

NOTA AL MARGEN

REVISTA ESTUDIANTIL DE LITERATURA



VOL. II- N°3 | 2024

Dirección

María Emilia García Pepellin, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-2016-8359>

Francisco Pagés Reimon, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-4412-705x>

Comité editorial

Joaquín Ahumada, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0000-2701-9594>

Malena Ferranti Castellano, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0004-1960-1989>

Flavio Javier Krüger, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0006-9400-1427>

Alfonsina Lopez, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0003-0351-3242>

Lara Loyola, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0009-4224-5472>

Ignacio Jorge Manfredi, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0001-7177-2305>

María Candela Nieva, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0000-0468-4225>

María Elena Ventura, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0002-0814-6496>



Arte y diseño

Portada e ilustraciones

Paula Inés Balaszczuk

Maquetación

Flavio Javier Krüger

Ignacio Jorge Manfredi

Corrección

Malena Ferranti Castellano
María Emilia García Pepellin
Flavio Javier Krüger
Alfonsina Lopez
Lara Loyola
Francisco Pagés Reimon
María Elena Ventura

Comité asesor

Dr. Luca Marzolla, Universidad de Bolonia
<https://orcid.org/0009-0003-6614-7945>

Dra. Katia Viera Hernández, Universidad de la Habana,
Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0001-7476-3586>

Índice

Índice	3-4
Palabras de apertura	5-9
Adriana Massa.....	5
Preferiría no hacerlo	11-140
Como estrella fugaz, acomete el rastro suspendido de un sujeto en fuga. La subjetividad lírica nómada en Alejandra Pizarnik Camila Victoria Esquivel.....	11
La creación del héroe nacional mexicano a partir de la poesía popular de la independencia Angel Yared Hernández Quijada.....	29
Fabuladas autobiográficas: confesión y fabulación en <i>Derrumbe</i> y “Una herida que no para de sangrar”, de Daniel Guebel Rodrigo Arenas.....	41
La escritura como forma: estilo y deseo en <i>Noviembre</i> de Flaubert y <i>Seda</i> de Baricco Carla de Alessandro, Ana Moyano.....	53
Representación de Teseo desde la mirada de Ariadna, según Catulo y Ovidio Anahí Yamile Albornoz, María del Rosario Corbalán.....	67
El deseo de la palabra en los <i>Relatos autobiográficos</i> de Thomas Bernhard Sandra Fernández Romero.....	83
Azorín y la quietud descriptiva: aspectos sobre estilo en “La Andalucía trágica” Francisco Bernardo Martínez.....	97
Narración-semilla que germina y brota: cantar y contar para resistir Ariane Ortino.....	113
Desplazamientos del fantástico y refracciones de la coyuntura política en la cuentística de Cortázar y Schweblin Bruno Fraticelli.....	128

La literatura y las cosas 141-172

- “[Me] llama desde el futuro para devenir. [Me] llama desde el futuro para volver”. Aportes de la terolingüística para *seguir con el problema*
Camila Arce Torre..... 142
- Lo Ominoso freudiano en Jorge Luis Borges. Análisis del texto *El libro de arena*
Santiago Marghetti..... 158

Reseñas 173-176

- “Las montañas van a estar”: la creación artística con lo natural, una invitación al trabajo con otros en *Olvidarse del paisaje*, de Guillermo Mena
Guadalupe Garione..... 174

Kátharsis 177-181

- La luz de la espera en la oscuridad exterior: dilemas y expectativas en torno de la conclusión de mi Trabajo Final de Licenciatura
Alfonsina Lopez..... 178

Variatinta 182-189

- El huerto florece
Jazmin Varela Pérez..... 183
- Cómo he vivido
Valentín Brito..... 185
- Nada
Angélica González..... 188

Palabras de cierre 190-191

- Juan Ezequiel Rogna..... 190

Palabras de apertura

No puedo menos que celebrar la publicación del tercer número de *Nota al margen. Revista estudiantil de literatura* que, editada por un audaz y esforzado grupo de estudiantes de la Escuela de Letras de la FFyH, es un claro ejemplo de que las revistas especializadas ya no son sólo para profesores y académicos.

En el transcurso de su carrera universitaria los/as estudiantes escriben, por lo general, para una sola clase de lectores/as: sus profesores/as. Sin embargo, esos textos, que la mayoría de las veces, luego de haber sido evaluados, quedan perdidos y sin lectores/as, no solo han significado mucho tiempo y trabajo para sus autore/as, sino que también contienen tesis sumamente interesantes para la investigación, la discusión y merecen su difusión. En ese sentido, el emprendimiento de una publicación estudiantil instaaura una nueva forma de comunicación científica que permite que los/as estudiantes participen en el diálogo académico. Una apertura que, en su transversalidad, enriquece a toda la comunidad académico-científica unida por una misma pasión: la literatura.

En el área de Estudios Literarios de nuestra Carrera de Letras Modernas no existe una real y constante cultura de la escritura. Si bien a menudo se reconoce este hecho, no es mucho lo que se hace al respecto. Por eso es sumamente meritorio que

—con el apoyo institucional correspondiente— hayan sido los/as estudiantes quienes, conscientes de esta ausencia, hayan procurado ayudarse a sí mismos: se reunieron en encuentros editoriales, intercambiaron ideas, discutieron sobre textos académicos, desarrollaron su creatividad, y decidieron fundar una revista; así, dieron a luz una *Nota* que cada vez se aleja más del *margen* para situarse en un importante centro de irradiación de saberes y de intercambios estudiantiles interuniversitarios y transatlánticos en la que se refleja —y así quedará para las futuras generaciones— no solo la signatura de una época, sino también la impronta de sus creadores.

En el prefacio al primer número de la Revista *Die Horen*, Schiller establece “la diversidad y la novedad” como objetivo de esa publicación mensual, pero sólo “en la medida en que ningún propósito más noble sufra por ello”. Esta tríada —diversidad, comunicación de novedades y un programa idealista— sigue siendo todavía uno de los principios básicos de las revistas literarias, estudiantiles o no. En su conjunto y en todas sus contribuciones este número de *Nota al margen* responde al objetivo enunciado por Schiller.

Así, Camila Victoria Esquivel (UNLP) se propone abordar la configuración de una subjetividad lírica nómada en la obra poética de Alejandra Pizarnik y en diálogo con el romanticismo alemán y el surrealismo analiza el poema “Caroline de Gunderode”, dedicado a la destacada poeta alemana del siglo XVIII, Karoline von Günderode, que a los 26 años se clavó una daga en el pecho y se dejó llevar por las aguas del Rin. Destino no ajeno, sin duda, a la propia Pizarnik.

La poesía popular de la independencia mexicana como factor fundamental para la construcción de los héroes nacionales y la formación de la identidad nacional es el eje que articula el trabajo de Ángel Yared Hernández Quijada (Universidad de Sonora). Destaca particularmente el papel fundamental de Guillermo Prieto, autor de *El romancero nacional*, así como de otras numerosas contribuciones de autoría desconocida, pero no por ello menos importantes.

Desde el problema teórico del género en el que se enmarcan las escrituras del yo, Rodrigo Arenas (UBA) se ocupa de *Derrumbe* (2007) y “Una herida que no para de sangrar” (2015) del escritor, periodista y guionista argentino Daniel Guebel y examina de qué manera el escritor indaga en su propia escritura autoficcional.

Carla de Alessandro y Ana Moyano (UNC) abordan, desde una perspectiva tanto comparatística como estético-hermenéutica, *Noviembre* (1842) de Flaubert y *Seda* (1996) de Baricco. Las autoras se proponen profundizar en la concepción de arte que subyace en los proyectos narrativos de ambos autores a partir del ejercicio de un estilo cuya característica es la búsqueda de una nueva sensibilidad en la que el deseo juega un rol fundamental para la escritura.

El trabajo de María del Rosario Corbalán y Yamile Anahí Albornóz (Universidad Nacional de Tucumán) se inscribe asimismo en el área de los estudios de la literatura comparada. El texto se concentra en las reelaboraciones literarias del mito de Teseo y Ariadna realizadas por Catulo en su *Carmen* 64 y Ovidio en su *Heroida* X, para focalizarse en la voz de Ariadna y en la manera en que ella, desde su mirada femenina, construye la imagen del héroe Teseo.

A partir de *El origen*, el primero de los cinco relatos que conforman la autobiografía del escritor austriaco Thomas Bernhard, Sandra Fernández Romero (Universidad de Murcia) ahonda en los temas que, obsesivamente, recorren toda la obra de este importante escritor de la segunda posguerra: el problema del lenguaje, el proceso de escritura, el anhelo de verdad y la imposibilidad de alcanzarla a través del lenguaje.

El estilo es también el eje ordenador del aporte de Francisco Bernardo Martínez (UNC). En su análisis de pasajes seleccionados de los artículos que conforman “La Andalucía trágica” de Azorín, uno de los escritores más representativos de la Generación del ’98, el autor procura reconocer los factores claves en la configuración del estilo moderno propio del autor español.

La propuesta de Ariane Ortino (UNC) articula la lectura de *Tres golpes de timbal* (1989) del argentino Daniel Moyano a partir de los conceptos “ser o ser alguien”, “estar o estar situado”, “gran historia” y “fagocitación” que, elaborados por Rodolfo Kusch, han sido recuperados posteriormente por otros críticos y conforman un marco filosófico importante para pensar la literatura latinoamericana.

A partir de un amplio marco teórico y en directa relación con la actual realidad argentina, Bruno Fraticcelli (UNC) orienta su estudio de la cuentística de Julio Cortázar y Samanta Schweblin desde la perspectiva del fantástico y su potencial político transformador.

Sobre la base de los conceptos teóricos propuestos en *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* de Donna Haraway, Arce Torre (UNC) pone en relación, desde

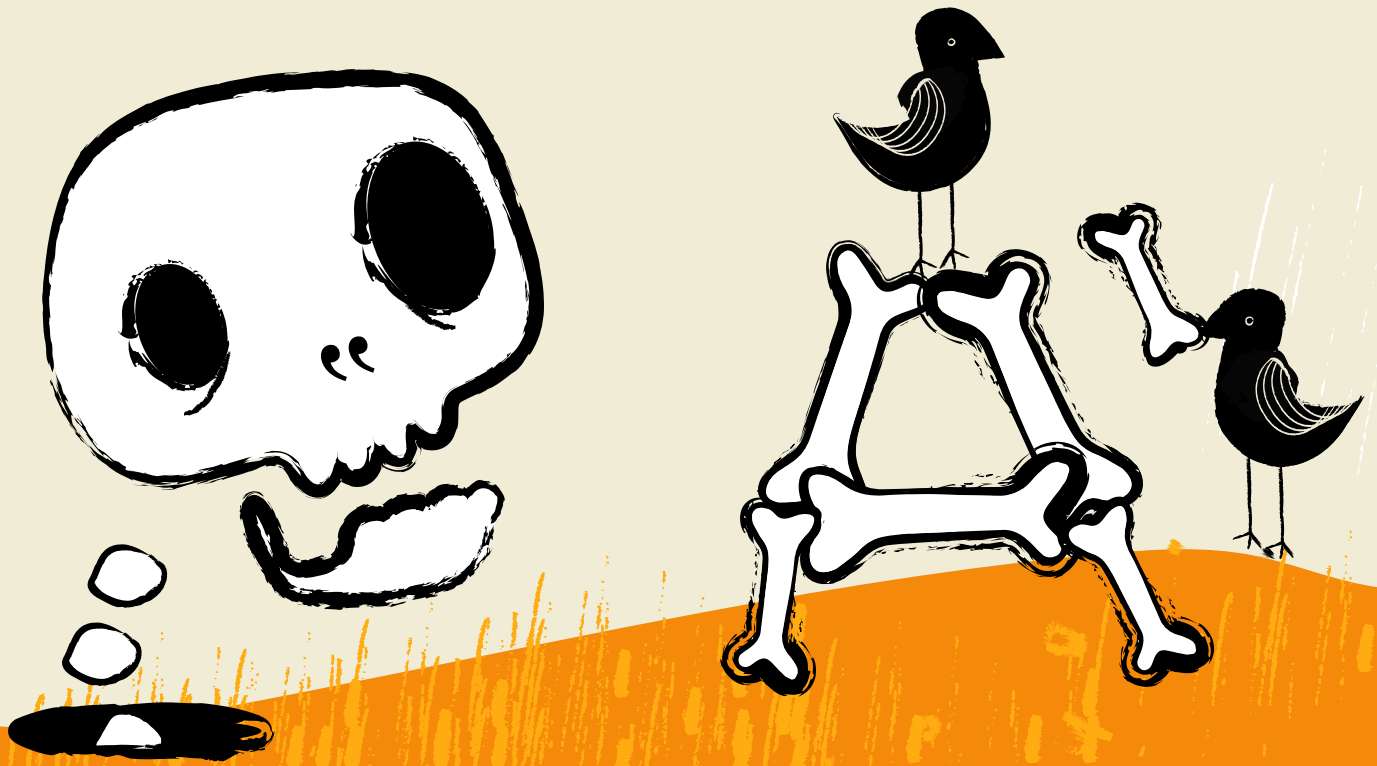
la apuesta teórico-ficcional de la terolingüística, tres relatos de anticipación de la filósofa de la ciencia belga Vincianne Despret y el texto de ficción especulativa de la escritora estadounidense Ursula K. Le Guin.

Por último, Santiago Marghetti (UNC) ofrece una lectura interdisciplinaria entre el ensayo *Lo Ominoso* de Sigmund Freud y el *Libro de Arena* de Jorge Luis Borges; análisis que revela, una vez más, la importante relación entre el psicoanálisis y la literatura.

No puedo terminar sin unas breves palabras de agradecido recuerdo a los/as integrantes del Comité Editorial, evocarlos/las sentados/as en las distintas aulas del Pabellón Haití, del Venezuela, de Casa Verde, etc. y fugazmente, con una inmerecida ilusión, desear que quizás también alguna de esas tantas palabras que, apenas escuchadas, quedaron perdidas en los márgenes de las aulas haya podido germinar y convertirse en una minúscula partícula de *Nota al margen...*



Dra. Adriana Massa



Pág. 11 a 140

Preferiría no hacerlo

Nota al margen | Vol. II N° 3

Como estrella fugaz, acomete el rastro suspendido de un sujeto en fuga. La subjetividad lírica nómada en Alejandra Pizarnik

Camila Victoria Esquivel¹

Estudiante de Letras,
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

camiesquivel99@gmail.com

Recibido el 20 de marzo de 2024, aprobado el 24 de mayo de 2024

Resumen: el presente artículo pretende analizar la obra poética de Alejandra Pizarnik para ver cómo la lírica deconstruye la idea moderna de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto. En efecto, este último se presenta de forma fragmentaria y discontinua, es decir, se encuentra en fuga y devenir permanente. Se propone demostrar, entonces, la configuración de una subjetividad lírica nómada: solo es identificable en el momento en que su rastro temporario irrumpe en el espacio poético. En constelación con otros materiales metatextuales, se analiza el poema “Caroline de Gunderode” (1959). Aquí, en diálogo con la tradición del romanticismo alemán y el surrealismo, Pizarnik le atribuye un repertorio de máscaras a la poetisa sufriente, romántica y suicida, y presenta el problema del sujeto, develando su carácter de construcción ficcional.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, literatura argentina, subjetividad lírica, nomadismo, Karoline von Günderrode.

Like a Shooting Star, the Suspended Trace of a Subject on the Run Storms. The Nomad Lyrical Subjectivity of Alejandra Pizarnik

Abstract: This article aims to analyze Alejandra Pizarnik’s poetic work to see how the lyric deconstructs the modern idea of identity, sustained in the uniqueness and homogeneity of the subject. In effect, the latter is presented in a fragmentary and discontinuous way, that is, it is in flight and permanent evolution. She sets out to demonstrate the configuration of a nomadic lyrical subjectivity: it is only identifiable at the moment when its temporary trace bursts into the poetic space. From this, in constellation with other metatextual materials, we analyze the poem “Caroline de Gunderode” (1959). Here, in dialogue with the tradition of German romanticism and surrealism, Pizarnik attributes a repertoire of masks to the suffering, romantic and suicidal poetess and presents the problem of lyrical subjectivity, revealing its character of fictional construction.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Argentine literature, lyrical subjectivity, nomadism, Karoline von Günderrode.

¹ Con aval de la Lic. Eugenia Straccali, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Breves consideraciones teóricas

La disolución o evaporación del sujeto habla del carácter radicalmente subversivo, propio del género lírico. Como bien señala Reisz de Rivarola (1981) retomando los aportes de Stierle (1979), “la lírica se ubica en el punto máximo de tensión entre el discurso y el no-discurso” (p. 83) al transgredir el tipo de esquema discursivo previo con el cual se relaciona. Esto implica una puesta en crisis o “problematización de la linealidad del discurso” (Reisz de Rivarola, 1981, p. 84) que la lírica expresa en la abolición de restricciones semánticas: sometido a desaparecer y aparecer incesantemente, el sentido se ramifica en innumerables puntos de fuga. De ahí que un poema sea concebible en términos de dispositivo rizomático (Deleuze, 1990; Deleuze y Guattari, 2008) de carácter multilineal y multidimensional, que no conoce principio ni fin.

La obra poética de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), quien póstumamente logró una permanencia constante en el campo literario argentino y latinoamericano, más allá de las estéticas dominantes, viene a subvertir el sustrato discursivo autobiográfico y confesional: ambos instauran un pacto de lectura, en términos de Lejeune (1991), por el cual se establece la afirmación en el texto de una “identidad de nombre” (p. 53), basada en la coincidencia entre la identidad del autor, del narrador y del personaje de quien se habla (Loureiro, 1991). Paul de Man (1991), por su parte, señala el carácter ilusorio de la autobiografía, en tanto “figura de lectura y de entendimiento” (p. 114), al remarcar la imposibilidad de una identidad entre una figura textual y una instancia extratextual, por lo que habla de una desfiguración. De Man cuestiona la existencia de un yo en tanto esencia o sustancia precedente al acto discursivo: aquel se aloja en una máscara que se modela solo a través del lenguaje. Considerando esto, la autobiografía es la ficción de una voz que asume un rostro, una máscara y constituye “la escenificación de un fracaso” (Catelli, 1991, p. 22) por restaurar la vida mortal, pues “desposee y desfigura en la misma medida que restaura” (de Man, 1991, p. 118). Este tipo de discurso permanece en una “dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo” (Catelli, 1991, p. 22). Siguiendo a de Man, lo autobiográfico conlleva la realización de un tropo, la prosopopeya que “se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar

rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (1991, p. 116). El vínculo autobiográfico se basa en la donación de una voz y un rostro, mientras que el Yo, sujeto a esta intermitencia del estar y no estar, constituye una mera figura retórica.

Alejandra Pizarnik y las múltiples figuraciones del Yo

Ahora bien, apuntando a tamizar su inclinación autobiográfica, Pizarnik impone una ruptura en la continuidad identitaria entre la persona y su obra poética en tanto discurso, para lo cual recurre a la construcción de metáforas autobiográficas. Más aún, como se verá más adelante, su Yo deviene en un Yo *textual* que se fragmenta en múltiples personajes o máscaras, los cuales le permiten a la escritora escapar de los subgéneros tradicionalmente destinados a las mujeres escritoras —el diario íntimo, la novela sentimental y la lírica tardorromántica— y su tono confesional. Como bien señala Aira (2001), “el sujeto personaje, fraccionado en niñas, sonámbulas, náufragas, le permitió a A.P. avanzar en la escritura sin caer en los convencionalismos de la vieja lírica sentimental” (p. 18). Esto solo es posible en el territorio de la lírica, debido al carácter precario de su identidad discursiva, lo que hace que se lo conciba como el producto de un proceso de mimetización, cuyo objeto es “el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta” (Reisz de Rivarola, 1981, p. 81). Ello explica la inconsistencia identitaria del sujeto lírico, que en Pizarnik se objetiviza en el lenguaje. Así, por ejemplo, en el poema titulado “Ajedrez” (1955), el Yo poético deja manifiesto su anhelo de descorporalizarse hasta devenir lenguaje: “quisiera ser masa lingüística” (Pizarnik, 2000, p. 22). Este verso marcaría el rumbo de los siguientes poemarios, al definir uno de los rasgos más característicos de la escritura poética de Pizarnik.

“Es el Hombre un extraño en la tierra. Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra” (Pizarnik, 2001, p. 284). De este modo, en una entrevista incluida en la antología *El deseo de la palabra* (1972), Pizarnik parte de una frase de Georg Trakl para describir su *vocación de errancia* —en palabras de Martha Isabel Moia— como el carácter definitorio de todo poeta. Esta idea de errancia toma forma en las múltiples voces que, como “la extranjera”, “la silenciosa en el desierto” o “la pequeña viajera” hacen constelación en la obra poética de Pizarnik, en tanto *figuraciones de un yo* (Molloy, 2015) o máscaras compuestas por palabras. A partir de estas, la crítica ha tendido a cristalizar su imagen de autora, imponiendo un punto de clausura a su obra, lo que suspende la labor

poética como creación en proceso.

En la búsqueda ilusoria por afianzar una identidad y escritura propias, la escritora configura un sujeto poético en disolución, es decir, que se descorporaliza hasta devenir voces: “no puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, 2000, p. 230), enuncia el sujeto lírico del poema “Piedra fundamental”. Este procedimiento —rastreado desde su primer poemario, *La tierra más ajena* (1955), hasta el último, *El Infierno Musical* (1971), pero también en sus poemas póstumamente recopilados y editados— se vincula con la fragilidad identitaria del sujeto lírico (Stierle, 1979, como se citó en Reisz de Rivarola, 1981) y es lo que Mignolo (1982) ha señalado como evaporación en la lírica de vanguardia: la imagen de la poeta se construye “sobrepasando los límites de lo humano” (p. 134), escapa a los confines del cuerpo y el espacio que habita. En este aspecto, la obra de Pizarnik se encauza en una tradición de la lírica argentina escrita por mujeres como Olga Orozco, Susana Thénon o Diana Bellessi, las cuales parecen coincidir en la manifestación de una actitud contra el lenguaje, en un movimiento de destrucción y construcción de sí mismas que se produce en el cuerpo del poema (Mallol, 1998). Así pues, en “El Despertar” (1958) uno de los primeros poemas editados de Pizarnik (2000), se lee: “contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada” (p. 76).

Caroline de Gunderode

*En nostalgique je vagabondais
par l'infini
C. de G.*

La mano de la enamorada del viento
acaricia la cara del ausente.
La alucinada con su «maleta de piel de
pájaro»
huye de sí misma con un cuchillo en la memoria.
La que fue devorada por el espejo
entra en un cofre de cenizas
y apacigua a las bestias del olvido.

A Enrique Molina. (Pizarnik, 2000)

En *Obras Completas. Poesía y prosa* (1990), con prólogo de Silvia Baron Superville y editado por Corregidor, se incluye por primera vez un repertorio de poemas inéditos, que en el mes de diciembre de 1959 habían sido publicados en la revista *Poesía-Poesía*. Se trata de siete composiciones preferentemente breves (de tres y de cinco versos), tendencia a la depuración en la que Pizarnik incursiona por esos años, razón por la que, presumiblemente, aparecen anexados al poemario *Árbol de Diana* (1962), bajo el título “Otros poemas (1959)”. Sin embargo, “Caroline de Gunderode” es la excepción al conjunto, no solo en cuanto a su extensión, sino también a los paratextos, ya que incluye título, epígrafe y dedicatoria. Aquí se manifiesta una subversión del discurso autobiográfico y biográfico, apoyada en el procedimiento de la disolución o evaporación del sujeto, que adquiere, en este caso, una doble complejidad: afecta a la configuración del Yo lírico, pero también a la de la otredad como protagonista de la experiencia poética; mientras uno deviene voz, el otro deviene lenguaje. Aquí puede verse lo que Hölderlin plantea al sentenciar: “somos palabra-en-diálogo” (como se citó en Heidegger, 1944). A esto, Heidegger agrega que el ser histórico del Hombre, su carácter de palabra-en-diálogo, esto es, dar nombre a los Dioses y hacer vocablo del mundo, se funda en la palabra, la cual acontece como “palabra dialogada” (Heidegger, 1944, p. 28). La poesía, entonces, viene a ser la palabra primogénita, en tanto “fundación del ser por la palabra de la boca” (p. 34).

Atendiendo al contenido del poema citado, Pizarnik entabla diálogo con una poetisa y pensadora del periodo correspondiente al prerromanticismo alemán: Karoline von Günderode (1780-1806), cuya producción escrita le valió ser póstumamente reivindicada como una figura emblemática, siendo que su prosa y sus versos abarcan una amplia constelación temática (como el amor, la muerte o la mitología). Asimismo, su correspondencia ha sido analizada por la crítica como la constante tensión “entre su ansia de saber y el anhelo de plenitud amorosa” (Bermúdez-Cañete y Trancón y Widemann, 1995, p. 90). Un siglo más tarde de su suicidio, motivada por una fascinación por los poetas románticos y las figuras femeninas sufrientes, Pizarnik rescata su legado y la hace objeto de su poesía. Interesa partir de aquí porque, en relación con esta poetisa, el poema presenta un sujeto que está “de paso”, fragmentario y discontinuo, que se encuentra en fuga y devenir permanente. Se reconoce, entonces, la configuración de una subjetividad lírica nómada: solo es identificable en el momento en que su rastro temporario irrumpe en el espacio poético. De este modo, Alejandra Pizarnik deconstruye la idea moderna de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto.

