la observada, aquella que será *construida, fabricada, labrada, forjada* e incluso *inventada* por los diferentes caracteres del relato, el *diamante en bruto*, la *masa a modelar* o la piedra que tallar de la *cantera del pueblo*. Pero, al mismo tiempo, es sujeto que observa, ya sea en actitud anhelante, codiciando ciertas virtualidades axiológicas de clase condensadas en el paraíso social de Juan y Jacinta; o bien gestando *ideas* propias, que la convertirán en sujeto activo.

Notemos que la cubierta de 2015, que nos presenta a Fortunata en plano americano, cortada por debajo de las rodillas por los recuadros del título, también juega con un desvío de la mirada de aquella que, pese a encontrarse en posición prácticamente frontal, no interpela al lector. Mas, en este caso, reproduce una de las reacciones gestuales pasivas e inconscientes más características en ella: la mirada baja, incorporada ya sea por habituación de clase postergada o por sometimiento personal. Junto con el rubor –también marcado en la ilustración de 1983–, el cabello estrictamente recogido y una indumentaria que ciñe el talle, a la vez que contiene las formas, dan cuenta de un cuerpo que denota mayor timidez e inseguridad, propias de aquel que “lo observa desde fuera, con los ojos de los demás, vigilándose, corrigiéndose, repreniéndose” (Bourdieu, 1999: 205).

Paradojalmente, este sujeto se encuentra ubicado en un espacio claramente interior, pero pone en acto vectores de acción que presentan un acontecimiento en desarrollo y una disposición espacial transitoria. El cuerpo dócil de Fortunata establece un contrapunto con la puerta, elemento isotópico axial en la construcción del relato directamente vinculado con la apertura al deseo. Caso paradigmático es la puerta de la casa matrimonial que comparte con Maximiliano Rubín durante su noche de bodas, la cual vehiculiza su vacilación entre el deseo de ser poseída por aquel que se ubica en el otro umbral y la represión de éste.

Un último rasgo llamativo en la configuración del cuerpo en ambas ediciones radica en la marcación de las ojeras, destacadas sobre la palidez del rostro, más pronunciadas en el caso de la ilustración de 2015 debido al juego de contrastes que se genera entre éste, el fondo claro y el negro que domina la composición de la figura. Remedan la Fortunata “ojerosa, pálida y muy abatida”, que el narrador describe como efecto de las sucesivas separaciones de su amante.

Cátedra 2009

Mediante una ilustración que se encuentra en el cruce entre lo conceptual y lo narrativo, la edición de *Cátedra 2009* nos muestra una *Fortunata* en plano medio-corto, ocupando el centro de la composición, limitada ésta a su vez por un recuadro pronunciado y destacado sobre el negro que cubre el resto de la cubierta.

En una composición dominada por tonalidades ocres y terracotas, la palidez del rostro, en tres cuartos de perfil, aparece marcadamente intensificada, recortada por el negro que genera la sombra del pañuelo, en la que se pierde la visión del cabello, y por los rasgos faciales apenas delineados con el mismo color. La mirada desviada, al igual que en la edición de *Castalia 2010*, se dirige a un otro situado fuera de la composición; mas, en este caso, se halla complementada por un gesto totémico de *Fortunata*: aquel descrito por el narrador galdosiano como “sonrisa sarcástica” (III, vi, 564) o “sonrisa de brutal ironía”, con la que el personaje evidencia desde una mera incredulidad en sus lecciones de adoctrinamiento hasta un claro cuestionamiento de los discursos oficiales burgueses.

Frente a un rostro destacado por la luminosidad más que por el tamaño, la jerarquía representacional se encuentra determinada por la indumentaria. Espacio fronterizo entre el propio cuerpo y el exterior, la vestimenta adquiere connotaciones metonímicas, al participar tanto de la construcción del individuo como de su inserción social y genérica. El objeto elegido es el mantón, aquel con el que *Fortunata* se da a conocer a Juanito, cuando “hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas de pueblo se agazapan dentro del mantón” (I, iii, 47) y que sirve de referente de clasificación social: *Fortunata* es, en palabras del resto de los personajes, “de estas de mantón pardo, delantal azul, buena bota y pañuelo a la cabeza” (I, iv, 51).

El narrador burgués dedica, en las primeras secuencias textuales, largos apartados a la historia de esta prenda y al devenir que la llevó a ser desterrada por la aristocracia, relegada por la clase media y cedita, finalmente, con desdén al pueblo, “último y fiel adepto de los matices vivos, [...] con instinto de colorista y poeta” (I, ii, 31):

Esta prenda se va desterrando y sólo el pueblo la conserva con admirable instinto. Lo saca de las arcas en las grandes épocas de la vida, en los bautizos y en las bodas, como se da al viento un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria. El mantón sería una prenda vulgar si tuviera la ciencia del diseño; no lo es por conservar el carácter de las artes primitivas y populares: es como la leyenda, como los cuentos de la infancia, candoroso y rico de color, fácilmente comprensible y refractario a los cambios de la moda (I, ii, 20).

Índice de un proceso económico, social y político, que, en última instancia, se retrotrae a la industrialización de prendas como base de la burguesía comercial, el mantón es representativo de la reificación de las relaciones sociales y del consiguiente proceso de división. Pero, al mismo tiempo, el narrador reconoce en él, con cierta nostalgia, signos de vitalidad (la brillantez de color -opacada en la ilustración reseñada-, el himno de alegría), de comunidad (los bautizos y las bodas) y de unión (una estrofa para la patria), que actualizan la complementariedad necesaria entre clases. Complementariedad anunciada por el narrador al afirmar que “el pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive” (III, vii, 565), y encarnada por *Fortunata*, en el acto final de entrega del hijo a *Jacinta* y de consolidación de su cuerpo como *médium* sacrificial que restaura el orden, a la vez que la reafirma como mujer.

El mantón ceñido al cuerpo de *Fortunata* actúa, entonces, como objeto totémico de clase, a la vez que, en diálogo con los centros expresivos de la mirada y la sonrisa ya destacados, funciona como objeto tabú y fetiche, sinécdoque del aspecto prohibido u ominoso del sujeto que lo porta; deviene en sustituto que se convierte en una fijación y una forma que representa la fuerza oscura y misteriosa que envuelve.

Conclusiones

Primer discurso gráfico, espacio liminal de ingreso en el libro, la cubierta actúa como un mecanismo visual de incitación a la lectura, directamente vinculado con la “deseabilidad del libro”, al cual cubre/encubre como una promesa (Grivel, 2004: 288). Las ilustraciones que, eventualmente, pueden integrarla conforman *textos culturales* que proporcionan, entonces, un modo de organización de la recepción y una forma de lectura e interpretación de la obra.

Las imágenes de las cinco portadas seleccionadas de *Fortunata y Jacinta* toman el título de la obra como motor disparador y disponen sus tomos en función de las actantes que lo componen.

Si bien los elementos valorados no son totalmente coincidentes, es posible reconocer en la reconstrucción icónica de *Fortunata* una lectura atenta del texto galdosiano y, particularmente, de la configuración gestual con la que el narrador nos la presenta. Así como el relato otorga un espacio privilegiado al discurso cinésico, las ilustraciones reseñadas condensan la principal carga connotativa del mensaje en el lenguaje corporal, a través de imágenes predominantemente conceptuales que, aun cuando incluyen vectores de acción, no relegan dicha preponderancia.

Las cubiertas comentadas mantienen cierta ambigüedad en la configuración gestual de *Fortunata*: captan icónicamente una corpo-

alidad dinámica y simbólicamente fluctuante, que oscila entre las virtualidades propias de un cuerpo dócil y la axiología característica de un cuerpo tabú; la ubican en un espacio social determinado material y corporalmente y en un espacio genérico fronterizo signado por la pasión y la excepcionalidad.

Imposibilitado de ser reducido a una conceptualización fija y unívoca, lugar de cruce entre el poder y la rebelión, el cuerpo de Fortunata propone un orden heteróclito que no funciona según las lógicas dicotomías occidentales y que devela, en última instancia, toda la riqueza y complejidad de *Fortunata y Jacinta*, y la competencia receptiva propia del relato galdosiano.

Apéndice



Bibliografía

Primaria

- Pérez Galdós, B. 1951, *Fortunata y Jacinta*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- _____ 1983, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza.
- _____ 2003, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia.
- _____ 2009, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra.
- _____ 2010, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia.
- _____ 2015, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza.

Secundaria

- Acaso, M., 2006, *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Arpes, Marcela, 2017, "Notas sobre el cuerpo y sus escrituras", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Año 6, n° 11, Facultad de Humanidades/UNMDP.
- Cañamares, Cristina, 2006, *Modelos de relatos para "Primeros Lectores"*, Tesis doctoral, La Mancha, Ed. De la Universidad de Castilla.
- Contreras, M.J, 2012, "Introducción a la Semiótica del Cuerpo", *Revista Cátedra de Artes*, N° 12, pp. 13-29.
- Chartier, Roger y Cavallo, Guglielmo (Comps.), 2011, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Taurus.
- Feher, Michel (coord.), 1992, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- Grivel, Charles, 2004, "De la couverture illustrée du roman populaire" en: J. Migozzi, Ph. Le Guern (éd.), *Production(s) du populaire. Colloque international de Limoges (14-16 mai 2002)*, Limoges, Pulim, pp. 281-305.
- Kress, Gunther, Van Leeuwen, Theo, 2006, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- Lucía Megías, José Manuel, 2001, "Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas", *Cuadernos de Filología Italiana* n° extraordinario, pp- 415-478.
- _____ 2002, "Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII-XVIII. Apuntes teóricos", *LITTERAE: Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2, pp. 59-103.
- Llop, Rosa, 2014, *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, Barcelona, GG.

Navas, G., 1995, *Introducción a la Literatura Infantil: fundamentación teórico crítica*, Venezuela, FEDUPEL, Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Nikolajeva, María, Scott, C., 2001, *How Picturebooks Work*, New York y Londres, Garland Publishing.

Nuevos ángulos: *Pedro Páramo* y las fotografías de Rulfo

La belleza de lo ordinario

MARALEJANDRA HERNÁNDEZ TREJO

*Posgrado en Letras, Literatura Comparada,
Universidad Nacional Autónoma de México*

*El resultado más importante del empeño fotográfico
es darnos la impresión de que podemos contener el mundo
entero en la cabeza, como una antología de imágenes.*

Susan Sontag, "La Caverna de Platón"
En *Sobre la Fotografía*

*Un fotógrafo es, literalmente, Alguien que dibuja con la luz
Alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras.*

La sal de la tierra, Sebastião Salgado

1. Introducción: Mirar una antología de imágenes

Existen libros de los que parece que todo se ha dicho. A raíz del aniversario 60 de la publicación de *Pedro Páramo* (1955), esta breve novela fundacional de la narrativa mexicana puede considerarse en ese terreno. A pesar del corto tiempo que sesenta años representan en la historia literaria y de las sólo 121 páginas que la comprenden, los análisis en torno a ella son vastos, y componen varios libros de crítica, ensayos internacionales en bases de datos, revistas completas dedicadas al tema y un sinnúmero de nuevos lectores que cada año discuten la obra de Rulfo; algunos desde la secundaria o preparatoria en México.

Los análisis van desde el estilo, las adaptaciones y las comparativas con el cine. Se encallan en los simbolismos y en la universalidad de

la temática humana que se desarrolla en sus páginas. Los estudios pueden llevarse hasta la literatura clásica: la búsqueda del padre, el regreso a Ítaca, la visita al Inframundo y la imposibilidad de regreso; la multiplicidad de voces para crear una unidad temática tomada de la novela americana contemporánea, hasta llegar a estudios sobre el lenguaje poético en su prosa o las influencias literarias para la construcción de la obra, entre muchas otras.

Asimismo, los trabajos sobre el propio Juan Rulfo, con todo el misticismo atribuido a la figura autorial del Jalisciense tampoco son pocos: se ha hablado del silencio de Rulfo hacia lo literario, de la imposibilidad de la escritura, de sus aficiones a la historia y a la lectura de crónicas, a la música clásica (en especial la barroca), de su interés en el cine y de su búsqueda estética en la fotografía y en las letras (cfr. Zepeda:2006). También se ha dicho bastante de su papel activo en la formación de otras generaciones de escritores e incluso de sus cartas de amor.

El campo fotográfico ha sido especialmente fértil en últimos años, en los que se recordó su labor/afición fotográfica que a su muerte en 1986 contaba con “casi 7.000 negativos que aparecieron en cajas de zapatos, algunas medio perdidas en el cuarto de esa azotea con vistas” (Valcárcel:2017) y que hoy están en la Fundación Juan Rulfo.

Varias de estas fotografías fueron objeto de exposiciones durante el mismo período de su creación literaria; en Guadalajara en 1958 y la magna exposición en Bellas Artes con más de trescientas fotografías en 1980. No obstante, todos estos estudios se han llevado de forma paralela; como el mismo Rulfo llevó a cabo ambas disciplinas, a fondo pero sin tocarse. Así lo apunta Víctor Jiménez retomando a Bourdieu en uno de los ensayos que aparecen en *México: Juan Rulfo, Fotógrafo*, al explicar que “la autonomía de los campos artísticos imposibilita la transferencia de sus respectivas reglas de un campo a otro” (Jiménez, 2001:33) No obstante, y como contrapunto de esta postura, Eduardo Rivero propone “una indivisibilidad de los dos actos creativos, por la cual los proyectos del escritor y del fotógrafo resultan paralelos, incluso si bajo el perfil lingüístico por numerosas analogías” (Rivero, 2001:27).

Los fotógrafos y especialistas de la Historia del Arte estudian las fotografías siempre con cuidado de que la imagen vista no los lleve de vuelta a Comala y le pongan un nombre a esa mujer u hombre plasmado en la placa de plata caminando por algún poblado olvidado de la ruralidad mexicana, como un murmullo de la memoria al igual que en *Pedro Páramo*. Los especialistas en literatura por su parte, han llevado a cabo todos los estudios que mencioné al principio y en gran medida dejan fuera a lo fotográfico quizás por estas “reglas de cada

campo.” En este ensayo no me gustaría hacer que estas imágenes vuelvan a Comala sólo para encontrar a Eduviges o a Susana en las fotografías de Rulfo, sino para hacer evidente en un mismo espacio el arduo trabajo visual de correspondencias que gestó Rulfo en un espacio más que imaginario y que por supuesto habla de un estilo y de un modo de narrar que se basa en mirar lo ordinario de forma distinta en ambas disciplinas.

Rulfo creó un repertorio de imágenes, como lo apunta Sontag, que da la impresión de “contener al mundo entero en la cabeza como una antología de imágenes” (Sontag,1977:15) de la que las palabras abrevan. Sus trabajos como fotógrafo de turismo, historiador, cronista y antropólogo cimentan, sin duda, las bases de sus políticas de observación que crean la ilusión de rural y naturalista pero que están totalmente inscritas en el estudio formal y/o autodidacta de estos campos sociales.

En la última edición del libro *Noticias sobre Juan Rulfo. Una biografía* de Alberto Vital, Rulfo habla sobre el proceso creativo de *Pedro Páramo* en una entrevista inédita publicada por fragmentos el 15 de mayo del 2017 en el diario *La Jornada* y realizada por alguien cuyo nombre no aparece en los archivos. En ella Rulfo señala que la escritura de *Pedro Páramo* fue “un proceso lento, que ha evolucionado por mucho tiempo mentalmente, y de pronto surge algo que acelera su desarrollo. Es una aceleración de estímulos o de fuerzas porque el proceso está latente” (Vital, 2017:8). En ese sentido, “Comala en realidad no es un pueblo, es una definición hecha al azar; pero sí me dio la clave para encontrar en él ciertas raíces de las personas que ahí vivieron, cómo vivieron y qué fue de ellos, ya que en ese pueblo no vivía nadie” (Vital, 2017:8). Con esta lectura sus fotografías se convierten en la representación material de este espacio mental; del proceso latente que implica la escritura misma.

2. Desarrollo: Fotos, Palabras e Historia

En su ensayo “Juan Preciado y el discurso de la madre” el doctor Armando Pereira nos habla de la búsqueda del padre como una constante en la literatura de Occidente que se repite en Rulfo. Sin embargo, hace énfasis en que en esta repetición no se halla lugar común de este discurso que podría considerarse consumado, al igual que la crítica a *Pedro Páramo*, sino que se trata de una re-visitación “para mostrar otros ángulos, para desplegar otras zonas poco visitadas de esta problemática universal...” (Pereira Llanos, 2006:47). Creo que la selección de palabras no podría ser mejor para los fines que competen

a este ensayo; esto pues aunque estos términos se enmarcan dentro de la obra literaria sobre la búsqueda del padre, lo hacen mediante una comparación visual y una espacial: “mostrar otros ángulos” y “desplegar zonas poco visitadas” que son dos de las cualidades del estilo rulfiano presentes también en lo fotográfico y que a su vez ponen en perspectiva la idea de lo visual relacionado con el espacio, y lo verbal con el tiempo¹. Esto pues, en la idea de Pereira, el espacio se despliega en su narratividad y lo visual parece colocado en un punto de vista aparentemente inmóvil, como lo haría una fotografía.

Por ejemplo, José Carlos González Boixo en su ensayo “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” hace eco a esta idea de posicionarse en otro ángulo al comentar sobre la fotografía de Rulfo:

[...] se muestra un fotógrafo que se aleja del habitual clasicismo y adopta posiciones más vanguardistas. La explicación debe buscarse en su interés por los factores formales de la fotografía como medio para conseguir resultados estéticos y permite afrontar la toma desde encuadres atrevidos. (González Boixo, 2006:283)

En el mismo sentido, de la cita inicial Daniele de Luigi en su artículo: “Más allá del silencio: Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones” nos habla de las “zonas poco visitadas” en torno a la obra fotográfica de Rulfo durante su época de fotógrafo de viajes. En este periodo era importante, igual que hoy en día, mostrar imágenes que contuvieran un mensaje pintoresco y mostraran la región como un lugar visitable. No obstante, Rulfo con el ojo educado en esta búsqueda estética, se añadió sin problemas al estilo fotográfico que deseaba borrar lo pintoresco de la fotografía rural. Sin embargo, para él no se trataba de una búsqueda de *borrar la tradición fotográfica de viajes* sino de una política de la visión pues él:

visitaba las regiones apartadas de su zona de origen. Por lo tanto no hay pintoresquismo que eliminar, pues ni puede ni quiere desnudar lo que ve de aquello que sabe reduciéndolo a mera forma: ninguna cosa es sólo sí misma, nada es fuera de la cultura y la historia. (de Luigi, 2006:295)

Esta misma búsqueda se refleja en *Pedro Páramo*, en donde como primera descripción de Comala tenemos: “En la reverberación del

¹ Norman Bryson en su artículo “Intertextuality and Visual Poetics” publicado en el número 22 de la revista *Style* habla de esta movilidad de las imágenes no sólo para narrar, sino en la raíz de su observación a través del tiempo y los cambios que las imágenes pueden tener en la vida de un individuo. Creo que esta es una idea central que se puede explorar en esta antología visual observable en el trabajo de Juan Rulfo.

sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.” (Rulfo, 1958:3)

En esta descripción es notoria la consciencia en lo literario de los tres planos con los que Rulfo jugó en gran parte de sus ejercicios fotográficos (ver fotos 2,3 y 4). Además, el lector es introducido en la novela con un narrador que parece omnisciente, entre los diálogos que llevan Juan Preciado y Abundio en su camino a Comala; y que a su vez es diferente del discurso del narrador en primera persona de Preciado y los demás habitantes de Comala que van contando sus pensamientos, percepciones o memorias, como si este juego de voces remitiera a su vez a planos espaciales y temporales distintos que conviven en una misma escena.

Comala se presenta como un espejismo que bien podría ser una mezcla de diferentes capturas del mundo hechas por Rulfo (Ver fotos 1 y 2) en sus fotografías de viajes, pero a su vez no son una descripción de ellas ni una *ecfrasis*; el espacio parece no ser terrenal; la llanura da la impresión de agua y lo que podrían ser nubes son el vapor del mismo suelo que se pierde en las montañas.

Foto 1



Juan Rulfo, Sin título (1952)

Foto 2



Juan Rulfo, Colima (1953)

Ahora, en relación a la búsqueda de la historia y a la obra de arte que jamás está fuera de la cultura que menciona de Luigi, existen referentes visuales que se unen con los diálogos sobre la política y la religión en *Pedro Páramo*. La revolución y el catolicismo son, por ejemplo, sólo telones de fondo. Discursos que parecen controlados por el mismo Pedro Páramo y normalizados por toda la comunidad en Comala. Un momento que manifiesta claramente esto es la muerte de Miguel Páramo quien es odiado por el párroco a sabiendas del mismo Pedro:

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.
Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó.
(Rulfo, 1958:22)

Este acto hace evidente que no es quien sea más bueno el que gana el cielo sino quien tiene la posibilidad de pagar por la expiación de los pecados. Así la escena continúa con el padre Rentería teniendo un momento en el que intenta permitirse el odio, sin embargo:

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor; me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor. Y cerró el sagrario.
Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.
—Está bien, Señor, tú ganas —dijo después. (Rulfo, 1958:23)

Con estas últimas líneas sabemos que tendrá que darle el perdón a Miguel Páramo y al final de la novela abandonará toda fe para unirse como líder a la causa revolucionaria porque “De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago.” (Rulfo, 1958:23)

Este mismo tratamiento accional en la novela se refleja en sus fotografías, particularmente una de mis favoritas en su labor artística (ver foto 3). En ella se observa gran profundidad de campo y se aprecian claramente tres planos en el encuadre: En el primer plano podemos mirar al pueblo embebido en su transcurrir diario: todos de espaldas como si el ojo fotográfico, es decir el observador externo que los mira no fuera relevante; y quizás por ello logrando una ilusión de naturalidad en la toma y haciendo un guiño a Juan Preciado como el observador externo de Comala mismo que escucha las voces pero no puede ver a nadie realmente antes de morir de miedo.

[...] pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. (Rulfo, 1958:57)

En la fotografía se observan campesinos que cargan costales de lo que parecen ser semillas. Hombres y mujeres se involucran en esta actividad. En el segundo plano tenemos una estructura que bien podría ser la puerta a una plaza o al centro del pueblo, y que parece un marco dentro del marco fotográfico. En él, una vez más la vida cotidiana transcurrirá, quizás relaciones comerciales o de distracción pública.