Compuesto por siete versos y una métrica irregular, “Caroline de

Gunderode” es un dispositivo de enunciación múltiple, un montaje de voces e imágenes poéticas. Justamente, un rasgo que caracteriza la obra poética de Alejandra Pizarnik es la proliferación de palabras ajenas, es decir, incorporaciones en forma de citas, alusiones o referencias a otros autores. Esto es concebible en términos de intertextualidad (Kristeva, 1981): la palabra o el texto en tanto “cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (p. 190); o bien como un tipo de transtextualidad (Genette, 1989), o sea “la relación de copresencia entre dos o más textos” (p. 10). Este procedimiento es el más evidente del poema. Como ya se ha mencionado, este alude explícitamente a Karoline von Gunderode (además de a Enrique Molina, aunque de forma no explícita), la cual viene a integrar el repertorio de “los arrebatados rostros de la muerte” (p. 166), retomando las palabras con las que Piña (Piña y Venti, 2021) refiere a la Condesa Báthory, que sumergieron a la escritora en la obsesión.

Con este poema, Pizarnik deconstruye el mito que se alza en torno a poetisa alemana como la que “buscaba el ideal del amor y fue víctima de la imposibilidad de alcanzarlo” (Bascoy Lamelas, 2001, p. 2), lo que hizo que su prolífica obra sea interpretada desde su imposibilidad de afianzar sus relaciones amorosas y desde su trágico desenlace: a la edad de veintiséis años, se clava una daga en el pecho para luego dejarse arrastrar por el fluir incesante del Rin. Ciertamente, el martirio del amor no correspondido, que contravino su afán de conocimiento y excesiva sensibilidad, ha contribuido al mito del suicida romántico por sufrimiento (Sánchez Loyola, 2011). También se la ha abordado desde su interés por la mitología griega y la construcción de las heroínas de su obra, de ahí que sea reconocida como la Safo alemana o del Romanticismo. En cualquier caso, la fascinación de Pizarnik por Karoline von Gunderode es rastreable en las menciones a su nombre, que aparecen en los diarios unos años después de la concepción del poema inédito, más precisamente en 1962, cuando se publica *Árbol de Diana*. En la entrada del 10 de agosto, Pizarnik alude a ella junto a Mariana Alcoforado y a Eloísa, figuras femeninas sufrientes que supieron volcar sus padecimientos de la experiencia amorosa en la escritura:

Saber que no reencarnas a la Monja Portuguesa ni a Heloisa ni a Caroline de Gunderode te llevará a una muerte magnífica que ellas no imaginaron siquiera, porque su dolor tenía raíces y cuerpo y era auténtico y veraz como la mano del enamorado lejano que alguna vez

tocaron. (Pizarnik, 2003, p. 259)

Ya en la entrada del 02 de febrero de 1959, Pizarnik hace referencia a su “imposibilidad de amar” (p. 149), lo que le impide apaciguar su deseo y la diferencia de dichas escritoras. Por otro lado, en la entrada del 25 de noviembre, la poeta alemana aparece asociada a una figura que la autora retrata poéticamente en el escenario de un paraje solitario:

Por el río se desliza una esperadora muerta —Caroline de Gunderode— desnuda, manando sangre, abiertos los ojos claros para ver cómo es la muerte dulce, en un río, con los silenciosos cabellos en amistad con las lianas, las algas, las flores de agua que la acompañan en su transitar detenido, que no finaliza; su leve pasaje entre barcos de papel, su muerte de juguete. (Pizarnik, 2003, p. 295)

Aquí Pizarnik, en tanto sujeto de enunciación, ocupa el rol de testigo impasible. La escena es protagonizada por una mujer que transita su propia muerte en el río, aunándose con la naturaleza con los ojos abiertos, lo que recuerda a la Ofelia de Millais.

Desaparecer y no morir, no ser y perdurar

El hecho de que Pizarnik se permita escribir el nombre de esta poetisa de forma diferente (con “C” y no con “K” e incluso bajo siglas) y que la cite en otra lengua que no es la original nos habla de la apropiación de un nombre y una voz, que corresponde y a la vez se contrapone a la entidad real que es Gúnderrode². Esto es debido a una distancia lingüística dada por el acceso que tiene Pizarnik a su producción escrita en francés, lengua que dominaba en la lectura y escritura: los diarios ponen de manifiesto que hacia 1959 la poeta medita constantemente sobre la posibilidad de viajar a París, lo que acabará concretando para permanecer allí durante cuatro años (Aira, 2001). Asimismo, en *Biografía de un mito*³ (2021) Cristina Piña señala que Pizarnik incursiona en

² No está demás mencionar que Gúnderrode ha publicado bajo seudónimos masculinos como Tian, por lo que su propia obra está atravesada por este juego identitario, salvando el hecho de que tenga relación con las limitaciones de la época a la escritura femenina.

³ Cabe detenerse en la adopción de la palabra “mito” en vez del nombre de la persona biografiada, al contrato de como lo ha hecho Aira (salvando que haya sido en un ensayo y no en una biografía), o de un sintagma explícitamente relacionado con la escritora. El mito implica una narración situada fuera del tiempo histórico, en un tiempo anacrónico, que se construye en torno a una entidad o personaje. Ahora bien, ¿qué hay detrás de este desplazamiento del mito por sobre el nombre? ¿Qué hay de mitológico en

la composición de poemas en francés desde 1961 a 1963. Esto no es un dato menor, considerando que el título y el epígrafe del poema citado evidencian la intervención de Pizarnik como traductora, pues no se conoce una traducción de la obra de Günderrode al francés hasta 1963, con el libro *Les romantiques Allemands* de Armel Guerne. Por lo tanto, ya desde esta instancia es posible apreciar que el yo autor se descorporaliza para devenir espectro: Derridá (1995) plantea que lo espectral nunca está presente en tanto sustancia, esencia ni existencia: este “presente no presente” (p. 20) no es ni alma ni cuerpo y es una y otro a la vez. Esto no es ajeno a Pizarnik, cuya imagen de escritora se construye en un estado de suspensión fantasmal y asume un carácter de muerto-vivo o de sonámbulo —ambos asociados a la noche, motivo constante en su poesía—. En los diarios, esto se ve, por ejemplo, en la entrada del 21 de abril de 1958: “mi susceptibilidad ante la menor desatención de la gente para conmigo es tan enorme que me transformo en una muerta” (Pizarnik, 2003, p. 133). Invisible en sus apariciones, se desconoce si el espectro vive o está muerto y, sin embargo, “nos ve no ver[lo] incluso cuando está ahí” (Derridá, 1995, p. 21). Según puede apreciarse, lo espectral en Pizarnik tiene que ver con la imposibilidad de suplir la constante demanda del otro, de su mirada, sin la cual no habría figura y, por consiguiente, un yo. Aun en el diario íntimo se habla de un desdoblamiento del sujeto de enunciación: quien dice yo es al mismo tiempo el receptor de su propio discurso.

En la entrada del 10 de febrero de 1958, Pizarnik (2003) escribe: “yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía” (p. 124). En un gesto de renuncia a la experiencia vital y a la interacción social, la poeta aspira a una muerte simbólica, un enclaustramiento en el territorio anacrónico de lo literario: escribir, dice Blanchot, es “entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo” (2002, p. 25). La escritura, como plantar una huella en la arena, se convierte en la única instancia posible para corroborar la propia existencia, se trata de un acto de intervención en el mundo. A su vez, el sufrimiento de la autora viene a ser el combustible de su escritura: de otro modo, ¿cómo explicar la enormidad de su archivo? No se trata, por tanto, de buscar una continuidad más allá de la muerte, sino de sustituir al ser mediante el lenguaje, facilitado por la propensión a la escritura: “¿posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Pizarnik, 2003, p. 119). Esta fuga de sí misma para precipitarse en el papel se sostiene en una obsesión por la pulsión de muerte, traducida en el gesto de morir

Alejandra Pizarnik, en la imagen que ha proyectado en su escritura sobre sí misma y que sus allegados, lectores críticos y aficionados han sabido reconstruir? En cualquier caso, titular una biografía con la palabra “mito” implica una contradicción: poner en duda la existencia del sujeto biografiado.

para el poema, de *ser para la literatura*: sobrevivir es nacer al cuerpo poético (Aronne-Amestoy, 1983). A su vez, se vuelve necesario poner en escena un maniquí del yo, para dar continuidad y contener el caos que implica la existencia, que en el caso de Pizarnik toma forma en una multiplicidad de autofiguraciones.

La flor seguirá posando en su atril de aroma extinguido

Es posible analizar el diálogo de Pizarnik con Enrique Molina⁴ como otro de los elementos que gravitan en torno al poema “Caroline de Gunderode”. Esto resulta significativo considerando que, desde 1956, Pizarnik entabla contacto con grupos poéticos e intelectuales contemporáneos, como Equis o Poesía Buenos Aires, durante su breve paso por la facultad. El contacto fue mediante publicaciones en revistas culturales (como *Agua Viva* o *Eco Contemporáneo*) en sus viajes a París y Nueva York, pero sobre todo a través de intercambios epistolares, donde fluyen las reflexiones, lecturas y recomendaciones de autores. Lo mismo le sucede con escritores de generaciones anteriores, como Olga Orozco y Silvina Ocampo, a partir de una aproximación al grupo Sur. Con respecto a Molina, Pizarnik lo ubica a la par de Orozco y califica a ambos como “los mejores poetas” (2017, p. 301) de Argentina, en su diálogo por carta con Antonio Fernández Molina⁵. Asimismo, los diarios permiten iluminar sobre la íntima amistad entre la poeta y Enrique Molina: sus encuentros se datan en diciembre de 1958, año en el que se publica *Las Aventuras Perdidas*, y enero de 1959, momento en el que surgen los poemas inéditos; una zona apenas sugerida por la dedicatoria del poema y silenciada ante la falta de correspondencia entre ambos (considerando el repertorio publicado hasta el momento). Esto también habla del punto de contacto entre Pizarnik y el surrealismo, pilar fundamental en la génesis de su escritura, bien lo señala Aira: la poeta “vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo” (2001, p. 11). Este último apuntaba a convertir la vida en poesía, más precisamente:

[En un] estallido de formas insólitas, abriéndose al inconsciente y lo onírico, afirmando una extrema libertad imaginaria para así acceder

⁴ Enrique Molina (1910-1996) fue un poeta y pintor argentino, reconocido por pertenecer a la denominada Generación del 40 y por encabezar el Movimiento Surrealista Argentino. En 1952 fundó, junto a Aldo Pellegrini, la revista de orientación surrealista *A partir de cero. Revista de poesía y antipoesía*, que dirigió en sus dos primeras entregas y en 1956 compartió redacción con Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga y Juan Antonio Vasco. Asimismo, integró el comité de redacción de *Letra y Línea*, que se identificaba con el surrealismo.

⁵ El poeta Antonio Fernández Molina (1927-2005) es considerado uno de sus *corresponsales* españoles. Fue secretario de redacción de *Papeles de Son Armadans* (1956-1979), revista dirigida por el escritor Camilo José Cela.

a la superrealidad que anula en un instante de incandescencia, la distancia entre sujeto y objeto, interior y exterior, vida y poesía. (Piña y Venti, 2021, p. 52)

Dicha aspiración en hacer confluír vida y literatura le impide a Pizarnik dar por terminado el duelo, o sea, cicatrizar su herida existencial. Con relación a esto, en uno de los versos de “Caroline de Gunderode” se lee: “la alucinada con su maleta de piel de / pájaro / huye de sí misma con un cuchillo en la memoria”. Esta construcción sinecdótica presenta la imposibilidad de abrir la herida, lo que permitiría cicatrizar el dolor; el cuchillo se encuentra incrustado en la memoria, que es la cristalización de los recuerdos. La herida de Pizarnik que la escritura no puede suturar o *curar* (Rolnik, 2006) es la de asumir pasivamente el transcurso del tiempo y la finitud del ser humano: “pensar que esta humilde flor de cerámica no morirá jamás y yo sí. Morir. Yacer inerte sin sentirme. La flor seguirá posando en su atril de aroma extinguido. Morir. No sentirme nunca más” (Pizarnik, 2003, p. 92). Su obra poética, entonces, presenta una continua dialéctica entre el ejercicio de escritura como salvación y como manifestación de la muerte, que la autora transita en vida.

Transitando sin rumbo por el infinito

“En nostalgique, je vagabondais par l’infini”⁶ es la cita de un poema en prosa de Günderrode titulado “Fragmento apocalíptico”, donde se pueden apreciar aspectos fundamentales de la cosmovisión romántica como “el panteísmo, la grandiosidad visionaria y la libertad imaginativa” (Bermúdez-Cañete y Trancón y Widemann, 1995, p. 85). El sujeto lírico, situado desde lo alto de una roca en el Mediterráneo y mirando a oriente, se sumerge en una experiencia poética donde confluyen la naturaleza (el cielo y el mar) y lo onírico, para abstraer al sujeto de su conciencia espacio-temporal. Este Fragmento aparece anexado a una de las tantas cartas que Günderrode intercambia con Betina von Arnim⁷. De ambas se desprende una intensa y duradera amistad y un fructífero intercambio cultural, cuyo testimonio llega a la actualidad gracias al interés de la crítica por compilar su diálogo epistolar, género tradicionalmente asociado a lo privado, lo sentimental y, por consiguiente,

⁶ “En nostalgia, vagué por el infinito” [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

⁷ Nacida bajo el nombre de Elisabeth Catharina Ludovica Magdalena Brentano (1785-1859), fue una destacada escritora, pensadora y compositora del romanticismo alemán. Estuvo casada con Achin von Arnim (1781-1831) y fue hermana de Clemens Bentano (1778-1842), dos figuras de importancia en el mismo periodo.

a lo femenino. Cabe destacar que estas producciones escritas no siempre tenían un único destinatario, sino que se leían y comentaban en reuniones y salones. Justamente, si algo distingue a las sociedades literarias de su época es el interés por relacionarse con colaboradores de diversa índole, trabando amistades, parejas e incluso rivalidades; la propia Gúnderrode da testimonio de ello⁸. Considerando esto, es posible afirmar que lo epistolar es fundamental en la construcción de la imagen de autor, tanto en la poetisa alemana como en Pizarnik, aunque la de esta última se ha consolidado en su imposibilidad de afianzar vínculo con otros.

Es interesante el gesto de apropiación de Pizarnik sobre el discurso de Gúnderrode, ya que recorta y abstrae una voz ajena para ponerla a funcionar en otro dispositivo poético, donde adquiere un papel y, por consiguiente, un significado nuevo. Asimismo, se puede apreciar la potencia de la brevedad, que impacta en forma de múltiples y simultáneos relámpagos de sentido. Un sujeto lírico explícitamente enunciado mediante el pronombre de primera persona (lo que es, de hecho, una característica de la poesía románticista) encabeza una experiencia de tránsito —sin un propósito o rumbo concreto— por el “infinito”, posibilitado por el acceso a una instancia de pena o tristeza melancólica, que es la “nostalgia”. Debido a la preposición que le antecede, esta última es concebible como espacio o territorio, al igual que el infinito. Asimismo, la conjugación verbal, en pretérito imperfecto, describe dicha acción en estado de desarrollo, pero tiene lugar en el pasado. Al mismo tiempo, al momento de la enunciación, ese yo se encuentra sintácticamente encerrado entre las palabras *infinito* y *nostalgia*. Por lo tanto, se reconoce en el fragmento una dialéctica entre la huida y la reclusión. Interesa resaltar la idea de movimiento aquí presente, ya que esta contribuye a la configuración de la subjetividad lírica en “Caroline de Gunderode”.

En efecto, en dicho poema se observa una evaporación física y gramatical del Yo lírico, el cual se descorporaliza para dar lugar a la voz: es lo que Mallol (1998) ha señalado en la obra poética de Pizarnik como gesto de destrucción y construcción del Yo-autor en el cuerpo del poema. En este punto de simultánea presencia y ausencia, la identidad del sujeto se muestra inconsistente. Aún más, debido a la ausencia de cuerpo, ya no es posible afianzar una identidad, entendida esta última como “aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable” (Guattari y Rolnik, 2013, p. 98). Al mismo tiempo, la escritura requiere necesariamente de una toma de posición, por lo que el

⁸ A modo de ejemplo, Gúnderrode inició una relación amorosa con el jurista Karl von Savigny, que fracasaría debido a que este termina comprometiéndose con una hermana de Betina, Gunda Brentano.

yo autor de Pizarnik se desterritorializa y reterritorializa desde un no-lugar, desde el vacío y la falta. Esto se materializa en el poema, el cual potencia el carácter ficcional o incompleto de la identidad del sujeto, habilitando el acceso a nuevos territorios de sentido. Desde esta perspectiva, una de las zonas de la obra poética de Pizarnik, que el análisis de “Caroline de Gunderode” permite iluminar, tiene que ver con el nomadismo o la territorialización temporaria de la subjetividad lírica.

Acomete el rastro suspendido de un sujeto en fuga

En el poema mencionado, el sujeto del enunciado y el de la enunciación están totalmente escindidos: el segundo se ha desplazado al rol de espectador o testigo impasible de una experiencia externa, ya sea por entregarse a la fascinación o bien por negarse a contaminar una descripción pretendidamente objetiva, lo cual no deja de remitir al discurso narrativo, aunque subvertido⁹. Aquí, la imagen se impone al yo lírico por contacto a distancia, lo que arrastra, absorbe su mirada en un movimiento inmóvil. La imagen se erige en una presencia ajena al presente del tiempo y al espacio, toma posesión de y acapara a quien la ve. En ese sentido, fascinación es lo que Blanchot (2002) describe como “la pasión de la imagen” (p. 28): la mirada se convierte en el “fantasma de una visión eterna”, mientras que su accesibilidad a la experiencia mediante la distancia es la “imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera en una visión que no termina” (p. 28), ya que la poesía, en tanto comienzo, está ligada a una palabra que siempre vuelve a decir.

En “Caroline de Gunderode” se articula la experiencia de una otredad en tránsito (dada por la conjugación de los verbos en presente). Si, tal como lo plantea Molloy (2015), no hay figuración del yo sin el otro, en los poemas en los que el sujeto del enunciado está en tercera persona, es posible pensar que esta figura articulada apela y demanda la mirada del yo: sin ese yo, aunque no esté explícito, no habría otro, pues solamente existe por oposición al yo. En ese sentido, Benveniste (1997) caracteriza la tercera persona como la no-persona, aquella que es necesariamente parte de un discurso enunciado por un yo, por lo que es en y por el lenguaje como se constituye sujeto. Este último, en el poema, se erige desde lo múltiple, lo fragmentario, lo heterogéneo, pues adquiere diferentes figuraciones o máscaras: “la enamorada del viento”, “la alucinada con su maleta de piel de / pájaro”, “la que fue devorada por

⁹ El poema construye un ilusorio efecto de progresión narrativa, dado por los verbos conjugados en presente. Estos son el núcleo de una sucesión de enunciados que repiten una misma estructura sintáctica –*cappling*– y que introducen construcciones anafóricas (la repetición de la preposición “de”).

el espejo”. Estas se disponen de forma sucesiva, de modo que cada una se superpone a la anterior, lo que a su vez habilita la posibilidad de pensar en más de un sujeto del enunciado. No obstante, la marca formal explícita de género femenino permite hacer constelación de los fragmentos de imagen con el título del poema: Pizarnik convoca el espectro de Karoline y la vuelve a la vida con una nueva luz.

Asimismo, el sujeto del enunciado no asume una voz, pero impulsa el desarrollo de la experiencia poética al ser quien lleva la acción (acaricia, huye, entra, apacigua), a la vez que la recibe y padece: es una subjetividad lírica pasiva. Esto se puede apreciar en los adjetivos sustantivados, previamente mencionados. Ahora bien, si el desdoblamiento del yo lírico queda trunco, porque antes de reflejarse en el otro escapa y deviene lenguaje, lo mismo ocurre a la inversa. El sujeto del enunciado carece de cuerpo, no adquiere una forma concreta, por lo que le resulta imposible afianzar una identidad: es una subjetividad lírica en fuga. La palabra, entonces, viene a ser la instantánea de un sujeto en desaparición que transita su propio devenir, salta de un estado a otro, de una máscara a otra sin fijarse a ninguna. Al mismo tiempo, desde un principio está condenado a la fragmentación, al desmembramiento, marcado por el empleo de la sinécdoque: “la mano de la enamorada del viento” lleva la acción, es decir, “acaricia la cara del ausente”; lo que, nuevamente, habilita el juego con lo espectral —tanto la presencia como ausencia— y arrastra consigo a la enamorada.

Interesa detenerse en esta primera imagen, construida mediante el recurso retórico de la prosopopeya, que describe al sujeto femenino sumido por completo en un estado de fascinación por aquello que está presente, pero es incontenible en un cuerpo. El viento adquiere un simbolismo negativo en Pizarnik, dado por su carácter destructivo como desamparo o locura¹⁰. Esto remite a la poesía expresionista de Georg Trakl (autor de considerable importancia en la obra de Pizarnik), más precisamente al fragmento que sirve de epígrafe y antesala a *Las Aventuras Perdidas* (1958): “sobre negros peñascos se precipita, / embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento” (Pizarnik, 2000, p. 57). En un escenario sombrío, un sujeto lírico contempla un acontecimiento trágico: la enamorada del viento, extasiada de muerte, se parapeta al vacío entregándose por completo al objeto de su fascinación. Esta misma dialéctica entre el amor y la muerte, que no deja de remitir a la poesía del Romanticismo, es retomada por Pizarnik en el poema 07 de *Árbol de Diana* (1962): “salta con la camisa en llamas / de estrella a estrella. / de sombra en

¹⁰ Un ejemplo de ello se observa en el poema “Origen” (1958): “pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada? / Alguna palabra que me ampare del viento ... Pero no. Mi infancia / solo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas / me anunciaron” (Pizarnik, 2000, p. 72).

sombra. / Muere de muerte lejana / la que ama al viento” (Pizarnik, 2000, p. 92). Nuevamente aparece un sujeto en tránsito, en este caso, por zonas de luz y de oscuridad; no obstante, la muerte y el enamoramiento ocurren en la inmediatez del presente. Esta imagen gravita en torno a Pizarnik, incluso en sus diarios, pues en la entrada del 10 de agosto de 1962 habla de su imposibilidad de ser “una maravillosa heroína suicida al borde borrascoso de una locura absolutamente poética” (Pizarnik, 2003, p. 259).

La enamorada del viento deviene “la alucinada con su ‘maleta de piel de / pájaro”, es decir que el enamoramiento desemboca en un estado de locura, trastorno o exaltación. Esta máscara se construye a partir del montaje de una voz ajena, debido a que la cita textual proviene del poema “La maleta de piel de pájaro” de Enrique Molina, publicado en la antología *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). La que alucina se desdobra en un yo-otro que la persigue, por lo que deviene fugitiva, lo que puede ser puesto en paralelo con la imagen siguiente, donde el sujeto se ha convertido en la víctima fatal de su propia mirada obsesiva: “la que fue devorada por el espejo”. A continuación, ingresa en el territorio de la muerte (“entra en un cofre de cenizas”), instancia donde tampoco hay cuerpo, ya que este queda reducido a polvo, pero aparecen las bestias devoradoras de recuerdos, ahora sosegadas: “y apacigua a las bestias del olvido”.

De este modo, “Caroline de Gunderode” es un dispositivo poético mediante el cual Pizarnik atribuye un repertorio de máscaras a la poetisa sufriente, romántica y suicida que la obsesionaba, para sacarla de su subjetividad, deconstruir el mito en torno a su figura e integrarla en su constelación poética. El poema plantea la cuestión del sujeto como construcción ficcional, puesto que se constituye en múltiples fragmentos de imágenes suspendidas en el espacio de su desaparición (Straccali y Crisorio, 2017). La poeta emprende la reconstrucción, es decir, hace escritura, hace rizoma de aquellos restos dispersos que terminan de configurar una subjetividad lírica herida. Esta se presenta como nómada, está en fuga y acaecer permanente, por lo que solo es reconocible de forma temporaria, en el instante en el que irrumpe en el espacio poético. Con ello, la lírica subvierte la idea de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto.