Finalmente en el tercer plano, como fondo, tenemos la cúpula de la iglesia. Se erige como una arquitectura presente y en el centro de la imagen. Sin embargo, no genera la idea de vida o ajeteo en la composición. Ésta se encuentra, simbólica y visualmente, subordinada a la actividad humana del primer plano. Desde mi punto de vista esto señala de forma perfecta las políticas de la visión Rulfiana en relación a la religión.

Foto 3



Juan Rulfo, Sin título (1953)

No obstante, esta no es la única fotografía que explora esta idea. No sólo el tumulto de las personas puede arrebatarse el primer plano a la religión; la naturaleza como eje narrativo y visual también es otro motivo de esta índole. En la siguiente imagen (ver foto 4) el árbol como referencia a la naturaleza tendrá el primer plano mientras que el segundo estará marcado por los techos de las casas del pueblo. En el fondo, nuevamente en el tercer plano, veremos la iglesia y aunque está colocada una vez más en el punto central de visión es la estructura más lejana en composición.

Foto 4



Juan Rulfo, Sin título (1953)

Estos murmullos de la gente en su quehacer diario y la imperiosa voluntad de la naturaleza donde esto se lleva a cabo son también las descripciones que tenemos de Comala en la voz del recuerdo de Dolores Preciado, el primer plano es siempre la gente, la naturaleza y el pueblo mismo. Es la acción y el espacio en la memoria el que le da forma a la imagen del Comala vivo que ya sólo existe en los recuerdos que se marcan en cursivas en la novela:

«Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...». (Rulfo, 1958:56)

Juan Rulfo jamás imprimió ninguna de sus fotografías. Los costos por una actividad que él mismo consideraba una afición eran demasiado elevados. No obstante, durante su vida dos exposiciones con sus fotografías fueron montadas. La primera exposición fotográfica se llevó a cabo en Guadalajara, patrocinada por una tienda del centro llamada *Camaráuz*, cuyo dueño Victor Aráuz hizo uno de los primeros comentarios críticos sobre las fotografías de Rulfo. En referencia a éstas

expresó que el autor “no capta[ba] los ojos de los sujetos”² (Pearson, 2006:241). Esta observación me parece esencial para entender el papel que cada arte (fotografía y literatura) jugaba en las creaciones de Rulfo.

En *Pedro Páramo* (Rulfo:1958) los ojos son esenciales para la construcción de los habitantes de Comala. Durante toda la novela se menciona sesenta veces esta palabra. La descripción de los personajes en muchos casos se hace simplemente por las características de los ojos: “Los ojos reventados por el sopor del sueño” (p.3), “ojos (con) una gota de confianza” (p.5) y los “ojos [que] eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (p.7) de Abundio al hablar con Juan, los “ojos que no se ven”(p.15) de Eduviges, los “ojos de aguamarina, como de dulce de menta”(p.11, 86) de Susana San Juan, los “ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno” (p.12) de la abuela de Pedro Páramo, los “ojos humildes y bonitos” (p.16) de Dolores Preciado que se “endurecieron con el tiempo”(p.18). Asimismo es la imagen de los ojos la que le da sentido y cohesión a la novela; pues la presencia de Juan Preciado en Comala desde el inicio es que él trae “los ojos con los que miró su madre” (Rulfo, 1958:3)

Esta imposibilidad de la imagen visual fotográfica para mostrar los ojos parece ser una de las características fundamentales de la diferencia entre los discursos fotográfico y literario para Rulfo. Las palabras son el agente mediante el cual se mira mientras que la fotografía es el referente visual de la totalidad. Así podemos observarlo en el único personaje que entra en contacto con una fotografía en toda su obra. El mismo Juan Preciado lleva en el bolsillo de su camisa un retrato de su madre muerta,

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera. (Rulfo, 1958: 5)

Preciado piensa que la fotografía servirá de *testigo*, un resultado para que su padre lo reconozca. Al mero estilo de Barthes en *La Cámara Lúcida*, lleva consigo la única prueba de la existencia de su madre que puede cargar pues “la fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que

ha sido, sino que también y ante todo en ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto” (Barthes, 1990:15).

Más allá de esto, este retrato no sólo requiere ser prueba de la vida de Dolores Preciado sino a su vez *dar fe* del parecido entre él y su padre, pues “la fotografía *autentifica* la existencia de tal ser, es decir, en esencia, “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido civil o hereditario” (Barthes,1990:162). Así, la metáfora de Juan Preciado como la encarnación de la madre que vuelve a Comala a morir se completa también en el círculo visual: fotográfico y en palabras.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre, de su nostalgia, entre retazos y suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora vengo yo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». (Rulfo, 1958:3)

En la descripción de la fotografía tampoco se miran los ojos. Sabemos el lugar donde la encontró y la prosopopeya del pedazo de papel que parece sudar con él mientras camina a Comala. Sin embargo, los ojos que tiene Preciado para observar lo que su madre miró son la verdadera búsqueda y en ese sentido, al igual que lo señala Armando Pereira: “No hay fronteras entonces, no hay resquicios entre uno y otro, no hay deslinde posible” (Pereira, 2006:49). Es de este modo que ambas artes se conjugan de formas diferentes dentro de la obra. Russek explica que “*the passage describing the portrait offers a productive example of the intersections between narrative and visual imagery: while photography is rendered in literary terms, the literary description introduces as a central issue the representational power and materiality of photographic image*” (Russek, 2015:89).

Otra idea esencial que se une con la posición social y cultural de la literatura mexicana de este periodo y la mención directa de la fotografía en *Pedro Páramo* es la intrusión de la modernidad y el abandono de la literatura de la Revolución. A pesar de que el argumento de Juan Rulfo parece no usar en extremo la dicotomía de la ciudad que crece y el campo que se vuelve fantasma es cierto que la ciudad está latente en la obra. Desde mi punto de vista, la inclusión de la fotografía como tecnología en progreso es uno de esos marcadores. Juan Preciado, quien es el agente intrusivo en Comala, es quien lleva esa fotografía de vuelta como si la personificación de Preciado convertido en su madre sólo pudiera completarse a partir de esta materialidad visual. La ciudad vuelve al campo sólo a morir; pues es el recuerdo de la generación anterior (su madre) la que verdaderamente habita ese espacio de

2 Ver galería de fotografías “*Rulfo no capta los ojos*” como anexo del ensayo

origen. Sobre esto Russek apunta: “Comala is a void in itself: it has been emptied of living beings, like so many Mexican towns, ravaged by the upheavals of social violence and migration” (Russek, 2015:97).

Comala es este lugar de calles desiertas y de migraciones. Una vez dentro el camino para salir es incierto, pero se sabe que todos se han ido poco a poco. Desde su llegada a Comala, Preciado comenta: “Yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.” (Rulfo, 1958:6) éste contesta de forma rápida y contundente: “—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.” (Rulfo, 1958:6) Más tarde cuando Preciado encuentra a los hermanos que viven en incesto, éste último desaparece y deja a su hermana con Juan Preciado. Ella le explica que: “Así comenzaron todos. ‘Que voy a ir aquí, que voy a ir más allá’. Hasta que se fueron alejando tanto, que mejor no volvieron. Él siempre ha tratado de irse, y creo que ahora le ha llegado su turno” (Rulfo, 1958:53).

Una vez más, esta narrativa del vacío de la novela también se enmarca en el contexto político e histórico de México. Sus fotografías de viajes le daban estas antologías de visión que incluían los poblados vacíos y a la intemperie como consecuencia del crecimiento y centralización de las ciudades (ver fotos 5 y 6). Este es un fenómeno que hasta nuestros días refleja la realidad de muchos lugares, lo que vuelve aún más vívido el carácter de ficción que nunca es del todo cierto. Comala es todos y es ninguno de éstos.

Foto 5



Juan Rulfo (s/a)

Foto 6



Juan Rulfo (1953)

3. Conclusiones: Los lenguajes indivisibles

A partir de estos ejemplos es posible comprobar que las dos artes que Rulfo llevó a cabo durante su vida como autor tienen confluencias que enlazan lo visual y lo literario, simbólica e históricamente. *Pedro Páramo* es una novela con una referencia efrástica directa a la fotografía que posiciona la modernidad que se vivía en el período en México, en relación con los cambios y el abandono del campo.

Asimismo, es interesante observar las diversas temáticas visuales que explora tanto en lo fotográfico como en su obra literaria, concluyendo que estas analogías que mencioné al inicio, en la cita de Rivero, fueron esenciales para la configuración de la obra general de Rulfo, aunque él mismo creía que las realizaba de forma paralela y con peso particular en lo literario y su carrera como escritor. A diferencia de Susan Sontag, quien lo catalogó como “el mejor fotógrafo que ha[bía] conocido en Latinoamérica”, Rulfo nunca consideró que su fotografía fuera un arte. Como parte de las conclusiones de este ensayo se puede afirmar que la palabra *transversal* funciona como mejor adjetivo que *paralelo*, pues en la práctica, las influencias de un lenguaje en el otro son evidentes.

Es posible al menos comentar dos de ellas que se exploraron en este ensayo: la primera se trata de la consciencia crítica sobre los propósitos y los límites, al menos concebidos por él como autor, de cada disciplina. En este sentido, hay usos de la imagen fotográfica que sirven como archivo de mundo o la llamada “antología visual”, pero hay detalles que sólo la literatura puede llevar más allá. En este caso, la descripción de la potencia o cualidades del referente por medio de los ojos que en las fotografías jamás puede hacerse, al menos en la *praxis* rulfiana.

La otra influencia se relaciona con el uso estético de la fotografía que contrapuntea con el carácter “histórico” que se pretende adjudicar a la técnica por lo menos desde la literatura. Si bien es cierto que el retrato de Dolores Preciado en la novela es una suerte de *testimonio*, que nunca logra su objetivo, los usos de su fotografía material distan mucho de esto. Se enmarcan más puntualmente en el campo de la exploración estética que tiene implicaciones culturales y políticas, ambas exploradas con palabras en la novela.

En este sentido, los dos lenguajes al verse de forma aislada representan: en la fotografía, el mundo cotidiano que poco se representaba por *amateurs* en los cincuentas, (aún más si tomamos en cuenta que Rulfo nunca reveló sus negativos) y en lo literario, la renovación de la forma en que se apreciaban los alcances de la ilusión narrativa del habla cotidiana en la ruralidad mexicana. En conjunto generan un campo visual, literario y de crítica social en la que los mundos convergen y se complementan. Es por esta razón adecuado concluir con certidumbre que en Rulfo existe “una indivisibilidad de los dos actos creativos” (Rivero, 2001:27) que crea una forma histórica, política y cultural de observar la ficción, la estética y la narrativa misma.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1990, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós.
- Bryson, Norman, 1988, “Intertextuality and Visual Poetics” en *Style*, Vol 22, No. 2. Illinois University. 183-193.
- DeLuigi, Daniele, 2006, “Más allá del silencio. Rulfo fotógrafo: Problemas e interpretaciones” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp.287-303.
- González Boixo, José Carlos, 2006, “Esteticismo y Clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 249-287.
- Jiménez, Víctor, 2001, “El México de Juan Rulfo” en *México: Juan Rulfo, fotógrafo*. Erika Billeter et.al. Lunwerg, Barcelona. pp.33-37.
- 2010, *100 Fotografías de Juan Rulfo*. RM Editorial. México
- Rivero, Eduardo, 2001, “Juan Rulfo, escritura de la luz y fotografía del verbo”, en México: Juan Rulfo, fotógrafo. Erika Billeter et.al. Lunwerg, Barcelona. pp. 27-32.
- Russek, Dan, 2015, “Family portraits: Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Silvina Ocampo and Virgilio Pineira” en *Textual Exposures: Photography in the Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. University of Calgary, Faculty of Arts (Latin American Research Centre). Alberta. pp.77-115.
- Pearson, Lon, 2006, “Una exposición fotográfica olvidada” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 233-287.
- Pereira Llanos, Armando. Claudia Albarrán (2006). *Narradores Mexicanos en la Transición de Medio Siglo 1947-1968*. UNAM, México.
- Sontag, Susan, 1977, “La caverna de Platón” en “Sobre la fotografía”. Alfaguara, 2006. México. pp. 13-45.
- Varcárcel, Marina, 2017, “Juan Rulfo, el escritor fotógrafo” en *ABC Cultural. Arte*. Recuperado de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-rulfo-escritor-fotografo-201704120107_noticia.html. Consultado el 20/12/17.
- Vital, Alberto, “Entrevista a Juan Rulfo” en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*. México. RM Ediciones. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2017/05/15/cultura/a08n1cul>. Consultado el 04/12/17.
- Zepeda, Jorge, 2006, “Reflexiones preliminares sobre la posteridad de Juan Rulfo y su obra” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 217-232.

ANEXO: “Rulfo no capta los ojos”



Juan Rulfo, Autorretrato en el Nevado de Toluca (1940)



Juan Rulfo, “Casa en ruinas en Tlaxcala, 1955”



Juan Rulfo. En: *Inframundo: el México de Juan Rulfo* (s/a)



Juan Rulfo, “Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec”. En *100 fotografías de Juan Rulfo* (1955)

Los textos de pintura de Juan García Ponce

¿Una autobiografía?

MILDRED CASTILLO CADENAS

UNAM

*...toda identidad es ilusoria y no hace más que
repetir otras muchas anteriores, animadas de
una idéntica "intensidad más fuerte" que siempre
vuelve para afirmar la verdad de la vida.*

JGP, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*

El seguimiento teórico y crítico de los textos autobiográficos ha cobrado mucha relevancia debido al intersticio genérico, ontológico y estructural que los caracteriza. Aunque su origen data de la antigüedad griega con las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los escritos autorreferenciales alcanzan una revisión teórica, sobre todo, a partir de la década de los sesenta. Ya en 1956 Georges Gusdorf se adentraba en la reflexión entre historia y escrituras del yo, reforzando sus estudios del sujeto actante de la enunciación en un contexto determinante para la representación del yo. *Grosso modo* estas posturas relativas a la triada yo-vida-escritura continuaron hasta el presente como conglomerado de procesos convergentes en la autobiografía, más próxima a concebirse como materialidad híbrida; ejemplo de ello es la perspectiva de James Olney en 1978. Sin embargo, entre las diversas aproximaciones en estas últimas décadas, *El pacto autobiográfico* (1975) de Phillipe Lejeune en la actualidad sigue siendo un referente crucial para pensar la autobiografía. Es pertinente observar que el análisis de Lejeune se centra principalmente en ejemplos franceses, lo cual insta a observar el fenómeno de la autobiografía dentro de las distintas tradiciones literarias y

de escritura supeditadas a las prácticas editoriales del tiempo en perspectiva. El estudio del francés no queda exento de destacar las problemáticas que escapan a la pretendida redondez estructural de un texto autobiográfico, de allí que el lector sea quien conforme a su subjetividad medie con el escrito y el autor, estableciendo un “pacto”, contrato con el cual restituye la circularidad a la obra abierta. Autor y lector coinciden en una lectura compartida para aceptar la calidad verídica y verosímil del texto al mismo tiempo. A esto habría que sumar la idea de memoria, en la cual se encuentran motivos que no necesariamente atienden a un factor cronológico que muestre la ilusión de un periodo o la completitud de la vida de alguien, sino la activación de procedimientos introspectivos con los cuales se exterioriza y hace pública la faceta “íntima” del autor, cuyos alcances mezclan, potencian o dinamizan espacios polisémicos del texto. Este ensayo se propone analizar el acercamiento o distanciamiento, tensión y distensión existentes entre la propuesta de autobiografía de Philippe con los textos de pintura de Juan García Ponce en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

En 1994 Juan García Ponce declaró que no sabía cómo había llegado a ser escritor ni cómo había logrado “cierto” reconocimiento, pues verdaderamente nunca había perseguido tal fin. Simple y llano, afirmó que su único deseo era que la escritura lo llevara a vivir en la literatura. Al respecto, podríamos pensar que más de cuarenta libros de 1956 a 1998 son prueba de que, en efecto, alcanzó su particular meta. La huella de su voz está presente en los géneros literarios que cultivó, dado su empeño por construir una obra redonda estética y temática con base en la idea de escritura como un hecho autobiográfico, sin diferenciar entre narrativa, ensayo o dramaturgia, lo cual pone en relieve entreveramientos literarios reactualizados conforme la decodificación hecha por el lector al acercarse a sus textos de pintura, los cuales fungen dentro de su obra como ensayo, crítica, crónica, memoria, acaso también, como un diario de impresiones estéticas, cuyos vuelos bien pueden construir el relato de su propia vida o edificar al “yo” representado, duplicado, desdoblado.

La ensayística de pintura sitúa al lector frente a un discurso en primera persona, dando pie a una supuesta conversación textual en la cual intervienen el autor, la imagen y el lector. Esta relación triangular pasa por diversos procesos cognoscitivos: el texto entra en tensión consigo mismo, dado el horizonte intertextual e intermedial imbricado casi siempre con una écfrasis. De tal manera, los claroscuros del pensamiento del escritor, en tanto “representación corporal” transcrita en el papel, marcan la pauta para dar la impresión metafórica de un espacio vital complejo, en que el autor pone en

práctica el ejercicio de la autobiografía como medio y fin en sí mismo a partir del ensayo y la crítica.

El yo desdoblado de García Ponce procura que la mirada del autor-narrador-personaje puesta en la pintura y la literatura reanude la “vida” cada vez que el arte se hace presente: “creo en el poder del arte como un conjuro que utiliza la misma fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la cual, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación hallamos nuestra propia coherencia”. (García Ponce: 1982: 11) La escritura como herramienta para “hacer”, “crear” la vida permite al autor organizar el caos de la realidad a fin de encontrar la coherencia del pensamiento y la existencia por medio de la reflexión de las imágenes. Derivado de ello, la escritura resulta un puente por el cual es posible “caminar” por la historia de las ideas estéticas sin que exista el requerimiento de historiarlas estrictamente. Externar un punto de vista subjetivo respecto a la pintura en tanto imagen para García Ponce es entrar en un espacio particular calificado por él mismo “espacio literario que ignora el tiempo”. Bajo ese panorama, el espacio de escritura en el cual interactúan autor, imagen y lector, nos orilla a pensar estos textos como crónica de un modo particular de escritura-lectura visual transcrita en calidad de evidencia de la vida o testimonio de la existencia.

Dado el panorama en el que se inscribe la obra de García Ponce, como médula crítica de la llamada Generación de Medio Siglo en literatura y, de la Ruptura entre los pintores, compete centrarse únicamente en algunas críticas de arte con la finalidad de echar luz a una parte crucial de su corpus literario para denotar que el ensayo no funge únicamente como referencia intertextual para el análisis de la narrativa, como generalmente han hecho algunos estudiosos de su obra. Asimismo resulta fundamental observar que la visualidad fluctúa en la tónica de *leitmotiv*, cuya funcionalidad rebasa por mucho la instancia de referente o cita, alcanzando el mote de punto de fuga con el cual se traza un modelo operativo, mismo que transita de la imagen “real” a la imagen imaginaria del autor, trasladándose a su vez a la escritura, regresando muchas veces a la imagen de partida. ¿Es pues esta escritura “visual” un modo de escritura del yo? La respuesta parece ser positiva, mas la cuestión a esclarecer es ¿cómo funciona esta operación textual en la obra de García Ponce?

Una primera respuesta es que la creación, en tanto praxis literaria y artística posibilita la edificación de la identidad desde un espacio íntimo encriptado en la escritura. Aun cuando estos textos han sido considerados como ensayos o críticas de dentro de la tradición literaria hispánica, su particularidad dentro de las letras mexicanas

es el rompimiento consciente con la misma tradición, característica presente no sólo en la obra de nuestro autor, sino en la obra de varios escritores y artistas que en aquel tiempo pugnaron por la creación de nuevas maneras de resolver problemáticas estéticas mediante la dislocación de los tiempos narrativos, la conformación de un discurso histórico distinto al de la Revolución Mexicana con un marcado sesgo intimista y, en algunos casos, autobiográfico. De allí, por ejemplo que encontremos las autobiografías precoces en 1966, a petición del editor Emmanuel Carballo de los todavía muy jóvenes representantes de la Generación de Medio Siglo, entre los cuales se encuentran también Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, José Vicente Melo, entre otros. Esta petición, además de mostrar otras literaturas “nacionales” pretendía impulsar el mercado editorial y empezar con una forma eficaz de relacionar a la obra literaria. Tomando en cuenta esa pauta del sistema cultural donde oscila el origen de la obra de García Ponce, pensemos en cómo acota Philippe lo autobiográfico.

La primera pregunta a resolver por el teórico francés es si es posible definir la autobiografía. Curiosamente, la califica como una poética, es decir, más que una construcción con ciertas características estructurales y temáticas, la concibe como proceso a desarrollar, en el cual interviene la autorrepresentación y, en buena medida, también la autoficción. En ese tenor, habría que dar paso a una postura flexible a fin de conectar los cambios radicales del yo, el autor, la escritura y el lector, con las manifestaciones literarias y estéticas de la figura de autor o de artista, la cual también atañe al escritor. En el libro publicado recientemente, *Juan García Ponce y su colección pictórica* (2017), Jaime Moreno Villarreal puntualiza:

Existe para el caso el término distintivo de “escritor de arte”, término de origen anglosajón y poco usual en nuestra lengua, que designa a quien, entre sus varias tareas de escritor, produce ensayos sobre arte en los que imprime el carácter propiamente literario de su reflexión, a menudo explorando la poética del artista en su objeto de estudio. Mejor que en la estela de los críticos, Juan se colocó en la línea de los escritores de arte, que en México incluye, entre otros, a Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz. El nivel literario de su escritura fue un incremento que favoreció desde luego su función crítica. (Moreno: 2017: 17)

Como es posible observar, una lectura distinta del escrito considerado como crítica o ensayo desplaza el significado del mismo, recolocándolo en su dimensión dentro de la tradición a la que pertenece, a la vez que lo inserta en el ámbito de la tradición anglosajona. La función del texto autobiográfico, en este caso, se relaciona con el ejercicio ensayístico no sólo referido a la organización de un discurso pedagógico o

demostrativo en cuanto a pintura se refiere, sino en la articulación de una obra y un discurso propio artístico cuyo punto de partida es la imagen de la pintura, misma que también es la imagen de la palabra. Así, el escritor de arte decodifica la escena visual para hilvanar una relatoría de vida y de construcción de un supuesto yo. Observemos un ejemplo en *De viejos y nuevos amores. Arte* (1998). Al analizar la vida y obra de su hermano, Fernando García Ponce, el autor se desliza hacia su propia experiencia:

...Fernando empezó a estudiar arquitectura y yo, pésimo alumno, a trabajar con mi padre. Después me fui a Europa. Cuando regresé, un año más tarde a pesar de que mis padres esperaban que estuviese ahí sólo dos meses, mi hermano Fernando ya había hecho un estudio en la calle de Ensenada con las ventanas inclinadas y todo. ¡Qué envidia! Él tenía dos vocaciones, arquitectura y pintura; yo ninguna con posibilidades a realizarse. Sin embargo, a diferencia de él, yo siempre había leído mucho. En Europa se afirmó mi decisión de intentar ser escritor. (García Ponce: 1998: 115)

Derivado de este fragmento escrito a retrospectiva en 1998, es posible entrever que García Ponce hilvana el discurso crítico con el autobiográfico, aun cuando este libro reúne textos misceláneos que van de la obra de Wifredo Lam o Gustav Klimt a Ilse Gradwohl. Estos textos alojan la memoria sentimental, sensorial y filosófica fragmentada, la cual opera textual y literariamente. Mediante ella el autor se ensaya a sí mismo, siguiendo la idea de un proceso o una obra en progreso plural, abierta, donde la convergencia de lo íntimo se empalma con la figura pública.

La primacía de la primera persona del singular en los ensayos de García Ponce coincide con sus cuentos y novelas, cuyas tramas y argumentos son detonados por una imagen oscilante entre ficción y realidad, tanto de los personajes como del propio autor. Enunciar desde ese horizonte, coloca al lector en la expectativa de que aquello que se menciona en los ensayos sobre pintura nace “fidedignamente” de alguien real, quien ha firmado los textos que se presentan compilados en forma de libro. En esa línea cabe destacar que las condiciones físicas del escritor fueron muy particulares, toda vez que tuvo que dictar la mayoría de su obra debido a la esclerosis múltiple que sufrió desde 1967 y que lo dejó inmovilizado de manera gradual. Por ello la marca discursiva de la primera persona es indicativo de una disociación entre el cuerpo enfermo e inmóvil del escritor con la lucidez y tenacidad del yo reelaborado, rearticulado y, acaso reimaginado del verdadero escritor. Volviendo a Lejeune, las preguntas son: ¿quién dice?, ¿quién escribe?, ¿coincide la firma con la identidad de autor? Si esos son los indicios “confiables” para establecer el pacto

entre lector-autor en una autobiografía, de entrada nos encontramos con una controvertida distancia entre el sujeto yo verdadero y el sujeto yo ficcionalizado en la escritura. Al respecto, Lejeune se lamenta de que en un texto anterior a *El pacto autobiográfico* no había podido definir concretamente su concepto de autobiografía: “Al hacerlo me he tropezado con las discusiones clásicas que siempre suscita el género autobiográfico: relaciones entre la novela y la autobiografía. Problemas irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado y, por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos”. (Lejeune: 1986: 49) A esta problemática yo agregaría la de otros géneros literarios, pues es verdad que la amplitud y la versatilidad de la novela se ajusta más a la narratividad imperante en un modo de discurso autobiográfico, dada la preeminencia del tiempo y el espacio ficcionalizado donde “transita” o “vive” el autor, sin embargo, para que esto se cumpla se requiere de la impresión y concepción del lector. Para definir autobiografía, Lejeune sostiene que antes de ubicarse como teórico o investigador, se situó como lector:

...no se trata de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema) ni de establecer cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar. (Lejeune: 1986: 50)

Esta explicación nos pone muy alerta de que en la observación en torno al fenómeno de los escritos autobiográficos se encuentran los lindes textuales que orientan sentidos comunicativos, mas no los definen con claridad, dado que existe una necesidad de completar el escrito gracias a la interpretación del lector. La definición que Lejeune propone indica que la autobiografía es el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (Lejeune: 1986: 50) Siguiendo este parámetro, la problemática se dibuja a partir de las claves de la definición: ¿qué es una persona real? y ¿qué es la personalidad? En el texto “Paul Klee: el estado de la creación” García Ponce escribe:

Paul Klee nació el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee, cerca de Berna. Más allá de los meros datos informativos, al cerrarse el 28 de junio de 1940, fecha en la que el artista muere de parálisis del corazón en una clínica de Muraltto-Locarno, su biografía ofrece muy pocos aspectos

llamativos. Como su obra, tiene un carácter fundamentalmente interior; en ella las verdaderas aventuras tienen lugar por dentro y están siempre relacionadas con su vocación de artista. (García Ponce: 1982: 57)

Como puede observarse, para el autor la persona real se encuentra en la obra del pintor, la cual considera un espacio de significación mejor que el de los datos informativos, los cuales pudieran estar en un texto autobiográfico, mas su inclusión no determina su carácter esencial. Por otro lado, la personalidad de Klee, para el crítico, tampoco se encuentra únicamente en la persona, sino en la interioridad de sus obras, las cuales son índice de Paul Klee. Después de hablar sobre la enfermedad del pintor que finalmente lo llevó a la muerte prematura, el autor asiente:

Paul Klee alcanzó de este modo los últimos extremos de la creación; su obra toca las fuentes de la vida y de la muerte, revelándonoslas como rito y ceremonia inagotables y sólo guarda silencio ante la última, pero no sin antes mostrarnos también al artista frente a ella, desgarrado ante la imposibilidad de permanecer en ese absoluto que resplandece en sus cuadros. En ella se encuentra su verdadera biografía y el más puro testimonio de la naturaleza de su aventura vital. (García Ponce: 1982: 62)

García Ponce sigue la biografía escrita por Georg Schmidt, sin embargo, al escribir este breve texto, está haciendo su propia biografía de Klee, además de establecer su perspectiva en torno a la obra del pintor, la cual lee-mira de manera muy parecida a las de otros pintores, como Rufino Tamayo, Wassily Kandinsky o Juan Soriano. Si bien revisa la obra del pintor bajo el escrutinio del lector, como lo recomienda Lejeune, la mirada del crítico y del contemplador que es, atraviesa su perspectiva, modificando con ello la interpretación de quien podría ser el “verdadero” Klee, lo cual nos hace pensar que esta operación también coincide con la perspectiva del teórico francés.

Después de haber expresado su definición de autobiografía, Lejeune elabora cuatro puntos fundamentales para comprender el funcionamiento de estos textos. Indica que en primer lugar, el texto debe responder a una narración en prosa. En segundo término se encuentra el tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. En tercer plano está la situación del autor: identidad del autor y del narrador. El cuarto corresponde a la posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal, retrospectiva de la narración. Más adelante, expone:

Una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la

autobiografía no cumplen con todas esas condiciones. He aquí la lista de los géneros que no se ven cumplidas en otros géneros:

- Memorias
- Biografía
- Novela personal
- Poema autobiográfico
- Diario íntimo
- Autorretrato o ensayo (Lejeune: 1986: 51)

Resulta un tanto curioso que Lejeune sostenga que no está interesado en hacer un canon de género literario, toda vez que lo observamos hacer este tipo de desglose, en el que en efecto, las diferencias entre un género y otro, excluyen a otros “contiguos”. La problemática radica en que la definición de los géneros desde hace mucho se encuentra en crisis y que el desplazamiento de los sentidos de la lectura, como también indica Lejeune, son movedizos. Esto señala la complejidad del fenómeno en el que él mismo se ve envuelto: “Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía: hay zonas naturales de transición con los otros géneros de literatura íntima (memorias, diario, ensayo) y el clasificador goza de cierta libertad a la hora de examinar cada caso particular”. (Lejeune: 1986: 51) Entiendo que las zonas naturales para Lejeune se ajusten a modos de articular discursos fincados en convenciones correspondientes a unidades de sentido específicas de la cultura escrita y, que a su vez, éstos estén conectados con características estructurales de cada género, sin embargo, resulta muy importante no pasar de largo en la posibilidad de que lo natural en los fenómenos de la comunicación es todo menos natural, sino una construcción de sentido que atiende a desarrollar artefactos de representación del mundo, en el cual está inserto el propio autor, tanto como “persona real”, como firmante y como entidad pública y, en este caso, en tanto figura de “autoridad” crítica entre sus pares escritores y amigos pintores. Entonces, ¿quién es la persona real y cuál su personalidad? ¿El hombre de hombros caídos y rostro adolescente que dictaba a sus asistentes frente a una ventana que daba a un jardín con un árbol frondoso al centro? ¿Un asiduo a la bebida y la francachela? ¿El furibundo crítico de la Escuela Mexicana de Pintura? ¿El hombre de rasgos amables y voz juvenil? ¿El experto en literaturas alemanas? ¿El cuerpo desvencijado sin habla que atiende el mundo sólo con los ojos? Al respecto, Villarreal describe un momento crucial en su relación amistosa:

Luego de mi visita a su casa y su colección, aquel día me despedí de Juan, no sin antes mencionarle un raro librito de Klossowski del que yo tenía un ejemplar que me gustaría obsequiarle, *Roberte et Gulliver*,

en la edición de Fata Morgana. Le pregunté si lo conocía. Su respuesta fue lacónica:

–Tengo todo Klossowski.

Salí de allí con la sensación de haber mantenido un encuentro espiritual. Pocas palabras, silencio contemplativo, la presencia, tal como él se vestía de una sombra luminosa y su capilla de cientos de cuadros que irradiaban o cuyo centro de irradiación era Juan. (Moreno Villarreal: 2017: 28)

La imagen del escritor es descrita por el crítico literario, a efecto de descubrir la obra de García Ponce como si fuera irreductible a la representación de sí mismo al contemplar la pintura. No sabe si la irradiación $\frac{3}{4}$ aun cuando se trate de una frase un tanto cursi $\frac{3}{4}$, es de los cuadros o del autor que les da vida con su mirada.

Esta lectura crítica en torno a los textos de pintura del autor como autobiografía se acerca y distancia al mismo tiempo de las pautas de Philippe Lejeune; sin embargo, siguiéndolo es posible encontrar una vía de tránsito para entender mejor el proceso de escritura autobiográfica, que como se ha visto es una “zona” de entrecruces y bifurcaciones, que particularizan también su recepción y su lectura. Vale hacer notar que la jerarquización de elementos narrativos connotados en prosa, según describe Lejeune, se encuentran presentes en estos escritos, cuya característica principal es la dicotomía entre lo real y la imagen. En el caso de Juan García Ponce, este límite parecería no tener cabida.

Bibliografía

- García Ponce, Juan. 1982. *Las huellas de la voz*. México. Joaquín Mortiz.
- . 1998. *De viejos y nuevos amores*. Arte. México. Joaquín Mortiz.
- Lejeune, Philippe. 1986. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid. MEGAZUL ENDYMION.
- Villarreal Moreno Jaime. 2017. *Juan García Ponce y su colección pictórica*. México. Fundación Cultural MACAY.

Medea en el espacio a través de las artes

*“Líquenes, escarabajos,
animalitos, hormigas”*

ANA LÍA GABRIELONI
*Laboratorio Texto, imagen
y sociedad [LabTIS] UNRN
CONICET*

*A través de los años, un verso de Karoline von
Günderrode me acompaña, una poeta de la
generación posterior a Goethe que, aún joven, puso
final a sus días, tras percibir la contradicción de
los siglos por venir y que ella estaría obligada a 'dar
nacimiento a eso que me mata'.*

Christa Wolf, “Reflexiones sobre el punto ciego”,
Lire, écrire, vivre (2015: 170)

Hacia fines del mes de marzo de 1770, el escritor alemán W. A. Goethe emprende un viaje a Alsacia. Durante una estadía en la ciudad de Estrasburgo, el interés que experimenta en aumento hacia la historia del arte, el derecho y las ciencias no ocupa por completo su tiempo, que dedica asimismo a activos intercambios sociales. Los escritos de *Poesía y verdad* nos permiten acceder a ese universo vital del autor, donde los paseos y las visitas lo conducen frente a un tapiz inspirado en el mito de Medea. El mismo decoraba uno de los muros interiores del Pabellón Real destinado a celebrar el arribo a Francia de una muy desafortunada duquesa, entonces apenas quinceañera que, al contraer nupcias en París con Louis XVI, pasaría a convertirse en reina. Se sabe, la unión de Marie Antoinette con el monarca estaría sellada con un destino aciago: el pueblo vengaría en

los hijos de la nobleza siglos de injusticias. Pero volvamos a Goethe y a sus impresiones sobre el tapiz en cuestión, casi dos década antes de la toma de la Bastille. En medio de los festejos por la futura reina, el escritor alemán se indigna ante la representación de “la boda más espantosa que se haya celebrado jamás” (2016: 478). Así pues, concluye: “Es como si para recibir a esta dama hermosa y supuestamente de gran vitalidad [la futura reina] se hubiera enviado a la frontera al más terrible de los espectros.” (2016: 478) Más adelante retomaremos sus opiniones sobre el tapiz de Medea en la sala principal, así como sobre los otros tapices, expuestos en las salas laterales del edificio; las mismas permiten acceder a esa asociación entre pensamiento y experiencia característica de Goethe, representativa por su parte de esa otra asociación, entre estética y ética, predominante en la época.

Es preciso señalar ahora que la siniestra inhumanidad implícita en la dicha condición espectral de Medea, tal como la percibió Goethe, queda en ocasiones reducida —cuando no revertida— en las Medeas de las letras y las artes contemporáneas. Sin embargo, la materialización de una frontera se revela siempre intrínseca a las representaciones del mito más allá del contexto temporal y estético de sus concepciones. Tanto las imágenes clásicas como las contemporáneas de Medea aparentan ser posibles a condición de la existencia de una frontera provista con la fuerza evocativa propia del confín que instala la distancia. “¿Ahora qué? Una figura, venida desde muy lejos”, escribe Bernard Vouilloux (2018: 40), consciente de las dificultades que entraña hoy en día estudiar las reapariciones de la mujer colquidense, a las que dedica el reciente ensayo sobre el “*cycle médéen*” en la obra de Pascal Quignard, titulado *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*.¹ Nuestro camino aquí no se aparta de uno de los propósitos de este libro, reflexionar en el plano general de una teoría sobre la imagen, desde donde interesa observar —en una novela de la escritora alemana Christa Wolf (1993), un film del director danés Lars von Trier (1988), un ensayo-guión y puesta en escena del género teatral butoh (2011), debidos a una colaboración entre el ya mencionado Quignard y la bailarina japonesa Carlotta Ikeda— cómo se configuran en torno a Medea esos paisajes *au-delà* de la frontera, intrínsecos a la insoslayable condición de exilio del personaje. Dicha configuración permite entrever correlaciones entre esos paisajes y la

1 “En el conjunto del ciclo medeano, Medea cumple la función de acelerador de partículas transmediales: al impulsar la figura de Medea sobre la escena, al encarnarla en el cuerpo de una bailarina de butoh, mezcla los viejos materiales greco-romanos con un sustrato que, atravesando la franja septentrional del arco euroasiático, lo desborda por todas partes, poniendo en circulación los motivos ha ser desarrollados en *El origen de la danza*.” Vouilloux (2018: 74)

categoría clásica *locus horridus*, lo cual induce a interrogar el sistema cultural de valoraciones que determina su perduración, así como a descifrar lo esencial de sus actuales manifestaciones. El desierto, en consecuencia, deviene paradigma de esa categoría y el efecto de su aparición, como escenario transformado del filicidio en versiones contemporáneas, objeto de nuestro interés dadas sus anacrónicas similitudes con los efectos —hoy en día presuntamente caducos— de una estética de cuño clasicista.²

“*El sol implacable en verano, el frío en invierno.
Alimentarse de líquenes, escarabajos, animalitos, hormigas.*”

Christa Wolf, *Medea* (2014: 197)

Los contados elementos que se inscriben en el epígrafe anterior alcanzan para describir lo inhóspito del paisaje del exilio último de la Medea de Wolf en el desierto. La naturaleza se manifiesta allí indiferente, imprevisible e, incluso, irracional si se la contempla en función del bienestar, las necesidades y porqué no también la fragilidad, la condición mortal, de los individuos que la atraviesan y la habitan. Los desiertos se rehuyeron por siglos en la historia de la humanidad, al igual que las montañas, los pantanos y los mares abiertos (Corbin 2001: 68, 88, 94 y 2010: 1-6; Yi-Fu Tuan 2015). Aún en culturas como la hebrea y la islámica, cuya génesis es indisociable del desierto, éste no reviste valores positivos a excepción de sus asociaciones con la práctica de rituales, por ejemplo, de purificación (Girard, 1972; Douglas, 1984: 26; Bendiner 1987; Giacomoni, 2007: 85).

Detenerse a contemplar la indigencia del desierto complementario del exilio en la Medea de Wolf, confiere una inesperada si bien pertinente visibilidad a dos pinturas realizadas a inicios de la segunda mitad del siglo XIX. Podría decirse de ellas que revierten las connotaciones negativas tradicionalmente asociadas al desierto, cuando menos en el plano de la representación estética. Propiedades

2 En resumidas cuentas, la intención de observar cómo se componen paisajes aciagos en torno a tres recreaciones actuales de la figura de Medea, localizadas en la ficción, el ensayo, el cine y el teatro, sugiere distinguir en tal conjunto de obras dos operaciones: una de reiteración y otra de restauración. Reiteración de esa zona de exclusión donde Medea termina (libre) confinada (y medita). Restauración del carácter desapasible, amenazante, del espacio inhóspito más allá de la frontera que la demarca, reminiscente de un sistema de ideas que determina la creación y producción de imágenes desde la perspectiva de una estética supuestamente pasada, que admite la categoría *locus horridi*.

formales inherentes a este plano y con características inéditas en la época se funden en ambas obras con una simbología alusiva a la soledad, el aislamiento, el delirio, la expiación, la lontananza. Así pues, los cuadros *El chivo expiatorio* (1854) del pintor prerrafaelita William Holman Hunt y *El Sahara o El desierto* del artista francés Gustave Guillaumet (1867) —donde la tematización de relatos bíblicos e históricos, cuya aparición continuaba siendo previsible en la pintura decimonónica, exigía replicar los paisajes presentes en las fuentes textuales— dan lugar a originales representaciones del desierto.³ Éste se extiende cubriendo la totalidad del espacio plástico hasta las únicas fronteras posibles que, en consecuencia, trazan los bordes del marco de los cuadros y, no obstante ese fenomenal despliegue que lo exhibe en su singular potencial más puro, se halla interrumpido por el discurso que lo atraviesa. Asimilación inmaculada de la cultura como relato sobre la supervivencia de la extinción entre esplendores naturales. El relato se inscribe en el animal moribundo del cuadro de Holman Hunt, en la improbable caravana sobre el horizonte del cuadro de Guillaumet y en las osamentas de otros animales que fueron condenados a perecer sin agua presentes en ambas obras, mientras que la naturaleza se desenvuelve indiferente a todo lo anterior con la fuerza de la luz que celebra los atributos del color autónomo del dibujo en la pintura. No cuesta imaginar cómo al ser exhibida entonces frente a los ojos del público, la uniforme vastedad que constituye el fondo de estas pinturas debió ejercer el efecto — para decirlo con los términos de Charles Baudelaire (1992: 170) sobre semejante triunfo del color— de un “hechizo evocativo”.⁴ La

3 Sobre el cuadro de Holman Hunt véase: Kenneth Bendiner, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon* 45, pp. 124-28 y Albert Boime, 2002, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat’: Rite of Forgiveness/Transference of Blame”, *The Art Bulletin*, 84: 1, pp. 94-114. Marie Gautheron, en su tesis doctoral *L’Invention du désert, émergence d’un paysage du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)* (defensa en la Sorbonne-Paris X, 2015), examina la conversión del desierto en la pintura de paisaje hacia fines del año 1860 con atención a la obra de Guillaumet en dicho fenómeno. La tesis se publicará con el título *Guillaumet: peintre du désert* a mediados del 2019 (París, Cohen et Cohen).

4 Baudelaire, intérprete privilegiado del arte moderno, concibe una teoría sobre el color en la pintura que, aún cuando es debida a los artistas contemporáneos del poeta, se adelanta sin duda a vislumbrar un arte posterior a ellos, radicalmente experimental, el de los impresionistas. El ya citado Vouilloux supo glosar con extrema claridad esa teoría al distinguir las tres propiedades que Baudelaire asocia con el color en su *Salon de 1846*, infundiéndole los poderes sobrenaturales de la magia: “el color se emancipa de las figuras, del tema, se autonomiza”; “el color es móvil, se extravasa, difunde, expande, derrama”; “el color es lábil, susceptible de propagarse más allá de sí mismo y de colorolear otros registros sensoriales o de dejarse tomar por ellos [...] Autónomo, móvil y lábil, el color es el formato de una imagen. El

analogía nos recuerda los términos de otro poeta extraordinario que practicó asiduamente la crítica de arte, Francis Ponge, para quien ciertas imágenes del arte, como las naturalezas muertas (coincidentes en estos cuadros con las osamentas mencionadas), transforman el espacio de distribución de los cuerpos/objetos en una profecía en el tiempo. Al igual que las imágenes debidas a las hojas de té en el fondo de una taza, el efecto sobrenatural de ciertas imágenes del arte —según Ponge (Dahlin, 1980: 279)— radicaría en su poder de vaticinio sobre el futuro, en adelantar lo que está por venir.