Referencias

- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.
- Aronne-Amestoy, L. (1983). La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso. *Inti: Revista de literatura hispánica*, (18)15. <https://digitalcommons.>

- providence.edu/inti/vol1/iss18/15
- Bermúdez-Cañete, F. y Trancón y Widemann, E. (1995). Introducción general al romanticismo. En F. Bermúdez-Cañete, E. Trancón y Widemann (Eds.), *Antología de románticas alemanas* (Trad. F. Bermúdez-Cañete, E. Trancón y Widemann). Cátedra.
- Bascoy Lamelas, M. (2001). Karoline von Gunderode: La deconstrucción de un mito. Universidad Santiago de Compostela. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/60544/BASCOY_Lamelas_Montserrat.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Benveniste, É. (1997). De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I* (Trad. Juana Almela). Siglo XXI Editores.
- Blanchot, M. (2002). *El Espacio Literario*. Paidós.
- Catelli, N. (1991). *El Espacio Autobiográfico*. Lumen.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En E. Balbier, *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). Introducción: Rizoma. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (pp. 9-32). Pre-textos.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración (Trad. Ángel G. Loureiro). *Suplementos Anthropos*, (29), 113-117.
- Derridá, J. (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Trotta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. (Trad. C. Fernández Prieto).
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Trad. Florencia Gómez). Tinta Limón.
- Günderode, K. (1861). *Correspondance of Fräulein Günderode and Bettine von Arnim*. T. O. H. P. Burnham, 12-13.
- Heidegger, M. (1944). *Holderlin y La esencia de la poesía y Esencia del Fundamento*. (Trad. J. D. García Bacca). Séneca.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. *Semiótica I*. (Trad. J. M. Arancibia). Fundamentos.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico (Trad. Ángel G. Loureiro). *Suplementos Anthropos*, (29).
- Loureiro, Á. G. (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. *Suplementos Anthropos*, (29).
- Mallol, A. (1998). Una canción que sea menos que una canción: La constitución de la tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi. *Tramas para leer la literatura argentina*,

- (9), 152-161. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10960/pr.10960.pdf
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Semiosis*, (9), 39-59.
- Molloy, S. (2015). “Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik. *Taller de letras*, (57), 71-79. ISSN 0716-0798.
- Piña, C. y Venti, P. (2021). *Biografía de un mito*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía Completa* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa Completa* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2017). *Nueva Correspondencia 1955-1972* (Eds. Ivonne Bordelois y Cristina Piña). Lumen.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Reisz de Rivarola, S. (1981). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *LEXIS*, V(1), 73-86.
- Straccali, E. y Crisorio, B. (2017). La poesía a través de los astros. En E. Straccali y Bruno Crisorio (Comp.), *Atlas de la poesía argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Rolnik, S. (2006). ¿El arte cura? *Quaderns Portàtils*, (2). MACBA. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>

Anexo: Galaxia Pizarnik

A continuación, se propone una selección de materiales metatextuales con la intención de hacer constelación con la propuesta del presente trabajo. Dicha selección consta de citas extraídas de la obra poética y de los diarios de Alejandra Pizarnik. Asimismo, se incluyen citas de poemas provenientes de otros autores afines: Enrique Molina y Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998), ambos contemporáneos a la autora, para ampliar dicha constelación hacia un panorama latinoamericano. En todos los casos, aparece el problema de la subjetividad lírica nómada que se halla en fuga y en devenir permanente; no tiene cuerpo y, por lo tanto, le es imposible afianzar identidad. Se constituye, desde el lenguaje, en múltiples máscaras y a la vez en ninguna. Aquí, como así también en los diarios, no cabe la idea de identidad en tanto construcción fija y homogénea, porque se da una desterritorialización, lo que habilita la producción de nuevos significados.

Toda yo soy un ser literario.

(Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2003, p. 147)

Me miro en el espejo y me veo ya un monstruo, ya un ángel. Pero en verdad,
no me miro casi nunca.

(Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2003, p. 148)

¿Cómo no me arrastro hasta el amado
que muere detrás de mi ternura?
¿Por qué no huyo
y me persigo con cuchillos
y me deliro?

(Alejandra Pizarnik, “La danza inmóvil”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en qué vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando

(Alejandra Pizarnik, “Exilio”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
aunque igual la alcanzan,
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?

(Alejandra Pizarnik, “Mucho más allá”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

Cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto

de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

(Alejandra Pizarnik, “3”, *Árbol de Diana*, 1962)

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar

(Alejandra Pizarnik, “10”, *Árbol de Diana*, 1962)

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnuda sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro

(Alejandra Pizarnik, Sin título, *Otros poemas*, 1959)

Viajera de perfume viajera de suspiro viajera de lamento
Viajera de sollozo de luna en las piedras

(Enrique Molina, “La maleta de piel de pájaro”,
Costumbres errantes o la redondez de la tierra, 1951)

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.
También la luz en sí misma se pierde.

(Octavio Paz, “Destino de poeta”, *Condición de nube* (1944),
Bajo tu clara sombra (1935-1944), en *Libertad bajo palabra*, 1935-1957)

La creación del héroe nacional mexicano a partir de la poesía popular de la independencia

Angel Yared Hernández Quijada¹

Estudiante de Literaturas Hispánicas,
Facultad Interdisciplinaria de Humanidades y Bellas Artes,
Universidad de Sonora, México

a221200331@unison.mx

Recibido el 15 de abril de 2024, aprobado el 17 de junio de 2024

Resumen: la poesía popular de la independencia emerge como un elemento central en la construcción de héroes nacionales y en la formación de la identidad nacional de México. En contraste con las epopeyas que caracterizaron la formación de héroes nacionales en otras culturas, la poesía popular mexicana llenó ese vacío literario y cultural específico. Este estudio destaca el papel crucial desempeñado por Guillermo Prieto, autor de *El romancero nacional*, así como de un sinnúmero de otras contribuciones de autoría desconocida igual de fundamentales. A través de un análisis documentado, se revela cómo estas expresiones poéticas no solo transmitieron los ideales de la independencia, sino que también modelaron la percepción colectiva de los héroes y de la identidad nacional mexicana, de manera que consolidaron un legado cultural invaluable.

Palabras clave: poesía popular mexicana, héroes nacionales, formación de identidad, legado cultural, literatura de la independencia.

The Construction of the Mexican National Hero in the Popular Poetry of Independence

Abstract: Popular poetry of independence emerges as a central element in the construction of national heroes and the formation of the national identity of Mexico. In contrast to the epics that characterized the development of national heroes in other cultures, that specific literary and cultural void was filled in Mexico by popular poetry. This work highlights the crucial role played by authors such as Guillermo Prieto, writer of *El romancero nacional*, as well as other numerous and equally fundamental contributions from unknown authors. Through a documented analysis, it is revealed how these poetic expressions not only conveyed the ideals of independence, but also shaped the collective perception of heroes and the Mexican national identity, in such a way that they consolidated an invaluable cultural legacy.

Keywords: Mexican popular poetry, national heroes, identity formation, cultural legacy, literature of independence.

¹ Con aval del Dr. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, Universidad de Sonora, México.

La emancipación tardía de las colonias hispanoamericanas y la conformación de una identidad nacional a destiempo con el avance de las corrientes literarias en Europa occidental provocaron que algunos conceptos importantes —social y culturalmente hablando— no tuvieran la misma asimilación en las naciones emergentes como sí las tuvieron en las grandes potencias, lo que hizo de su desarrollo algo complejo y de difícil estudio. Si bien se ha debatido respecto a si algunos textos coloniales cumplen con las suficientes características para ser asimilados por las actuales culturas americanas, con el propósito de dar pie al desarrollo y análisis de conceptos o fenómenos análogos a los acontecidos en la historia europea, lo cierto es que el contexto del que parten las comunidades hispanoamericanas es demasiado complejo como para hacer uso de una simple asimilación. Por poner un ejemplo, el fenómeno de la constitución de los héroes nacionales en España es demasiado distinto, en cuanto a contexto y necesidades, del de México, ya que no solo estamos hablando de siglos de diferencia, sino también de géneros y discursos completamente distintos: la épica, que bien le pudo haber servido a España en su momento, no le sirve a México.

De acuerdo con estas consideraciones, nos proponemos hacer un breve pero documentado análisis sobre la constitución de los héroes nacionales en México y sobre el papel de la poesía popular de la independencia en todo este entramado. Con ese fin, partimos de una investigación sobre los héroes nacionales —¿qué son?, ¿cuáles son sus principales características?— y su relación con la poesía popular, para después pasar a un análisis de dos tipos de poesía popular de la independencia: *El romancero nacional* de Guillermo Prieto y varios poemas recuperados de autores desconocidos y de sus aportaciones a la constitución de los héroes nacionales mexicanos.

Los héroes nacionales y la poesía popular

Se sobreentiende que los fenómenos cognoscitivos, la construcción del saber y la difusión del conocimiento se logran a través de varias vías, no siendo la oral la única ni la más exclusiva; no obstante, creemos que la importancia de la dimensión oral radica justo en esto último, en su no exclusividad. Desde la conformación de las primeras comunidades humanas, la tradición oral ha estado presente gracias a su inmediatez y naturalidad: “la dimensión oral de la lengua ... es la manifestación natural y primaria del lenguaje humano”

(Aguirre de la Luz, 2020, p. 139). Partiendo de esta primicia y apoyándonos en la experiencia de otras culturas, pretendemos dilucidar si la poesía popular surgida en tiempos de la independencia de México jugó un papel importante en la conformación de los héroes nacionales conocidos y reconocidos *a posteriori*.

Abordando lo esencial, resulta oportuno hacer una diferenciación que, aunque obvia una vez que se la señala, puede llegar a nublar nuestro juicio a la hora de tratar el tema: los héroes reales no son héroes nacionales. Los héroes reales se definen por el acto que los consagra como tales, mientras que los héroes nacionales son “héroes contruidos en y por el discurso” (Mozejko de Costa, 1995, p. 79). Esto se entiende mejor una vez que concebimos a los hechos históricos como elementos de un discurso, afines a una determinada finalidad; no solo “historia”, sino “historia para” (White, 1978, pp. 55-56). Digamos, pues, que los héroes nacionales se encuentran intrínsecamente unidos a los hechos históricos y a la concepción de la historia como “historia para”, no solo en cuanto esta se escribe con una intención detrás, sino también en cuanto se preconfigura para un determinado receptor (White, 1978, p. 104). Una vez entendida esta relación fundamental entre los héroes nacionales y los discursos que los conforman, cabe cuestionarnos respecto a las finalidades de tales discursos. Resultaría problemático absolutizar tales finalidades o, cuando menos, tratarlas como principios aislados de un contexto, por lo que buscaremos centrarnos única y exclusivamente en su propósito, el cual definiremos como manipulador:

Todo discurso es manipulador, entendiendo manipulación como un hacer hacer, es decir como una propuesta, a través del enunciado, de una serie de transformaciones a ser realizadas por el enunciatario en el extratexto, ya sea en la dimensión pragmática, en la cognoscitiva, o en ambas. (Mozejko de Costa, 1995, pp. 79-80)

Comprendidos ya los parámetros conforme a los que se es un héroe nacional, cabría analizar los elementos con los que se caracteriza a dicha figura y, para ello, pretendemos servirnos del artículo “La construcción de los héroes nacionales” de Danuta Mozejko (1995). En primera instancia, se trata al héroe nacional como “un sujeto, agente de transformaciones, que ... participa de un proceso narrativo” (p. 80); dicho sujeto, además, debe poseer la competencia para llevar a cabo los actos implicados en el proceso narrativo

y, por lo tanto, tener en su hallazgo la realización de por lo menos un acto importante o de difícil ejecución. Conjuntamente, los héroes nacionales se reconocen por ser plenamente perfectos, acreedores de una axiología digna de compartirse; es esta misma perfección la que no solo provoca que se ganen el reconocimiento y admiración del receptor, sino que también trae consigo una sanción para el contrario (p. 81), a quien banalmente reconoceríamos como el *villano nacional*. Por último, se destaca que la admiración —producto del contacto del discurso con el receptor— termina desembocando en una “reacción pasional” que torna al héroe una figura modélica, digna de la imitación (p. 81).

Para advertir el papel que juega la poesía popular y su importancia en la conformación de los héroes nacionales, debemos antes apreciar plenamente el valor de la tradición oral en todo este entramado. Las expresiones orales sirven como medio para transmitir los conocimientos, así como los valores culturales y sociales de una determinada comunidad; transmiten, en resumidas cuentas, una memoria colectiva que permite mantener vivas a las culturas (UNESCO, 2023, párr. 1). A un mismo tiempo, las expresiones orales abarcan una gran inmensidad de formas habladas, tales como los cuentos, las canciones, las leyendas, los mitos, los cantos, los poemas, los romances, etc. Con todo esto es que podemos llegar a reconocer una relación entre la poesía popular y los héroes nacionales, en cuanto ambos son estructuras verbales escritas/recitadas por y para un propósito. No obstante, no hemos indagado lo suficiente en el papel que desempeña la poesía popular en la conformación de los héroes nacionales. Teniendo esto en cuenta y partiendo de lo ya visto es que nos aventuramos a hacer la siguiente aproximación: la poesía popular funciona como un vehículo a través del cual el héroe nacional permite la imitación. Entendido ya el héroe nacional como una figura destinada a la imitación y comprendiendo el contexto en el que surgieron los primeros prototipos más reconocibles de héroes nacionales hispanoamericanos (siglo XIX, construcción de nacionalidades, procesos de independencia, etc.), se sobreentiende que hubo una necesidad por parte de las comunidades de aquella época de hacer uso de la poesía popular como un medio a través del cual construir seres nacionales: “los héroes nacionales parecen haber sido contruidos como un modelo particular de ser nacional, destinado a ser reproducido, imitado, perpetuado en el extratexto, configurando una ‘idiosincrasia’, un ‘modo de ser propio’ de cada comunidad nacional” (Mozejko de Costa, 1995, p. 81).

Es conforme a dicho planteamiento que se termina consolidando la poesía popular de la independencia. Tal y como su nombre lo dice, la poesía

popular pertenece o es relativa al pueblo (Real Academia Española, 2022). La poesía popular, como una forma de la tradición oral, no solo permite la transmisión de los valores de una cultura, sino que además figura como un punto de partida para generaciones venideras, al no encontrarse sujeta a marcos de análisis distintivos. Esta es una de las particularidades que distingue a la poesía popular de la culta o letrada: a diferencia de la culta/letrada, la primera no se puede aprehender en un marco de estudio, debido a su naturaleza enunciativa que la sujeta al ahora. De acuerdo con esto es que podríamos considerar a la poesía popular de la independencia de México, a la que tenemos acceso actualmente, como un mero acercamiento a la verdadera poesía popular de aquellos tiempos; hecho que de ningún modo debería restarle valor al presente análisis, pues se sigue tratando de una aproximación que parte de muestras acercadas a la realidad.

Dando por resuelto este intrincado tema, nos centraremos en señalar que lo que hace particular a la poesía popular de la independencia de México y lo que la diferencia de cualquier otro tipo de poesía popular es precisamente el tiempo y el espacio al que hace referencia: México, entre 1810 y 1821. Como muestra tenemos cinco poemas populares que analizaremos más adelante: un ovillejo, una seguidilla compuesta, una décima dedicada a Hidalgo y dos cuartetas imperfectas.

Dado que disponemos de pocas muestras, el análisis también hará uso de *El romancero nacional* de Guillermo Prieto. Esto se debe a que el romancero es un género poético narrativo en donde se recopila “poesía de transmisión principalmente oral, que con frecuencia se cantaba” (Díaz-Mas, 2008, pp. 245-246). Tal y como se dejó ver en la introducción, algunos romances pertenecientes a romanceros españoles provienen de poesías épicas, un tipo de poesía narrativa de la cual, en el sentido más estricto del género, México no goza. Si bien esto figura como una importante diferencia entre los romanceros españoles y el mexicano, sí hay algo en lo que se asemejan y es en que ambos romanceros figuraron como una pieza importante en la constitución de la identidad nacional de ambas culturas en momentos cruciales de su historia.

El héroe nacional en la poesía popular de la independencia

Para el análisis de los siguientes poemas, es crucial contextualizar su procedencia, ya que estos podrían representar un interesante desafío dada su naturaleza y origen. Recopilados inicialmente de manera poco convencional por José Fuentes Mares en *Las memorias de Blas Pavón* (1966), estos poemas fueron seleccionados por Gerardo Francisco Bobadilla Encinas para su

inclusión en el material de estudio de la clase de “Literatura Mexicana de 1805 a 1880” en la Universidad de Sonora. Sabido esto, podemos adentrarnos en el análisis literario de los poemas seleccionados, los cuales, pese a su anonimato, reflejan las preocupaciones, sensibilidades y conflictos sociales y culturales de su época, ofreciendo con esto un fascinante cuadro histórico del México en pleno devenir.

El primero de los poemas a analizar es un ovillejo en donde se traen a colación las figuras de Hidalgo, Allende y Aldama, la tríada perfecta a la hora de hablar de los inicios de la independencia de México: “¿quién al gachupín humilla? / Costilla. / ¿Quién al pobrísimo defiende? / Allende. / ¿Quién su libertad aclama? / Aldama. / Corre, criollo, que te llama. / Y para más alentarte, / todos están de tu parte: / Costilla, Allende y Aldama” (Anónimo, en Fuentes Mares, 1966). Estos versos, aunque breves, tienen un impacto significativo en la conformación de los héroes nacionales mexicanos. Se destacan figuras que desempeñaron un papel crucial en la lucha por la independencia, además de que se implementan términos tales como *gachupín* y *pobrísimo*, los cuales sirven para crear una identificación con el lector ideal, sugiriendo con ello una conexión emocional y de simpatía con el pueblo mexicano. Se emplea un llamado explícito al criollo para que se una a la causa independentista y la estructura se presta a la memorización y transmisión.

La seguidilla compuesta retoma las figuras ya abordadas y las destaca, esta vez, como figuras fundamentales en la consecución de la libertad para México: “la libertad indiana / toda se debe / al invencible Hidalgo / y al bravo Allende, / en cuya hazaña / no tiene contraparte / el gran Aldama” (Anónimo, en Fuentes Mares, 1966). Las primeras líneas afirman directamente que la libertad indiana se debe a los personajes mencionados, de manera que los consagra como líderes fundamentales en el logro de la independencia y contribuye, así, a sus estatus de héroes nacionales. Asimismo, los adjetivos utilizados para describir a la tríada refuerzan la imagen heroica de estos líderes, sugiriendo valores que rozan la valentía, la resistencia y el éxito. Al igual que el ovejillo, en esta composición se combina la sencillez y la musicalidad, lo que facilita su difusión.

La tercera composición consiste en una décima que destaca la figura de Miguel Hidalgo, específicamente su *llegada* a América y su entrada en la historia mexicana:

Llegó la espada famosa
desta América deseada,

con la muy heroica entrada
de su excelencia piadosa.
Y esta ciudad que gustosa
vivirá ya con sosiego,
tendrá gusto desde luego.
En fin, enjugará el llanto,
que un varón que mira tanto,
no dará palos de ciego.

(Anónimo, en Fuentes Mares, 1966)

Las descripciones ligadas a Hidalgo enfatizan su valentía y nobleza, contribuyendo a la construcción de una imagen positiva y heroica. Señalan al héroe como una figura crucial en la lucha por la independencia no solo de México, sino de América entera. Las líneas finales sugieren una visión optimista del impacto de Hidalgo al insinuar que su sola presencia traerá tranquilidad y alivio a la comunidad.

En última instancia, tenemos la primera de dos cuartetas imperfectas, la cual refleja una alerta ante la amenaza de los *gachupines*, término utilizado para referirse a los españoles en la época colonial: “rema, nanita, rema, / y rema y vamos remando, / que los gachupines vienen / y nos vienen avanzando” (Anónimo, en Fuentes Mares, 1966). La repetición del verbo *rema* crea un sentido de urgencia y un llamado a la acción; este tipo de llamados a la resistencia y a la movilización construyen una imagen del héroe en cuanto líder que insta al pueblo a luchar por su libertad. Se identifica claramente un enemigo: los gachupines, el villano nacional. Por último, la utilización del pronombre *nos* en “nos vienen avanzando” implica una identificación colectiva que sugiere que el pueblo mexicano debe permanecer unido en la resistencia contra una amenaza representada por los gachupines: el héroe nacional inspira cohesión.

En cuanto a la segunda cuarteta imperfecta, esta refleja un fuerte sentido de lealtad y devoción a la figura de Morelos: “por un cabo doy dos reales; / por un sargento, un doblón; / por mi general Morelos / doy todo mi corazón” (Anónimo, en Fuentes Mares, 1966). Las primera y segunda líneas disponen de un valor monetario por dos rangos militares diferentes; no obstante, la expresión “todo mi corazón” va más allá de una valoración económica, pues refleja un profundo compromiso emocional y de lealtad

hacia Morelos, además de que la mención específica a “mi general” sugiere una conexión personal y afectiva con esta figura histórica.

El héroe en *El romancero nacional* de Guillermo Prieto

En su *Romancero nacional* (1885), Guillermo Prieto buscaba rescatar y preservar la esencia de los poemas populares que florecieron en México durante el período de la independencia. Por lo tanto, no solo aspiraba a recopilar y difundir un rico legado cultural, sino también a mantener viva la forma y la perspectiva que caracterizaron a dichos poemas en su contexto original, resaltando con ello la voz del pueblo y llenando un vacío en la literatura, en la historia y en el sentir de cada mexicano. Debido, principalmente, a la vasta extensión de la obra recopilatoria de Prieto, centraremos nuestro análisis en diez de los romances allí contenidos: una buena parte de los dedicados a Hidalgo y a sus allegados.

Partiremos del titulado “Romance del corregidor y la corregidora de Querétaro” (p. 35-38), romance dedicado al corregidor Miguel Domínguez y a su esposa, doña Josefa Ortiz de Domínguez, ambas figuras que jugaron un papel importante en el inicio de la independencia de México. El romance inicia mostrándonos una característica particular del personaje de la corregidora, que se repetirá más adelante en el de Hidalgo: la cáscara que recubre al héroe. Doña Josefa, en los primeros versos, se nos muestra como una figura femenina que no contiene ni una pizca de la perfección y el heroísmo característicos del héroe nacional: “con el rostro descompuesto, / la faz lívida de espanto, / trémula, y por los sollozos / tartamudeando los labios” (vv. 1-4). No obstante, pronto esta mujer abandona la escena y la heroína toma su lugar; el sujeto se perfecciona en pro de la patria, convirtiéndose con ello en un agente de transformaciones: “en instantes se transforma / como amparo de los naufragos; / y apasionada, divina, / arrollando los obstáculos, / hace difundir la nueva, / pone patriotas a salvo, / y procura que desmientan / al delator obcecado” (vv. 27-34).

Bajo una capa de aparente normalidad se halla el héroe: un mensaje profundo que conduce al receptor a creer que dentro de él también se encuentra un héroe preconfigurado, listo para emerger y defender aquel sistema de valores compartidos. De pronto, los títulos de “majestuosa matrona” (v. 11) y “sublime matrona” (v. 25) cobran sentido. Nos detenemos ante el sustantivo *matrona*, pues percibimos un uso que va más allá de una simple denominación: se trata de una hipérbole. No es matrona en cuanto a oficio, sino matrona en cuanto a madre de familia, pero no de su propia

familia, sino de todo México. La heroína abandona la escena dejando en claro que ahora sus límites van más allá de lo humano; se torna en alguien incansable o en alguien capaz de poner en juego toda integridad individual con tal de salvaguardar la del pueblo, pues, tal y como señala Mozejko: “lo privado aparece como obstáculo para la realización del acto heroico” (1995, p. 80).

Después de esto, se nos introducen las figuras de Allende y Aldama, ambas con rasgos y características que acaso nos recordarán a las epopeyas griegas: “Allende sabe el suceso, / busca a Aldama sin retardo, / y con audaz arrogancia, / briosos y resueltos ambos, / a Dolores enderezan / las riendas de sus caballos, / y veloces como flechas / vuelan, los aires cortando” (vv. 47-54). El romance cierra, no sin antes elevar las cualidades de los dos insurgentes mencionados: a Allende se le trata de “ginete [sic] entre los ginetes [sic]” (v. 63) y a Aldama de “bravo, entre los más bravos” (v. 82). No consideramos que estos reconocimientos pretendan glorificar a los sujetos al punto tal de considerarlos inalcanzables, pues esto iría en contra del principio de imitación: de nada sirve imitar lo inimitable. Por el contrario, nos atreveríamos a sostener que el engrandecimiento se emplea aquí más como un medio de persuasión: la grandeza del héroe es producto del sistema de valores que defiende con determinación, un sistema que se halla al alcance público.

Seguimos con el “Romance de Hidalgo” (p. 39-43), el cual parte de una metáfora que asemeja el estado de Guanajuato con minas y cosechas, siendo su fruto hombres ilustres y valiosos. Del panorama anterior, destaca la población de Dolores: un idílico escenario que tiene oro por trigo y apacibles prados, pero que, aun así, es un pueblo subyugado por el trabajo: “doquiera se ve al trabajo / derramando la riqueza, / llevando en pos de sus pasos / a la paz y la inocencia” (vv. 39-42). Aquí surge la figura de Hidalgo rodeada de indios que lo tratan con ternura y reverencia. Dicha introducción inclina al receptor a la mimesis: a ver y repetir. Después de esto, presenta una semblanza física del sujeto, en la que se hace una breve pero notoria mención hacia su color de piel, la cual es descrita como “tirando a morena” (v. 60). De este detalle rescatamos dos hechos: el primero, la incipiente tendencia a optar por protagonistas no españolizados, y el segundo, el empleo de una característica fácilmente identificable para el lector modelo.