Habernos detenido en las relaciones inteligibles entre la naturaleza (desértica) representada en los dos cuadros citados, las particularidades del tratamiento formal (colorista) de dicha naturaleza, y el sentido adivinatorio del mismo respecto de lo que sucederá en el futuro (del arte), sugiere dos consideraciones que formularemos brevemente aquí, aun cuando cada una de ellas comprende fenómenos tan complejos en términos históricos como fértiles para la teoría y la crítica del arte. La primera de esas consideraciones atañe a la incidencia de los contextos espacio-temporales en la concepción de las imágenes artísticas. Las dos obras que suscitaron estos comentarios son en sí mismas evidencia de cómo ciertas porciones de la naturaleza, desprovistas en determinado momento de la historia de atractivo alguno e, incluso, despreciadas (tal el caso del desierto al que nos referimos), terminan transpuestas con el paso del tiempo en esas ponderaciones de la misma naturaleza en el arte que son los paisajes, y sin otro motivo que las variaciones propias de ciertos paradigmas estéticos y culturales (Giacomoni 2007: 89). La segunda consideración recae sobre la abstracción pictórica, surgida hacia la primera década del siglo pasado, en tanto deudora del género pictórico del paisaje tal como éste comenzó a practicarse en el marco del Romanticismo hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Michel Collot (2011: 107) refiere las consecuencias de dicho fenómeno en los siguientes términos: “Tengo la impresión de que asistimos en Occidente, a partir del siglo XIX, al surgimiento de un nuevo arte del paisaje que, renunciando a las convenciones de la

hecho de que la imagen sea magia, obedece a la acción mágica, magnética del color, a su capacidad para hacer que objeto y sujeto se fusionen proyectando a distancia la intimidad del último”. “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris: L’Harmattan, 2012, pos. 3907-3921. Por nuestra parte, hemos explorado la incidencia de las ideas estéticas de Baudelaire sobre el color en la prosa poética del mismo escritor en 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#.XK1vQ-v0mlM>

representación, es quizás más efectivo para expresar una dimensión diferente de la experiencia paisajista, que radica en la presencia del mundo y de nuestra presencia en él.” Con las obras cada vez más abstractas que Vassily Kandinsky pinta entre 1910-1913 evocando los “elementos del cosmos”, como agua, astros, montañas, Collot también destaca la tensión existente entre la potencia de la abstracción y el poder de la evocación (2011: 117) de las mismas imágenes para, algunas páginas después, recuperar las reflexiones de Michel Ragon (1956) —en *La aventura del arte abstracto*— sobre las conversiones simultáneas que la abstracción y el paisaje experimentan en la pintura de los años 50 y que, a juicio de este último, operan una ruptura con la figuración tradicional, así como con la abstracción clásica para dar lugar a una pintura “sensorial” o “morfológica” a la cual define con la expresión “paisajismo abstracto” (2011: 120). La nitidez con que esta noción trasluce la genealogía —de cuño romántico, experimental y vinculada a la naturaleza como objeto de representación— de la abstracción pictórica contemporánea, nos exime de mayores comentarios al respecto. Excepto, quizá, en relación con el conocido papel que cumplieron asimismo en el proceso de la figuración idealista y naturalista hacia su disolución, sobre todo a partir último tercio del siglo XIX, las imágenes de artistas de Medio Oriente de entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como Hokusai, Hiroshigue, Utamaro.

A modo de síntesis de lo precedente, antes de retomar las impresiones de Goethe frente al tapiz con la imagen de Medea en *Poesía y verdad*, cabe apuntar que la conclusión sobre la eminente presencia de la frontera en las representaciones clásicas así como contemporáneas del mito nos confrontó, en primer lugar, con la inclemencia del desierto donde la Medea de Wolf termina sus días. El desierto, en segundo lugar, llevó a recordar la inestabilidad de las apreciaciones que llevan a estimar o no configuraciones de la naturaleza que, a través del tiempo, son objeto de impugnación o de aprobación en el ámbito de las —en consecuencia— muy selectivas representaciones que llamamos (en las letras y el arte) paisaje. Dos pinturas, de dos artistas del siglo XIX: Holman Hunt y Guillaumet, acudieron —en tercer lugar— a reflejar uno de los momentos de inflexión de dichas apreciaciones, en tanto permiten advertir cómo el tradicional desprecio hacia las fuerzas inhumanas del desierto devino un encomio de las posibilidades que el mismo abre a la expresión del color en la pintura moderna. Y esta transformación —en cuarto lugar— conllevó una distinción relativa a la incidencia que las conversiones en la representación del paisaje a partir del siglo XIX ejerció en la fuga de los artistas de vanguardia hacia la abstracción

pictórica de principios del siglo pasado. En quinto y último lugar, a la luz de las metáforas mediante las cuales Baudelaire y Ponge supieron interpretar el fenómeno de las imágenes que parecen adelantarse al arte de la propia época (es decir que revelan más sobre el futuro que sobre el presente de tal arte), admitimos la función oracular, profética de tales conversiones supeditadas al predominio del color sobre el dibujo. Estos dos últimos, al fin y al cabo, fueron los términos que encabezaron un largo enfrentamiento en la historia de la pintura y en medio del cual Goethe toma partido a favor del segundo cuando observa los tapices dispuestos en el Pabellón Real con motivo de la recepción de la futura reina de Francia.

“la imagen del desierto está relacionada esencialmente con la idea de la justicia, por ejemplo, el desierto es un lugar fuera de la ley.”

W. H. Auden, *The Enchafèd Flood: or The Romantic Iconography of the Sea* (1950: 13)

La irritación que Goethe siente frente a la representación de Medea, por el tema seleccionado así como por los excesos formales que allí detecta —entre los que distingue el mal gusto de un cortinado de terciopelo rojo bordado en oro que oculta el enfrentamiento que Jasón libra con un toro en el fondo de la imagen (2016: 477)—, contrasta con el placer que le provocan los tapices de las salas anexas a la central. Es más, el autor del *Fausto* relata que la visión de esos tapices tejidos a partir de la serie de cartones conteniendo escenas de la vida de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que Rafael había pintado en el Renacimiento para decorar la Capilla Sixtina, ejercieron sobre él un “efecto decisivo”. Gracias a ellos, agrega, pudo “conocer en gran medida lo correcto e ideal, aunque sólo fuera en una reproducción.” (2016: 477) La avidez con que “iba y volvía una y otra vez” para observar esas imágenes dispuestas en las salas laterales, y donde reconoce traducido el ideal sobre el cual venía edificándose la doctrina estética clásica, sólo es comparable al rechazo que le provoca la “violación de la sensibilidad y del buen gusto” por la desmesura que condena en las imágenes alojadas en la sala central del edificio, y que no duda en juzgar como un “error”. Un error que, a través de la interpretación del mismo escritor alemán, asimila las inapelables correspondencias dominantes en su época entre estética y ética, entre ésta y la existencia, y entre esta última, el destino y la tragedia, al conocido y desgraciado suceso durante la celebración de la llegada de la reina a París y que, por

cierto, se evitó que ella y su esposo conocieran: más de un centenar de personas murieron al quedar atrapadas en un incendio causado por los fuegos artificiales en honor a la pareja real. Goethe explica la secuencia anterior en función de las “horribles imágenes de la sala principal, pues cualquiera sabe lo poderosas que son determinadas impresiones morales cuando al mismo tiempo se encarnan en lo material” (2016: 480). Es decir que infunde en dichas imágenes el invisible e implacable poder de un presagio que, en este caso, no equivalen al gesto crítico de las evocaciones mágicas que Baudelaire y Ponge remiten desde el espacio de la pintura al devenir temporal del mismo arte, para ser un mero mal presentimiento de largo alcance, si extendemos la serie de infortunios hasta el final que alcanzaría a los reyes. Al exhibir —según describe Goethe— a Creúsa en estado de agonía; a los niños muertos a los pies de Jasón quien los contempla con espanto; “mientras la Furia se elevaba por los aires en su carro tirado por dragones” (2016: 477), las imágenes transgreden con sus excesos el decoro del arte clásico interrumpiendo, en consecuencia, un orden cuya restauración —en un mundo determinado por la idea de un destino inexorable— conduce a la ruina (Bartra 2004: 127). En su novela *Las afinidades electivas*, las mencionadas correspondencias se cobran —acaso en un episodio sugestivo de las (en principio) impensables analogías entre el relato de Goethe y el mito de Medea— la vida de un pequeño niño. En este caso, por el ahogo en un lago a causa del descuido de la joven hacia la cual el padre del niño siente una pasión que lo arrastra a transgredir las obligaciones matrimoniales. Charlotte, tía de la joven, madre del niño, y esposa del amante más imprudente de todos los personajes tentados asimismo a comportarse como amantes en la novela, se expresa en estos términos: “hay cosas que el destino se propone con obstinación. En vano se le ponen en el camino la razón y la virtud, el deber y todo lo sagrado” (2000: 288).

La ética intrínseca a la estética clásica, en cuyo marco deben recuperarse las impresiones que la imagen de Medea origina en Goethe, desvela naturalmente a los pensadores del siglo XVIII, entre quienes interesa recuperar a Denis Diderot. Más precisamente, interesa recuperar una de sus apreciaciones en “*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*”, donde sostiene que la diferencia entre la descripción de una imagen y la misma imagen pintada equivale a la diferencia entre *poder ser y ser* (1971: 342). De allí que, en el caso de la representación literaria de ciertos acontecimientos o motivos aciagos, estos se imprimen en nuestra imaginación como meras sombras pasajeras mientras que, en el caso de la pictórica, inculcan en nuestros ojos toda esa crudeza que Diderot asocia en su texto con la deformidad. Acaso

las palabras de Diderot conserven pertinencia, más allá de Goethe —de su estupor frente al tapiz alusivo a Medea, tan contrario al canon clásico desde su concepción—, para explicar lo que hoy en día provoca estar frente a la pantalla de proyección de la *Medea* de von Trier.

No intentamos aquí volver al director danés un contemporáneo de Goethe, tal como Thomas Bernhard logra hacerlo magistralmente, contra toda estimación temporal, con Wittgenstein en el breve relato titulado “Goethe se muere”.⁵ Intentamos sencillamente reconocer los modos supervivientes de postulados clásicos *a través de* obras de arte contemporáneas que, independientes de esos mismos conceptos al ser concebidas y realizadas, no escapan a estar subordinadas a ellos en el plano de la recepción pública. De allí que dicha supervivencia tendría lugar *a través de* y no *en* las obras de la literatura y del arte; la misma encontraría su reafirmación en los individuos receptores de esas obras. Los prejuicios y temores, de manifestación confluyente cuando no directamente simultánea, presentes en la base de algunos de los hábitos culturales del público lector o espectador aparentan acatar un tiempo histórico cuyo muy lento transcurso contrasta con la agilidad de los cambios que hoy en día alteran casi de continuo la apariencia de tales hábitos.⁶ Deberíamos preguntarnos sobre los temas y tratamientos que continúan siendo o se convirtieron durante el último siglo en tabúes para su libre tratamiento en el arte, advirtiendo en consecuencia las robustas vinculaciones con principios morales, religiosos, ecológicos que pesan en la apreciación de las imágenes del arte contemporáneas, sustrayéndolas en la realidad de las sucesivas proclamas que las declaran “independientes”.

En el film de von Trier, cuya extensión es de poco más que una hora y cuarto, la escena de la muerte de los hijos de Medea ocupa diez minutos que se hacen interminables para el espectador medio. Delineada e intervenida por secuencias abstractas de paisajes sin horizontes, donde el viento imprime en lo vegetal movimientos que —por momentos— hacen pensar en las imágenes del interior de un útero visto a través de un ecógrafo, la secuencia donde Medea prepara la soga con la que colgará a los dos niños no nos priva de la llorosa resistencia del más pequeño de ellos a morir en manos de su madre,

5 El relato de Bernhard avanza animado por el deseo que Goethe abriga durante los últimos días de su vida de recibir al autor del *Tractatus*: “Si Schopenhauer y Stifter vivieran aún, los invitaría a los dos con Wittgenstein, pero Schopenhauer y Stifter no viven ya y por eso invito sólo a Wittgenstein. [...] Wittgenstein,” —dice Bernhard que dice Goethe— “el más grande de todos” (2012: 25).

6 “El miedo está en los hombres como la pesadez en las piedras” escribe Quignard (2017: 71).

que cuenta entonces con la ayuda del hermano mayor —para asegurar que la cuerda sea efectiva alrededor del tibio cuello, mientras tiran de los piecitos en dirección hacia el suelo—, quien luego acepta por su parte el destino inapelable que rige en el universo del mito. Entre tanto, Jasón cabalga por los campos ecografiados en dirección a la imagen del filicidio que, estática, se combina con los trazos caligráficos del nombre *venido desde tan lejos* para titular el film: las figuras de los dos niños pueden verse colgando desde sogas sujetas a uno y otro lado de la línea recta que dibuja la letra d en Medea. Según las estadísticas, los terremotos más destructivos, los que alcanzan a superar los seis grados de magnitud en la escala de Richter, no se extienden más que por algunos segundos. Entre diez y treinta segundos bastan para que la tierra se parta y se consume un escenario de inusitada de devastación. Algo semejante a esta última se instala en los paisajes finales del film de von Trier pero no a base de un desencadenamiento repentino de segundos sino de la vehemente lentitud de los diez minutos de una escena cuyo efecto en los espectadores podría sintetizarse con la fórmula: irrita la mirada, si se nos permite la licencia de abrir otros vasos comunicantes con las ideas estéticas clásicas en apogeo durante el siglo XVIII.⁷

La distinción de Diderot ya citada, entre el *poder ser* de las imágenes textuales literarias y el *ser* de las imágenes visuales del arte, que proporciona a estas últimas una fuerza retórica notable para transmitirnos sensaciones, sugiere que la representación literaria estaría emparentada con lo contingente (lo que puede ser), mientras que la representación visual lo estaría con lo ontológico (lo que es). Theodor Adorno ([1932] 1992), en uno de sus ensayos tempranos —donde los especialistas tienden a reconocer una condensada exposición de las ideas principales del conjunto de su teoría crítica— comienza vinculando lo contingente con la historia y lo ontológico con la naturaleza, para avanzar luego argumentando a favor del carácter ciertamente transitorio y común tanto a la historia como a la naturaleza, por lo que —sostiene— es necesario aunar ambos conceptos para concebir una “historia natural” que provea un marco comprensivo de la realidad.⁸ Lo anterior, según Adorno, interfiere

7 Más tarde, la metáfora sería retomada por Joris Karl Huysmans en términos de “irritación de la retina” frente a pinturas que no eran de su agrado en exposiciones realizadas entre 1880 y 1881. “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969, 89, 252-3

8 Para acceder a interpretaciones esclarecedoras del ensayo de Adorno, véase Robert Hullot-Kentor, 1984, “Introduction to Adorno’s ‘Idea of a Natural History’”, *Critical Theory of the Contemporary*, 60, 97-110; Max Pensky, 2004, “Natural History:

alterando la impavidez de la naturaleza, a la vez que restaura la accidentada serie de hechos de la humanidad inscribiéndolos en una historia global e ininterrumpida, semejante a una “historia de la historia”. La “historia natural” que Adorno concibe como eje de un conocimiento posible de y sobre los hombres a través del tiempo y del espacio está inspirada en un par de imágenes, entre las que destaca aquella transpuesta de Georg Lukacs, la de un osario. En coincidencia con el Lukacs que leemos a través de Adorno, Pascal Quignard observa en su libro *El origen de la danza* que la Historia siempre se edifica sobre un osario y que, en el fondo, sobre esas ruinas, está Medea. Medea medita y espera; ella —escribe Quignard— es la gran fábrica de la historia (2017: 142).

“En los tres frescos antiguos conservados sobre su “meditación”, Medea es exactamente el tiempo suspendido antes de la tempestad (el silencio, la inmovilidad, la pesantez y la amplitud antes de que la tempestad haga resonar, estallar, ilumine, devaste el lugar”

Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours* (2014: 30)

Las reflexiones que cierran el último apartado se originan en torno al libreto del mismo Quignard destinado a una obra de teatro butoh, contenido en su primera versión en el tercer capítulo del mencionado libro *El origen de la danza*.⁹ Durante las presentaciones de la obra, Quignard leía el texto de espaldas a un público frente al que la bailarina y coreógrafa japonesa Carlotta Ikeda danzaba. En una entrevista realizada unos años antes de su fallecimiento, Ikeda explica cómo la improvisación la llevaba a interpretar una Medea distinta en cada una de las presentaciones junto a Quignard, cuya voz y manera

the Life and Afterlife of a Concept in Adorno”, *Critical Horizons*, 5, 1, 227-258; Deborah Cook, 2011, *Adorno on Nature*, Durham, Acumen; Tom Whyman, 2016, “Understanding Adorno on ‘Natural History’”, *International Journal of Philosophical Studies*, 1-21.

9 Para Vouilloux, la amalgama entre la tragedia mediterránea y el butoh japonés es posible por la novedosa identificación entre Medea y chaman introducida en la obra de Quignard, la cual abre una interpretación del mito que trasciende “el arco subártico del mundo euroasiático”, conllevando un potencial de asociaciones y disociaciones expresadas en extenso en el libro del mismo escritor francés, *El origen de la danza*.

de leer el texto asimismo se modificaban irremediabilmente en cada nueva ocasión.¹⁰

Cada noche, en el escenario, durante poco más de una hora, en la oscuridad, con la espalda vuelta hacia el público, —relata por su parte el escritor— me hallaba frente a Carlotta. [...] No éramos “postmodernos”. Éramos “post 1945”. Habíamos pasado nuestra infancia entre las ruinas. Niños que no podían olvidar nada de lo que los había arruinado, tratando de vivir en medio de ellas y junto con ellas. Niños tratando de renacer. Fue así que se representó Medea por primera vez en Bordeaux, el sábado 27 de noviembre de 2010 (2017: 10).

Al término del capítulo del libro donde se reproduce el libreto, Quignard recapitula algunas ideas surgidas con posterioridad a la representación de la obra en Francia y Japón:

Luego de las implosiones de Fukushima, luego de la ola inmensa que había sumergido las centrales atómicas, el viaje alrededor del mundo con ese espectáculo empezó a formar una especie de bucle en mi vida. Le Havre, Hiroshima, Fukushima, Tokio, esos puertos destruidos se reunían. En el escenario, en la oscuridad, frente a Carlotta Ikeda, mi vida tenía un sentido. Carlotta giraba sobre sí misma y mi vida giraba sobre sí misma en la oscuridad a la cual esa rotación añadía su vértigo. (2017: 164)

La infancia del escritor, como la de Ikeda, transcurrió durante la Segunda Guerra Mundial. El primero vuelca en su libro el recuerdo de haber crecido en una “ciudad ausente.” Arrasada por completo por los bombardeos aéreos de los aliados, nada quedaba en pie en Le Havre para frenar el viento proveniente de alta mar que soplabla con violencia a lo ancho y largo de esa tierra yerma, donde podían verse algunos pastos esforzados por volver a brotar entre los escombros. Así el recuerdo de Quignard (2017: 162).

Si la *historia natural* es un modelo dialéctico de filosofía de la historia para Adorno, para Quignard:

Medea es la gran fábrica de la historia. [...] Toda nación es una Medea [...] Toda nación adora sacrificar a sus hijos más jóvenes, [...] la Madre Patria venera a las jóvenes víctimas muertas en sus monumentos, en sus esculturas, en sus arcos de triunfo. Las acompaña en las marchas militares, las honra en las fiestas nacionales, las nombra en los días

¹⁰ Entrevista a Carlotta Ikeda de Laure Adler en el programa “Hors-Champs” emitido por Radio France Culture el 14.03.12, recuperable en <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/carlotta-ikeda>

feriados con danza, cortejos y ceremonias, con fuegos artificiales, con fuegos solemnes (2017: 142).

La cita constituye un cuadro que bien podría llevar un título transpuesto en parte desde la famosa composición de Delacroix: *Medea guiando a la Patria*. La información transcrita en el catálogo o la nota que podría acompañar a este cuadro en exhibición no se inspiraría ya en la “historia natural” pensada por Adorno, sino en la “historia natural de la destrucción” postulada por el escritor alemán W. G. Sebald (2003).¹¹ “Siempre hay un fondo de ruinas, un puerto en ruinas, un haber [*haber*] de ruinas —un remanso [*havre*] de ruinas— en el fondo de la Historia, donde Medea espera.” (el agregado en cursiva de los términos originales es nuestro), escribe Quignard (2017: 162). Retomemos ahora sus notas sobre lo experimentado en el escenario cuando interpretaba la obra junto con Carlotta Ikeda: “Cuando la ola inmensa y medeana se levanta, caigo en ella, y ésta me escupe de nuevo en la luz. [...] Entonces ruedo en la ola, soy absorbido en la ola inmensa que se cierra sobre mí,

¹¹ El ensayo titulado *Historia natural de la destrucción* recupera un audio de la BBC grabado en uno de los aviones Aliados durante uno de los más de trescientos bombardeos que desolaron Berlín hasta 1945. Durante ese vuelo del año 1943, uno de los pilotos militares se refiere al bombardeo como “la más gigantesca exhibición de fuegos artificiales silenciosa del mundo” debido al estruendo del avión que “lo ahoga todo” (2003: 151). El silencio que todo lo ahoga y que se impuso a y entre los alemanes (y japoneses) al término de la guerra es justamente una de las ideas regentes de las páginas de Sebald, quien advierte en la parcialidad de los recuerdos la imposibilidad de “sondear las profundidades de la traumatización de las almas de los que escaparon del epicentro de la catástrofe.” Para el autor, “El derecho al silencio, que esas personas reivindicaron en su mayoría, es tan inviolable como el de los supervivientes de Hiroshima, de los que Kenzaburo Oé, en sus notas de 1965 sobre esa ciudad, escribe que muchas de ellas, veinte años después de la explosión de bomba, no podrían hablar de lo que ocurrió ese día” (2003: 97). En un trabajo anterior nos hemos referido a la importancia del silencio que complementa la recreación de la figura de Medea en la novela de Wolf, donde aspectos tradicionales del mito se ven contravenidos mediante las correspondencias que la autora alemana forja entre el uso de la perífrasis a nivel de la escritura y del rumor a nivel del relato. Los rumores, que son comparables a malogradas, defectuosas, a veces monstruosas expresiones de parte de algunos de lo que otros guardan en silencio, circulan en la novela con una celeridad sólo comparable al grado de distorsión de la información que conllevan. En línea con las hipótesis de Jean-Noël Kapferer en *Rumores* (1989), tal distorsión reviste al rumor con el poder de una negación y, como tal, el poder de ejecutar el crimen perfecto por medio de personas interpósitas, es decir, un crimen sin huellas, sin armas y sin pruebas. En *Medea* de Wolf, como a veces en la realidad, los rumores matan. La novela desafía los criterios habituales a través de los cuales aprobamos o condenamos la figura de la mujer colquidense y el resto de los personajes que se presentan literalmente velados por lo que se dice de ellos en superposición con lo que ellos dicen en cada uno de los capítulos que les corresponden con formato de monólogo y que, en el caso de Medea, suman cuatro en total.

soy arrojado en la arena de la playa donde lentamente termino de leer.” (Quignard 2017: 178)

Absorbido en la ola inmensa y arrojado en la arena de la playa, tal el cuerpo de Medea en la primera y muy bella escena del film de von Trier. “El butoh es como un vómito”, escribe Quignard (2107: 179) que dijo Ikeda. Como las olas del mar que expulsan cuerpos que quedan sobre la arena:

un delgado cordón producido por el desecho de las razas se va formando periódicamente a lo largo de estas cosas al igual que, tras la tempestad y sobre estas mismas dunas, se va formando la franja de algas, de conchas y de pedazos de madera arrojados por el mar. Esa gente se nos parece; si nos pusiéramos frente a ellos reconoceríamos en sus facciones toda la escala que va desde la estupidez al genio, desde la fealdad hasta la belleza. El hombre de Tollsund, contemporáneo de la Edad del Hierro danesa, momificado con la cuerda al cuello en un pantano donde la gente biempensante de su época arrojaba, al parecer, a los traidores verdaderos o falsos, a los desertores y a los afeminados, en ofrenda a una desconocida diosa, posee uno de los rostros más inteligentes que darse pueden: este condenado a muerte debió juzgar con mucha altivez a quienes le juzgaban. (Yourcenar, 2012: 279)

Imposible no transcribir en toda su extensión la reflexión de Marguerite Yourcenar a propósito de la imagen de los cuerpos que —a lo largo de la historia— las olas del mar arrollan y abandonan sobre la playa; cuerpos con la expresión de esa “triste libertad” que Seamus Heaney reconoce en el Hombre de Tollud al que refiere su poema homónimo de 1972 y cuyos últimos versos dicen: “*Out there in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home*”. Pensamos entonces en las contradicciones entre deber y deseo, perdón y venganza, abundancia y libertad en medio de las cuales la figura de Medea se abrió paso desde tiempos inmemoriales a través del mar y del desierto. Estos dos, según W. H. Auden (1950: 15-19) son lo mismo en términos simbólicos en tanto: “ambos son tierra de nadie, es decir, el lugar donde no existe la comunidad, lo justo ni lo injusto, así como tampoco el cambio histórico para bien o para mal. [...] Pero precisamente porque son lugares liberados, también son solitarios lugares de alienación, [...] son lugares de libertad y de soledad”. En efecto, el mito de Medea funciona como un “acelerador de partículas transmedial” (Vouilloux 2018: 74) que pone en circulación los motivos presentes en sus recreaciones hasta aquí transitadas, a la vez que nos permite reunir los efectos de otro modo desapercibidos en su dispersión y que dichas representaciones llegan a causar en el público lector y espectador. Las coincidencias entre las reacciones de

estos últimos en el siglo XXI con un hombre del siglo XVIII como Goethe invitan a finalizar estas líneas con una de las frases de Medea hacia el final del libro de Wolf cuando piensa en que algunos la llaman infanticida: “Sin embargo, qué será eso comparado con los horrores que entretanto habrán conocido” (2008: 198).