Hidalgo es presentado como una figura triste, calma y circunspecta, pero que, una vez más, guarda en su interior al héroe nacional, delatado únicamente por sus ojos, los cuales relampaguean y chispean como si contuviesen intensas llamas dentro (vv. 65-70). Asimismo, se retrata a Hidalgo

como un ser compasivo con los indígenas, que recrimina al gobierno español por el maltrato ejercido durante siglos sobre estos últimos; así, se reconoce al héroe y se sanciona al villano. Al igual que con la corregidora, el héroe queda al descubierto una vez que deja atrás todo interés por el bienestar individual y se entrega al servicio de la comunidad. El héroe se consagra y, bajo un juramento, se torna agente de transformaciones: “jura que ha de redimirlos / de su situación abyecta, / y hace surgir todo un pueblo / del volcán de sus ideas!!!” (vv. 85-89).

En el “Romance del 15 de septiembre” (p. 45-46) se nos presenta la escena conocida como “el grito de Dolores”, suceso que dio inicio a la independencia de México. En esta composición se nos relata cómo Hidalgo, ya plenamente un héroe, libera al pueblo con nada más que sus gritos: una clara exageración que tiene por función, una vez más, elevar al sujeto a niveles cumbres de perfección, omitiendo las complejidades que posibilitaron el hecho.

En “Romance de Dolores” (p. 47-50) se personifica al pueblo describiéndolo como “terrible, medio desnudo / incontenible, salvaje” (vv. 23-24). Los anhelos del pueblo –lector modelo– le son impuestos por el discurso, su axiología le es asignada y la figura del héroe aparece como modelo a seguir: “no sabe lo que quiere, / pero lo que siente sabe; / sabe que no será esclavo, / sabe que Hidalgo es su padre, / y siente que siendo libre / será fuerte, y noble, y grande” (vv. 25-30).

En el “Romance de Morelos” (p. 99-101) sucede algo particular: el héroe nacional (Hidalgo) se vuelve una figura modélica que posibilita la consagración de otro héroe nacional (Morelos). Con esto, es más fácil para el lector modelo identificarse con un sujeto que, antes de ser héroe nacional, fue receptor al igual que él; se prepara, así, el escenario idóneo que permite la asimilación del ser nacional. Algo parecido pasa en el “Romance de José Antonio Torres” (p. 133-136), donde la figura de héroe nacional recae en un hombre mestizo y de origen nada noble que, aun así, es poseedor de un sistema de valores digno de admirar.

El “Romance de la batalla de Calderón” (p. 141-145), lejos de lo que se podría creer, no nos muestra la faceta más frágil de los héroes, sino que solemniza sus derrotas y los vuelve seres atractivos, aun en sus peores momentos. Asimismo, en el “Romance de Chihuahua” (p. 179-185), los héroes cautivos no mueven a la lástima, sino al enojo y a la pena: enojo contra el villano y pena por el agravio cometido contra el sistema de valores defendido por el héroe.

El “Romance de degradación” (p. 193-196) retrata a los actores que proceden contra el héroe como seres sin conciencia, no dignos de odio –como

sí lo serían los villanos—, sino de lástima: esclavos del sistema con la capacidad de ser redimidos. Hidalgo, con toda su perfección, figura como ser celestial Divino y hermoso, sin pizca de malicia alguna y sin que se considere que haya hecho algo cuestionable. El cielo llora su entrega a manos de los villanos: “íbase a ver a la Sagrada Madre / a su hijo a los verdugos entregando, / con estupor del espantoso infierno, / del mundo y de los cielos con escándalo” (vv. 39-42). Por último, en el “Romance de la muerte de Hidalgo” (p. 203-207), nos enfrentamos a la muerte del héroe, el cual se mantiene como tal incluso hasta el final: sereno y calmado, seguro por haber transmitido su axiología y haberla dotado de propiedades atemporales.

No nos detendremos demasiado en la estructura de los romances, pues parten de la estructura base ya conocida: son versos octosílabos, de rima asonante en los pares. Sin embargo, resulta oportuno recordar que es esta misma estructura repetitiva, aunada al ritmo y la melodía, la que hace de los romances composiciones fáciles de recordar, vehículos perfectos para la transmisión de valores. Por otra parte, se sobreentiende que todos los sujetos aquí analizados como héroes nacionales, y aun los que no, poseen el segundo y tercer elemento que caracteriza a los héroes nacionales: la posibilidad de cumplir con el propósito discursivo que los engendra y el haber sido en vida figuras acreedoras de un acto digno de admirar (Mozejko de Costa, 1995, p. 80). Sin más, queda concluido el análisis de *El romancero nacional* de Guillermo Prieto.

Conclusiones

Entendemos al héroe nacional no solo como un sujeto, sino como una herramienta a través de la cual un discurso busca estimular una transformación en su receptor. A su vez, los héroes nacionales cuentan con una serie de elementos que los caracterizan y los hacen fácilmente identificables, entre los que se destaca el empleo de la admiración como un medio para promover la imitación. La poesía popular guarda relación con el héroe nacional y, además, puede ser empleada como un vehículo mediante el cual el héroe logra su asimilación en el ser nacional. En este caso, la poesía popular de la independencia tiene un papel fundamental en la conformación de los héroes nacionales mexicanos, fenómeno que depende, si no total, al menos mayoritariamente de la transmisión boca en boca de composiciones populares, entre las que se destacan los romances contenidos en *El romancero nacional* de Guillermo Prieto y algo de la poesía popular recuperada de aquellos tiempos.

Referencias

- Aguirre de la Luz, N. (2020). Los inicios de la filosofía griega: entre oralidad y escritura. En *Revista de Filosofía Open Insight*, 11 (23), 137-63.
- Díaz-Mas, P. (2008). El romancero caballeresco. En I. Moyano Andrés, & A. Vargas Díaz-Toledo (Ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías* (pp. 245-50). Biblioteca Nacional de España.
- Fuentes Mares, J. (1966). *Las memorias de Blas Pavón*.
- Mozejko de Costa, D. T. (1995). La construcción de los héroes nacionales. *ESTUDIOS* (6), 79-82.
- Prieto, G. (1885). Romance del corregidor y la corregidora de Querétaro. Romance de Hidalgo. Romance del 15 de septiembre. Romance de Dolores. Romance de Morelos. Romance de José Antonio Torres. Romance de la batalla de Calderón. Romance de Chihuahua. Romance de degradación. Romance de la muerte de Hidalgo. En *Romancero nacional*. Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.
- Popular, adj (1). (2022). Real Academia Española www.rae.es/
- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial. (2023). UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053#:~:text=El%20%C3%A1mbito%20%E2%80%9Ctradiciones%20y%20expresiones,canciones%2C%20representaciones%20dram%C3%A1ticas%2C%20etc>
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University.

Fabuladas autobiografías: confesión y fabulación en *Derrumbe* y “Una herida que no para de sangrar”, de Daniel Guebel

Rodrigo Arenas¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
 Universidad de Buenos Aires, Argentina
rodrigoarenas99@gmail.com

Recibido el 29 de marzo de 2024, aprobado el 10 de junio de 2024

Resumen: en *Derrumbe* (2007) y “Una herida que no para de sangrar” (2015), Daniel Guebel indaga en su propia escritura de autoficción: ¿escribe fabulaciones o confesiones?, ¿es posible tal distinción?, ¿el objetivo consciente de la escritura puede ser contradicho por su resultado? En este trabajo abordamos estas preguntas a través de algunas teorías específicas del género autoficción; especialmente, a partir del concepto de “lo íntimo” de Alberto Giordano (2013). Hay un consenso en la crítica: una obra de autoficción es “buena” o “mala” ética o estéticamente dependiendo de en qué polo de la tensión entre confesión íntima y fabulación se ubique. En estas dos obras, sin embargo, la fabulación hiperbólica es la solución paradójica que Guebel encuentra para superar la imposibilidad de narrar el dolor.

Palabras clave: literatura contemporánea, Argentina, autoficción, lo íntimo, no-ficción, fabulación hiperbólica.

Fabled Autobiographies: Confession and Fabrication in Daniel Guebel’s *Derrumbe* and “Una Herida Que No Para de Sangrar”

Abstract: In *Derrumbe* (2007) and “Una herida que no para de sangrar” (2015), Daniel Guebel delves into his own autofiction writing: does he write fabrications or confessions? Is such a distinction possible? Can the conscious aim of his writing be contradicted by its outcome? In this paper, we address these questions through theories of the autofiction genre; particularly, Alberto Giordano’s concept of “the intimate” (2013). There is a consensus amongst critics: a work of autofiction is considered “good” or “bad”, ethically or aesthetically, depending on what position it takes in the spectrum between intimate confession and fabrication. In these two works, however, hyperbolic fabrication is the paradoxical solution that Guebel finds to overcome the impossibility of narrating his pain.

Keywords: contemporary literature, Argentina, autofiction, the intimate, non-fiction, hyperbolic fabulation.

¹ Con aval de la Dra. Victoria García, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

La autoficción, según Manuel Alberca, “se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía” (Alberca, 2007, p. 37). Por lo tanto, “no basta ... con reconocer elementos biográficos en el relato para considerarlo una autoficción o identificar a los personajes novelescos con su autor, sino una estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2007, pp. 38-39). El género está definido por esta ambigüedad entre lo factual y lo ficcional. Por otra parte, la autoficción ha sido analizada a partir del carácter ético de las decisiones respecto de esa auto-representación. Si para María Zambrano (1995), quien se *autonovela* en lugar de confesarse “objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo”, lo que es “una de las más graves acciones que ... se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo” (pp. 29-30), para Alberto Giordano “la diferencia confesarse/novelarse es de orden ético”, entre “perderse en lo indeterminado” o “preservarse idéntico a través de la objetivación” y sugiere que “tal vez no sea una mala idea especular sobre la eficacia estética de la autoficción desde el punto de vista de esta diferencia” (2013, p. 11).

Comenzaremos este trabajo repasando algunas propuestas teóricas sobre el género autoficción, para lo que será necesario plantear brevemente las diferencias entre la narrativa factual y la ficcional. Luego, profundizaremos el debate sobre la ética de la autoficción mediante el concepto de “lo íntimo” de Giordano (2013). Por último, exploraremos cómo funcionan las distintas “éticas” en la escritura de dos autoficciones de Daniel Guebel: *Derrumbe* (2007) y “Una herida que no para de sangrar” (2015). Para ello recuperaremos la tensión entre “confesión” y “novelización” —que llamaremos “fabulación”, para usar un término de Guebel—. El autor argentino encuentra, en su modo de novelarse “fabulando”, una forma paradójica de confesarse: escribir el dolor íntimo que le es imposible narrar de otra manera.

La autoficción y lo íntimo

Las definiciones más adecuadas para distinguir las narraciones ficcionales de las factuales parecen ser, tal como las resume Jean-Marie Schaeffer en “Fictional vs. Factual Narration” (2013), la semántica y la pragmática². Así,

² Según la definición sintáctica, la narrativa factual y la ficcional se distinguen por rasgos sintácticos

según la semántica, la narrativa factual (también llamada no-ficcional) es referencial —es decir, sus proposiciones señalan elementos *extratextuales*, pertenecientes no al texto, sino al contexto—, mientras que la ficcional no tiene referencia —sus proposiciones señalan elementos *intratextuales*, que no refieren al *afuera* del texto—.

Según la pragmática, la narrativa factual tiene pretensiones de veracidad referencial, mientras que la ficcional no las tiene (Schaeffer, 2013, p. 1). La definición pragmática puede ser cuestionada —Kendall Walton sostiene que “una ficción es cualquier objeto que sirve como disparador en un juego de fingimiento”, es decir, “independientemente de la cuestión de que alguien se haya propuesto o no hacerla funcionar de esa manera” (Schaeffer, 2013, p. 10)— pero, de cualquier forma, hay un consenso en relación a que en la narrativa ficcional “la cuestión de la referencialidad no es pertinente” (Schaeffer, 2013, p. 10) y en la factual sí importa saber si las proposiciones están referencialmente vacías o plenas. Una narración factual es verdadera o falsa por un criterio semántico: “aun cuando fuera deliberadamente falsa (como es el caso si se trata de una mentira), lo que determina su verdad o no verdad no es su intención pragmática (oculta) sino eso de lo que se trata” (Schaeffer, 2013, p. 10). En cambio, las condiciones para satisfacer los criterios de la narrativa ficcional son pragmáticas: “las declaraciones de verdad que haría un texto si ... fuera un texto factual (sean estas declaraciones verdaderas o falsas) deben ser puestas entre paréntesis”, porque la referencialidad no es pertinente (Schaeffer, 2013, p. 11).

La autoficción es una forma híbrida y ambigua: toma como punto de partida la referencia a la existencia empírica del autor para desviarse de esa referencialidad. Ana Casas define al género como una posición intermedia entre “la escritura del yo sobre un eje básicamente referencial ... y la expresión de un rechazo —o cuanto menos de una actitud de perplejidad— ante la supuesta factualidad del autor” (Casas, 2014, p. 12). Ese rechazo se lleva a cabo, por lo general, mediante “mecanismos disruptivos” como “los recursos transgresivos de la ficción (metalepsis, *mise en abyme*) o las diversas formas del humor (parodia, ironía, sátira)” (Casas, 2014, p. 12). La ambigüedad es constitutiva de la forma y es, como la vacilación para un lector de cuentos fantásticos, un atractivo central para sus lectores: “las autoficciones se presentarían como construcciones complejas que implicarían distintas formas de codificar la experiencia del yo”, cuya decodificación por parte del receptor “requiere, en consecuencia, que éste despliegue estrategias

que están excluidos de la factual: “según Hamburger, en el reino de la narrativa solo la narración en tercera persona es ficcional, la narración de primera persona no factual pertenece a otro campo lógico, el de los enunciados fingidos” (Schaeffer, 2013, p. 8).

igualmente complejas” (Casas, 2014, p. 14). Por lo tanto, los conocimientos del lector sobre los códigos son esenciales para la recepción: las obras del género esperan que el lector las lea desde esa ambigüedad.

Mientras Zambrano (1995), como mencionamos, contrasta lo que nosotros llamamos “fabulación” con la confesión, Giordano (2013) realiza un planteo que, para nosotros, es superador. Ambos, cabe recalcar, no se ocupan de la veracidad referencial de lo narrado, sino de las características de la *experiencia* de escritura. Zambrano opone la voluntad de confesarse a la de autonovelarse. En cambio, Giordano propone el concepto de lo íntimo como un “efecto de escritura” que consiste en “la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación” y transforma “cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad” (2013, p. 6). Allí radica, para este crítico, el interés de la autoficción: “las formas en que su textura manifiesta la tensión entre procesos autfigurativos” –mediante los cuales los autores dibujan “imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos”– y “experiencias íntimas, es decir, las formas en que las experiencias de algo íntimamente desconocido de quien escribe su vida presionan indirectamente y desdoblan la instancia de la enunciación, provocando el desvío” (Giordano, 2013, p. 3). No se trata, para Giordano, de una cuestión de voluntad necesariamente consciente por parte del escritor. Tanto la intención consciente de fabularse como la de confesarse podrían ser traicionadas por los efectos de escritura que se produzcan durante la composición de una obra.

Los momentos de aparición de lo íntimo son aquello que destaca Giordano en su lectura de *Derrumbe*. Beatriz Sarlo (2012), en cambio, hace una lectura de la novela por fuera de la especificidad del género en su reseña, donde, aunque no habla de ética, sí habla de moral. Según Giordano, la sola presencia de la primera persona despierta en ella una “reserva moral” ante “una ‘violencia’ que únicamente puede tolerar si está justificada estéticamente ... Como si además de odioso, el yo que no regula su exposición conforme a determinados principios morales resultase obsceno” (2008, p. 38). Esto puede verse en la lectura de Sarlo, donde afirma que la novela se *salva* de ser una confesión desesperada que carecería de interés mediante el distanciamiento del yo, lo que genera el humor y la exageración. De esa forma, Sarlo sostiene que el autor “no le permite al narrador dar una imagen inteligente de sí mismo, pero ofrece generosamente otras diversiones de mejor ley” y agrega: “creo que es una de las bases morales de su literatura” (2012, p. 36). Volveremos a esto más adelante.

“Una herida que no para de sangrar”: la fábula íntima

Más allá de gustos y preferencias, hay cierto consenso: la autoficción es mejor o peor ética, moral o estéticamente dependiendo de en qué polo de la tensión entre confesión y fabulación se ubique. “Una herida que no para de sangrar” tematiza, desde las primeras páginas, esa tensión. Daniel Guebel se pregunta si escribe fabulaciones o confesiones, si lo íntimo puede aparecer en la escritura, *a pesar* del escritor, como una confesión involuntaria: si es posible confesarse fabulando. El narrador-protagonista de “Una herida que no para de sangrar” escribe sobre *Demolición*, una novela que, por lo que dice de ella, se entiende como una especie de doble ficcional de *Derrumbe*, que trata los mismos temas y que tiene la misma lógica. La semejanza entre los títulos marca la diferencia: en “Una herida que no para de sangrar”, el protagonista se entera de que se está escribiendo una secuela a su novela (*Demolición 2*). Mientras que el derrumbe en *Derrumbe* no se da por la acción de ningún personaje —podríamos decir que el propio protagonista es derrumbado, por pasividad—, *Demolición 2* sería un intento de terceros por demoler al protagonista.

Queda claro que cuando el narrador habla de *Demolición* también está hablando, oblicuamente, de *Derrumbe*: en un momento plantea que escribió, en esa novela, “una vasta y animada fábula acerca del fracaso” a cuyo protagonista detestaba, aunque le atribuyó su oficio de escritor —entre otras operaciones que lo asemejaban a él— “para que los ingenuos cayeran en la trampa de creerlo mi alter ego” (Guebel, 2015, p. 12). El narrador se asombra de que el público haya creído que el protagonista, “ese cretino llorón y querellante”, fuera él (Guebel, 2015, p. 12). Lo primero que hace, entonces, es descartar cualquier posibilidad de que *Demolición* incluyera apariciones de lo íntimo. Sin embargo, agrega que incluso su exmujer leyó la novela como factual en vez de ficcional: “dio por hecho que sus páginas eran la transcripción obscena, deformada hasta la aberración ... de los acontecimientos que habían conducido a la ruptura de nuestro matrimonio” (Guebel, 2015, p. 12). Una transcripción “deformada”: frase, en apariencia, paradójica. Justo después de esa oración, el narrador sigue:

Para continuar en esa línea que mezcla ficción y realidad, acá debería agregar que a partir de la salida de *Demolición* ... Laura me entabló juicio ... Pero lo cierto, lo verdaderamente cierto, es que nada de eso

ocurrió. Laura y yo somos una ex pareja muy civilizada. (Guebel, 2015, pp. 12-13)

Este pasaje es fundamental. “Mezclar ficción y realidad” sería, en la lógica que viene manejando el narrador, mezclar la ficción del juicio con la realidad del malentendido, igual que el público y su exmujer confundieron la “vasta y animada fábula” (Guebel, 2015, p. 12) de *Demolición* con una confesión. Sin embargo, él, que parece tener estas diferencias tan claras, escribe que son una ex pareja muy civilizada y es desmentido inmediata e insistentemente por la trama: la historia se juega en las venganzas e intrigas que Laura y el narrador se dirigen mutuamente. Las dos cosas no son compatibles y el narrador más adelante se pregunta “cómo [vivió] meses y años creyendo algo que era una simple fantasía” (Guebel, 2015, p. 34). ¿Qué conclusión se puede extraer de todo esto? Por un lado, que las diferencias entre ficción y realidad no son tan claras. Por otro, que, si bien el narrador de “Una herida que no para de sangrar” tiene la voluntad de distanciarse del narrador de *Demolición*, lo que escribe los vuelve a acercar *a pesar de él*. Quiere autofigurarse de una forma, pero se contradice: lo que dice que es realidad resulta ser ficción (la buena relación con su exmujer) y lo que dice que es ficción quizá sea realidad (la historia narrada en *Demolición*).

El narrador declara, cada vez con mayor nitidez, su miedo de que algo oculto haya salido (como sin querer) en la escritura de *Demolición*. ¿Puede ser casualidad que, mientras él creía estar escribiendo una fábula, todos la leyeran como la historia real de su separación, incluida la otra protagonista de la historia? Lo que la *nouvelle* va descubriendo es que *algo* le pasa al narrador durante la escritura que lleva a que, creyendo narrar una fábula pura, deja salir cuestiones muy personales. Como si, mediante la escritura de fábulas —es decir, relatos no-factuales de hechos que no ocurrieron realmente— se pudiera expresar algo para ser leído dentro de la lógica verdad/falsedad, propia de las narraciones factuales. Esto se desprende del hecho de que su exmujer lea la fábula como la transcripción deformada de la separación y, a la vez, la considere falsa y quiera vengarse contando “la otra cara de la historia, los ‘hechos’” (Guebel, 2015, p. 28). Guebel habría escrito una fábula, pero su exmujer lee allí una voluntad de expresar una verdad subjetiva —que no es la verdad, porque ella tiene la suya—. Para complicarlo más, piensa el narrador:

Si lo que primó en su ánimo a la hora de realizar el contrato y las confesiones fue el deseo de revancha, de seguro habrá pensado

clavarme el arpón en lo más hondo, descargando en *Demolición 2* toda clase de invenciones sobre mí. (Guebel, 2015, p. 30)

Entonces, ¿confesiones o invenciones? Pareciera que, mediante la fabulación, se puede expresar algo que, aunque no sea factual, sí es verdadero en el fuero íntimo del fabulador. En este punto, Giordano (2013) estaría de acuerdo: importa menos si el relato es factual o ficcional que “las inclinaciones íntimas que movieron al narrador a componer, con esas vivencias reales o inventadas, asociaciones de afectos que expresan indirectamente matices de su subjetividad que ... no domina del todo” (p. 12).

Es posible leer el desenvolvimiento de esta tensión inicial entre confesión y fabulación en el transcurso de la *nouvelle*. La idea de una separación tajante muestra sus puntos débiles tempranamente, pero el cambio en el narrador se acelera luego de escuchar estas palabras de un personaje —que pertenece por completo al universo ficcional— llamado Garby Got: “¿sabés lo que te aterroriza? Que yo diga la verdad, la pura verdad sobre vos, y que todo el mundo sepa quién sos, lo que sos ... Un sexópata impotente, un eyaculador precoz, un manfloro, comilón, inútil” (Guebel, 2015, p. 43). Unas pocas páginas después, la ética del narrador ya se transformó: “ya no recuerdo qué escribí antes. ¿Y qué? No tiene sentido escribir si uno se cuida de perderse en la llanura dilatada” (Guebel, 2015, p. 55), una actitud muy distinta a la seguridad que tenía al principio sobre la coincidencia entre la voluntad consciente del acto de escritura y su resultado. Finalmente, llega a este pasaje:

¿Desde cuándo un autor escribe para darse el gusto, para encontrarse en su ideal, para enamorarse de sí mismo? Las palabras no son espejo. El escritor tiene que ser capaz de entregar libros que de ninguna manera se correspondan con sus preferencias literarias; libros, incluso, y sobre todo, capaces de avergonzarlo. (Guebel, 2015, p. 58)

Puede verse desde el rechazo a la posibilidad de la confesión involuntaria en su escritura hasta una celebración de ella al final. Asimismo, es posible pensar en esa confesión involuntaria a partir del concepto de lo íntimo: “bajo la presión de inclinaciones íntimas que el escritor no domina ... los procesos autfigurativos se enrarecen ... las imágenes que debían servir como señuelo

para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante ... ambigüedad” (Giordano, 2013, pp. 3-4). ¿No es ese el problema del narrador? Ceder —y haber cedido— ante la presión de lo íntimo en la escritura de sus fábulas. Garby Got se lo dice directamente: “el gran secreto de tu literatura, aquel al que nadie se acercó nunca y que a nadie le voy a revelar jamás, es una pregunta. ¿Quién es el que cuenta? Ese es el verdadero fantasma” (Guebel, 2015, p. 25). Pregunta que se podría reformular así: ¿cómo se relaciona lo que se cuenta con quien cuenta?

Derrumbe: la confesión fabulada

En una entrevista, Guebel dijo de *Derrumbe*: “el narrador hipertrofia mis quejas, las convierte en un asunto entre lírico y ridículo y yo, la verdad, con *Derrumbe* escribí la historia de mi padecimiento” (Pomeraniec, 2021). Nuestra intención, en este apartado, no es verificar la factualidad de lo narrado para inclinar la ambigüedad hacia uno de los polos de ficción o no-ficción, sino estudiar los procesos de representación del yo, los distanciamientos y acercamientos, la voluntad de confesarse o de fabular. A modo de justificación, seguimos a Alberca y su propuesta de que “por el singular y vacilante estatuto de los relatos estudiados y por la presencia del autor en ellos, no es posible comprenderlos en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato” (2007, p. 22). Dado que estos dibujan una determinada figura del autor, “es preciso moverse en un ir y venir constante entre esos dos polos: entre la literatura y la vida, entre el narrador y el autor” (Alberca, 2007, p. 22).