Bibliografía

- Adorno, T. W., 1992, “La idea de historia natural”, *Actualidad en filosofía*, traducción de José Luis Arántegui, Barcelona, Paidós.
- Auden, W. H., 1950, *The Enchafèd flood : or The Romantic Iconography of the Sea*, New York, Random House.
- Bartra, Roger, 2004, *El duelo de los ángeles*, Valencia, Pre-Textos.
- Baudelaire, Charles, 1992, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française.
- Bendiner, Kenneth, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon*, 45, pp. 124-28.
- Bernhard, Thomas, 2012, *Goethe se muere*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- Collot, Michel, 2011, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes Sud Nature.
- Corbin, Alain, 2001, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel.
- Corbin, Alain, 2010, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion.
- Dahlin, Lois, 1980, “Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres”, *The French Review*, 54-2, pp. 271-281.
- Diderot, Denis, *Œuvres Complètes*, Paris: Le Club Français du Livre, 1971, 429, vol. V.
- Douglas, Mary, 2001, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London & New York, Routledge.
- Gabrieloni, Ana Lía, 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#XK1vQ-v0mlM>
- Giacomoni, Paola, 2007, “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape”, *Der Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, Manfred Schmeling y Monika Schmitz-Emans (eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 83-92.

- Girard, René, 1972, *La Violence et le sacrée*, Paris: Bernard Grasset.
- Goethe, Johann W., 2016, *Poesía y verdad*, traducción de Rosa Sala, Barcelona, Alba.
- Goethe, Johann W., 2000, *Las afinidades electivas*, traducción de Manuel González y Marisa Barreno, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kapferer, Jean-Noël, 1989, *Rumores*, traducción de Alberto Magnet, Buenos Aires, Losada.
- Huysmans, Joris-Karl, 1969, “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg.
- Quignard, Pascal, 2014, *Sur l’image qui manque à nos jours*, Paris, Arlea.
- Quignard, Pascal, 2017, *El origen de la danza*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Interzona.
- Sebald, W. G., 2003, *Historia natural de la destrucción*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.
- Trier, Lars von, *Medea*, 1988.
- Tuan, Yi-Fu, 2015, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Vouilloux, Bernard, 2012, “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris, L’Harmattan.
- Vouilloux, Bernard, 2018, *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Clermont Ferrand, Les Belles Lettres/essais.
- Wolf, Christa, 2014, *Medea, traducción de Miguel Sáenz*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Wolf, Christa, 2015, “Reflexiones sobre el punto ciego”, *Lire, écrire, vivre*, Paris, Christian Bourgois.
- Yourcenar, Marguerite, 2012, *El laberinto del mundo*, Madrid, Alfaguara.

11.

POESÍA Y ESPACIALIDAD

Poesía vertical

¿odisea de la palabra?

LUCÍA D'ERRICO
Sorbonne Université

No me seduce mayormente la relación entre el concepto de mito y la idea de poesía. La actual falta de mitos en la poesía me parece altamente positiva, y en cierta manera pone las cosas en su lugar. Los mitos, me parecen leyendas más o menos simbólicas y colectivas que pueden compartirse en los comienzos. Pero creo que estamos en un final, y en los finales sólo pueden tener vigencia las esencias y los símbolos desnudos [...] Se necesita más poesía y menos mito, más pensamiento e imaginación y menos mito, más creación de cada persona humana y menos mito. Es preciso desvestir a la historia de sus crímenes y de sus fábulas.

Roberto Juarroz (1980: 115)

Después de leer estas afirmaciones, arriesgarse a proponer una lectura de Juarroz a través del prisma homérico parecería de antemano audaz hasta incoherente y contradictorio. Sin embargo, así como ningún lector de poesía desconoce el posible y recurrente desfase entre la obra de un poeta y su propia teoría poética, todo lector de Juarroz conoce su gusto por las paradojas y las contradicciones – “La parte de sí / que hay en el no / y la parte de no / que hay en el sí” (VIII, 45)¹ – alrededor de las cuales se estructuran muchos de sus poemas².

1 Como los poemas de Juarroz no llevan título y para facilitar la lectura, me referiré a los poemas de la siguiente manera: primero el poemario en números romanos, luego el poema con numeración arábiga: 45 corresponde al poema 45 de la *Octava Poesía Vertical*. Para los poemarios divididos en diferentes partes, también se mencionará la parte indicada: XI, IV – 44 corresponde al poema 44 de la cuarta parte de la *Undécima P.V.* En cuanto a los *Fragmentos verticales*, se indicará la parte correspondiente (“Casi poesía”, “Casi razón”, “Casi ficción”) y el número del fragmente de la siguiente manera: “Casi razón”, F.146.

2 Como lo subraya Martine Broda (poeta, traductora y ensayista francesa) en su ensayo *Pour Roberto Juarroz*, Juarroz cultiva las anáforas, antítesis y paradojas que expresan y

Si en la poesía de Juarroz el mito propiamente desaparece (subrayo el término desaparece, ya que el examen de manuscritos y poemas anteriores a la *Poesía vertical* muestra que este despojo y esta “desnudez poética” son el fruto de una evolución y maduración) para dejar lugar a “las esencias y los símbolos desnudos” (Juarroz, 1980: 115) – tema que merecería ser desarrollado y cuestionado en otro análisis – postular una posible filiación poética entre el poema homérico y la *Poesía vertical* podría resultar fecundo para “un acercamiento fundamental”³ (Juarroz, 1987: 7) a tan enigmática obra.

De hecho, Roberto Juarroz – poeta argentino nacido en 1925 en la provincia de Buenos Aires (Coronel Dorrego) y fallecido en 1995 –, que sin duda pertenece a la familia de los “escritores secretos” (González Dueñas, 2006: 13), permanece como una de las figuras más enigmáticas de la poesía hispanoamericana contemporánea. Primero por la singularidad de su proyecto y trayectoria poética, que dio luz a una sola y única obra, la *Poesía vertical*, obra marcada por la unidad, puesto que los catorce poemarios que la componen comparten un mismo título y sólo se distinguen por su numeración (según el orden de publicación: de la *Primera Poesía Vertical*, en 1958 hasta la *Decimocuarta Poesía Vertical*, publicada a título póstumo en 1997). A este título único se suma la ausencia de título para los poemas que sólo están numerados, iniciando así un diálogo misterioso y sentando las bases de una estructura sorprendente e impactante que el lector buscará interrogar. Como lo anuncia el obstinado título que instaura un desafío, el poeta dorreguense sobresale por su compromiso incondicional con la creación poética, y exclusivamente con ella;⁴ una postura poética extrema, profundamente ascética en su búsqueda de una alta espiritualidad, cuya voz tanto límpida como vertiginosa, compleja en su transparencia, parece, en un principio, retraerse, escapar a cualquier comentario. Sin embargo, el hermeneuta que, dotándose del “sentido del misterio” se arriesgue

formulan « un elogio de lo imposible » : « Juarroz, que nunca teme contradecirse, oscila entre varias interpretaciones del mundo, que varían según los poemas. Un pensamiento enigmático, difícil de exponer, porque prescinde del principio de contradicción del que Juarroz se deshace” (Broda, 2002: 14; traducción personal). Guillermo Sucre, en el capítulo “Juarroz: sino / si no” de su libro *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, afirma que “todo el sistema verbal de Juarroz se funda [...] en la paradoja necesaria” (Sucre, 1975: 208). El propio Juarroz define el texto literario como “una arquitectura compleja, hecha de sentido y sinsentido” (Juarroz, 1987: 17).

3 “La aprehensión o penetración de un texto literario requiere un acercamiento fundamental” (Juarroz, 1987: 7).

4 A este compromiso exclusivamente poético corresponde una puesta a distancia del factor biográfico – “no puedo evitar cierta alergia ante mi propia biografía” (2005: 537) formula Juarroz en una carta del 26 de agosto de 1986 a su traductor al inglés, W.S. Merwin – así como un desinterés para con la Historia y un afirmado (aunque quizás discutible) descompromiso político (ver *Poesía y Realidad*: 11-12).

a “colaborar suplementariamente en algunas de las aproximaciones posibles a ese territorio verbal que es hijo de la noche” (Juarroz, 1987: 24), descubrirá acaso que la poesía de Juarroz es sin duda una poesía del espacio. Ya en sus umbrales y aperturas, incluso antes de la entrada en el espacio poemático, Juarroz sienta las bases de un pensamiento poético dinámico que se piensa y se construye en términos espaciales. Con el título – *Poesía vertical* –, hilo conductor y costura maestra del conjunto de la obra, se abre entonces un camino singular, que se sostiene con extrema fidelidad en los catorce poemarios, así como se inicia un movimiento cuyo impulso o motor radica en una búsqueda⁵, destacando entonces la identidad entre el viaje y la poesía, el lugar y la palabra. Según Michel Collot, “escribir es un viaje, e incluso una odisea, porque la poesía siempre está en la búsqueda de ella misma y de su origen [...] La palabra es experiencia, interminable travesía del mundo y de la lengua, en búsqueda de un lugar y de una expresión que nunca se encontrará” (Collot, 1988: 101; traducción personal). Nos preguntaremos por lo tanto, en qué medida la *Poesía vertical* dialoga, aunque en silencio, con el poema homérico. No se tratará de abordar un estudio comparado, sino de una lectura en perspectiva en la que se contemplará la *Odisea* como palimpsesto borrado del espacio poético juarrociano, para intentar revelar sus líneas maestras. Al dibujar una odisea de la palabra, la obra va tejiendo, no sólo una poética del espacio sino también una esencial poética del tiempo que alumbra su dinámica y arquitectura en constante movimiento.

La *Odisea* y la *Poesía vertical*: ¿un diálogo silencioso?

*Todo es un palimpsesto
que sólo en parte se borra
y luego multiplica sus capas de escritura.
Hasta el silencio está escrito.*

XII, 71

Ya sea en sus poemas como en sus entrevistas y publicaciones teóricas, la referencia directa a *La Odisea* no aparece explícitamente en la voz

5 “La poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible. [...] Como poeta, he buscado intensamente ese espacio. Creo, por lo tanto, que mi compromiso [...] consiste en dar testimonio ante ustedes de esa búsqueda u obsesión o peregrinación de mi destino a través del lenguaje” (Juarroz, 1992: 8).

de Juarroz. Aunque no hemos relevado ninguna huella que señale la presencia afirmada del texto homérico, varios elementos podrían llevarnos a pensar que la *Poesía vertical* establece un diálogo silencioso con la *Odisea* (y no solo con la fuente originaria sino también con sus versiones “segundas”⁶ y ulteriores como por ejemplo el canto XXVI del *Infierno* de la *Divina Comedia*). La “presencia ausente” del poema homérico puede notarse si se presta atención a las reminiscencias y a los ecos antiguos que como “algas de sonidos”, “algas curiosamente insistentes” (XI, IV- 44) por momento suben o salen a la superficie del poema:

*Antiguos gritos
que aún flotan como algas de sonido
entre las cosas
se enredan en las costas de aire de
mi pensamiento.
Los siglos se deshacen entonces
como granulaciones de olvido
y soy de nuevo el primer hombre
trabajando su punto entre la
espuma,
tratando de hacer pie entre las agrias
lanzaderas
con que se teje el bulto de la noche.
[...]*

II,1

*El poderoso Neptuno, que sacude la
tierra, regresaba entonces de Etiopía y
vio a Ulises de lejos, desde los montes
Solimos, pues se le apareció navegando
por el ponto. Encendióse en ira la
deidad y [...] echando mano al tridente,
congregó las nubes y turbó el mar;
suscitó grandes torbellinos de toda clase
de vientos; cubrió de nubes la tierra
y el ponto, y la noche cayó del cielo.
Soplaron a la vez el Euro, el Noto, el
impetuoso Céfito y el Bóreas que, nacido
en el éter, levanta grandes olas. Entonces
desfallecieron las rodillas y el corazón de
Ulises...*

V, 282-297⁷

Si la repetición, conviene subrayar, del epíteto “antiguo” a lo largo de los poemarios no constituye una reminiscencia homérica, sí indica el movimiento poético juarrociano que se abre, hasta musicalmente, al pasado y deja resonar, a modo de un *leitmotiv*, la “música fantasma / de filiación plural” (VI, 14). La visión que se desprende del primer poema de la *Segunda Poesía vertical*, que como numerosos poemas convoca imágenes marinas o náuticas, podría ser la de Ulises que, después del naufragio, intenta no perder pie, no hundirse frente al

6 En cuanto a los diferentes textos que recopiló en su libro titulado *Segunda Odisea: Ulises de Tennyson a Borges* (2009) Evanhélia Stead subraya que “no se trata de una reescritura, sino de la exploración ardua del viaje temerario más allá de un límite” (Stead, 2015: 88).

7 Las citas de la *Odisea* corresponden a la traducción en prosa de Luis Segalà y Estalella (1927, Barcelona, Montaner y Simón Editores). Se indicará primero el canto y luego los versos citados.

poder de autocreación o autogeneración de la palabra poética⁸. Pensar la odisea juarrociana entonces como odisea de la palabra permite entender cómo Juarroz hereda y se adueña de diferentes motivos de la fuente homérica, dibujando su propio itinerario poético. Para ello, es importante regresar al umbral de la obra y más precisamente al poema que abre la *Poesía vertical*, ya que expresa esta tensión entre una sensación de cautiverio y un necesario impulso hacia un movimiento vertical, un desarraigo paradójicamente vital:

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.
Y aunque yo no sepa qué pasa con
los ciegos,
mis ojos van a apoyarse en una
espalda
que puede ser de dios.
Sin embargo,
ellos buscan otra red, otro hilo,
que anda cerrando ojos con un traje
prestado
y descuelga una lluvia ya sin suelo
ni cielo.
Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más
sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire
o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.
I, 1

Ulises, que tan gran necesidad sentía
de restituirse a su patria y ver a su
consorte, hallábase detenido en hueca
gruta por Calipso...

I, 13-14

*Pero Neptuno, que ciñe la tierra, le
guarda vivo y constante rencor porque
cegó al ciclope, al deiforme Polifemo [...] Desde entonces Neptuno, que sacude la
tierra, si bien no se ha propuesto matar
a Ulises, hace que vaya errante lejos de
su patria.*

I, 67-72

Desde su primera aparición, el sujeto lírico se funda y se afirma, como arqueólogo de lo invisible. Esta indagación de otra dimensión de la realidad mediante la palabra o en el sutil “ver” poético, planteada desde el inicio, se irá consolidando y reafirmando: “un viaje que no se puede postergar” (VII, 59).

8 “tratando de hacer pie entre las agrias lanzaderas / con que se teje el bulto de la noche”: en la obra de Juarroz, las imágenes que remiten a la noche son generalmente metáforas metapoéticas que se refieren a la misma poesía, a “ese territorio verbal que es hijo de la noche” (Juarroz, 1987: 24).

El sentimiento de exilio, de índole ontológica, será una constante de la obra, aunque “por un momento olvidamos nuestros pintorescos atuendos / de seres destinados al exilio” (XII, 34). Ese momento, “esas pocas horas de arraigo”, parece propiciarlas el mismo poema como lo personifica la metáfora recurrente de la isla, “isla de tiempo” (VII, 41). De hecho, el ser exiliado parece finalmente encontrar en la travesía poética, que opera “una metástasis de formas” (XII, 35), una salvación, siendo el poema ese espacio donde nos espera “un seguro asilo de la imagen” (VIII, 16) y la poesía “el hito movable que [acompaña y preserva]” (Juarroz, 1992: 35) al hombre. Cuando “las palabras del hombre” (VI, 11) se encuentran prisioneras “en espacios insalvables”, que no siempre saben adónde dirigirse (“¿Hacia quién / o por lo menos hacia dónde / podemos entonces hablar?”), el poema, en una dinámica abierta de indagación y de interrogación, intenta abrir camino y darle espacio a la única “palabra del hombre” (Juarroz insiste en el paso al singular) : “Tal vez nos defina, / como la luz al día, / no tener un lugar en ningún sitio. / Pero también nos define que podemos / crear un lugar.” (XIII, 15). Cabe entonces preguntarse cuál sería el recorrido y el destino de la odisea juarrociana; ¿dónde se encuentra la Ítaca “vertical”?

Una poética del nóstos

*Desde el fondo de las formas más antiguas,
las formas anteriores al aliento,
surge a veces una metástasis de formas
como para borrar aquellos símbolos,
pero tan sólo los rodean
con los trazos protectores del origen.*

XII, 35

Desde su inicio, la odisea vertical tiene como finalidad y destino una vuelta al origen, en la que la palabra poética aparece como “un milagro revertido hacia su [propio] origen” (I, 26). Esta dirección hacia la cual se dirige el canto, verdadero fundamento del pensamiento poético juarrociano, ya se afirma decididamente desde el primer poemario que multiplica los símbolos que remiten al origen, como el pozo, el fondo, el hueco⁹. También se va dibujando la figura de un Ulises que avanza de espaldas en un caminar retrocediendo:

⁹ Para profundizar este aspecto, se podrá consultar la introducción de Diego Sánchez Aguilar a la antología de la *Poesía vertical* publicada por Cátedra (Madrid, 2012).

*La espalda del hombre está más desnuda que su frente,
aunque seguramente pesa menos.
No parte el viento ni las palabras,
tan sólo los sostiene.
Pero en la espalda del hombre no está el hombre.
Están los otros hombres y la muerte,
las risas y los dioses, la angustia de los muertos.*

*Y están, también, el humo de una antigua fuga,
la forma de un lecho demasiado tiempo solo,
la palabra que nadie va a decir,
la ausencia de esto que todavía no se ha ido
y sobre todo la suma de la ausencia,
como una red perdida,
como un mar inútil,
como el fracaso de todos los abrigos.*
I, 22

En esta “peregrinación [...] a través del lenguaje” (Juarroz, 1992: 8), que se apoya y se sostiene en una dinámica en espiral, los poemas pueden interpretarse como islas o etapas intermediarias del recorrido que se anuncia infinito ya que “Toda playa es una falsa llegada/ Todo mar es una falsa partida.” (XI, IV-12). Se entiende entonces la dinámica de la odisea juarrociana, como una dialéctica del movimiento inmóvil, en la que el naufragio es una condición misma del viaje, de “la pequeña epopeya demolida” (VII, 66), como lo afirma el siguiente poema:

*La vida es la última forma de un naufragio.
No se trata de naufragar en una tormenta cualquiera:
hay que hundirse
y volver a naufragar por elección en el fondo.
[...]
Hay que buscar el punto hundido del rebote
desde donde la elasticidad ya desnuda de la vida
salte de nuevo al fuego del origen,
pero con la flor sumergida
que sólo puede hallarse en la plenitud del naufragio.*
VI, 106

El nóstos juarrociano se piensa como un movimiento infinito, un regreso sin fin ya que “la única salvación de todo andar es no llegar” (“Casi poesía”, F.61). El poeta, que siempre reinventa y reemprende el viaje, sería el único viajero inmortal. Es el Ser que nunca está acabado, y que exige una permanente fundación por la palabra, siempre. Un llamado que experimenta el hombre y que exige una absoluta fidelidad.