La contratapa de la edición de 2019 es menos clara a la hora de adjudicar al autor el rol de narrador-protagonista: “Guebel se concentra en la sucesión de emociones que dejan su huella con violencia: el desengaño, la decepción, el alivio y el dolor de un varón de mediana edad que ve cómo su vida entera se hunde”, leemos; también “Guebel registra el hundimiento de sus [énfasis agregado] ambiciones, sueños y esperanzas”. La novela, por otra parte, contiene varias secuencias que exhiben abiertamente su carácter ficcional. Por lo general, estas secciones se ubican en zonas de la narración que no tocan el núcleo de la historia: el dolor del narrador por separarse de su hija y los efectos de la separación en esa relación. Esto es importante: aunque nos gustan las invenciones de Guebel, al leer *Derrumbe* necesitamos que ese núcleo se mantenga resguardado como un espacio sagrado; sobre eso se sostiene la carga emocional de la novela. Sin embargo, una de esas secuencias fabulosas sí toca el núcleo: la que concluye la novela, una fabulación trágica y delirante basada en el humor hiperbólico, donde el narrador sobrevive a un

accidente catastrófico que, por supuesto, a Guebel no le sucedió. El narrador de “Una herida que no para de sangrar” planteaba que las páginas finales de *Demolición* “desengañaban” al lector y demostraban el carácter de “vasta y animada fábula” de la novela; Guebel dijo en otra entrevista que “en *Derrumbe* la queja es hiperbólica, es cómica” (Feria del Libro, 2019) y Sarlo veía en la hipérbole y el humor un alejamiento de la voluntad confesional. Pero, ¿esto es necesariamente así?

La secuencia que señalamos empieza, en la edición con la que trabajamos, en la página 175; allí se narra una escena que repite y hace delirar a otra anterior. En la página 115, leíamos:

Es imposible contar el dolor. En principio, porque si se trata de un dolor puro, absoluto, como el que se apoderó de mí cuando vi que mi hija se iba, dejaba la casa llevada por la madre, y al llegar a la esquina se volvía y me saludaba, me decía adiós con la mano, como si aquello que estaba ocurriendo fuera un paseo más ... en casos como ése, lo que puede hacerse es contar la escena, narrarla mejor o peor, incorporar o eliminar detalles; pero la emoción no tiene nombre, carece de palabras. (Guebel, 2019, p. 115)

Habría ahí un límite para la escritura, límite con el que vuelve a toparse en uno de los momentos en que se dedica con mayor profundidad a explicar las causas del fracaso de su matrimonio y que se interrumpe con dos frases: “hasta escribir sobre esto es horrible y banal” y “no puedo seguir” (Guebel, 2019, pp. 128-129). En la página 175, Guebel cruza el límite: ahora es él quien se va, tras dejar a su hija en el departamento de la madre y saludarla mientras entra al ascensor. Cuando, por la inversión, su dolor llega al punto máximo, “el peso de [su] alma” (Guebel, 2019, p. 175) precipita la catástrofe: el ascensor cae, se estrella contra el suelo, los otros pasajeros mueren, él sobrevive, finge su muerte y se convierte en un mendigo. Mutilado, vive décadas separado de su exmujer y su hija, hasta que comprende: “el tiempo de la separación, que yo imaginaba infinito, se terminó. Puedo volver a la vida y recuperar a mi hija, aspirar aunque más no sea a un resto de su amor” (Guebel, 2019, p. 184). La secuencia se cierra cuando llega en muletas hasta su hija Ana y ella, al reconocerlo, le dice: “por favor, papá, dejá de dar lástima” (Guebel, 2019, p.

188).

Lo que marca Ana es la exageración, la hipérbole del padre. En *El hijo judío*, Guebel escribirá: “solo el subrayado, la hipérbole (en este caso del dolor) logra que una verdad salte a la vista” (2018, p. 59). Según Nancy Fernández, el final de *Derrumbe* “conduce la trama a punto tal que ya no es la representación de un hombre ... sino la de la esencia misma del dolor donde, ante la ausencia de palabras precisas, opta por la hiperbólica imagen visual” (Fernández, 2017, p. 574). Creemos que sucede esto y, también, lo que describe Graciela Speranza (aunque al hablar más bien del resto de la novela y no de esta parte “excedida apenas de delirio airiano”, 2008, p. 12): “no es a fuerza de distancia que Guebel sortea la exhibición impúdica de la intimidad en *Derrumbe*, sino zambulléndose en ‘la nebulosa biográfica’ ... tanteando formas más flexibles para encauzar la emoción que ‘no tiene nombre, carece de palabras’” (Speranza, 2008, p. 12). Podemos ver, en ese aparente distanciamiento, una estrategia para lograr un movimiento en el sentido contrario. Está claro que todo lo narrado no le ocurrió realmente, no es estrictamente *factual*, pero podemos entender que sí es *verdadero*. Podemos decir al leer: “eso es lo que siente Guebel; eso le pasó a Guebel (aunque no lo haya vivido como tal)” (Giordano, 2013, p. 16).

En esta secuencia de *Derrumbe*, como en “Una herida que no para de sangrar”, la fabulación es la solución que Guebel encuentra a la imposibilidad de contar el dolor. ¿Por qué? Bueno, la exageración del sufrimiento parece ser un rasgo de Guebel, pero es posible que, además, al entregarse a esa profundización vertiginosa de la peripecia, el escritor “baje la guardia”; un efecto similar al que producía la velocidad de la escritura automática en los surrealistas. No tenemos forma de saber con seguridad cómo fue el proceso de escritura de esa secuencia final, pero sí podemos tomar unas palabras que Guebel dio mientras escribía *Derrumbe*, en otra entrevista titulada “los textos de la novela que estoy escribiendo ahora van muy rápido” (Audiovideoteca, 2006): “mi modelo de escritura es el del borracho que vuelve a su casa. Cuando un borracho toma ... tiene que volver a su casa sin parar, porque en el momento en que se detiene cae” (Audiovideoteca, 2006). Algo similar plantea el narrador de “Una herida que no para de sangrar”: “mi obra última ya no conoce el miedo a la repetición o el descuido porque se concibe bajo la figura de la sucesión inspirada ... la aceleración indetenible del proceso de escritura” (Guebel, 2015, p. 59). Al dejar correr la imaginación, es posible que el autor se arriesgue a que salgan cosas que no quería que salieran: otra forma de que lo íntimo, como efecto de escritura, se produzca. En el caso de Guebel, este procedimiento de escritura se combina con la invención fabulosa para crear,

como las llama en *El absoluto*, “fabulada[s] autobiografía[s]” (Guebel, 2016, p. 404). Sí, son fabuladas, pero no por ello son menos *autobiografías*.

El verdadero fantasma

Un trabajo central para pensar la autoficción, que no abordamos al comienzo, es *El pacto autobiográfico* (1994) de Philippe Lejeune. Lejeune propone criterios para decidir si una narración en primera persona es una novela o una autobiografía y encuentra dos casos “límite”: uno es el de la superchería, cuando el pacto es autobiográfico pero el nombre del personaje es distinto al del autor; este no nos interesa. El que nos interesa es el otro, “la mitomanía”: “no los errores, las deformaciones ... sino la sustitución de una historia descaradamente inventada y globalmente sin relación de exactitud con la vida” (Lejeune, 1994, p. 81). La idea va en línea con algo que Lejeune afirma antes: el hecho de que el nombre del personaje sea igual al nombre del autor excluye la posibilidad de la ficción; si la narración es completamente falsa, será del orden de la mentira.

Esto le impide a Lejeune pensar la autoficción. Sin embargo, en el caso de la mitomanía escribe que, descalificada como autobiografía, “la narración mantendrá su interés como fantasma ... y la falsedad del pacto autobiográfico, como conducta, será todavía reveladora ... de un sujeto con intención autobiográfica pese a todo” (Lejeune, 1994, p. 81). A partir de esto, sugiere el “pacto fantasmático” (Lejeune, 1994, p. 83), como una forma indirecta del pacto autobiográfico, que invitaría al lector a leer las novelas como “fantasmas reveladores de un individuo” (Lejeune, 1994, p. 83). El problema de las novelas como fantasmas reveladores de un individuo es el del narrador de “Una herida que no para de sangrar”, que no sabe si lo que él mismo escribió son confesiones o fabulaciones y también es el problema del narrador de *Derrumbe*, que solo logra confesar su dolor íntimo cuando se lanza hacia una fabulación hiperbólica. Algo misterioso ocurre durante la escritura, que hace que el texto resultante se le aparezca a su autor como un fantasma siniestro, extraño y familiar a la vez. Ese es el verdadero fantasma.

Referencias

Alberca, M. (2007). El pacto ambiguo y la autoficción. En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (pp. 59-132). Biblioteca Nueva. Audiovideoteca. [audiovideoteca] (25 de febrero de 2011). *Obra en Construcción: Daniel Guebel 2/2 - Audiovideoteca de Escritores* [Video].

- YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=txGBh4TnyYo&ab_channel=audiovideoteca
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana.
- Feria del Libro. [Feria del Libro] (07 de mayo de 2019). Premio de la Crítica al Mejor Libro de Producción Literaria 2018: 'El hijo judío' de Daniel Guebel [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Zm1OZv3zGLg&ab_channel=FeriadelLibro
- Fernández, N. (2017). La escritura del duelo sentimental. Sobre *Derrumbe*, de Daniel Guebel. *Remate de Males*, 37(2), pp. 569-579. <https://doi.org/10.20396/remate.v37i2.8648594>
- Giordano, A. (2013). Autoficción: entre literatura y vida. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (17), pp. 1-20. <http://hdl.handle.net/11336/15484>
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva.
- Guebel, D. (2015). Una herida que no para de sangrar. En *Las mujeres que amé* (pp. 7-81). Random House.
- Guebel, D. (2016). *El absoluto*. Random House.
- Guebel, D. (2018). *El hijo judío*. Random House.
- Guebel, D. (2019). *Derrumbe*. Random House.
- Lejeune, P. (1994). El pacto autobiográfico. En: *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pp. 49-87). Megazul-Endymion.
- Pomeraniec, H. (25 de marzo de 2021). "Daniel Guebel, el 'escritor fracasado' que recibe todos los premios y se educa a sí mismo con sus novelas". Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/25/daniel-guebel-el-escritor-fracasado-que-recibe-todos-los-premios-y-se-educa-a-si-mismo-con-sus-novelas/>
- Sarlo, B. (2012). III. La identificación cómica. En: *Ficciones argentinas* (pp. 33-38). Mardulce.
- Schaeffer, J. (2013). Fictional vs. Factual Narration. En Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J. y Schmid, W. (Eds.), *The Living Handbook of Narratology* (pp. 98-114) (A. Reale, Trad.). Universidad de Hamburgo.
- Speranza, G. (2008). ¿Dónde está el autor? Sobre el enigmático regreso del autor a la ficción. *Otra parte*, (14), pp. 7-12.
- Zambrano, M. (1995). *La Confesión: Género literario*. Siruela.

La escritura como forma: estilo y deseo en *Noviembre de Flaubert* y *Seda* de Baricco

Carla de Alessandro¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
carla.de.alessandro@mi.unc.edu.ar

Ana Moyano

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
ana.moyano@mi.unc.edu.ar

Recibido el 14 de abril de 2024, aprobado el 24 de mayo de 2024

Resumen: la necesidad de concebir el arte no como una mera representación del mundo, sino como un objeto autónomo en sí y por sí mismo ya había sido señalada por los románticos del siglo XVIII y recuperada por Flaubert (2017), que en una carta declara: “lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada ... que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo” (p. 28). Esta idea organiza nuestro trabajo: estudiar *Noviembre* (1842) de Flaubert y *Seda* (1996) de Baricco de manera comparada, como obras cuyo fin es el de ejercitar o practicar un estilo. Proponemos pensar, desde una perspectiva estético-hermenéutica, que en estas obras la creación novelesca se vincula de forma orgánica con la creación y la puesta en escena del ejercicio de un estilo caracterizado por la búsqueda de la construcción de una nueva sensibilidad a través del deseo. Este último conforma el hilo conductor no solo de la diégesis, sino también de la creación de una experiencia estética; por lo tanto, nuestro objeto de estudio en este trabajo se concentra en el deseo como componente esencial de la novela; hay un paso de una representación a la expresión, donde el contenido y la sustancia pierden la centralidad.

Palabras clave: *l'art pour l'art*, estilo, deseo, forma.

Writing as Form: Style and Desire in *November* by Flaubert and *Silk* by Baricco

Abstract: The need to conceive art not as a simple representation of the world, but as an autonomous object itself, had already been pointed out by the romantics of the 18th century and recovered by Gustave Flaubert, who expresses in a letter: “What seems beautiful to me, what I should like to write, is a book about nothing ... which would be held together by the strength of its style.” This idea organizes our article: to study *November* (1842) by Gustave Flaubert and *Silk* (1996) by Alessandro Baricco in a comparative way, as texts whose purpose is to exercise or to practice a style. We will consider, thus,

¹ Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

from an aesthetic and hermeneutic perspective, that in these works the novelistic creation is organically linked to the creation and staging of the exercise of a style that seeks to create a new sensitivity through desire. This element shapes the common thread not only of the diegesis, but also of the creation of an aesthetic experience. Therefore, our object of study in this work focuses on desire as an essential component of the novel: there is a passage from representation to expression, where content and substance lose their centrality.

Keywords: *L'art pour l'art*, style, desire, form.

Introducción: algunos apuntes sobre la noción de estilo

Antes de ingresar al comentario sobre las obras, queremos precisar qué entendemos por *estilo*. El estilo a menudo se ha pensado como norma, ornamento o género, o desde las oposiciones fondo y forma o contenido y expresión, pero muchas veces ha quedado supeditado a ser una herramienta al servicio del contenido, de aquello que se busca representar. Esta concepción liga la literatura a la mera función de instruir o de entretener. Sabemos que esta visión de la literatura comienza a desmoronarse hacia finales del siglo XVIII de la mano de los autores del movimiento romántico que, a partir del desarrollo de una nueva conciencia artística, abrieron el camino para una incipiente teorización sobre el arte como un objeto autónomo.

Sin embargo, es con Gustave Flaubert que la visión instrumentalista de la literatura se desmorona: el autor convierte la forma en la condición de posibilidad del pensamiento (Cruz León, 2015) y, al hacerlo, desvanece la oposición entre fondo y forma: escribir y pensar son la misma cosa (Barthes, 2015). En una carta para Louise Colet fechada en 1852, Flaubert escribe:

Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo... un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi invisible” (2017, p. 28).

Crear un libro sobre nada es imposible: la propuesta codifica el deseo de crear un nuevo tipo de experiencia estética en la que el argumento sea el

señuelo y el estilo o la forma, la obra de arte.

En este sentido, proponemos que *Noviembre* de Gustave Flaubert y *Seda* de Alessandro Baricco, obras *a priori* disímiles entre sí y alejadas por las fronteras epocales, se pueden leer como manifestaciones análogas de una similar concepción sobre el arte. Se trata de proyectos narrativos y estéticos cuyo objetivo es el de ejercitar o practicar un estilo como fin total de la obra. Proponemos pensar que la creación novelesca se vincula de forma orgánica con la creación y la puesta en escena del ejercicio de un estilo que se caracteriza por la búsqueda de la construcción de una nueva sensibilidad o de una experiencia estética a través del deseo como *leitmotiv* de la escritura y el relato. El deseo conforma el hilo conductor no solo de la diégesis, sino también de la creación del estilo; hay un paso de la representación a la expresión, donde el contenido y la sustancia pierden la centralidad y dejan lugar al *cómo* es lo que es.

El deseo como *leitmotiv*

Noviembre, cuyo subtítulo es *Fragmentos de un estilo cualquiera*, se terminó de escribir en 1842, pero no vio la luz sino hasta 1910, dado que Flaubert nunca autorizó su publicación. Con este texto finaliza la etapa de las *obras de la juventud* o de sus *obras menores*, nombres con los que se alude a las producciones previas a la publicación de *Madame Bovary* (1857), cuya composición marca un cambio en el rumbo de su escritura y carrera literaria.

Como ya hemos insinuado, *Noviembre* es una obra que prácticamente no tiene argumento: no ocurre casi nada, la acción es nula. En definitiva, podríamos resumir la historia diciendo que se trata de la iniciación amorosa y sexual del joven narrador con una prostituta, pero a decir verdad, lo que abunda son las digresiones y ensoñaciones. El tema del deseo es el fundamento del relato: el deseo por experimentar el amor, las pasiones, el contacto sexual con la mujer o la amante. Desde muy joven, la figura femenina domina los pensamientos del narrador protagonista y el relato de sus días no constituye más que la expresión de la anticipación y el anhelo del momento en que conozca y experimente el ferviente deseo por amar y gozar, que lo obsesiona. Sin embargo, creemos que el subtítulo del relato nos abre otro camino de aproximación a la obra, ya que nos permite e incluso nos invita a leerla como una educación artística que se disfraza de una educación sentimental. El deseo hacia la mujer o hacia el amor idealizado al que el protagonista alude opera como una transposición carnal de un deseo mucho más profundo, que es la búsqueda del estilo: “codiciaba vagamente algo espléndido que no hubiera

podido expresar en palabras, ni precisar con el pensamiento de ninguna forma, pero a lo que, sin embargo, me unía un deseo positivo, incesante” (Flaubert, 2016, p. 10).

La consciencia del acto de estar escribiendo recorre y atraviesa toda la obra: el narrador reflexiona constantemente sobre por qué continuar narrando e interpela o se dirige al lector en varias ocasiones². La obra no es ajena a su propia existencia como tal: cierto principio de metaficción sobrevuela el relato. En diálogo con esto, conviene recuperar las palabras que el propio Flaubert (1989) escribió años más tarde, a propósito de *Noviembre*: “escribí durante seis meses cartas parecidas a una mujer a la que no amaba. Era para forzarme a quererla, para practicar un estilo serio” (p. 27) y más adelante enfatiza: “me esforcé en amar a Eulalie, para practicar mi estilo”. Estas líneas revelan la necesidad de la búsqueda de experiencias vitales que provean excusas para escribir, sin más razón aparente que esa³.

Está claro que el objeto de este texto y lo que convoca a su escritura es la escritura misma, por lo que convierte así el goce sexual o el amor por una mujer en un simple medio para alcanzar el goce carnal de la letra. La obra es el ensayo y la búsqueda de un estilo y la anécdota del encuentro sexual no es más que una excusa. Es una novela de escritura, una escuela del estilo, que no tiene otra finalidad más que aquella. Y como el tema es el lenguaje y el uso que Flaubert puede hacer de él, observamos que este constituye una experiencia profunda. No es central ni importante la historia o el mensaje que se transmite —porque, de hecho, no parece haberlo—, sino la forma y la experiencia que esta puede suscitar en el lector. Sin embargo, cabe señalar que al ser una de sus obras más tempranas, todavía no encontramos al Flaubert de la *perfección formal*, de la palabra justa, aunque podamos advertir ya algunas de sus preocupaciones más profundas, como veremos a continuación.

Flaubert, autor romántico en tiempos de crisis

En esta etapa de su composición, el autor se ciñe —tal como ya lo hemos mencionado rápidamente en una nota al pie del apartado anterior— a los códigos, tópicos y al lirismo efusivo del Romanticismo. *Noviembre*, en cierto

² La relación entre el deseo carnal o el goce sexual y la búsqueda de una experiencia estética que se superponen es una idea proveniente de la teoría romántica de *l'art pour l'art* que especialmente Théophile Gautier ya promovía en todas sus obras literarias. Esta vertiente ingresa en la literatura flaubertiana y configura, posteriormente, un realismo de *l'art pour l'art*. Para consultar sobre esta vertiente estética en los últimos románticos y los primeros realistas, ver Cassagne (1997) y Ruby (1998).

³ La revisión de su correspondencia y de estas primeras obras revelan ya el pensamiento de la teoría del arte por el arte acerca de cómo la literatura puede crear una realidad, motivo fundamental que el esteticismo wildeano recuperará y llevará a su paroxismo hacia fin de siglo, manifestando que es la vida la que imita al arte.

sentido, expone el desgaste o el agotamiento de un movimiento que, al menos en Francia, está llegando a su fin, a la vez que comienza a explorar una nueva sensibilidad que adquirirá protagonismo en la segunda mitad del siglo XIX:

No sé en qué me imaginaba que consistían, ni cuál era el objetivo de aquellos vagos deseos: reflejaban, creo, la necesidad de conocer un sentimiento nuevo, y una suerte de aspiración hacia algo excelso cuya cima no alcanzaba a ver. (Flaubert, 2016, p. 18)

Y también agrega: “¿de qué sirve escribir esto? ¿Para qué seguir, en el mismo tono quejoso, con el mismo relato fúnebre?” (2016, p. 29)⁴. Estas líneas pueden ser leídas a la luz de la necesidad o el imperativo de buscar un nuevo modo, ya no de representar, sino de expresar. Hacia el final de la obra se revela que las páginas leídas corresponden a un manuscrito encontrado por el segundo narrador, que señala lo siguiente: “no hay muchas palabras que permitan expresar bien los sentimientos, de lo contrario el libro habría terminado en primera persona” (2016, p. 123). Esta dificultad para expresarse proviene de la brecha entre la infinitud de la idea y la finitud de las formas (Yvan Leclerc, 1991): Flaubert comprende esto y su nuevo proyecto literario tendrá por objetivo la búsqueda para subsanar esa distancia⁵. Pero ya en *Noviembre* se advierte y se anuncia el agotamiento del arte mimético y la imposibilidad de expresar el pensamiento con la palabra: “si he escrito todo lo anterior ha sido para recordarla, esperando que las palabras la hicieran revivir ante mí; he fracasado, sé mucho más de lo que he dicho” (2016, p. 114), confiesa el primer narrador. La escritura se experimenta al mismo tiempo como una necesidad y como una imposibilidad. Y esta creación de un libro sobre nada quizá pueda pensarse como la voluntad de crear un nuevo tipo de experiencia estética que reponga esa falta.

Francisco Cruz León señala, al respecto del nuevo proyecto literario de Flaubert, que le exigía tener que comenzar a trabajar contra sí mismo, contra su tendencia natural hacia el lirismo romántico, que:

⁴ Tono protagonista en el segundo período del romanticismo francés que invade las obras de Nerval, Gautier, Du Camp, entre otros. La obra *Mémoires d'un suicidé*, de Maxime Du Camp, es un ejemplo explícito de ello.

⁵ También podemos evidenciar, a raíz de la intervención del segundo narrador —quien explicita la dificultad que tiene el primero para expresarse a través del lenguaje— la anterioridad con la que salta a la luz la crisis del lenguaje y, en consecuencia, la dificultad de representación, en relación con la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, publicada recién en 1902, y reconocida como la obra faro que revela la crisis del lenguaje. Mientras Hofmannsthal muestra cierta paradoja porque el narrador, a pesar de todo, escribe la carta, el primer Flaubert, sesenta años antes, a través de la omisión del narrador, expresa dicha crisis.

Representa un estadio primitivo, casi inconsciente, dentro de su interminable búsqueda de la perfección formal. Sin embargo, constituye también el impulso siempre latente que, a partir de *Madame Bovary*, Flaubert entiende debe reprimir: [sic] para lograr el justo dominio formal de lo resistente (2015, p. 48)

En *Noviembre*, el estilo que Flaubert ensaya, aquel que “fluía de mi pluma como fluye la sangre por mis venas” (2016, p. 38), es el que más tarde censura:

Pero cuando escribo algo que sale de mis entrañas, lo hago rápido. Sin embargo, allí reside el peligro. Cuando se escribe algo sobre uno mismo, la frase puede ser buena de a chorros, pero le falta el conjunto; abundan las repeticiones, también los lugares comunes, las locuciones banales” (2017, p. 90)

Son estos los errores que un Flaubert maduro halla en la obra que analizamos y la razón por la cual el autor descarta su publicación.

Pero, limitarnos a concebir *Noviembre* como una obra poco lograda o inmadura es ignorar que constituye el germen y el prematuro comienzo de lo que más tarde llamaremos autonomía del arte en Francia: una obra sin argumento, que se sostiene únicamente por su estilo, que, aunque no sea aquel que va a canonizar a Flaubert y a consagrarlo como el autor que funda las escrituras modernas, ya da cuenta de un trabajo con el lenguaje considerado como un objeto en sí mismo. A la vez, en la obra se empieza a gestar la teorización de Flaubert sobre la escritura a partir de la idea de ejercicio del estilo, que consiste, como manifiesta Roland Barthes (2011), en borrar, reescribir, sustituir, etcétera.

También se impone a este análisis recuperar algo comentado superficialmente por la crítica: la muerte del héroe de *Noviembre* al final del relato como la muerte simbólica del Flaubert romántico que cultiva el yo o deja entrever la subjetividad en su obra. En adelante, las obras que permita publicar van a tener la marca de la pretendida impersonalidad o despersonalización autoral. En ese sentido, *Noviembre* se puede leer como la obra que, en el

sentido más abarcativo del término, ya *no será* (Leclerc, 1991). La producción de Flaubert en los años que siguen transita el camino del realismo objetivo y se distancia radicalmente del lirismo de sus primeros escritos. Pero, *Noviembre* constituye, de algún modo, la semilla de su pensamiento sobre la autonomización del arte: en ella convergen elementos y planteos estéticos que auguran el camino que recorrerá Flaubert.

Por otro lado, pero vinculado con lo que venimos planteando, nos gustaría señalar el artificio del narrador que encuentra un manuscrito. Por un lado, la distancia le permite opinar y constituirse crítico del primer autor: “en su primera juventud se había nutrido de autores muy malos, como su estilo nos lo ha demostrado” (2016, p. 124). La ironía es evidente: un narrador que juzga negativamente el lirismo romántico de la obra. Podríamos pensar que Flaubert, si bien se inscribe en dicha estética con esta obra, también está cuestionando sus valores y, al hacerlo, da cuenta de la evolución poética que comenzó a gestarse en él. Asimismo, el libro acaba, a juicio del narrador, justo cuando estaba por mejorar, debido a que el personaje iba a viajar a Oriente y a “tener mil cosas para contarnos” (2016, p. 124), mención que debemos comprender como contrapunto de lo poco que se *cuenta* en el manuscrito sobre su relación con la prostituta. Se introduce, así un planteo crítico y casi burlesco sobre el lector burgués que aprecia o juzga la obra según su contenido o su capacidad de entretener. En ese sentido, las bases de la defensa de la autonomía del arte fueron sentadas.

Por otro lado, queremos recuperar aquello que Edward Said señala en *Orientalismo*:

En todas sus obras, Flaubert asocia oriente con el escapismo de la fantasía sexual. Emma Bovary y Frédéric Moreau suspiran por lo que no tienen en sus vidas burguesas apagadas (o atormentadas) y lo que desean conscientemente les llega al final, en sus ensueños, envueltos en modelos orientales: harenes, princesas, esclavos, velos, bailarinas y bailarines, sorbetes, ungüentos, etc. Este repertorio es familiar, no tanto porque nos recuerda a los viajes de Flaubert y sus obsesiones con respecto a Oriente, sino porque una vez más se hace clara la asociación entre Oriente y la licencia sexual. (2008, p. 259)

La fascinación de Flaubert por Oriente, que aún no ha visitado durante

el periodo de su vida en que compone *Noviembre*, tiene resonancias evidentes en la obra. Además de la mención y ensoñaciones del primer narrador sobre cómo sería conocer India, introduce en la obra elementos típicamente asociados al motivo orientalista, en especial en torno a la figura de la mujer amante. Cuando el joven narrador habla de sus primeras fantasías sexuales, lo hace del siguiente modo:

Una amante tiene esclavos, con abanicos de plumas para que le espanten las moscas, mientras ella duerme en lechos de seda; al despertar, la esperan elefantes cargados de regalos, la transportan cómodamente en palanquines hasta el borde de las fuentes. (2016, p. 14)

La red descriptiva en torno a la contemplación erótica-estética de la mujer que el narrador a veces observa (cuando va al teatro-circo) o con la que sueña despierto se reviste de las imágenes, tópicos y fantasías relacionadas con el exotismo que genera en su mente la idea de Oriente. Tal cosa sucede también en *Seda*, como veremos más adelante.

El viaje a Oriente –que en *Noviembre* no se alcanza a contar y que Flaubert lamenta no poder narrar– se concreta más tardíamente en la vida del autor y se manifiesta en su posterior producción literaria con *Salambó*. Este viaje constituye uno de los grandes temas de *Seda* y el punto de partida del relato. No podemos omitir alguna mención al hecho de que la gran novela orientalista de Flaubert –*Salambó*– aparece nombrada en la obra de Baricco, que inicia de la siguiente manera: “era 1861. Flaubert estaba escribiendo *Salammbô*, la luz eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería” (2021, p. 7). Esta referencia es innecesaria para el desarrollo de la historia de *Seda* y quizá existe únicamente en virtud de anclar esta obra en la poética de Flaubert y en su posterior producción orientalista.

La seda y la escritura como forma: el trabajo del artesano

Alessandro Baricco presenta su obra *Seda* en 1996 con las siguientes palabras: “se podría decir que es una historia de amor. Pero si solamente fuera eso, no habría valido la pena contarla... Esto es algo muy antiguo. Cuando no se tiene un nombre para decir las cosas, entonces se utilizan historias” (2021). Por un lado, es interesante detenerse en la inversión del eje de gravedad de la

literatura que propone y que advierte el autor al lector antes de ingresar a su obra: la historia es accesoria y sirve a otro propósito. Baricco agrega también que su obra está permeada por sentimientos como el deseo y el dolor, pero a la hora de escribir sobre ellos se enfrenta con la imposibilidad de referirlos con exactitud y a partir de allí inferimos su necesidad de la puesta en escena de un estilo que le permita crear una experiencia estética en tanto posibilidad de comunicación que el lenguaje no le brinda. Es por ello que interpretamos *Seda* a la luz del deseo como *leitmotiv*: el deseo de crear una obra que exprese y no que represente, ya que, si no se puede explicar o nominar, quizá sí se pueda hacer-sentir y hacer-percibir con la letra. Susan Sontag (1996) alumbra con claridad la situación más arriba descrita: en la obra de arte el valor de la expresividad o del estilo cobra preeminencia y precede al contenido. Hay lecturas que nos convocan, sobre todo, por la vitalidad y expresividad encarnadas en ellas.

En otra de sus entrevistas, Baricco expresó, a propósito de la escritura, que se debe “escribir mucho, trabajar escribiendo. No importa qué, lo importante es mantener la mano en movimiento, como si fuese una artesanía” (Baricco, 2016). Esta idea de la escritura en términos de una labor artesanal ya había sido propuesta por Flaubert, quien en más de una ocasión expresó que la escritura es un trabajo arduo, no un producto de la inspiración, sino de una comunidad de intenciones. La seda es una de las telas más valiosas de la alta costura, porque para su uso se requiere de habilidad y de un trabajo meticuloso y, en ese sentido, la elección de esta tela no carece de significación precisa: *Seda* es más que un título. Por un lado, porque su búsqueda es el hilo conductor de la historia, pero por sobre todo, porque da cuenta del trabajo artesanal que es la escritura y porque es lo que establece la relación entre el estilo y el contenido de la obra. *Seda* es una metáfora, el lenguaje opaco y poético que permite al lector percibir múltiples significados y sensaciones a la vez. Es el recurso del que se servía Proust en tanto técnica que supera la mera descripción de las cosas. La metáfora es parte del trabajo artesanal del estilo.

Definida a grandes rasgos, la novela sigue la relación amorosa que entabla el comerciante francés Hervé Joncour —casado con Héléne, personaje que cobra relevancia hacia el final de la obra— con una misteriosa mujer en varios de sus viajes a Oriente para comprar gusanos de seda japonesa. Para el abordaje de esta obra, es importante centrarnos en la cuestión de la mirada. Y esto en razón de que se percibe a través de la mirada, que además de constituir una parte fundamental de este relato, nos conduce a la interpretación del deseo de una experiencia estética a través de la narrativa.

La cuestión de la mirada y la incomunicabilidad del deseo

En un primer momento, conviene señalar que, en oposición al primer narrador de *Noviembre* —ávido soñador, preso de fervientes deseos, eterno contemplador de la amante y todo cuanto la rodea—, Joncour se presenta como un personaje indiferente hacia su vida, no movido por sus aspiraciones, sino por las exigencias de otros o las circunstancias que imperan: “era, por lo demás, uno de esos hombres que prefieren *asistir* a su propia vida y consideran improcedente cualquier ambición a *vivirla*” (2021, p. 11). Esta desidia que parece caracterizar a su personaje cambia al conocer en Japón a una misteriosa mujer, quien, en cierto modo, es la que despierta en él no solo deseo sexual, sino el de vivir⁶. Y la relación entre estos personajes comienza a partir de la mirada: “la última cosa que vio, antes de salir, fueron los ojos de ella, fijos en los suyos, perfectamente mudos” (2021, p. 35). Las interacciones entre ambos (y con los demás personajes no occidentales) se configuran desde la exterioridad e incomprendibilidad —e incluso desde lo incognoscible—: el protagonista, ajeno a la lengua y a la cultura japonesas, es incapaz de traducir las conversaciones y de comprender los intercambios que presencia entre los demás personajes. Por ello, abundan los silencios y se observa cierto misterio tras las miradas esquivas que parecen querer ocultar en lugar de revelar los pensamientos de los personajes y que no permiten ni a Hervé ni al lector entender lo que ocurre o lo que está por ocurrir. Y el narrador no da respuesta, no deja acceder a la interioridad de los personajes para comprenderlos: las cosas se observan y se cuentan desde afuera, el relato transcurre y se construye a través de gestos. En ese sentido, decimos que es una novela que sucede desde la exterioridad⁷: tanto la historia como los personajes y el narrador se construyen de modo tal que sean opacos al lector, quien solo alcanza a percibir sensaciones como la incomodidad, el deseo, el peligro inminente que trascienden las páginas y que se reponen desde el estilo de escritura de Baricco, es decir, a través de la *opacidad* y la

⁶ Aunque cerca del final del relato se describe que “sus días transcurrían bajo la tutela de una mesurada emoción. En Lavilledieu la gente volvió a admirarle, porque en él les parecía advertir un modo *exacto* de estar en el mundo. Decían que era así también de joven, antes del Japón” (2021, p. 115), marcando así que el horizonte anímico del personaje, solo cambia durante el tiempo que comparte con la amante.

⁷ En función de esta mención, deberíamos traer a colación algo señalado por Edward Said (2008) en *Orientalismo*: uno de los momentos más comentados de las peripecias de Flaubert por Oriente tiene que ver con su encuentro con Kuchuk Hanem, cortesana y bailarina egipcia con la que el autor mantiene un vínculo sexual. Como explica Said, este encuentro creó un modelo muy influyente sobre la mujer oriental, según el cual ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él (Flaubert y quizá por extensión el hombre) hablaba por ella y la representaba. Y de este modo se construyó el discurso de Occidente sobre Oriente.

sensación, algunas características de la metáfora.

La mirada permite también percatarse de un otro que se presenta como exótico y misterioso al pertenecer a una cultura lejana y que produce en Joncour un quiebre de su cosmovisión, donde la cultura occidental era su única experiencia. Y como hemos dicho, es la mirada de la muchacha la que obsesiona y despierta el anhelo en Hervé Joncour y la que movilizará la poca acción del relato. A su vez, el deseo que se despierta a partir de la mirada implica el deseo de algo más: tanto en el caso del encuentro de Joncour con una amante, como en el caso de la experiencia estética se puede pensar en la mirada como el principio de búsqueda hacia una nueva sensibilidad. En ese sentido, uno de los elementos más presentes en el estilo de la obra se funda en la percepción o experiencia del lector sobre aquellas miradas e intercambios de los personajes. La escritura es, ante todo, externa. Es una escritura hecha de miradas, de silencios, de cosas que no se dicen, que no se entienden y sobre todo, de cosas que no suceden: el esperado encuentro sexual entre los amantes nunca ocurre y la escena erótica descrita en el libro se revela como un artificio que traman Héléne y Madame Blanche desde la escritura, como veremos a continuación.

El libro sobre nada y la espera infinita

En otro orden de cosas, queremos detenernos en la narración de la carta del capítulo 59. Es este relato el que nos permite establecer una relación con la idea de *un libro sobre nada* que había presentado Flaubert. Y esto porque el esperado relato (hay que tener en cuenta que es un libro de romance que pretende ser erótico) del acto sexual entre Hervé y la concubina —con descripciones explícitas entre los dos amantes— se nos revela como una invención, como un montaje que se construye desde la palabra y la imaginación, pero no de la concubina, sino de Héléne, la esposa del protagonista. El *gran* relato del encuentro sexual entre los amantes no solo nunca se produce, sino que, cuando aparece, se manifiesta como una *creación*, como una aproximación estilística que escribe Héléne imaginando lo que ha debido ocurrir entre ellos, e imaginando cuáles serían las palabras de la amante para referirlo. Héléne, quien ha descubierto la relación entre su esposo y la mujer de Oriente, escribe esta carta —en la que también pone fin a la relación— como si fuera la concubina para que Hervé deje de viajar a buscarla. Este relato nos permite establecer una relación con el proyecto flaubertiano, ya que en la obra se construye una espera infinita desde el deseo, pero el relato o la acción anunciados nunca llegan, y cuando lo hacen, lo hacen como una

ficción.

En una novela caracterizada por el estatismo y la inacción, cuyo argumento, en realidad, no ocurre más que mediante el señalamiento de pequeños detalles y gestos que marcan el desarrollo de la historia, el estilo de esta carta rompe totalmente con el del resto del libro —de frases cortas, poco descriptivas, con fórmulas repetidas—: se nos presentan construcciones de imágenes nítidas, enumeraciones, una rapidez que antes no se observaba, una escritura caracterizada por la vorágine. Y también se presenta a Hélène ya no solo como personaje, sino como *creadora* de la acción, de la experiencia del acto sexual entre los amantes, lo que provoca que su esposo, quien nunca ha vivido tal acontecimiento, lo imagine a través de la escucha de su carta. El texto que narra el encuentro no es una mera escritura mimética o una representación (puesto que el referente no existe), sino que la escritura de la carta *crea* ese momento y, al hacerlo, la escritura se concibe a sí misma como su propio referente: “lo que era para nosotros, lo hemos hecho y vos lo sabéis. Creedme: lo hemos hecho para siempre” (2021, p. 113). Hélène especula acerca de lo que debe haber pasado en Japón, pero que sin embargo *no* ha pasado, y lo cuenta con las palabras que podrían ser de la amante. Así, la imaginación de ella es la imaginación de él y el deseo de él es también el de ella: “yo creo que ella hubiera deseado, más que cualquier otra cosa, *ser aquella mujer*. Vos no podéis comprenderlo. Pero yo la oí leer aquella carta. Yo sé que es así” (2021, pp. 122-123), agrega Madame Blanche, concubina japonesa que ayuda a Hélène a traducir la carta. En relación con esto, es interesante vincular la idea de la carta como artificio que crea y funda una experiencia con lo que Flaubert (2018) escribe un par de años antes de la composición de *Noviembre*: “escribí una carta de amor, por escribir, no porque esté enamorado. No obstante, me gustaría mucho hacérmelo creer a mí mismo; *yo amo, yo creo al escribir* [cursivas añadidas]” (pp. 75-76).

Es importante remarcar que la consciente búsqueda de una finalidad estética está estrechamente entrelazada con la necesidad de ampliar la visión que prioriza una experiencia sinestésica y, de esta forma, la construcción de la percepción en *Baricco* se lleva a cabo a través del deseo. *Seda* reposa sobre sí misma y la narrativa del autor se concibe como un mecanismo que otorga una experiencia al lector que podemos pensar que oficia como una estrategia ante la banalización y desgaste del lenguaje y los sentidos.

Para finalizar, lo último que nos interesa recuperar es el hecho de que las narraciones de los viajes de Hervé son —o serían— completamente idénticas entre sí, de no ser por los cuatro apelativos que modifican la descripción del lago Baikal que el personaje observa durante la novela: el mar,

el demonio, el último y el santo son las nomenclaturas que se emplean para hablar de él. Esta estrategia nos induce a pensar en el viaje y en el lago como experiencias y paisajes estáticos que parecen no cambiar. Pero el empleo de los diferentes apelativos nos indican cómo Hervé va cambiando el modo en que observa lo que lo rodea, conforme va experimentando el amor y el deseo hacia la concubina, es decir, lo que cambia es su mirada. Y estos adjetivos van construyendo un objeto mayor, la diégesis de la novela misma.

Es así que el deseo por la experiencia estética implica en Baricco cierta convicción vinculada con el hecho de que escribir no es solo contar una historia, sino crear, a través de la palabra, una percepción en el lector, que le diga mucho más que lo que le dice aquello que se narra. Se advierte entonces, la idea de una narración de oficio y dedicación de artesano, que da cuenta del deseo por la creación de algo nuevo, donde la única verdad y realidad es la que se narra, la que se construye y la que se experimenta.

Consideraciones finales

Flaubert supo advertir con lucidez qué camino debía seguir la literatura una vez que el auge de los procesos económico-sociales del capitalismo desacralizaran al autor y a la literatura; este es, la búsqueda de una escritura ya no mimética, sino una escritura que constituye su propio referente y que apunta a una construcción de una obra literaria concebida como un objeto autónomo. Baricco, que en el incipit de *Seda* cita explícitamente a Flaubert y a *Salammbô*, parece inscribirse en esa misma tradición con una novela presuntamente erótica, en la que entre los amantes no pasa nada y la tensión se resuelve con ese complejo dispositivo de figuración lingüística del deseo y con la creación literaria de lo nunca vivido que es la carta dictada por Hélène a Madame Blanche.

Sin pretender agotar una temática tan profunda, con este trabajo nos propusimos señalar que tanto *Noviembre* como *Seda* plantean una experiencia estética vinculada con la puesta en escena de un estilo que se configura a partir del deseo. El trabajo estilístico de la escritura literaria es lo que cobra mayor preeminencia, ya que en ambas novelas los acontecimientos de la trama parecieran ser secundarios: la elaboración artística consciente se opera en los contornos de lo formal, puesto que es en la *forma* en la que se construye y expresa el deseo desde lo literario. Solo nos queda recuperar las palabras de Susan Sontag (1996), quien advierte que:

La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una

experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; es algo. Una obra de arte es una cosa en el mundo, y no solo un texto o un comentario sobre el mundo. (p. 48)

Referencias

- Baricco, A. (2021). *Seda*. Anagrama.
- Baricco, A. y Robino, C. (19 de diciembre de 2016). *Alessandro Baricco, autor de Seda: "Todos necesitamos intensidad. Sin ella, nos morimos"*. BBC <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38360192>
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Cruz León, F. (2015). El culto de la forma en la literatura de Flaubert. En *Co-Herencia*, 12 (22), 41–57. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.3>
- Cassagne, A. (1997). *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Louise Colet*. Siruela.
- Flaubert, G. (con Yvan Leclerc) (1991). "Préface". En *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*. Flammarion.
- Flaubert, G. (2016). *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera*. interZona.
- Flaubert, G. (2017). *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*. Mardulce.
- Flaubert, G. (2018). *Recuerdos, apuntes y pensamientos íntimos*. Mardulce.
- Franz, C. (1997). Alessandro Baricco: alta costura literaria https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alessandro-baricco-alta-costura-literaria--0/html/01d0adba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Pagán López, A. (1985). Flaubert, autor romántico en *Anales de la Universidad de Murcia*. Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Ruby, F. (1998). Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1(20).
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Sontag, S. (1996). "Sobre el estilo". En *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Representación de Teseo desde la mirada de Ariadna, según Catulo y Ovidio

Anahí Yamile Albornoz¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras
 Universidad Nacional de Tucuman, Argentina
anahialbornoz501@gmail.com

María del Rosario Corbalán

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras
 Universidad Nacional de Tucuman, Argentina
mery.cassiopeia@gmail.com

Recibido el 15 de abril de 2024, aprobado el 14 de junio de 2024

Resumen: el mito de Ariadna y Teseo ha sido fuente de inspiración y escritura para distintos autores a través del tiempo. Nuestro trabajo aborda la reelaboración realizada por Catulo de su *Carmen 64* y por Ovidio de su *Heroida X*, a fin de profundizar en la perspectiva de la voz de la heroína, Ariadna, y en la construcción del héroe realizada a través de la mirada femenina. Los autores mencionados pertenecen a dos momentos históricos y culturales diferentes de Roma, la República y el Imperio, respectivamente, por lo que consideramos relevante su contraste para analizar en qué se complementan o distancian las versiones adoptadas por cada uno.

Para referirnos a las fuentes míticas de los textos, seleccionamos los aportes teóricos de Lía Galán (2003) y Pierre Grimal (1989). A su vez, para complementar el análisis comparativo del corpus seleccionado, nos apoyamos en la interpretación de Galán sobre el *Carmen 64* y en el análisis realizado por Claudia Lobo (2009) sobre las *Heroidas*, focalizado en los reclamos de la heroína por el amado ausente. En el presente trabajo buscamos proporcionar una nueva mirada sobre el pasado mítico-literario, para presentar un héroe y una heroína alejados del ideal de la tradición épica.

Palabras claves: Catulo, Ovidio, Ariadna, Teseo, Heroidas, representación.

Representation of Theseus from the Perspective of Ariadne, According to Catullus and Ovid

Abstract: The myth of Ariadne and Theseus has been a source of inspiration for different authors throughout time. Our work engages with the reworking carried out by Catullus in his poem *Carmen 64* and for Ovid in his production on *Heroida X*, in order to delve into the perspective of the voice of the heroine, Ariadne, and how the hero figure is built through her gaze as a woman. These authors belong to two different historical and cultural moments in Rome, the Republic and the Empire, respectively. Therefore, we consider it relevant to contrast them, so it's possible for us to analyze how the versions

¹ Con aval de la Profesora Claudia Elizabeth Lobo, Universidad Nacional de Tucuman, Argentina.

adopted by each one complement or distance themselves from one another.

For our mythical sources we selected the theoretical contributions of Lía Galán (2003) and Pierre Grimal (1989). Also, to complement the comparative analysis of the selected corpus, we rely on Lía Galán's interpretation of *Carmen* 64 and Claudia Lobo's (2009) analysis of the *Heroides*, focusing on the heroine's claims to her beloved. In this work we try to provide a new point of view on the mythical-literary past, in order to introduce a hero and a heroine that are far from the epic tradition ideal.

Keywords: Catullus, Ovid, Ariadne, Theseus, *Heroides*, representation.

Introducción

Durante el proceso de conquista y expansión del Imperio Romano, diferentes culturas fueron asimiladas, destacándose entre ellas la cultura helénica. Uno de los aportes relevantes del pueblo griego estuvo relacionado con su tradición mítica, la cual fue tomada como eje de nuevas creaciones artísticas por distintos autores romanos. Cristóbal (2015) señala que el mito, en su primera fase, es la voz del pueblo: folclore, tradición, relato transmitido que es ajeno a toda autoría. Sin embargo, al hacerse literatura viene acompañado de una vestimenta que lo disfraza y lo adapta a modas más civilizadas, es decir, sufre una crisis, mutación o manipulación que implica todo tratamiento literario y que será una decisión del nuevo autor que lo selecciona, retoma y recrea (p. 364).

En el ámbito literario, poetas y escritores utilizan narraciones míticas para otorgarles un nuevo estilo y recreación propia, acordes a sus deseos y ambiciones artísticas. Siguiendo esta línea, nuestro trabajo se focaliza en las reelaboraciones literarias del mito perteneciente al ciclo cretense realizado por Catulo en *Carmen* 64 y por Ovidio en *Heroida* X, donde Ariadna, la heroína, toma la palabra para hablar e imprecar al héroe, Teseo, develando una figura contraria a la enaltecida por sus hazañas. Ambos poetas pertenecen a distintos momentos históricos de Roma: Catulo a la República y Ovidio al Imperio, lo que lleva a que el tratamiento del mito realizado por ambos sea diferente. Cristóbal (2012) destaca el hecho de que Ovidio tomó como fuente para el argumento de su carta el *Carmen* 64 de Catulo (p. 34). Por lo tanto, Ovidio fue lector de Catulo². A raíz de esta afirmación, resulta interesante revisar qué

² Al retrotraer, en el presente trabajo, el concepto de intertextualidad, la posición adoptada es más afín a la sostenida por García Jurado (2021), donde el hipotexto ya no existe como tal, sino que pasa a ser una materia prima que se metaboliza en la nueva obra. Entonces, el hipotexto pasa a ser dinámico

elementos mantiene o completa el autor, para contrastar las dos perspectivas adoptadas sobre el tratamiento de la heroína mítica.

Como antecedente temático, mencionamos el trabajo de la autora Adriana Carlos González (2023): “Ariadna: una comparación entre Ovidio y Catulo”, donde realiza un abordaje comparativo de los textos de ambos escritores con el objetivo de analizar la relación existente entre ellos, centrándose en la figura de Ariadna. Sin embargo, consideramos que este análisis se fija en los tópicos del mito, en los elementos que lo estructuran y en cómo lo trabaja cada autor, dejando de lado el análisis del discurso que realiza la protagonista sobre el héroe, aspecto que abordamos en nuestro trabajo.

Basándonos en el análisis del corpus, en el presente trabajo buscamos confirmar nuestra hipótesis de que, a través del discurso de la heroína, se logra desmitificar la figura del héroe: entendiendo desmitificación como un despojo de la imagen idealizada de Teseo, para contemplarlo desde su dimensión más humana y pasional; e indagar si la representación del personaje femenino cambia o se mantiene en su faceta tradicional.