“La fidelidad en las ausencias, la casa más secreta del poema” (IX, 28)

*Sólo el piso de mi pieza me sostiene en el mundo
y reedita así la más antigua historia:
una ausencia que sostiene la presencia en otra ausencia.*

II, 26

Los motivos del naufragio y de la travesía, con toda la red de imágenes que anudan en la escritura, pueden escucharse como ecos y variaciones del mito de Ulises, símbolo de una búsqueda sin fin y figura emblemática del regreso. Si ya fueron reveladas algunas de las reminiscencias homéricas presentes en la *Poesía vertical*, es tiempo de interesarse en otra figura esencial y alegórica de la escritura poética: Penélope. La primera metáfora que evoca la actividad poética es, como ya se constató, la del hilo y la red (“mis ojos buscan otra red, / otro hilo” I,1), que será uno de los *leitmotiv* de la obra. Juarroz retoma la imagen del telar y del tejido, ardid nocturno y conjuro amoroso que prueba la fidelidad de Penélope para con Ulises, y no sólo la convierte en símbolo de la escritura (declinado a través de una red metafórica: velo, tapiz, lienzo, sudario, tela, lanzadera, mortaja...) sino que hace de ella un verdadero principio o “patrón” de composición poética que nace de una constante tensión y unión creadora entre continuidad y ruptura, presencia y ausencia, recuerdo y olvido, palabra y silencio. Como la heroína griega: Penélope, Juarroz “borda con hilos de ausencia” (VI, 20) el poema-tejido o más precisamente la red del poemario cuyas mallas son los poemas, y respectivamente los hilos, los versos, los nudos, las metáforas. La numeración de los poemas son la urdimbre, los hilos verticales que mantienen en tensión la trama del poemario, complejo modelo de composición al que el poeta apuntaba ya en los umbrales de la obra – de hecho, el tejido de la primera *Poesía vertical* se compone de 64 poemas y de dos “hilos” sueltos que, según la voluntad del mismo poeta, no se integran en el entramado – y que se va consolidando y madurando a lo largo de la obra, hasta alcanzar, en algunas ocasiones, una estructura que evidencia sus propias costuras. Es el caso de cuatro poemarios, la *Tercera*, la *Quinta*, la *Undécima* y la *Decimotercera Poesía vertical*, que, como un ropaje dado vuelta, ponen de manifiesto sus costuras,¹⁰ tejiendo otra trama dentro del mismo entramado.

10 La *Tercera P.V.* se divide en tres partes (: I. Poemas de otredad; II. Poemas de unidad; III. Poema uno y otro); la *Quinta P.V.* se compone de 60 poemas y 22 “Fragmentos verticales”; la *Undécima P.V.* consta de cuatro partes sin título; mientras que la *Decimotercera Poesía Vertical* ofrece 90 poemas y 15 “Trípticos verticales”.

Al interior de los poemarios, Juarroz urde un sutil entrelazamiento de correspondencias semánticas: metáforas compuestas y enálages se responden en eco y enhebran un poema con el siguiente, creando una red tupida de imágenes. Cuando a la iteración semántica se suma la ola rítmica del pasado, el poemario y también la obra en su conjunto dibujan o trazan una luminosa constelación. Al respecto, la *Segunda Poesía vertical* – en la que se notan influencias creacionistas y quizás surrealistas – es el ejemplo paroxístico de una constante fusión metafórica, tanto en el seno de los poemas como entre ellos, “[iniciando] una plástica nueva, un lenguaje de distancias distintas” (II, 13). Fusión que se enraíza en una concentración de imágenes y “metástasis de formas” (XII, 35) que hacen brotar en el poemario “una flora sin meridiano alguno” (II, 3).

*Antiguos gritos
que aún flotan como algas de sonido
entre las cosas
se enredan en las costas de aire de mi
pensamiento.
[...]
Basta que un **cabello** toque el **fondo**.
II,1*

*No esperar el trote ciego de la caída.
Crearla como si fuera un horizonte
o quizá el pasto crédulo de un **animal**
invisible,
sabiendo que abajo es cualquier parte,
hasta el **antiguo** sitio donde un hombre
sin nadie,
hasta sin él,
inventó el amor.*

*Un salto hacia las propias **manos**.
II, 2*

*¿Qué resentido instinto nos revuelca
el **pensamiento**
sobre el vidrio variablemente opaco
de una lucidez que sólo habita el
fondo?
[...]*

*El tiempo del **cabello** no es el tiempo del
hombre,
el tiempo de tus **manos** gira en otro
sentido [...]*

*¿Sucederá lo mismo que lo que
ocurre con las **manos**
cuando se abren a otra altura que al
nivel de las manos?*

II, 5

*Una flora sin meridiano alguno
se recuesta en los bordes de un origen
caído.
Hay una voz corrida al nivel de los
ojos [...]
y es tan sólo una **línea** al nivel de la
voz.*

*Unos **ladridos** como **rayas**
le quitan sombra a la noche...
II, 6*

II, 3

Al observar estos fragmentos de los seis primeros poemas de la *Segunda P.V.*, se puede medir y escuchar un sistema de ecos que trazan “círculos excéntricos” (VII, 78) entre los poemas: “Toda palabra llama a otra palabra. / Toda palabra es un imán verbal” (VII, 9). Esta partitura poética pone de relieve el deseo del poeta de “fundir” musicalmente en una “ilación secreta” (Juarroz, 1992: 11) los múltiples hilos que maneja, sin por lo tanto unirlos en una costura visible ya que la búsqueda de la (quizás imposible o ilusoria) unidad solo se consigue haciendo la experiencia de los extremos, del vértigo que provoca el poema a la imagen de la finitud humana: “Lo que importa no es unir los cabos sueltos / sino sentir la experiencia terminal de sus extremos. / Los extremos que sentimos / se funden en nosotros / hasta convertirse en uno solo. / Y es eso lo que importa, / aunque a ese extremo ya no lo sienta nadie / aunque él nos convierta en el cabo más suelto.” (II, 4).

Aunque teja redes semánticas entre sus poemas, que en su mayoría se distribuyen y estructuran en varias estrofas,¹¹ Juarroz, cultiva siempre los espacios en blanco, islotes – y no pausas – de respiración y de “la tensión más quieta” (II, 55). Estas superficies de silencio, que según el poeta constituye la verdadera “columna vertebral” (Juarroz, 1987: 31), sostienen la palabra poética y también son soportes de aire, nubes¹² en las que anidan la ausencia y el vacío, espacios necesarios y valiosos (quizás los únicos) para que la palabra poética, “esta flor y su secreto” (VII,77) pueda “abrir el espacio novísimo / donde la palabra no sea simplemente / un signo para hablar/ sino también para callar./ canal puro del ser” (XII, 1). Al igual que Penélope que teje y luego desteje la tela como para conjurar la ausencia (o la posible muerte) de Ulises y detener el tiempo del olvido, Juarroz piensa el poema como espacio de la “ausencia que sostiene la presencia” o de “presencia en otra ausencia” (II, 26) :

Pienso que en este momento
tal vez nadie en el universo piensa en mí,

11 A lo largo de los catorce poemarios, se pueden contabilizar, en un conjunto de casi mil poemas, únicamente cuarenta poemas monostróficos que se reparten en los cuatro primeros poemarios. Esta observación es aún más relevante al ser comparada con la repartición estrófica de varios poemas anteriores a la *Poesía vertical* (como se pudo comprobar consultando manuscritos) – que son mayoritariamente monostróficos – ya que indica la importancia que tuvieron el espacio y la estructura del canto en la maduración y elaboración poética.

12 En numerosos poemas, Juarroz recurre a la imagen de la nube en su vertiente metapoética, como por ejemplo en poema 55 de la *Segunda P.V.*: “Caen palabras de las nubes. / Caen para caer, / no para que alguien las recoja. / Caen para recuperarse / en la tensión más quieta. / De pronto, / una de esas palabras queda como suspendida en el aire. / Entonces, yo le doy mi caída.”

que sólo yo me pienso,
y si ahora muriese,
nadie, ni yo, me pensaría.

Y aquí empieza el abismo,
como cuando me duermo.
Soy mi propio sostén y me lo quito.
Contribuyo a tapizar de ausencia todo.

Tal vez sea por esto
que **pensar en un hombre**
se parece a salvarlo.

I, 9

Epílogo

*Tenemos la sensación de haber perdido antiguos
lenguajes, dotados de irremplazables riquezas.
Creemos algunas veces reconocer ciertos restos en
nuestro lenguaje. De cualquier modo, la búsqueda
de los lenguajes perdidos será siempre fundamental
para la poesía, algo así como buscar el oro que
todavía arrastraban las corrientes primigenias.*

“Casi razón”, F.13

Desde esta perspectiva, se concluye que la *Poesía vertical*, en su arquitectura musical, es esencialmente y paradójicamente mnemónica, siendo “la voz [...] la resurrección permanente” (XI, 11). A través de una poética del nóstos, que vale como principio estructural y como identidad poética – aquella “identidad que está afuera del tiempo” (“Casi razón”, F.59) – los poemas de Juarroz pueden leerse como huellas o indicios de un recorrido inacabado, odisea abierta e inconclusa. Las reminiscencias homéricas, aunque ambiguas y borrosas, que flotan en la obra en una suerte de “ausencia roedora” (VII, 21), resultan entonces fundacionales y fundamentales para descifrar la partitura juarrociana, historia oculta y memoria rítmica¹³ en su intento de

13 “No se trata de la historia vulgar, la historia de la historiografía, sembrada de crímenes y aberraciones, sino de esa ilación secreta de hechos profundos que constituye la verdadera historia de la humanidad y tal vez de algo más. Siempre he pensado a la poesía como la manifestación más eminente de esa historia oculta de los hombres” (Juarroz, 1992: 11).

alcanzar, de rozar, al menos, “la conjunción reparadora / que viste con esa piel el cuerpo nuevo / y recoge las antiguas imágenes / porque ninguna imagen se pierde.” (VIII, 14).

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, 1957, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé. 1960, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.
- BRODA, Martine, 2002, *Pour Roberto Juarroz*, Paris, José Corti.
- COLLOT, Michel, 1988, *L'horizon fabuleux II, XXe siècle*, Paris, José Corti.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, TOLEDO, Alejandro, 2006, prólogo a *Voces reunidas*, Antonio Porchia, Valencia, Pre-Textos.
- HOMERO, *Odisea*, 1927, traducción en prosa de Luis Segalà y Estalilla, Barcelona, Montaner y Simón Editores.
- JUARROZ, Roberto, 2005, *Poesía Vertical I (1958-1982)*, Buenos Aires, Emecé.
- 2005, *Poesía Vertical II (1983-1993)*, Buenos Aires, Emecé.
- 1980, *Poesía y creación*, diálogos con Guillermo Boido, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- 1987, *Poesía y literatura y hermenéutica*, Conversaciones con Teresa Saguí, Mendoza, CADEI.
- 1992, *Poesía y realidad*, Discurso de incorporación a la Academia Argentina de las Letras, Valencia, Pre-textos.
- 1990, *La Fidelidad al relámpago*, Conversaciones con Roberto Juarroz, Daniel González Dueñas, Alejandro Toledo, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- SUCRE, Guillermo, 1975, “Juarroz: sino / si no”, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores.
- STEAD, Evanghélia, 2015, “*Seconde Odyssée : poétique de l'énigme et du feu*”, *Voyages d'“odyssée”, Déplacements d'un mot de la poétique aux sciences humaines*, Poitiers, Presses Universitaires de France.

Morar en la frontera: de la violencia a la paz

*Hacia una geopoïética de la hospitalidad
en Christophe Lebreton*

CECILIA AVENATTI DE PALUMBO

*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina*

En el norte del continente africano, entre el desierto del Sahara y el mar Mediterráneo, se encuentra la cordillera del Atlas, cuya traza geográfica atraviesa tres fronteras políticas: Túnez, Marruecos y Argelia. Mudo testigo de las luchas de poder, el imponente macizo ha sido a lo largo de la historia escenario de la violencia, el odio, la intolerancia cultural y el afán de dominio salvaje, pero también de la búsqueda de paz y de diálogo. A su condición fronteriza entre el mundo occidental y lo desconocido ya se habían referido Homero y Heródoto en la antigüedad. Durante los procesos de descolonización acontecidos en el siglo XX, los habitantes de este amplio territorio padecieron sangrientos enfrentamientos, primero en la década del sesenta, para independizarse de los colonizadores europeos, y, luego, en los años noventa, a causa de la disputa entre facciones internas, lo cual llevó al país a una guerra civil.

En este contexto geopolítico, al pie del Atlas argelino hubo una porción de hombres y mujeres que buscaron construir puentes entre las diferencias sin medir el riesgo. Con el propósito de generar un espacio de fraternidad entre cristianos y musulmanes, en el monasterio de Nuestra Señora del Atlas en marzo de 1979 fundaron el grupo “*Ribât Es-Salâm*”, que en árabe significa “vínculo de paz” en correspondencia con el texto evangélico (Ef 4, 3), cuya carta

fundacional propone “dejarse desestabilizar por el otro” para entrar en su mundo (Susini, 2015: 11-13). No eran románticos pacifistas, pues, aunque probablemente no habían leído a J. Derrida (2014: 49), sabían por experiencia que en el interior de cada ser humano y de cada relación se halla la tensión entre hospitalidad y hostilidad: paradoja insoluble (Albanel, 2017: 39) que la lengua latina reflejó en la común procedencia etimológica de *hospes* y *hostis*. Ellos experimentaron la tensión entre ser a la vez huésped y enemigo, en sí mismos y en la comunidad de los más próximos. De este modo, comprendieron en su carne la paradoja realidad de la estructura social y política que les tocó vivir. Franceses de origen, eligieron la condición de “extranjeros” (del griego *xénos*): como huéspedes del islam decidieron permanecer en su lugar; “en Tibhirine / en tierra de Argelia / tierna y violenta” (Lebreton, 2002: 154, 08/12/1994). Atentos a la escucha de la palabra que nace del silencio, vivieron como orantes cristianos entre orantes musulmanes, convirtiendo la extranjería cultural en una fraternidad respetuosa de la diferencia. Para encontrar el camino hacia la paz tuvieron que derribar los muros interiores y reconocer al asesino que cada hombre lleva dentro de sí. La vida y muerte violenta de estos monjes fue llevada al cine por Xavier Beauvois en *De hombres y de dioses* (2010).

Entre ellos destaca la figura de Christophe Lebreton (1950-1996), poeta cuya obra se comenzó a publicar póstumamente, muchos de cuyos manuscritos aún permanecen inéditos. Hay dos traducciones al español: *Ama hasta el fin del fuego* (Lebreton, 2017), antología de cien poemas que apareció al año de su muerte y *El soplo del don*, diario que abarca el itinerario de sus tres últimos años. Atraída por la irradiación de su testimonio y por la potencia y actualidad de su lenguaje, he dedicado ya algunos trabajos de investigación a analizar su obra.¹ En el marco del tema de este V Coloquio Internacional de Literatura Comparada dedicado a reflexionar sobre las dinámicas del espacio, lo haré ahora desde la perspectiva del “giro espacial” propuesto por los estudios comparatísticos de B. Westphal como geocrítica (2015: 27-57), concepto que fue desarrollado luego como geopoética por M. Collot, quien consideró la proyección de la geografía literaria a la poesía desde su espacialidad interna como creación y como objetivación de los fenómenos sociales (2015: 59-

75). Esto supuesto, nuestro objetivo es demostrar que en la obra de C. Lebreton existe una propuesta de “geopoética posmoderna”, en la que el vínculo entre la creación poética y el espacio geográfico da origen al surgimiento de un “nuevo espacio cultural” (Collot, 2015: 70): el de la escritura como hospitalidad. En vista de lo cual, desarrollaremos esta exposición en tres tiempos, a saber: primero, habitar el espacio de la escritura: claves para una geopoética; segundo, escribir desde las fronteras geográficas de la violencia: corporeidad situada; tercero, hospedar el espacio de la diferencia: un camino hacia la paz.

1. Habitar el espacio de la escritura: claves para una geopoética

El crecimiento de una visión de la geografía que incluye la dimensión humana, social y cultural es convergente con el interés por una producción literaria cada vez más proclive a destacar el espacio de la escritura. Este proceso produjo una dilatación de las fronteras de los géneros literarios afectando también a la poesía (Collot, 2015: 70). A partir de la preminencia concedida a la espacialización de la página, la geopoética fue introducida en los estudios comparatísticos de la geocrítica como una nueva perspectiva epistemológica en la teoría de la creación literaria (Collot, 2015: 60-63). La exploración del espacio de la página más allá del texto ya había sido llevada a cabo en los poemas simbolistas de Mallarmé y en los caligramas de G. Apollinaire.

Sin embargo, en el contexto posmoderno del “cogito quebrado” (Ricoeur, 1996: IX-XL), la espacialización del discurso poético ha dado origen a una forma de ser en el mundo en la que lo humano es considerado como totalidad de cuerpo y espíritu, de modo tal que la “res cogitans” y la “res extensa” se solidarizan abriéndose a la objetivación del mundo en la conciencia. Al expresar la condición situada del hombre en el espacio, el discurso poético se inserta en la tradición fenomenológica para la cual la persona es fundamentalmente y ante todo “ser en relación”, de unos con otros, de unos en otros, de unos para otros, de unos hacia otros. En su objetivación del mundo en la conciencia, dicha vincularidad busca configurar no sólo nuevos modos de poetizar sino también nuevos modos de leer. El dinamismo espacial, en el que la palabra se gesta desde el silencio y hacia el silencio, generan un sentido abierto más allá de la página y más allá del texto. Así lo vemos en este fragmento del poema titulado, “Palabra y silencio”:

¹ Las publicaciones realizadas sobre la obra poética de C. Lebreton desde el punto de vista de la estética teológica y la nupcialidad constituyen un antecedente sobre el que se basa el enfoque del presente artículo. Cf. C. Avenatti de Palumbo, 2014; 2016a; 2016b, 2016c; 2017a; 2017b; 2018a; 2018b; 2018c y C. Avenatti de Palumbo *et Al.*, 2015; 2016a; 2016b; 2017.

la escalera es quizás la única guía de lectura aceptable
 pues no encierra el texto
 pero estructura abierta
 hace subir las palabras
 de una palabra descendida
 hasta nosotros

hay que remontar la página
 hacia el silencio
 donde me habla
 (Lebreton, 2017: 53)

La escritura de C. Lebreton se sitúa en el marco de este giro geográfico donde los espacios de la página marcan aquí el ritmo del ascenso y del descenso de la letra en el espacio en blanco. Al presentar las características del poemario, su antólogo y amigo, el hermano Didier, subrayó su condición visual refiriéndose a éstos como “poemas-para-ver tanto como poemas-para-escuchar” (Lebreton, 2017: 54), a la par que orientó al lector en el modo de percibirlos e interpretarlos a partir de los espacios creados por el poeta:

Ver el dibujo significando las palabras, su arraigo o su desapego de la página... Es una verdadera geografía... tanto para contemplar el cielo en visión panorámica, como para leer siguiendo el sendero de las frases. [...] Se puede entrar por tal o cual abertura en sus paisajes literarios, donde los espacios libres son tan importantes -sino más- como los jardines dibujados... con sus alineamientos a seguir de derecha a izquierda o de arriba abajo... o de abajo arriba -libremente-... y de grandes panoramas que se abren, inesperados, sobre el misterio que siempre nos excede. Ni puntos ni comas, sino espacios en blanco más o menos grandes que marcan tiempos más o menos largos... para respirar... y dejar eclosionar el sentido. (Lebreton, 2017: 54-55)

Esta geografía textual, configurada por el dibujo y los espacios que interactúan con el cuerpo del oyente, expresa el ritmo fragmentario y quebrado del modo posmoderno de ser en el mundo. Consciente de la necesidad de construir un nuevo lenguaje, también para expresar la vida de oración, en las primeras páginas de *El soplo del don* propone una poética del espacio:

Este hermoso cuaderno, depositado sobre mi pupitre de escolar el día se San Cristóbal, me invita a acercarme y me hace señas de escribir en su clausura.
 Sin traicionar el silencio de sus páginas. Es necesario seguir las líneas,
 escuchar lo que dicen las verticales,
 colocar luego las palabras según van viniendo una tras otra

y desarrollar la frase.
 Ésta puede discurrir con rapidez apresurada, animada con un sentido que
 la oriente y la arrastre fuera de la página
 hacia las palabras de otro
 del que soy
 el asiduo lector
 en este lugar que llamamos escritorio.
 (Lebreton, 2002: 19, 08/08/1993)

Hay un espacio que es el lugar físico donde se escribe, el cuaderno, cuyas páginas se encuentran atravesadas por el dinamismo dentro y fuera, clausura y apertura. El yo lírico se identifica con la página. La escritura se despliega desde dentro del texto en tensión hacia afuera, hacia el Tú divino de cuya escucha provienen silencio y palabra y hacia el tú del lector que va armando las figuras de modo dinámico y vivo (Auerbach, 1998: 41-67).

“Servidor, llenaré el cuaderno”, “cuaderno grande”, “cuaderno de fiesta”, “cuaderno de oración”: la conciencia de la escritura está expresamente ligada a la conciencia del espacio y de la alteridad: “Me presentas la página. ¿Cómo expresártelo? / Un gran deseo detrás de las palabras que se escriben: verte. / El cuaderno te mira” (Lebreton, 2002: 25, 09/08/1993). Hay una interacción dramática entre el yo lírico, el espacio de la página y el tú ausente al que busca en la escritura situada. Expectación de la mirada activa en respuesta a la escucha. A ella se suma la conmoción: “(La página se ha estremecido, página prometida)” (Lebreton, 2002: 26, 10/08/1993). El proceso creador acontece en el dramatismo que suscita la presencia del tú en la intimidad del yo, presencia a tal punto física que elige la metáfora del parto puede expresarla: “La escritura estaría habitada / no sin cierta alteración en la sintaxis / en la ortografía. / la escritura te dejaría ver / [...]. La escritura: pesada como mujer encinta, / y dolorosa: en trabajo de parto” (Lebreton, 2002: 27, 15/08/1993).

Una escritura habitada es una escritura espacial. “Yo voy a callarme en ti. / Abandonar por ti la escritura / y salir hacia lo indecible” (Lebreton, 2002: 28, 20/08/1993). Esta salida hacia el tú se expresa en una escritura que busca salir fuera del papel hacia la existencia: “Algo en mi carne ha tomado forma de escritura” (Lebreton, 2002: 37, 03/12/1993). La tensión entre la escritura y la existencia, entre el la escritura y el deseo, se vuelve dramática, como en el poema “Grito del corazón”:

[...]
 no hay más verbo para hacer ir la frase
 hacia el silencio más alto

todo se detiene
 la escritura no se sostiene más
 el texto se desgarras
 y deja al cuerpo desnudo

el corazón pide ver
 (Lebreton, 2017: 64)

Hasta aquí podríamos suponer que se trata de una poesía del yo, poesía de la intimidad del orante que se dirige al tú divino y, sin embargo, no es así. Texto y escritura no sólo están desgarrados por el “deseo de ver” y por el despojamiento que este proceso supone, sino también por la muerte brutal y la conciencia del entorno de odio e intolerancia: “Asesinatos en Argelia. Se suman a tantos otros. Este cuaderno no puede quedar al abrigo de esta violencia. Ella me atraviesa” (Lebreton, 2002: 28, 22/08/1993). La alteridad y el dramatismo que se generan a partir del espacio interior de la creación son dos notas “geopoiéticas” características de C. Lebreton, pero no son las únicas. El tercer eje que atraviesa y define su escritura es la presencia objetivante del mundo que delinea una geografía de la violencia que abarca la dimensión social, política y religiosa. Desde aquí la escritura se abrirá a la existencia humana en su totalidad.

2. Escribir desde las fronteras geográficas de la violencia: corporeidad situada

El proceso argelino de descolonización permite trazar un mapa de la violencia que presenta un campo de batalla de fronteras difusas entre la vida y la muerte, entre la pobreza y el poder, entre el amor y el dolor, entre nativos y extranjeros, entre cristianos y musulmanes. El mundo objetivado ingresa así en el espacio de la plegaria:

“Escucharte es recibir el lugar [...] / contar contigo aquí en Tibhirine / esperar nosotros y el Sopló” (Lebreton, 2002: 94, 08/01/1994).
 “Me indicas bien la dirección, sí me invitas a vivir hasta el fin en Tibhirine” (Lebreton, 2002: 208, 12/06/1995).
 “Permanecer aquí es ser discípulo tuyo: sí aquí en Tibhirine. En esta mañana: a través de ti, a partir de ti. Por esta puerta entré en Argelia. [...] Se trata de quedarnos aquí como vivientes tuyos: en gratitud hasta el extremo. Venir a Argelia por ti, es un impulso de amor infinito, y concreto.” (Lebreton, 2002: 187, 08/05/1995)

El diario está atravesado por un yo que se sabe y vive situado en un espacio geográfico. El deíctico “aquí” señala el pequeño pueblo de Tibhirine al pie del Atlas y, en él, a toda Argelia en lucha. La violencia se expande y la escritura lo atestigua:

“Aquí el correo casi no llega, el puente ha saltado / se quema el bosque, falta agua / y hace calor / y luego, ya sabéis, / aquí se mata mucho” (Lebreton, 2002: 125, 04/08/1994).

“La destrucción del país continúa: atentados, escuelas incendiadas en Medea” (Lebreton, 2002: 31, 18/09/1993).

“Terrible represión: a nuestro alrededor. El epicentro es tu Cruz donde entregas la vida por los amigos: aquí, hoy.” (Lebreton, 2002: 106, 06/05/1994).

“El porvenir es sombrío. En la tarde nos enteramos del asesinato en la noche de uno, dos policías y el saqueo de tiendas en Medea” (Lebreton, 2002: 76, 18/02/1994).

“Ayer por la mañana en Medea, doce cuerpos tirados en la calle, expuestos a las miradas: masacrados, mutilados... Es la respuesta de las fuerzas del orden a las opuestas, después del atentado contra un oficial de policía, degollado en una tienda junto al mercado. Junto a la cruz.” (Lebreton, 2002: 130, 19/08/1994)

El mundo se hace cuerpo en la escritura. El cuerpo se convierte en frontera donde acontece la mutación de la violencia hacia la paz.

“La herida de Argelia me traspasa” (Lebreton, 2002: 189, 16/05/1995).

“Ser tu cuerpo aquí nos expone a esta violencia” (Lebreton, 2002: 28, 23/08/1993).

“La violencia me mata y debo encontrar en algún lugar apoyo para no dejarme arrastrar por este flujo de muerte” (Lebreton, 2002: 218, 11/07/1995).

“Otra vez hay que afrontar la violencia sin huir, sin dejarme desbordar por la violencia agazapada en mí.” (Lebreton, 2002: 190, 20/05/1995)

La violencia social despierta su violencia interior (Avenatti de Palumbo *et Al.*, 2017: 83-115): “En el clima de violencia en que vivimos aquí, soy reenviado a mi propia agresividad y a mis complicidades ocultas con la muerte, con el asesinato y con la mentira” (Lebreton, 2017: 176). Él y Argelia se reconocen en el mismo espacio de agresión: sólo el saberse amados puede curarlos: “Argelia [...] poco segura de ser amada, lo cual por una parte explica la violencia que la sacude.” (Lebreton, 2002: 159). No es una mirada moralista, no mira la violencia desde afuera sino desde dentro. “Sólo hay uno en Argelia que no busca el PODER : DIOS” (Lebreton, 2002: 138, 06/10/1994).

Escribir desde las fronteras es convertir los muros de las seguridades que separan en puentes que unen sin anular las diferencias. C. Lebreton escribió desde las fronteras de las heridas personales y sociales buscando un camino de liberación. Así su confesión de fraternidad en el poema “Hermanos”:

muy seguido	me he presentado		
hacia y contra ustedes			
he rechazado	mi	pobreza	
he confesado	mi	libertad	
les he entregado	ROSTRO	atormentado de esperanza	
	manos	cargadas de confianza	
	corazón	inquieto por el día	

(Lebreton, 2017: 41)

El encuentro con la sed de relación de los más débiles lo llevó al conocimiento de sus propias angustias que buscó transfigurar en acogida, eligiendo estar “del lado de los pobres”; así lo expresa en este poema:

el corazón		
no está en el medio		
sino del lado de los pobres		
se inclina	el corazón	triturado

(Lebreton, 2017: 126)

Huésped de su propia hostilidad, se comprendió a sí mismo como don en la mirada del otro masacrado. Al derribar sus muros comenzó a vivir en relación abierta, a riesgo de exponerse a la intolerancia que finalmente lo condujo a la muerte violenta.

3. Hospedar el espacio de la diferencia: un camino hacia la paz

“Hay aquí, en la noche, algo que ver, que recibir: el Don más fuerte que la muerte” (Lebreton, 2002: 37, 02/12/1993). Ante la hostilidad que asesina y la mentira del poder que destruye, su respuesta fue la hospitalidad. En el dinamismo donación y recepción, propio del hospedar, halló el camino hacia la paz. Ser en relación es la clave antropológica sobre la que se funda una hospitalidad atravesada por el amor. Así lo señala en estos pasajes de su diario:

“En la casa del Islam –en el estado actual de su estructura argelina- tal vez no sea oportuno presentarse como el de la casa de enfrente, de estructura diferente. Es mejor ser decidida y simplemente cuerpo de tu Presencia, en relación de amor, vulnerable, expuesto” (Lebreton, 2002: 91).

“Lo firme, lo lleno de futuro, no son los valores cristianos que podría promover una institución por muy amenazada que esté, sino el pequeño grupo de hombres y mujeres unidos a ti. De pie. Cuando el hombre es asesinado a su alrededor, acoge tu Soplo para vivir aquí tu relación con todos los hombres: tu mandato nuevo. Tarde o temprano, esta relación contigo, que da comienzo a una red de relaciones –una comunión-, se enfrentará al totalitarismo religioso, que no puede menos de rechazar su libertad, su apertura, su brecha y es un desafío al cerco integrista y su orden religioso.” (Lebreton, 2002: 99)

El amor imposible de la entrega hasta el fin constituye la base de la hospitalidad incondicional y absoluta que J. Derrida atribuyó a la desmesura del santo que ama con locura (Derrida *et Al.*, 2009: 130-133) y que es puesta a prueba en el amor al hostil: “Nos dices, me dices aquí hoy en este `entre nosotros´ argelino donde los enemigos se matan entre sí: amad a vuestros enemigos, rogad por vuestros enemigos” (Lebreton, 2002: 114, 14/06/1994). La hospitalidad está ligada al espacio concreto de la propia situación: “No puedo hacerme a la idea de estar en otro lugar que no sea este. Hoy es el lugar que tú nos indicas. [...] Nuestros vecinos no nos imaginan tampoco en otro lugar sino aquí, con ellos.” (Lebreton, 2002: 117, 02/07/1994)

¿Cuál es la fuente de semejante sobreabundancia? ¿Dónde se halla el origen de esta fuerza vincular? No en una idea sino en su experiencia personal del amor de Dios que salió a su encuentro: “En el fondo, vuelvo siempre a este *te amo* dicho un día, en Tours... y en esa expresión se centra mi vida: estoy sobrepasado, desbordado, excedido” (Lebreton, 2002: 119, 12/07/1994). “Tú mantén siempre la palabra, ocupa todo el espacio y profésame todo amado” (Lebreton, 2002: 136, 26/09/1994). El amor es el fundamento de ese espacio interior y relacional, en el que la palabra definitiva es pronunciada: somos en tanto amados.

“¿Y qué lenguaje vamos a utilizar frente a las palabras asesinas que rechazan al extranjero, al comunista, al francés, al cristiano. ¿La poesía no tendrá una palabra de paz para cantarla en este campo de batalla?” (Lebreton, 2002: 169, 22-01-1995). Hé aquí como describe el nuevo lenguaje:

Hay que diseñar una escritura nueva capaz de transmitir a todos un poco del Verbo viviente... escritura desgarrada por los gritos, tachada por los rasgos de sufrimiento, desorientada: ¡adónde vamos, si el punto no está al final!

Crucificada... y las líneas se empujan... Así va la historia.
 A veces el sentido escapa...
 Pero el silencio abre una salida por donde sobreviene la alegría.
 (Lebreton, 2017: 14)

El discurso poético se ha transfigurado en existencia: su ser hombre es concebido como “poema vital” (Lebreton, 2002: 239, 21/12/1995). En la frontera de la diferencia hospedada yace vivo el deseo de ser poema dibujado y ofrendado como señal de paz y de perdón:

No tengo miedo
 mi rostro puesto al desnudo esta noche
 para ofrecerse mañana
 a la ternura de tu mano
 llora

No tengo miedo
 ella vendrá por la mañana es una promesa
 a despertarme
 seguramente tu mano
 la violencia se callará vencida
 dado que me hablará

y yo seré solamente tu voluntad
 y yo diré: Cristo mío, dibújame, hoy en forma de poema:
 don de vida para mis hermanos.
 (Lebreton, 2017: 68-69)

La escritura ha devenido cuerpo y el cuerpo se ha vuelto escritura por acción del acto poético. La clausura de la página se ha quebrado y convertido en apertura dinámica. Ya no hay dos, “res extensa” y “res cogitans” sino una sola “res” quebrada por la herida de quien ha entregado su voluntad libremente luego de un arduo proceso de transformación. Es la “pascua del lenguaje” que ha atravesado los límites del espacio con la irrupción de la muerte: palabra atestiguada. La mano de la muerte es la que conduce más allá de sí hacia la vida que se prolonga en una palabra nueva, sellada por la experiencia de la transfiguración. El proceso de la escritura ha asumido el miedo a la muerte. El enemigo de la vida no es la muerte sino la mentira. La transparencia de la verdad y la voluntad de entregarse a los otros dan testimonio de que la muerte y la mentira han sido vencidas “aquí” en la frontera de la vulnerabilidad y de las diferencias. El espacio del miedo ha sido transfigurado en espacio de paz.

Habitar la poesía como espacio abierto hacia la alteridad, escribir desde las fronteras de la violencia de sí objetivando el mundo,

hospedar la diferencia de la lengua del otro, de la cultura del otro, de la hostilidad propia y ajena, hasta configurar el espacio de una nueva cultura de la fraternidad: eso es lo que dice el último verso “don de vida para mis hermanos”. La hospitalidad, “si algo así existe”, como señaló J. Derrida (2009: 133), se ha de encontrar más allá de la hospitalidad. ¿Dónde? Aquí, en el santo, en el mártir. Por ello, podemos concluir convencidos de que Christophe Lebreton halló el camino hacia la paz para él y para el pueblo argelino de adopción y lo hizo en la carne de una escritura que es promesa de recreación cultural porque, en ella, el don y el donante coinciden en el testimonio inapelable de quien da la vida por los otros, sus hermanos.

Bibliografía

- Albanel, V., 2017, “Hospitalité, hostilité: une dualité toujours d’actualité”, en Grieu, E., (dir.), “*N’oubliez pas l’hospitalité... (He 13,2)*”, Paris, Médiasèvres, pp.15-40.
- Auerbach, E., 1998, *Figura*, Madrid, Trotta.
- Avenatti de Palumbo, C., 2014, “Transcribir un beso. Vigencia de la mística como nupcialidad, escritura y testimonio”, *Cuadernos de Teología* 6/2, pp. 8-24.
- , 2016a, “Entrar en la bodega. Nupcialidad y presencia. La pascua del ver en la poesía de Christophe Lebreton”, *Taller de Letras NE4*, 225-234.
- , 2016b, “«Hay que partir» La hospitalidad como figura y texto de un estilo estético teológico abierto a la comunión”, en Avenatti de Palumbo, C. et Al. (ed.), *El amado en el amante, Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 409-419.
- , 2016c, “Poesía y testimonio. El silencio como arca del «ilegible amor»”, en Avenatti de Palumbo C. et Al., *Dios, el sediento amante. Nupcialidad, pensamiento y lenguajes*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 307-316.
- , 2017a, “La hospitalidad como poética de la esperanza”, *Franciscanum* 168, Vol LIX, pp. 175-196.
- , 2017b, “La tríada rostro-manos-corazón como clave de estético-dramática en la poesía de Christophe Lebreton”, en *Actas de Jornadas de Intercambio Académico Interdisciplinario*, Facultad de Filosofía y Letras- Instituto para la Integración del Saber (UCA) octubre de 2017. Publicación digital: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/>

- greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=rostro-creatividad-amorosa
- , 2018a, "Hospitalidad, escritura y nupcialidad en la poesía mística de Christophe Lebreton", *Veritas* 40, pp. 145-160.
- , 2018b, "La hospitalidad de la mirada que recrea. Giro estético y escritura mística en Juan de la Cruz y Christophe Lebreton", en *Actas del VII Congreso Internacional de Alalite. Teopoética y mística*, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (en prensa).
- , 2018c, "El corazón herido. Hospitalidad y cordialidad en la antropología cisterciense: de Guillermo de Saint Thierry a Christophe Lebreton", en *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Filosofía Medieval. La realidad del corazón en el pensamiento medieval*, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, abril 2018.
- Avenatti de Palumbo, C. et Al., 2015, "La alegría como signo de nupcialidad en tensión escatológica: Christophe Lebreton- Edith Stein", en Sociedad Argentina de Teología (ed.), *La caridad y la alegría paradigmas del Evangelio. XXXIIIª Semana Argentina de Teología*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 233-257.
- , 2016a, "La nupcialidad entre la estética teológica y la ontología trinitaria", *Teología* 119, 81-114.
- , 2016b, "Logos y poesía como acontecimientos del mundo y de la carne: Edith Stein y Christophe Lebreton", *Franciscanum* 165, pp. 177-200.
- , 2017, *La casa en el puente. Christophe Lebreton, huésped de fronteras*, Buenos Aires, Agape Libros.
- Collot, M., 2015, "En busca de una geografía literaria de los textos", en García, M.- Punte, J. J.- Puppo, M. L., *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 59-75.
- Derrida, J. et A., 2009, *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo.
- Derrida, J. et A., 2014, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Lebreton, C., 2017, *Ama hasta el fin del fuego. Cien poemas de verdad y vida*, Buenos Aires, Agape Libros.
- Lebreton, C., 2002, *El soplo del don. Diario del Hno. Christophe, monje de Tibhirine, 8 agosto 1993-19 marzo 1996*, Burgos, Monte Carmelo.
- Ricoeur, P., 2011, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- Susini, M., 2015, *Cercatori di Dio. Il dialogo tra cristiani e musulmani nel monastero dei martiri di Tibhirine*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna.
- Westphal, B., 2015, "Aportes para un enfoque geocrítico de los textos", en García, M.- Punte, J. J.- Puppo, M. L. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 27-57.

Crónicas de una Edad Oscura

Ciudad y pesadilla en Seña de mano
para Giorgio de Chirico, de *Elvira Hernández*

MARÍA LUCÍA PUPPO

*Centro de Estudios de Literatura
Comparada “María Teresa Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina.
CONICET*

1. La poeta en las ciudades

Asociada a la neovanguardia y a la ola de mujeres poetas que irrumpieron en la escena chilena de los ochenta, Elvira Hernández (Lebu, 1951) es autora de una obra que se destaca por la radicalidad de su apuesta estética, ética y política. La experiencia urbana es problematizada en tres de sus poemarios fundamentales: *La Bandera de Chile* (1981, 1991), *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (1992, 2002),¹ en tanto que bajo el sugestivo título de *Actas Urbe* se reúnen, en una edición de 2013, los “textos idos” de la autora que hasta entonces resultaban difíciles de hallar, junto a un libro inédito y varios poemas dispersos. En todos los casos, la escritura “mestiza” –como la llamó Soledad Fariña- y “en tránsito” de Hernández –al decir de Raquel Olea- revela a una voz irónica e incisiva, que critica la violencia de los discursos hegemónicos y elige mimetizarse con los marginales y excluidos del “gentío huacho” (Hernández 1992).

1 Las dos fechas entre paréntesis aluden al año en que concluyó la escritura y el año de la primera edición del texto.

Santiago o Valparaíso resultan, en esta poesía, versiones de la ciudad de fin del siglo que se constituye como “referente trágico” y palimpsesto (Salomone 2011), un espacio polisémico y cambiante donde deambula la hablante poética como náufrago y “testigo imposible” (Moraga García 2016) tras la derrota de los proyectos colectivos (Sepúlveda Eriz 2013).

En este trabajo propondremos una lectura de “Seña de mano para Giorgio de Chirico”, un poema extenso fechado en 1996, en Santiago de Chile, que se publicó por primera vez en 2004, en el número siete del anuario de poesía *Revista Área*, bajo el sello Ril Editores. Desde un enfoque geocrítico, examinaremos los signos de la ciudad apocalíptica que explora el texto, atendiendo al diálogo que establece el discurso poético con la pintura del artista italiano.²

2. Apocalipsis ahora

El poema es antecedido por un epígrafe de Nostradamus: “lloverán ignaros a cántaros”. La cita introduce el tono profético, al que remitirá también la frase bíblica en la segunda estrofa: “seréis como estrellas” (Hernández 2013: 185). El agua se impone como metáfora del tiempo en un mundo donde “diluvia / más de dos mil años” y “No hay mar para tanto morir” (185). Luego de este marco, el texto evoca diversas escenas que giran en torno a la reproducción humana expuesta como una maquinaria implacable e impersonal. En ese paisaje pos-humano conviven “ciempiés / zombies, sombras” salidos de probetas humeantes y del “matricero de genes”, que operan a cambio de “módicos billetes” (185). Como apunta Cecilia Sánchez, el mecanismo repetitivo “borronea cualquier identidad y es la ruina del entendimiento que provenga de un yo ordenador” (Sánchez 2004: 195).

El texto está articulado a partir de visiones que se suceden unas a otras: las vincula el hecho de que, en el planeta del neoliberalismo, todo se ha vuelto mercancía. Las paradojas signan una ciudad superpoblada por seres solitarios, donde “Más de alguien / te habrá dicho que no tienes lugar” (187). Las sociedades se rigen, como el mercado, por la lógica de la competencia; como atletas olímpicos, todos corren “en el humanódromo” (188):

En manadas
como nuevos
saliendo de las fosas
esta mañana. No hay alas en los hombros
sino un mecanismo atascado
(No puedes creer
que el sueño continúe) Miles
pie en el pedal
aceleran
sobrepasan la hiperkinesia. Millones
(con los que te cruzas) están
como cajas en la correa transportadora
y tan enteramente vacíos. (188-189)

Despersonalización, automatismo, aceleración; más adelante se mencionará a “la masa patriótica” y, unas páginas después, el saludo nazi. La acumulación de bienes materiales vuelve más notoria la masificación y revela, como el dorso de un tapiz, el vacío de las almas. La velocidad de los automóviles contrasta con el aburrimiento que prolifera en un “tiempo anestesiado” (185) y con el sedentarismo del “Hombre Interactivo” que “no necesita salir de su silla de ruedas” (194). La hablante del poema observa los baluartes urbanos de la globalización (“24 hour banking / Estúpido idioma que da vueltas el mundo”, 190), y cuando se retira “al borde del mar, / como gaviota”, se encuentra con más residuos y marcas del daño ecológico. Repite, a modo de estribillo, una frase dirigida acaso a Giorgio de Chirico, devenido testigo y cómplice silencioso de su visión: “Tú decides pasar el momento con un vaso de vino” (187).

En tanto disciplina que invita a pensar “las interacciones entre los espacios humanos y la literatura” (Westphal 2015: 35), la Geocrítica proporciona algunas claves para comprender la reconfiguración semántica del espacio urbano que tiene lugar en y a partir del poema de Elvira Hernández. En primer lugar, advertimos que la ciudad que se textualiza en “Seña de mano...” es *heterotópica* en el pleno sentido foucaultiano, es decir, descentrada, no jerárquica, hecha de partes heterogéneas. El poema se inicia con la frase “NO HAY PRINCIPIOS” y su estructura favorece una apariencia sincrónica y fragmentaria, donde las imágenes coexisten sin solución de continuidad: la “ciudad rota / en su casco / y a pique” (189). Un segundo rasgo en tensión con el anteriormente señalado advierte que se trata de una *visión estratográfica*, que saca a la luz las diversas capas -materiales y simbólicas- que conforman el territorio:

² La ponencia se inscribe en un proyecto de investigación que analiza las relaciones entre visualidad y escritura poética en obras de poetas sudamericanas pertenecientes al período 1980-2018.