Contexto histórico de producción

Las producciones poéticas de Catulo pertenecen al período de fines de la República, el cual estuvo atravesado por la crisis de las guerras civiles y por la convergencia de corrientes filosóficas de corte individualista (estoicismo, epicureísmo y, en menor medida, pitagorismo), que provocaron la desvalorización de los *negotia publica* en el patriciado y de los intelectuales. A causa de esto, el *otium* (el ocio) continúa en esa línea individualista y se establece como un centro de gravedad de la cultura, manteniendo al margen la vida cívica y política donde se formaba a los ciudadanos para la construcción de un estado justo y moderado. El ocio, para los poderosos, se relaciona con el lujo y la vida mundana, mientras que para los estratos sociales inferiores significa fiestas públicas y un estilo de diversión comunitaria. Tal como lo expresa Catulo en *Carmen* 51, el *otium* implica un nuevo tipo de vida dedicada por entero al amor y a la poesía (Galán, 2008, p. 8). En su obra se encuentran los *Carmina Maiora* (poemas mayores), textos de gran extensión e influenciados por los poetas helenísticos. Incluido en este grupo, el *Carmen* 64 es “considerado un exponente de la especie épica denominada epilio, definida como un cuadro heroico de medianas dimensiones en el que se tratan episodios extraídos de un antiguo ciclo épico y renovados con detalles

y variable.

de gusto refinado” (Galán, 2008, p. 32). Por otro lado, Erro (2011) amplía la definición con la siguiente aclaración:

El *epyllion* se destaca en la historia de la literatura por su interés en las figuras femeninas, en oposición a la épica tradicional, que privilegia la perspectiva masculina ... esta variedad del género viene a llenar los espacios vacíos en los mitos, contando historias colaterales de las grandes proezas heroicas. (p. 37)

Ovidio recibió una educación en retórica, sin embargo elige desempeñarse en el ámbito literario. Su producción artística se encuentra dividida en etapas: la primera vinculada a la temática del amor, la segunda relacionada a la épica y a la poetización de las fiestas romanas y la tercera con escritos realizados durante su exilio. Las *Heroidas*, obra de interés para el presente trabajo, se encuentra ubicada en la primera parte. Cristóbal (2012) señala que se las considera una contaminación de elegía y epístola (p. 41).

El género de la elegía en Roma ... es aquél en que se utiliza el dístico elegíaco en composiciones de mediana extensión (entre el epigrama y el poema elegíaco) para tratar fundamentalmente sentimientos descritos en primera persona, como pueden ser los amorosos en todas sus variantes, los patrióticos, o los del dolor causado por la pérdida de un ser querido o el exilio. De ahí que el género suela a su vez ser subdividido —desde el punto de vista temático— en elegía erótica, elegía patriótica, elegía fúnebre o elegía de exilio. (Alvar Ezquerro, 1997, p. 194)

Ovidio, a su vez, introdujo innovaciones en el género; no solo se centró en la manifestación amorosa subjetiva, sino que lo combinó con el género epistolar, mencionado anteriormente, y con una impronta didáctica. *Heroidas* es una obra compuesta por un total de 21 epístolas. Las 15 primeras (llamadas *Heroidas* simples) son escritas por mujeres, sin una respuesta del amado. Las restantes son conocidas como *Heroidas* dobles: tres cartas con sus respectivas respuestas. Las epístolas se caracterizan por ser escritos íntimos

y, en esta obra, las emisoras de las cartas modifican la distancia física a través de la escritura, pues gracias a ella se hace presente el receptor y se le puede decir todo aquello que se desea (Lobo, 2009, p. 130). La escritura de Ovidio adquiere una faceta polémica debido a que, por un lado, expone sentimientos y deseos de mujeres, los cuales solo podían ser manifestados en el ámbito privado. Y por otro lado, para alcanzar su objetivo provoca una ruptura del género elegíaco, creando una hibridación, en una época moderada y de corte tradicional: “fue escrita a mediados del siglo I, época en que Augusto a través de su programa cultural trataba de revalorizar las costumbres tradicionales, el *Mos maiorum*, de la sociedad romana, tradiciones que estaban quedando en el olvido” (Lobo, 2009, p. 130).

Al entender el contexto de producción de cada autor, es posible ahondar en el análisis de cada obra de manera individual y comparativa.

Frontera de textos y voces

Como punto de partida del análisis comparativo, consideramos que ambos textos utilizan como base el mito de Teseo y Ariadna. Grimal (1989) y Galán (2003) nos sitúan en esta historia, refiriendo que como consecuencia de la muerte de Androgeo, su padre el rey Minos, exige a los atenienses un tributo de siete jóvenes y siete doncellas cada nueve años como banquete para el Minotauro. Teseo al escuchar los reclamos del pueblo contra su padre, el rey Egeo, se ofrece para ir en el contingente. En su partida, Egeo le otorga dos velas negras y dos blancas, ambas funcionan como un mensaje: las primeras indican que Teseo no regresó con vida de su empresa y las segundas que salió victorioso. En Creta, Ariadna conoce a Teseo, se enamora de él y (antes de que ingrese al laberinto) ambos realizan una alianza: Ariadna le entrega un ovillo de lana para que Teseo pueda salir del laberinto. A cambio, él se casaría con ella y la sacaría de su patria. El héroe, según Grimal (1989), mata al Minotauro a puñetazos, logra escapar y huye junto a Ariadna y el contingente de jóvenes atenienses. En una escala en la isla de Naxos, Ariadna es abandonada y posteriormente rescatada por el dios Dionisio, quien se casa con ella.

La manera de narrar el mito en ambas obras literarias es diferente. Catulo en el *Carmen* 64 lo estructura dentro de otro mito, referido a las bodas de Tetis y Peleo del ciclo de los argonautas (Galán, 2003), donde la historia se encuentra bordada en una manta del tálamo nupcial. A su vez, la narración se encuentra atravesada por varias voces: una voz narradora en tercera persona que contextualiza los hechos precedentes, refiere a las hazañas del héroe y nos presenta la situación de Ariadna, contrapone al mismo tiempo

el mundo heroico de Teseo con el mundo pasional de la heroína, para, con posterioridad, cederle paso la voz principal. Por último, tenemos la voz de Egeo. Ovidio, por su parte, al utilizar el formato epistolar, centra su narración en una emisora particular, Ariadna, brindando una única perspectiva de los sucesos. Este rasgo lo diferencia de Catulo. Si bien en el *Carmen 64*, Ariadna adquiere presencia y humanidad, y despliega en primera persona sus angustias interiores (Galán, 2003, p. 26), no es la figura central: Ariadna existe en tanto dependencia de Teseo, a modo de ejemplo, en lo referido a las bodas de Tetis y Peleo, mientras que en la *Heroida* solo podemos confiar en los sentimientos que atormentan a la heroína.

En lo relativo a la instancia de enunciación de la voz femenina, contemplamos que en *Carmen 64* ocurre en el momento presente del abandono, mientras que en *Heroida X*, el héroe está ausente y la heroína escribe en la vorágine de sentimientos que la interpelan durante la instancia del abandono. Cabe aclarar que, en general, el discurso en las cartas simples de las heroínas mantiene un tono melancólico y doloroso. Fulkerson (2009) señala que:

The letters from Penelope, Phyllis, Briseis, Oenone, Hypsipyle, Dido, Deianira, Ariadne, Medea, Laodamia, and Sappho have as their primary subject the discussion of a relationship that is seemingly over, so their overall tone is more plaintive than the first set³. (p. 79)

El estado de la figura femenina coincide en ambos poemas, al ser representada como dominada por un furor pasional, propio del enamoramiento profundo que sufre por el héroe.

La representación de Teseo en la voz de Ariadna

Teseo se consagra como héroe y salvador de Atenas, ya que logra vencer al Minotauro. Galán (2003), en su análisis sobre el *Carmen 64*, sostiene que la *virtus* heroica de Teseo lo lleva a múltiples enfrentamientos con seres primitivos e inhumanos y se destaca como matador de monstruos, en contraposición con Aquiles, el gran matador de hombres en la guerra (p. 24). Teseo es heroico en cuanto a la fidelidad a su patria y a su familia.

³ “Las cartas de Penélope, Filis, Briseida, Enone, Hipsípila, Dido, Deyanira, Ariadna, Medea, Laodamia y Safo tienen como temática principal la discusión de una relación que aparentemente ha terminado, por lo que su tono general es más penoso que el del primer conjunto” [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

Sin embargo, articulando con lo propuesto también por Galán, Teseo manifiesta la *virtus* propia del héroe a expensas de su dimensión pasional (p. 38). Esto lo coloca en un perfil cruel e incluso inhumano, mostrándose indiferente al sufrimiento de Ariadna. Representación que la voz femenina configura a través de su discurso:

*Sicine me patriis auectam, perfide, abaris
 perfide deserto liquisti in litore, Theseu?
 Sicine discedens neglecto numine diuum,
 immemor, ah, deuota domum periuria portas?
 nullane res potuit crudelis flectere mentis
 consilium? tibi nulla fuit clementia praesto
 immite ut nostri uellet miserescere pectus? (C. 64, vv. 132-138)*

¿Así, pérfido, separada de los altares paternos,
 me abandonaste en la orilla desierta, pérfido Teseo?
 ¿Así, marchándote, sin cuidar el numen de los dioses,
 desmemoriado, ¡ay!, llevas devotos perjuros a tu casa?
 ¿Nada pudo doblegar la determinación
 de tu alma cruel? ¿Ninguna clemencia hubo en ti
 para que quisiera apiadarse de nosotros tu impío pecho?⁴
 (pp. 165-167)

En el *Carmen* 64, Ariadna abre su diálogo reclamando el abandono a Teseo e introduce la palabra “pérfido” para referirse a él, palabra que repite en versos posteriores, realizando su condición de traidor. Lo cataloga como una persona inclemente a su sufrimiento, simbolizado en el sintagma “impío pecho”. Teseo no solo la traiciona hacia, sino que también falta a su promesa con los dioses, falla en su *pietas*: “¿así, marchándote, sin cuidar el numen de los dioses, desmemoriado, ¡ay!, llevas devotos perjuros a tu casa?” (Galán,

⁴ La traducción corresponde a L. Galán. *Poesía completa*, pp. 152-191, Colihue, Buenos Aires. Aclaración: la edición del texto latino consultada por Galán corresponde a Mynors, R. A. B. (1958). *C. Valerii Catulli Carmina*.

Todas las traducciones siguientes, relativas al *Carmen* 64, provienen de esta fuente.

2003, pp. 165-167). De acuerdo con Alvar Ezquerro (1997):

En la elegía ... el encuentro entre un hombre —el poeta— y una mujer —la amada— da lugar a una unión pactada mutuamente (aunque sin ningún valor legal) bajo la protección de los dioses, tal y como sucedía con el tratado entre los pueblos: es el *foedus amoris*, que refiere Catulo en su poema 87. Por tanto, quien rompe el pacto incurre en una *perfidia* y en un sacrilegio, pues acaba con algo sagrado. (p. 206)

Por lo tanto, el reclamo de Ariadna encuentra cierta justificación. La *perfidia* tiene eco en el texto Ovidiano (vinculación que lo une con el *Carmen* de Catulo):

*Non ego te, Crete centum digesta per urbes,
aspiciam, puero cognita terra Ioui.
Nam pater et tellus iusto regnata parenti
prodita sunt facto, nomina cara, meo,
cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,
quae regerent passus, pro duce fila dedi,
cum mihi dicebas: "Per ego ipsa pericula iuro,
te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam".
Viuimus, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuit
femina periuri fraude sepulta uiri.
(Ov. Her. 10, vv. 67-76)*

No te volveré a ver, Creta, repartida en cien ciudades, tierra bien conocida por Júpiter niño. En efecto, mi padre y la tierra gobernada por mi justo padre, / nombres queridísimos, fueron traicionados por mi acción cuando a ti, para que vencedor no murieras en el intrincado laberinto, te di por guía el hilo que debía regir tus pasos,

y tú me dijiste: “Por estos mismos peligros juro que tú, mientras uno y otro de nosotros viva, serás mía” / Vivimos, y no soy, Teseo, tuya, si es que vive una mujer enterrada por el engaño de su perjuro esposo⁵.
(p. 72)

En el fragmento, la *perfidia* del héroe queda en evidencia ante la falta de palabra con los votos matrimoniales. Al citar de forma directa la promesa realizada por Teseo, Ariadna le otorga mayor veracidad o peso al reclamo. Su amor es pagado con traición y abandono, esto trae como consecuencia un estado mayor de vulnerabilidad: la heroína es una mujer exiliada, sin posibilidad de regreso al núcleo familiar.

En el ejemplo citado de la *Heroida*, Ariadna en su discurso califica a su padre como un gobernante justo, contrario a lo sostenido por el *Carmen* de Catulo; ya que en el v. 75, la voz en tercera persona, califica a Minos como un *injusto rey*. Aparece una digresión marcada entre los textos: la Ariadna de Ovidio presenta una perspectiva individual, mientras que en el texto Catuliano se contrapone la voz del narrador con la de Ariadna.

Siguiendo la línea del exilio, se observa que ambos autores, en sus textos, mencionan la posible condición de insepulta de la heroína. En la *Heroida*, Ariadna apunta a que al ser abandonada por Teseo (en la isla de Naxos), su cuerpo no recibirá las honras fúnebres debidas.

*Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,
nec, mea qui digitis lumina condat, erit;
spiritus infelix peregrinas ibit in auras
nec positos artus unguet amic manus;
ossa superstabunt uolucres inhumata marinae.*
(Ov. Her. 10, vv. 119-123)

Así, yo no veré al morir las lágrimas de mi madre, // ni habrá quien cierre mis ojos con sus dedos; mi espíritu desgraciado vagará a través de extranjeras auras y una mano amiga no ungirá mis compuestos

⁵ La traducción corresponde a F. Moya del Baño (Trad.), *Heroidas*, pp. 69-76, Editorial CSIC, Madrid. Aclaración: la edición al texto latino consultada por Moya del Baño corresponde a W. Cantón (Ed.), *Heroidas* (pp. 60-65).

Todas las traducciones siguientes, relativas a *Heroida X*, provienen de esta fuente.

miembros. Las aves marinas se posarán sobre mis huesos no enterrados
(p. 74)

En el *Carmen* 64, la heroína, al igual que en la carta, enfatiza en la imposibilidad de ser sepultada. Sin embargo, el discurso emplea un estilo basado en la crudeza, ya que menciona el desmembramiento del cuerpo por parte de las fieras salvajes y las aves.

*Pro quo dilaceranda, feris dabor alitibusque
praeda, neque iniecta tumulabor mortua terra.* (C. 64, vv. 152-153)

Por él, para ser despedazada, seré dada a las fieras y a las aves
como presa y, muerta, no me cubrirá tierra amontonada. (p. 167)

En el *Carmen*, Ariadna habla de una promesa matrimonial de los *deseados himeneos* y resalta el perjurio en las palabras del héroe, ya que a fin de obtener lo que su *corazón codicioso* anhela es capaz de crear promesas vanas. La heroína se refiere a la utilización de una *amable voz*, técnica de persuasión de la cual se sirve Teseo para encubrir los motivos reales en su actuar:

*At non haec quondam blanda promissa dedisti
uoce mihi, non haec miserae sperare iubebas,
sed conubialaeta, sed optatos Hymenaeos,
quae cuncta aerei discerpunt irrita uenti.* (C. 64, vv. 139-142)

Pero no fueron estas las promesas que en otro tiempo me hicieras
con amable voz, ni esto ordenabas esperar a la mísera,
sino las felices bodas, sino los *deseados himeneos*:
cosas que, juntas, los éteres vientos se llevan como vanas. (p. 167)

Relacionado con lo mencionado anteriormente sobre las palabras vanas; en el fragmento de la carta citado a continuación, la importancia radica

en el despliegue de juramentos vacíos por parte del héroe:

*Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,
Et data poscenti, nomen inane, fides,
In me iurarunt somnus uentusque fidesque;
Proditum sum causas una puella tribus. (Ov. Her. 10, vv. 115-118)*

Diestra cruel, que ha matado a mí y a mi hermano, y tú también, palabra de compromiso, palabra vana, que me diste al pedírtela. Contra mí se han conjurado el sueño, el viento y la palabra de compromiso; una sola muchacha ha sido traicionada por tres cosas. (p. 74)

En la cita, también adquiere relevancia el simbolismo de su mano al perpetuar la violencia, ya no solo física como matador de monstruos, sino emocional, al provocar un dolor irreparable en la heroína. Ariadna menciona que los aliados de Teseo, en su huida, fueron el sueño, ya que cuando ella se quedó dormida él pudo huir; la promesa que le hizo para que confiara en su palabra y el viento, que sopló el barco alejándolo de ella.

En el ejemplo se observa que una de las causas clave del abandono es el sueño. Ambos textos hacen una mención de este, pero el tratamiento es diferente. La Ariadna de Catulo, en su discurso, no se refiere al sueño como causa directa; quien lo menciona es la voz en tercera persona. En el v. 122, el narrador expresa que los ojos de la heroína fueron ceñidos por el sueño y, a causa de esto, Teseo logra escapar. En cambio, la Ariadna de Ovidio culpa directamente al sueño como el causante de sus desgracias, otorgándole una personificación. Hardy (2023) señala que “es este sueño, concebido como un agente externo y no como algo propio, al que en última instancia la heroína culpa por su abandono, no a quien, sin embargo, se aprovechó de su estado” (p.6).

Ariadna, en el *Carmen* 64, utiliza la palabra *desmemoriado* para caracterizar a Teseo, rasgo que no es visible en las *Heroidas*. El héroe olvida la promesa de votos matrimoniales y todo lo que la heroína arriesga para salvarle. Ariadna, guiada por el dolor, solicita a las Euménides el castigo del héroe, pero quien asiente a su pedido es Júpiter. Erro (2011) señala que Ariadna al aceptar su propia falta con relación a su familia, legitima el reclamo y hace

posible el castigo de Teseo, quien pagará olvido con olvido (pp. 46-47). Teseo no cambia las velas al regresar de su viaje y esto provoca la muerte de Egeo ya que, al creer que su hijo no volvió con vida, se suicida. De esta manera, Catulo articula la muerte de Egeo con la venganza de Ariadna. Si bien, como señala más adelante Erro, ella también ha quebrantado la *pietas*, merece ser rescatada y obtiene el amor de un dios, sin embargo, Teseo no muestra ninguna reflexión sobre la huida y el abandono (p. 47):

*Ibis Cecropios portus patriaque receptus,
cum steteris turbae celsus in ore tuoe
et bene narraris letum taurique uirique
sectaque per dubias saxea tectauias,
me quoque narrato sola in tellure relictam.
Non ego sum titulis subripienda tuis. (Ov. Her. 10, vv. 125-130)*

Llegarás al puerto de Cécrope y serás recibido en tu patria; cuando estés de pie, erguido, en presencia de una multitud que te rodea, y haya narrado con detalle la muerte del hombre-toro, y la morada de piedra cortada por inciertos caminos, cuenta también que he sido abandonada en una tierra desierta. / ¡No debo ser suprimida de tus títulos! (p. 75)

En el ejemplo citado, la *Heroida* se refiere de forma diferente a un rasgo no visible en el *Carmen*: la altanería del héroe. Tradicionalmente, relatar las hazañas, luego de un viaje o una aventura, se considera un requisito necesario para la construcción heroica. Ariadna, en la carta, lo desafía a narrar todas sus vivencias, sin ninguna omisión, en especial, en lo referido a ella. Podría pensarse que, si él cuenta la versión completa de la historia, su figura heroica se vería fracturada.

Consideramos que la desmitificación es posible en la lectura de ambos discursos de la heroína, pero quien lo logra acabadamente es Ovidio. Su texto tiene como único eje la voz de Ariadna, beneficiado en gran medida por el género híbrido que escogió: la elegía y la epístola. Lobo (2009) habla de que estas cartas llegan al lector de la época y le permiten pensar el sentimiento amoroso desde otra perspectiva: la mirada de la mujer (p.

138). Por el contrario, si contemplamos la construcción del *Carmen* en su totalidad, el mundo heroico de Teseo parece contraponerse al mundo pasional de Ariadna, justificando el proceder del héroe. La finalidad que estimamos busca Catulo con su epilio, como señala Galán (2003), es la de contraponer los tiempos antiguos con los modernos, para destacar la impiedad e injusticia contemporáneas a su tiempo de producción (p. 16).

El retrato de Ariadna

Las mujeres de la antigüedad grecolatina, desde su nacimiento, se encuentran bajo la tutela de un hombre, ya sea su padre o marido. Reciben una educación tradicional, referida a la contención de los sentimientos y de sus deseos sexuales, para evitar la caída en la irracionalidad, al dejarse desbordar por el *furor*.

Ariadna es hija del Rey Minos y de Pasífae (hija de Febo), pertenece a la nobleza, por lo que se entiende recibió una educación tradicional. A la luz del análisis realizado y de la lectura de los textos literarios, contemplamos que la figura femenina muestra una ruptura con lo establecido: ayuda al enemigo, traiciona a su familia y a su patria por Teseo. No obstante, son estas mismas acciones las que la condenan al exilio y a la soledad; no puede volver a la tierra de su padre y tampoco tiene un esposo. Si bien se muestra una faceta rupturista, los autores no la sacan del foco tradicional e intentan justificar la idea de que la mujer necesita la tutela de un hombre, sino caerá presa del *furor*, tal como sucede con Ariadna. Esta representación se encuentra tanto en Ovidio como en Catulo: una Ariadna enloquecida y presa de su dolor.

Aun así, también es pertinente referir una digresión en la figuración de hasta cuánto es capaz de aceptar la heroína por amor. En el *Carmen* 64, Ariadna muestra incluso la posibilidad de seguir al héroe en condición de esclava, siendo capaz de aceptar tal cambio (el dejar de ser una princesa):

*Si tibi non cordi fuerant conubia nostra
saeua quod horrebas prisca praecepta parentis,
attamen in uestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serua labore,
candida permulcens liquidis uestigia lymphis
purpureaue tuum consternens ueste cubile.*

(C. 64, vv. 158-163)

Si a tu corazón nuestras bodas no habían llegado
 porque temías los crueles preceptos de tu anciano padre,
 pudiste, sin embargo, conducirme a tus moradas
 como esclava, para que en labor alegre te sirviera,
 acariciando tus blancos pies con aguas claras,
 o tendiendo tu lecho con manto púrpureo. (p. 169)

En la *Heroida*, en cambio, Ariadna se muestra temerosa ante la posibilidad de caer en dicha condición por su linaje noble. Ovidio le confiere dignidad en su carácter de princesa y mujer.

*Tantum ne religer dura captiua catena
 neue traham serua grandia pensa manu,
 cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
 quodque magis memini, quae tibi pacta fui.* (Ov. Her. 10, vv. 89-92)

Sólo desearía no ser atada, esclava, con una firme cadena / ni tener que hilar con mi mano de sierva grandes cantidades de lana, yo que tengo por padre a Minos y que es mi madre la hija de Febo y, lo que nunca olvido, que fui prometida a ti. (pp. 72-73)

Los finales en ambos textos son diferentes, Ariadna en el *Carmen* culmina casada con Baco, consumando su destino pasional con el dios del furor, a propósito, Galán (2003) apunta que:

En Ariadna, la agitación de este *furor* concuerda con su naturaleza y se desarrolla en un sostenido movimiento pasional desde el momento mismo en que ve a Teseo; persiste después del sueño y el abandono, y se establece definitivamente en la unión con Baco. (p. 38)

Por el contrario, en la *Heroida*, no existe la alusión a una imagen salvadora

de ningún Dios, el destino de Ariadna es incierto, pues nos encontramos con la carta que ella escribe, pero no con la respuesta.

Conclusión

En el presente trabajo nos hemos focalizado en el discurso de Ariadna, con el fin de repensar la figura del héroe y la construcción de la propia heroína. Para realizar el análisis comparativo tomamos como corpus literario dos textos en los cuales se reescribe el mito cretense: *Carmen* 64 de Catulo y *Heroida* X de Ovidio.

A la luz de los resultados obtenidos, consideramos que es a través del discurso de la heroína que se logra la desmitificación de la figura heroica. Ariadna caracteriza a Teseo como un hombre impío, desmemoriado y traidor, sobre todo porque falta a su palabra y la abandona en una isla desierta, consciente de lo que esto implicaría en su condición de mujer exiliada. A su vez, este discurso y la descripción que realiza cada poeta permiten obtener una representación de la heroína que, si bien muestra una mínima ruptura, mantiene en gran medida la configuración de la mujer tradicional.

Ambos textos se encuentran atravesados por el contexto de producción en el cual se halla inmerso cada poeta, por lo que la forma de retratar a Ariadna es diferente. Al pertenecer a géneros distintos de la épica, la voz femenina puede expresar sus sentimientos y, a través de este discurso, alejar a Teseo de la construcción heroica tradicional.