... las Puertas de la
 Historia fueron cerradas por dentro y
 abierto de par en par se encuentra este
 vertedero por donde vamos
 por sus avenidas
lloqlla
 me dice un parecido
 vengo desde la punta y no hay
 donde
 agarrarse. Todo se escurre. Nos pescó la máquina. (198-199)

Como lo indica una nota al pie, *lloqlla* es una palabra quechua que significa ‘torratera’. La ciudad de ritmo furioso se ofrece como “vertedero”, torrente de agua que arrasa los signos del pasado, entre ellos el legado de las culturas precolombinas. Un tercer aspecto que puntualiza el método geocrítico es la *polisensorialidad* del espacio representado por la literatura y el arte. En este caso, las imágenes de pesadilla están atravesadas por gritos humanos, ruidos de balas y machetes, mensajes banales que emiten los altoparlantes. Asimismo, la sinestesia funde los planos de lo visual y lo táctil:

Si todo fuera
 menos idéntico, menos protozoario
 nos veríamos al instante
 no habría que luchar para reconocerse
 entre millones
 de rostros pavimentados, alcanzaríamos a tocarnos
 con los ojos alcanzaríamos
 tan cerca
 tan lejos. (199)

Una cuarta característica señalada por la Geocrítica es la *intertextualidad del espacio*, puesto que todo lugar es inseparable de la red de textos y autores que lo han abordado. Como los versos citados lo ponen de manifiesto, alusiones, citas desviadas, juegos de palabras y chistes a partir de lugares comunes son recursos verbales que problematizan la herencia cultural chilena y atestiguan la polifonía social. Como sello de fuego, el estilo inconfundible de Elvira Hernández denota un trabajo fino sobre el lenguaje, la grafía y la disposición de las palabras y los versos sobre el blanco de la página: todas estas estrategias acentúan la dimensión visionaria del texto, aspecto que conecta estrechamente con la figura y el arte de Giorgio de Chirico (Volos, Grecia, 1878-Roma, 1988).

3. Poesía y pintura en tiempos oscuros

La configuración del espacio ocupa un lugar central en la iconografía del pintor italiano. En palabras del crítico Santiago Amón,

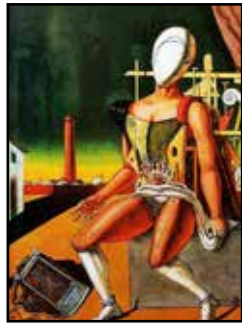
Son sus cuadros prototípicamente solitarios, atmosféricos, tejidos en el crudo contrapunto de la luz congelada y las sombras invasoras, amasados en el presagio del *sin-sentido universal*: estatuas, bustos y maniqués diseminados en la orfandad geometrizable del suelo, sin otro albergue que la remembranza de algunas arquitecturas de la Grecia clásica o de la Roma renacentista, anacrónicamente convertidas en estaciones ferroviarias, balnearios en hornos crematorios. (1978: s/p)



Melancolía, 1913.

Entre 1910 y 1915 de Chirico desarrolló la “pintura metafísica”, en la cual confluyen sus reflexiones sobre el eterno retorno de Nietzsche y el valor del presagio para Schopenhauer, que también en sus obras aparecerá unido al sueño y lo oracular. Los lienzos de esta época tienen evidentes puntos de contacto con el cubismo y el surrealismo, en tanto que su melancolía está atravesada por un aire inquietante o siniestro, asimilable al *Unheimlich* freudiano (Dottori 2016: 80). Perspectivas engañosas, falta de profundidad y arbitrariedad en el uso del color y la luz definen un espacio con tintes abstractos y fantasmiales. Si la imaginería bíblica determinó las litografías que de Chirico realizó para ilustrar el Apocalipsis en los años cuarenta, será el artista casi octogenario, a fines de los sesenta, el que iniciará el período “neometafísico”. Después de las dos guerras mundiales y los grandes horrores del siglo XX, el pintor mirará con tristeza el mundo que lo rodea, esa Europa que ha dejado atrás la sabiduría griega y la belleza renacentista.

Las obras de creadores como James G. Ballard, Philip K. Dick o Tim Burton denotan la influencia de Chirico y su visión distópica, que en muchos casos se identifican con la temática de lo pos-humano (Canova 2013: 75). Como lo hemos comprobado, estas preocupaciones animan también el poema de Elvira Hernández, que denuncia las hipocresías y la crueldad de un mundo convertido en “teatro de marionetas” (193).



La lasitud de Orfeo, 1970.

En la imagen del diluvio universal la hablante poética halla una cifra para nombrar el presente tenebroso. Giorgio de Chirico le resulta un interlocutor ideal, intérprete de su tiempo y compañero en la búsqueda: “Tú que vas por las intrincadas planicies metalmecánicas / de las Antípodas / en pos de los repuestos originales de Dios” (199). En este diálogo la autora chilena evoca una figura mitológica recurrente en la pintura del italiano; lo hace al incorporar en su texto una famosa cita de Hegel, tomada de las *Líneas fundamentales de la Filosofía del Derecho* (1820): “El búho / de Minerva emprende el vuelo / al atardecer”.



Minerva, 1947.

El ave despliega sus alas cuando ya no hay luz; tarde llega el pensamiento a la cita con la realidad. En este contexto, la alegoría se relaciona con la pregunta de Hölderlin que Heidegger hizo suya en los *Holzwege (Caminos del bosque, 1950)*: “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”. Más tarde Hannah Arendt se preguntará por el rol del poeta en el ensayo dedicado a Bertold Brecht de *Men in Dark Times* (1968). Y ya en el fin de siglo sudamericano, Hernández se sumará al coro nocturno:

Está oscuro
como en una Edad Oscura
sobre nuestra caída
a tientas
llegamos a arar
.....
.....
ya volvemos.

Santiago, 1996 (199-200)

El final del poema es ambiguo, pues la escena presenta a los sujetos “a tientas”, dispuestos a reiniciar a ciegas la tarea. Cuenta el relato del Génesis que, una vez que bajaron las aguas, Noé pudo plantar una viña. Escribir y pintar, los oficios del artista, -sugiere Hernández- son también modos de arar la tierra, de preparar el terreno para un nuevo comienzo.³

4. Coda

Señalan los expertos que la fase neometafísica de de Chirico se inicia con el lienzo *Retorno de Ulises*, de 1968 (Canova 2016: 107). Allí contemplamos al héroe homérico remando las aguas en el interior de un hogar burgués. Podemos extender la analogía afirmando que, así como el mar era el espacio del navegante griego, la ciudad es el hábitat primordial del sujeto moderno.

³ Esta idea de un refundación, implícita en la imagen del diluvio, se corresponde con una renovación del lenguaje poético (“Oh palabras, no es necesario traje / sino desnudez”, 194) que, entonces, estaría recuperando su vocación de asombro (“no puedo ir sino en pos de la zozobra”, 195).



Retorno de Ulises, 1968.

Como la pintura mencionada, el poema de Elvira Hernández pone en evidencia las dinámicas espaciales que se conjugan en torno a lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, la persona y el arquetipo, el presente y el pasado, el mundo físico y el imaginario. Pero quizás la nota más saliente de la Geocrítica planteada por ambos creadores tenga que ver con la dialéctica *interior/exterior*, en la medida en que sus obras apuntan a recuperar la vocación heurística y afectiva, alumbradora del lugar, que poseen el arte y la literatura. En un tiempo de naufragio, la propuesta invita a repensar quiénes somos, cómo vivimos, qué es lo humano. Para decirlo con las palabras de la poeta:

En la calle pasa cualquier cosa
 sólo
 en los confines interiores está
 la verdadera
 pregunta. (5 p.m.) (195)

Bibliografía

- Amón, Santiago, 1978. “Los noventa años de Giorgio de Chirico”, *El País*, 7 de septiembre de 1978. https://elpais.com/diario/1978/09/07/cultura/273967203_850215.html
- Canova, Lorenzo, 2013. “Metafisico, spettrale, post-umano. L’ombra di de Chirico nella linea visionaria delle arti: dal Surrealismo alla fantascienza contemporanea tra letteratura, cinema e videogame”. *Metafisica* 11/13: 75-86.
- 2016. “L’arrivo dei Ritornanti. Giorgio de Chirico e la Neometafisica alle Frontiere del Tempo”. *Metafisica* 14/16: 107-133.

- Dottori, Riccardo, 2016. “Sogno, presagio, inquietante nella Metafisica di de Chirico”. *Metafisica* 14/16: 77-106.
- Hernández, Elvira, 1992. *Santiago Waria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- 2013. *Actas Urbe. Textos idos*. Ed. De Guido Arroyo González. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.
- Moraga García, Fernanda, 2016. “La ciudad como pretexto: Álbum de Valparaíso de Elvira Hernández”. *HYBRIS. Revista de Filosofía* 7: 35-60. <http://revistas.cenaltes.cl/index.php/hybris/article/view/105/208>
- Sánchez, Cecilia, 2004. “Las repeticiones del matriciero. Comentario al poema de Elvira Hernández “Seña de mano para Giorgio de Chirico”. *Nomadías feminista* 7: 193-97.
- Salomone, Alicia, 2011. “Poesía, memoria y comunidad nacional. Chile y Argentina en postdictadura”. *Revista Sociedad&Equidad*, 1 : 1-22. Web. <https://revistas.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/10605/10842>
- Sepúlveda Eriz, Magda, 2013. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Westphal, Bertrand, 2015. “Aportes para un enfoque geocrítico de los textos”. García, J. M.; Punte, M. J. y Puppo, M. L. (comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las Literaturas Comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila – UCA, 27-57.

El gabinete de M. Negroni

Sistema de cajas y espacialidad poética

MARÍA JOSÉ PUNTE

Universidad Católica Argentina

*“hubo una casa azul
y una puerta azul
y un paisaje azul
en algún lado”*

Este fragmento pertenece al poema “Escena primaria” del volumen *Pequeños reinos*, uno de los más recientes camafeos que nos entrega la poeta María Negroni. Se trata de un trabajo conjunto con la artista plástica Nora Correas, realizado en el marco del Proyecto Bien-al Sur del año 2016. Nora Correas volvía a presentar su instalación *Adiós* (1999), compuesta por una serie de veinticinco cajas hechas en base a extinguidores de incendio intervenidos, a las que se adjuntaban para la ocasión de la bienal los textos de Negroni. La vinculación con Nora Correas y su obra no era nueva. Negroni no solo utilizaba una de esas cajas para la tapa de la edición de Seix-Barral de su novela *La anunciación* (2007). En la página de Correas puede encontrarse un texto en donde Negroni comenta una de sus muestras. Lleva por título “Con los ojos abiertos”. Hay que agregar que este libro de poemas de Negroni, *Pequeños reinos*, resulta ser más una documentación de una obra en tándem que se acerca al formato de la instalación, ya que no puede pensarse sin esa espacialidad de la sala que, quiérase o no, cuesta hacer entrar en un libro. Cada caja de la exposición que tuvo lugar en la Villa Ocampo, recreaba una escena como si fuera un pequeño teatro portátil o un tablado de títeres.¹ En este ámbito museístico

1 Esta idea de lo “portátil” es la que retomaba Graciela Speranza de la obra de Marcel Duchamp a quien le adjudicaba una influencia capital para las artes plásticas

particular que ofrecía la casa de Victoria Ocampo, ambas creadoras habían materializado una atmósfera de ensueño. Sobre el fondo de la oscuridad de esos cuartos, con aire de acuarios, resaltaban las cajas como si fueran mirillas hacia reinos encantados, minúsculas joyas engarzadas en lo oscuro. O, también, ojos saltones que colocaban al espectador en una situación revertida de *voyeurismo*: la de sentirse observado, más que la de ser el mirón o el “*Peeping Tom*”. La dinámica de este diálogo entre texto e imagen podría ser pensada, a su vez, desde lo cinematográfico: las cajas actuaban como si fueran fotogramas. ¿Cuál sería, entonces, el rol de los textos? ¿El de ser traducciones mínimas? ¿El de abrir hendiduras en la obviedad de lo mirado?

Una primera entrada a estos textos tal vez pueda ser pensada en esa distinción que hace Roland Barthes entre lo obvio y lo obtuso. Lo obvio corresponde al nivel de la *significación* (no solo de la mera *comunicación*), que es aquel que nos sale al encuentro, el de la intención del autor. Por su parte, lo obtuso abre el campo de sentido hacia lo que Julia Kristeva llama la *significancia*. El sentido obtuso, dice Barthes, parece manifestarse por afuera de la cultura, del saber o de la información. Tiene algo de irrisorio y se abre al infinito del lenguaje. En ese sentido, es que resulta limitado para la razón analítica. Participa de la misma especie de los juegos de palabras, las bromas, los gastos inútiles. Es indiferente a las categorías morales o estéticas. Se vincula con lo trivial, lo fútil, lo postizo o el pastiche (1986: 52). Barthes concluye que lo obtuso corporiza el “antirrelato” por excelencia (63).

Lo cierto es que, como se percibe en la pequeña cita introductoria de nuestro análisis, la obra de Negroni genera una vinculación especial entre un adentro y un afuera, algo que ella suele pensar como un agujero negro o un vórtice por el que se escurre la conciencia en su “equilibrio sobre la nada”. Esta última es una imagen recurrente en Negroni para hablar sobre el estado en que sume el arte al sujeto. La cita reaparece en el poema “La edad de la blancura”, de *Pequeños reinos*, en correspondencia con una de las cajas en donde se ve a una minúscula niña de blanco caminando sobre una cuerda floja, sobre un abismo de fondo oscuro estrellado.

La textualidad de los poemas genera una dinámica doble de achicamiento y agrandamiento, oscilaciones que se dan en simultáneo.

del siglo XX en general y de la escritura latinoamericana en particular, como se ve en su libro *Fuera de campo* (2006). La noción de la obra portátil que preconizaba Duchamp era retomada de modo explícito para aplicarla al arte latinoamericano en *Atlas portátil de América Latina* (2012), como denota su título. Aquí cruza lo portátil, vinculado con lo efímero y lo errante, con la noción de “atlas” de Aby Warburg, es decir, de un procedimiento que recurre al montaje para hacer surgir lo heterogéneo de las imágenes.

Hacer los objetos pequeños hasta su inutilización, o inutilidad, para luego provocar el estallido de las formas, es el mecanismo que Gaston Bachelard le atribuía al efecto de miniaturización que hacía proliferar lo grande desde lo pequeño. Bachelard se refiere en ese sentido a la “mirada de microscopio”, vinculada a una actividad de la imaginación a la que llama “miniaturizante”. En virtud de ella, se hace posible pensar tanto en lo minúsculo como en lo abigarrado, ligados ambos a la proliferación (1990: 191). En la miniatura los valores se condensan y enriquecen, mediante una lógica que hace vivir lo grande dentro de lo pequeño. Justamente, es esta imaginación la que funciona como una puerta estrecha que abre el mundo. La miniatura hace soñar. Permite, además, “mundificar con poco riesgo” (197). A pesar de estar ligada a las nociones de germen, de espacio curvo o de núcleo, es uno de los albergues de la grandeza. Funciona como un interior dinamizado, cuyo poder consiste en ser un centro imaginado (194).

El punto de apoyo, por otro lado, se ubica en ese espacio intersticial. “Se cargan de umbral las imágenes”, afirma la voz poética negroniana en ese otro volumen extraño por su carácter de “no específico”,² *Elegía Joseph Cornell* (2013). De alguna manera nos remite a lo que planteaba Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), cuando decía que: “Tal vez la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie. El espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo: todo eso obsesiona a la imagen, todo esto exige que miremos la cuestión del volumen como una cuestión esencial” (2014: 56).

Esta idea de la obsesión que introduce Didi-Huberman en su cita, eso de que el volumen obsesiona a la imagen, condensa con gran precisión el *modus operandi* de María Negroni. En un fragmento de *Pequeño Mundo Ilustrado* afirmará, a propósito de Walter Benjamin y su “paisaje mental”, que “las obsesiones son siempre imanes. No importa qué formas tomen”. Y en cierto modo, al poner de modelo a Benjamin, nos revela su propia aspiración a un sistema que se proponga escribir “libros como catálogos”, hechos a partir de fragmentos que son como “trofeos” de lucidez, para armar con ellos archivos,

2 Florencia Garramuño propone su concepto de lo “no específico” para pensar tanto al arte como a la literatura actuales. De hecho, incluye a María Negroni con una de sus obras más directamente vinculadas con el arte que es el libro-objeto *Buenos Aires Tour* (2004), hecho en colaboración con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky. Mediante este concepto, Garramuño se refiere a obras en las que se cuestionan nociones como especificidad, pertenencia e individualidad. Dejan de tener relevancia en ellas las distinciones de género o de soporte, en la medida en que en estas obras se producen desbordes de campos y de límites. También implican juegos de disolución autoral.

y lograr mediante la técnica del montaje “los alumbramientos de lo inesperado” (2011: 151-152). Su obra está recorrida por una serie de obsesiones que configuran lo que Ana Porrúa define como su “archivo de la imaginación poética”.³ Es sabida la debilidad de Negroni por el gótico y sus bifurcaciones, por el género fantástico, por el cine *noir*. Este archivo cobra forma en un volumen más reciente, *La noche tiene mil ojos* (2015), que reúne tres libros de ensayos: *Museo negro*, *Galería fantástica*, *Film Noir*. Se puede pensar a este volumen a partir del sistema de cajas chinas o del tabernáculo o del retablo: un libro que incluye tres variaciones ensayísticas.

La estética de la obsesión arma un entramado en donde Negroni genera sus propios precursores. Uno de ellos es el artista neoyorquino Joseph Cornell, a quien dedica el mencionado *Elegía Joseph Cornell* (2013). En parte un homenaje, este libro da cuerpo a otra manera más de delinear la propia poética a partir de una técnica recurrente en Negroni, la de ejercer una forma de ventriloquia. Cornell también hacía “cajas”, es decir, pequeños gabinetes ensamblados a partir de una variedad incalculable de objetos que él encontraba recorriendo la ciudad de Nueva York, en sus bazares, librerías de viejos o mercados de pulgas. Armaba sus obras reciclando desechos urbanos, restos de todo aquello descartado y diseminado por las calles. Comparten, ambos artistas, el gusto por lo anacrónico, lo menor o minorizado $\frac{3}{4}$ o lo que Negroni define en otro lado como “lo arcaico, lo diminuto o lo arisco” $\frac{3}{4}$, así como por un “imaginario enraizado en el siglo XIX” (Negroni, 2011: 8). El espacio de la ciudad también funciona como una forma de amalgama, pero antes que nada por el carácter que Negroni le adjudica: el de ser un “gabinete fantástico”, un lugar que se propone como espacio en donde ejercer a la vez la observación y el saqueo (Negroni, 2013: 8). Anida allí un gesto que podría pensarse como nostálgico, el de estar tras la búsqueda de la ciudad típica de la Modernidad, más literaria que real. En definitiva, esta ciudad es concebida como una ciudad-museo, en la que se agolpan lo viejo y lo nuevo, lo auténtico y lo falso, lo insignificante junto con lo valioso. En todo se ve un movimiento de amplificación que va de lo mínimo a lo máximo, en un vaivén que recrea dinámicas de

3 Ana Porrúa, al analizar la relación entre archivo y colección, dos dispositivos recurrentes en la obra de Negroni, los piensa como parte esencial de una lectura crítica que la poeta hace con respecto a la Modernidad. El archivo de la imaginación poética en Negroni se arma a partir de inscripciones mínimas o microscópicas de varios domicilios posibles. Adquiere un cuerpo a partir de un gesto que es tanto de lectura como de escritura. Parte de ese archivo se conforma de un gesto obsesivo de coleccionismo que tiene por objeto a la estética gótica, al género fantástico, al siglo XIX con sus tecnologías, y a las vanguardias del siglo XX.

pérdida y de recuperación, o lo que Freud codificó como una forma de juego infantil, el *fort/da*. En el espacio vacío, en la “hiancia”, es que se construye el juego.

Otro libro en el que ella se propone ofrecer un mapa de sus obsesiones, es *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011). Como su nombre delata, aquí el juego se articula en torno de los imaginarios de infancia y el saber enciclopédico del siglo XIX, con las tecnologías propias del desarrollo científico de la Modernidad y con las artes. Aparecen incluidas tanto las Bellas Artes como los *artificialia*, en un gesto que desarticula principios jerarquizantes. Este volumen apuesta una vez más a la fragmentación y a la miniaturización. Tiene bastante de inclasificable, a pesar de estar montado sobre la idea de taxonomía. Consiste en un sistema de ochenta entradas (si se incluye el prólogo) organizadas de manera alfabética. ¿La vuelta al mundo en ochenta entradas? Ciertamente, sobre todo porque la deriva a la que nos conduce es tan detallista como arbitraria, tan panorámica como minimalista. Por supuesto que se trata del mundo de María Negroni, razón por la que la autora no tiene ningún pudor al declarar desde el comienzo mismo que “Este libro es autobiográfico” (2011: 7).

El sistema evoca a los museos con sus dioramas, a los que se les dedica una entrada. El lector-viajero se interna en el volumen como en una de esas instituciones decimonónicas en donde espera que le sean reveladas todas las verdades del universo visible, en orden prolijo y analíticamente desmenuzado. Eso queda pronto desbaratado por la evidente heterogeneidad de los elementos agrupados de manera –al parecer– caótica. Las siguientes setenta y nueve entradas nos ofrecen un paseo por algunos de los ítems que conforman el sistema negroniano. En la entrada dedicada a las “Cajitas” se hace una alabanza del espacio reducido que, por otro lado, condensa otro tipo de ensoñación, la del reino interior.⁴ En *Pequeño Mundo Ilustrado* se nos recuerda, citando a Jean-Pierre Richard, que la dimensión íntima es siempre infinita e incontenible. De lo que se trata es de lograr hacer destilar el relato del sueño, algo que se hace posible en esos “objetos antiguos” (29). Por eso, toda cajita actúa como un viaje en dirección a cierto vór-

4 Una vez más, es el fenomenólogo Bachelard quien se ocupa de esta serie. De la vinculación poética entre el cajón, el cofre, el armario, la cerradura, se deriva lo que define como una reserva de ensueños de intimidad. Son órganos de la vida psicológica secreta (1990: 111), nos dice. Se trata de objetos mixtos, porque remiten a objetos-sujetos. En el armario, por ejemplo, vive un centro de orden que protege a la casa contra el desorden sin límites: allí el orden es un reino. El cofre, por su parte, tiene que ver con la psicología del secreto, con la inteligencia del escondite. La cerradura funciona como su umbral psicológico. Otra característica de todos ellos es la de ser objetos que se abren. Se ligan, por lo tanto, con la noción de descubrimiento (119).