Finalizamos planteando la posibilidad de que a futuro se pueda reflexionar sobre figuras pertenecientes a ciclos heroicos desde una perspectiva diferente. El análisis abordó el lado femenino, con la revisión de una voz desapercibida en la Antigüedad clásica.

Referencias

- Alvar Ezquerro, A. (1997). La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto. En C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina*, 191-206. Cátedra.
- Carlos González, A. G. (2023). Ariadna: una comparación entre Catulo y Ovidio. En *Nexo 19: revista intercultural de arte y humanidades de la sección de estudiantes y jóvenes investigadores y creadores del IEHC*, (19), 3-8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9000733>
- Catulo, C. V. (2008). Introducción. Vida y obra de Catulo. En L. Galán (Trad.), *Poesía completa*, pp. 5-36. Colihue.

- Cristóbal, V. (2015). Lavinia de Úrsula K. Le Guin, una novela virgiliana. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, (2), 362-376. https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2015.v35.n2.51105
- Cristóbal, V. (2012). Biografía de Ovidio. En *Ovidio*, pp. 13-19. Gredos.
- Cristóbal, V. (2012). Ovidio y la poesía elegíaca. En *Ovidio*, 31-44. Gredos.
- Erro, M. G. (2011). Justicia y evaluación en el Carmen 64 de Catulo. *Auster*, (16), 49-65. En *Memoria Académica*. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5346/pr.5346.pdf.
- Fulkerson, L. (2009) Chaptersix. The heroides: Female Elegy? En P. Knox (Ed.), *A Companion to Ovid*, p. 79. Blackwell Publishing Ltd. <https://es.singlelogin.re/book/107295/a9dc16/a-companion-to-ovid.html>
- Galán, L. (2003). El carmen 64 de Catulo, 13-47. Igitur. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.10/pm.10.pdf>
- Grimal, P. (1989). Definición de Teseo. En F. Payarols (Trad.), *Diccionario de mitología griega y romana*, 533. Paidós. <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf>
- Hardy, J. A. (2023). Ariadna se duerme: sueño e incapacidad erótica en la Heroida 10 de Ovidio. En *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 6, (20), 1-21. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965028/>
- Lobo, C. E. (2009). Reclamos al amado ausente en Heroidas I, III, VII, X. En E. Assis de Rojo (Comp.), *Letras del mundo clásico*, 129-142. Universidad Nacional de Tucumán.
- Mynors, R. A. B. (1958). C. Valerii Catulli Carmina. En L. Galán (Trad.), *Poesía completa*, 152-191. Colihue.
- Ovidio (2021) X: Ariadna y Teseo. En F. Moya del Baño (Trad.), *Heroidas*, 69-76. Editorial CSIC.
- Ovidio, P. N. (1950) Ariadne Theseo. En W. Cantón (Ed.), *Heroidas*, pp. 60-65, UNAM, México.

El deseo de la palabra en los *Relatos autobiográficos* de Thomas Bernhard

Sandra Fernández Romero¹

Estudiante de Letras, Facultad de Letras,
 Universidad Nacional de Murcia, España
sandraferom2@gmail.com

Recibido el 19 de marzo de 2024, aprobado el 02 de junio de 2024

Resumen: a menudo se ha sostenido que es en sus *Relatos autobiográficos* donde el escritor austríaco Thomas Bernhard consolida su estilo. En ellos, se intenta narrar una serie de hechos que conformaron los primeros años de la vida del autor. Sin embargo, a lo que se acaba llegando es a una conciencia de la imposibilidad de narrarlos. El lenguaje ha quedado, entonces, desprovisto de toda capacidad de comunicación y expresión. Este trabajo se propone, así pues, demostrar la manera en que, efectivamente, la búsqueda misma de la palabra se convierte en la razón de ser del texto y, a su vez, la conexión que entre texto y sujeto parece establecerse.

Palabras clave: Thomas Bernhard, autobiografía, verdad, palabra.

The Desire for the Word in Thomas Bernhard's *Relatos autobiográficos*

Abstract: It has been widely upheld that it is within his *Relatos autobiográficos* that the Austrian writer Thomas Bernhard consolidates his style. The aim of these pieces of work would be to narrate a series of circumstances that shaped the first years of the author's life. Nevertheless, Bernhard ends up becoming aware of the impossibility to narrate those years. Consequently, the language is devoid of all its capacity of communication and expression. Thus, this article aims to study the way in which the research of the word itself becomes the reason for being of the text, and, at the same time, the connection that seems to be established between text and subject.

Keywords: Thomas Bernhard, autobiography, truth, word.

*Soy, contra toda razón, un hombre
 que habla cuando no debería hablar ya.*
 Thomas Bernhard, *El origen*

¹ Con aval del Dr. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Introducción

Thomas Bernhard nació en Holanda en 1931. Ese mismo año, no obstante, fue trasladado por su madre a Austria, lugar donde creció y murió en 1989. Se consolidó como uno de los grandes escritores del siglo XX en lengua alemana a partir de la publicación en 1964 de su novela *Helada*, en la que teje una serie de observaciones acerca de la muerte, la vejez, la soledad, la educación o la política, temas, por otra parte, presentes en el conjunto entero de su obra.

No debiera parecer necesario ningún tipo de apunte biográfico si no fuera porque el objeto de este trabajo será, precisamente, su autobiografía, integrada por cinco relatos: *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño*, publicados entre 1975 y 1982. El contexto de producción de dichos textos fue, pues, el de los años setenta del siglo pasado. La literatura austríaca de aquella década se caracteriza por cierto distanciamiento con respecto a la tendencia dominante en la literatura de la inmediata posguerra², preocupada por la recuperación del pasado imperial de la antigua Austria, a la que se unió la reivindicación del ser nacional austríaco, pensado en términos de categoría histórico-política. A partir de la década de los setenta, la literatura austríaca empieza a reflejar una concepción distinta del individuo; este deja de ser considerado como ser político y pasa a ser considerado como ser humano, es decir, como sujeto. Uno de los ejes centrales de la literatura de este tiempo será, pues, el problema de la subjetividad o la identidad. No debe, por tanto, resultar extraño que sea precisamente en esta época en la que Bernhard se haya dedicado a escribir su autobiografía.

Se produjo, entonces, el repliegue del individuo sobre sí mismo. Además, el pensamiento se vio impregnado de un pesimismo que no pudo derivar en otra cosa más que en una actitud escéptica ante la vida. La consolidación de esta mirada desengañada tuvo un efecto inmediato en el plano estético, a través del creciente interés por la observación analítica del lenguaje. En este contexto, la realidad se concibe, ante todo, como un problema semiótico inherente al lenguaje, susceptible, por tanto, de interpretarse no unívocamente. En consecuencia, lo real se revela en completa dependencia del perímetro delineado por la palabra que lo nombra. Se erigió, así, como una necesidad imperante, la búsqueda de una vía formal que lograra enunciar fielmente una realidad ahora difusa.

El problema del lenguaje se consolida, de esta manera, como otro de los ejes centrales de la narrativa bernhardiana. Perdida la confianza en la condición adánica del lenguaje, según la cual a cada cosa le corresponde

² Nos referimos a la literatura producida en la década de los cincuenta.

un nombre, el escritor se enfrenta críticamente a su propio instrumento de trabajo —el lenguaje— y al propio estatuto de la actividad literaria. Nos parece interesante, en este punto, recordar una confesión que el propio Bernhard hace a este respecto en una entrevista documental: “lo más terrible para mí es escribir prosa; es lo más difícil. Y desde el instante en que me di cuenta, en que lo supe, juré no escribir nada más que prosa” (Radax, 1970). De ahí que hayamos elegido como título para este trabajo el mismo sintagma que da nombre a uno de los poemas de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik: el deseo de la palabra. El objetivo de nuestro artículo será, por tanto, analizar de qué manera se materializa en los *Relatos autobiográficos* del escritor austríaco —concretamente en el primero de ellos, *El origen*— la disputa entre el escritor, la vida y el lenguaje. Para ello, daremos cuenta, en primer lugar, del anhelo de verdad que motiva su obra, para luego analizar la paradoja que supone el intento de alcanzarla a través de la palabra. Por último, veremos cómo, a pesar de las dificultades que una empresa de esta índole acarrea, la palabra emerge como refugio para el escritor: el mundo del lenguaje se erige como una otredad espacial en la que refugiarse del mundo real.

El deseo de la verdad

El origen, como quedó dicho, es el primero de los relatos autobiográficos que integran la colección. Como cabrá esperar, por tratarse del primero, en este se narra la etapa de la vida de Bernhard que comprende su niñez y los primeros años de su juventud. De hecho, en las primeras páginas el narrador enuncia ya lo siguiente: “de esa época de estudios, que sin duda alguna fue su época más espantosa, y de esa época de estudios suya y de las sensaciones que tuvo en esa época de estudios se habla aquí” (Bernhard, 2001³, p. 16). El narrador, que se puede y, de hecho, se debe asociar con el autor, se ha propuesto la labor de contar sus orígenes —de alguna manera, la verdad de su vida—. Quizá, la niñez y la adolescencia sean las etapas vitales más decisivas para la construcción de la personalidad del individuo. En una autobiografía, por tanto, no pareciera recomendable omitir esta parte tan importante de la vida, sobre todo si se quiere, como parece ser el caso, dar a conocer como verdaderamente es. Ahora bien, como el propio Bernhard reconoce:

Anoto o incluso sólo esbozo o indico sólo cómo *sentía* entonces, no cómo *pienso* hoy, porque el sentimiento de entonces fue distinto de mi

³ Publicado por primera vez en 1975.

pensamiento de hoy, y la dificultad es, en estas notas e indicaciones, convertir el sentimiento de entonces y el pensamiento de ahora en notas e indicaciones que correspondan a los hechos de entonces. (Bernhard, 2001, p. 91)

Desde nuestro punto de vista, hay dos aspectos de esta confesión en los que es necesario reparar con especial detenimiento. En primer lugar, la necesidad de narrar los hechos tal y como sucedieron, es decir, el deseo de construir un relato que refleje la realidad en todos sus aspectos. En este sentido, se podría hablar, en cierto modo, de escritura realista. La obra de Bernhard sobrepasa, sin embargo, los límites de dicha escritura mimética. Por una parte, bien es cierto que, como escribiera Javier Marías, gran lector y seguidor del escritor austríaco, “las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra” (Marías, 2002, p. 27). No obstante, Bernhard escribe “anoto o incluso solo esbozo o indico”, afirmación con la que sitúa su escritura en las antípodas de aquella literatura de corte realista que acabamos de mencionar. Por otra parte, el hecho de no poder, sino solo indicar (nótese que el relato que tomamos como punto de partida lleva por título *El origen. Una indicación*⁴), parece acarrear una especie de sentimiento de resignación, causado por la toma de conciencia de la imposibilidad de dar cuenta mediante el relato de la realidad de los hechos. Al respecto cabría recordar lo que sostuvo el propio Bernhard en otro momento:

No puedo explicarle ahora mi vida, ni lo que soy. No, eso no se puede hacer. Necesitaría tres mil páginas y posiblemente se me olvidarían aún las cosas importantes, que se me ocurrirían luego ... Lo esencial se me olvidaría en esas tres mil páginas, y en mi lecho de muerte diría: ¡Santo Cielo!, ahora veo lo más importante de todo, ahora, al mirar desde un lecho de muerte. (Hofmann, 1991, p. 137)

En este sentido, la literatura deja de ser considerada como instrumento de representación de la realidad, pues la palabra no alcanza para nombrarla en su totalidad⁵. La posibilidad de la existencia de un relato que ofrezca

⁴ El título original del relato es *Die Ursache. Eine Andeutung*. La palabra empleada por Bernhard en alemán (*Andeutung*), si bien se tradujo como “indicación”, presenta otros significados tales como ‘alusión’, ‘insinuación’ o ‘indirecta’. Desde esta perspectiva, el escritor demuestra ser consciente de no poder referir, sino indirectamente, aquella realidad inaccesible que suponen los hechos pasados.

⁵ La teoría de la mimesis del lenguaje fue desmantelada ya en el siglo XIX. Asimismo, a principios del

verdadera cuenta de la realidad queda, de este modo, anulada: “por el mero hecho de contar ya se está deformando y tergiversando ... Relatar lo ocurrido es inconcebible y vano”, diría Javier Marías (1998, pp. 9-10). De ello es, asimismo, plenamente consciente nuestro autor, que escribe:

Todo lo comunicado puede ser sólo falsificación y falseamiento, y por consiguiente sólo se comunican siempre falsificaciones y falseamientos ... La memoria se atiene exactamente a los acontecimientos y se atiene a la cronología exacta, pero lo que resulta es algo muy distinto de lo que fue realmente ... Tenemos que decir que nunca hemos comunicado nada que fuera la verdad, pero durante toda nuestra vida no hemos renunciado al intento de comunicar la verdad. Queremos decir la verdad, pero no decimos la verdad. Describimos algo verídicamente, pero lo descrito es algo distinto de la verdad ... Sabiendo esto, hubiéramos debido renunciar hace tiempo a querer describir la verdad y, por consiguiente, renunciar a escribir en general ... La sensatez me ha prohibido ya hace tiempo decir y escribir la verdad, porque con ello, sin embargo, sólo se dice y se escribe una mentira, pero escribir es para mí una necesidad vital, y por eso, por esa razón escribo, aunque todo lo que escribo no sea sin embargo más que una mentira que se transporta a través de mí como verdad. Sin duda podemos exigir verdad, pero la sinceridad nos prueba que la verdad no existe ... La verdad sólo es, para nosotros, un deseo piadoso. (Bernhard, 1984, pp. 38-40)

Antes de seguir, habría que reparar en las siguientes palabras que acabamos de referir: “la memoria se atiene exactamente a los acontecimientos y se atiene a la cronología exacta, pero lo que resulta es algo muy distinto de lo que fue realmente”. En estas se encuentra contenida la idea que pretendemos resaltar y que tiene que ver con los límites del antiguamente consagrado poder verificativo del lenguaje. Es el lenguaje el que confunde, engaña y tergiversa la realidad, no la memoria, no el recuerdo. Este razonamiento

XX, dentro del propio territorio nacional, el escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal planteó, en su *Carta de lord Chandos*, la imposibilidad de alcanzar la esencia de las cosas mediante el lenguaje.

queda, asimismo, expuesto en *El origen*, cuando el narrador asegura: “esos dos cementerios están llenos de pruebas de la exactitud de mi recuerdo, que nada, y doy gracias por ello, ha falsificado”, pero, se lamenta: “y que sólo puede ser aquí indicación” (Bernhard, 2001, p. 25). Asumidas, así, las limitaciones del lenguaje en lo que atañe a su supuesta función referencial, Bernhard opta por abandonar el intento de contar lo externo, para aventurarse a escribir sobre aquello que permanece oculto en el interior de su persona, y confiesa:

[Pretendo] omitir por completo las cosas que todo el mundo sabe. Sólo estorban, carecen de interés. Los procesos interiores, que nadie ve, son lo único interesante en la literatura en general. Todo lo exterior se conoce. Lo que nadie ve es lo que tiene sentido escribir. (Bernhard, 1998, p. 115)

Eso que nadie ve, esos procesos interiores, pasará, por tanto, a ser el material en torno al cual se construya el relato. En este contexto, *El origen* no constituye, en realidad, un regreso al pasado en el intento por narrar lo sucedido en aquellos años; en todo caso, los acontecimientos que Bernhard se propone contar son los que los habitantes de la ciudad de Salzburgo han olvidado o fingen haber olvidado, por lo que tampoco eso que, *de facto*, ocurrió, son cosas que todo el mundo sabe:

Hay un cine en el lugar donde en otro tiempo hubo una fonda en la que la señora de Hannover me daba clases de inglés, y nadie sabe de qué hablo cuando hablo de ello, lo mismo que todos, al parecer, han perdido la memoria en lo que se refiere a las muchas casas destruidas y personas muertas de entonces, lo han olvidado todo o no quieren saber ya nada de ello cuando se les dirige la palabra al respecto, y si hoy voy a esa ciudad, sigo hablando sin embargo a la gente, una y otra vez, de aquella época horrible, pero reaccionan sacudiendo la cabeza. (Bernhard, 2001, pp. 45-46)

Como decíamos, *El origen* supone, más bien, un viaje al fondo de sí mismo, un viaje introspectivo más que retrospectivo: “no describo mis actos,

sino mi ser”, confesará nuestro autor. Continúa diciendo: “y, además: si quiero conocerme, es para conocerme como verdaderamente soy” (Bernhard, 2001, p. 107). Una vez más se deja entrever ese deseo de verdad que difícilmente podrá ser satisfecho. La verdad quedará siempre relegada a un espacio inalcanzable para el lenguaje, lo que, inevitablemente, conduce al falseamiento más o menos voluntario de la realidad.

En cualquier caso, cabría recordar que el designio de Bernhard en *El origen* era anotar o incluso solo esbozar o indicar cómo sentía entonces. Este objetivo merece ser destacado a propósito de ese afán por alcanzar el estatuto supremo de la verdad, porque, si se piensa desde un punto de vista lógico, estaremos de acuerdo en que la veracidad de los sentimientos no puede ser constatada; dicho de otra manera, no se puede acceder más que a la interioridad de uno mismo. Lo que se diga, por tanto, acerca de ella solo concierne al sujeto. Así, cerca del final, podemos leer: “me estudio a mí mismo más que a todo lo demás ... yo soy el rey de la materia que trato, y no tengo que dar cuentas a nadie” (Bernhard, 2001, pp. 121-122). La escritura se justifica, de esta manera, no por una capacidad ilusoria que le permite imponerse como herramienta de comunicación y expresión, sino por el deseo de conocerse a sí mismo. Quizá, la verdad que Bernhard tanto parecía anhelar no era una verdad constatable y verificable mediante datos empíricos, sino su propia verdad individual, lo que colmaría de sentido el hecho de que escribir fuera para él una necesidad vital, pues “cuando estamos a la búsqueda de la verdad sin saber cuál sea ésta ... estamos a la búsqueda del fracaso, de la muerte ... de nuestro propio fracaso, de nuestra propia muerte” (Bernhard, 2009, p. 98), como afirmó en 1968 cuando le hicieron entrega del Premio Nacional Austriaco de Literatura.

Entonces, la verdad, aunque no sea más que una verdad individual, se ha de entender como salvavidas. La verdad se opondría, en este sentido, a la muerte, que tan presente estuvo y tanto daño provocó en su vida. De alguna manera, Bernhard se adelanta al fracaso renunciando a la verdad empírica. De ahí que no considere que tenga que dar ningún tipo de explicación acerca de lo que escribe, que no busca sino ser validado exclusivamente por su interioridad. De ahí también que, en otro de los relatos que integran su pentalogía autobiográfica, pueda afirmar, sin equivocarse, lo que sigue: “hablo el idioma que yo sólo comprendo, nadie más, lo mismo que cada uno comprende sólo su propio idioma, y los que creen que comprenden son imbéciles o charlatanes” (Bernhard, 1984, p. 113). En palabras de Ortega y Gasset: “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización” (2009, p. 93). En este caso, la deshumanización se produce

al difuminarse el interés narrativo por los hechos externos y su engarce, en favor del repliegue del lenguaje sobre sí mismo, como veremos más adelante.

La cárcel del lenguaje

Consciente del fracaso en el que inevitablemente desembocaría una empresa literaria que pusiera el foco en los hechos externos, Bernhard se interesará por los procesos interiores que, para él, son lo único que tiene sentido escribir. Es por eso por lo que en la entrevista documental, a la que ya hemos hecho referencia, se definirá como destructora de historias: “yo no soy naturalmente un autor alegre ni un narrador de historias, yo odio las historias. Yo soy el típico destructor de historias” (Radax, 1970). La destrucción pasará no solamente por el abandono de la trama como tradicionalmente se pensó, sino también, y muy especialmente, por el juego con el lenguaje. De hecho, la reputación de Thomas Bernhard, que lo posicionó entre los principales escritores de la literatura occidental, se basa, precisamente, “en las virtudes estilísticas y en la precisión de la palabra. Sus novelas consisten, ante todo, en monólogos extensos y retorcidos, así como en frases de extrema longitud y complejidad que abarcan a menudo páginas enteras”, según defenderá Siegfried Boehm (1995, p. 172). Añade: “el lenguaje es circular, incluso enloquecedor, y recorre siempre meandros obsesivos. Bernhard juega con la palabra como un gato con un ratón: la atrapa ... la suelta ... y cuando le aburre se la come y busca una nueva víctima” (Boehm, 1995, p. 172).

En efecto, uno de los rasgos de la escritura de Bernhard es esa recursividad, ese volver obsesivamente sobre sí misma. En este sentido, la escritura debe ser entendida como un ejercicio de exploración infinito. Eso explicaría la reiteración de determinados ejes temáticos en la obra del escritor austríaco, que no serían otra cosa que reescrituras de dichos motivos, a saber: la muerte, la capacidad de creación, la misantropía, etc. En cualquier caso, el relato se convierte en un laberinto, en la mayoría de las ocasiones sin salida: una cárcel. La analogía es, de hecho, sostenida por el propio Bernhard, para quien las páginas y las paredes, que pudieran ser las paredes de una celda, tienen un gran parecido. Así, en el documental de Radax, Bernhard expone la siguiente reflexión:

Mi casa es, en realidad, una mazmorra gigantesca. Eso me gusta mucho ... Eso tiene un efecto muy bueno en mi trabajo. Los libros, o lo que escribo, son como lo que habito. A veces me parece que los capítulos

de un libro son como las habitaciones en esta casa ... Las páginas son como los muros ... De hecho, los muros y las páginas de un libro se parecen mucho. (Radax, 1970)

De la misma forma en que el sujeto queda, de alguna manera, apresado entre esas cuatro paredes que forman la casa, las palabras quedan apresadas en las páginas que componen el libro. Lo que nos interesa subrayar de este razonamiento es, no obstante, la idea de que el escritor —escribe para conocerse o, al menos, para intentarlo— queda, así, apresado también en el libro. Esto sucede a pesar de la lucha incesante que libra contra el lenguaje, por las limitaciones para referir la realidad de las que el narrador da cuenta o, mejor dicho, precisamente por ello, aquello que impide al quien escribe abandonar la reflexión y, por tanto, salir del laberinto.

Además, el relato, como se vio, pretende ser un correlato autobiográfico. Bien es cierto que dicho carácter de la obra de Bernhard puede ser puesto en duda; de ello da cuenta, por ejemplo, Javier Marías (2014) al apuntar que “el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea” (p. 73). No obstante, “la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor” (p. 74). No pretendemos detenernos aquí en la cuestión del estatuto de ficción o no ficción de su obra, vamos a limitarnos a aceptar la voluntad del autor de que, en este caso, *El origen* sea leído como autobiografía. Así, querríamos traer a colación otra de las confesiones que pudieran explicar su estilo, es decir, la repetición, la reiteración y la obsesión por el lenguaje empleado. Esta tiene que ver con el concepto de monotonía. Se lamenta Bernhard: “todos los demás tienen una vida mucho, si no más emocionante, más interesante ... Mi propia vida, mi propia actividad, mis propios días me parecen monótonos, uniformes, sin contenido” (Radax, 1970) y seguirá diciendo: “monotonía, ¿no? De ella nacen nuevas resistencias. Cuando uno se da cuenta de todo esto, uno no quiere en realidad nada más que dormir, no saber nada más. De pronto, nuevamente el deseo” (Radax, 1970). Bernhard, por tanto, escribe por oposición a él mismo y por algún tipo de amor a la resistencia. De ahí el deseo de escribir, de crear, a pesar de estar sumido en la monotonía y de ahí también la resignación por no poder salir de ella. Esto justifica un lenguaje, en algunos aspectos, también monótono o, al menos, circular. Ese lenguaje vendría a significar la única vía formal que lograra expresar esa vida signada por la monotonía, esa vida en la que los días se suceden de la misma manera, hasta el punto de parecer uno solo. Del mismo modo, “aparecen las

frases. En realidad, siempre las mismas frases, uno no sabe de dónde” (Radax, 1970). Frases que parecen no tener punto final, donde las palabras casi se superponen más que se yuxtaponen. Frases que el autor —según declara— disfrutaría matando, en caso de que amenazaran con formarse. Se trata, como se ha dicho, de palabras superpuestas más que de frases. Lo que interesa son las palabras que afloran de la oscuridad como un rayo de luz. Así describe Bernhard esta forma de escribir, este recurso artístico que él mismo dice haber utilizado desde el comienzo:

En la oscuridad, todo se vuelve claro. Y esto no sucede solamente con las manifestaciones físicas, las imágenes, sino que sucede también con la lengua. Uno debe imaginarse las páginas de un libro como completamente oscuras: la palabra se ilumina y por ello adquiere su nitidez. (Radax, 1970)

La palabra: vía de escape

Si, por una parte, el libro, repleto de páginas abarrotadas de palabras incapaces de referir la realidad, es concebido como cárcel, al mismo tiempo supone la única vía de escape de esa realidad de la que, más que nada, se quiere huir. En otro tiempo, como declara el autor de *El origen*, otra vía de escape fue la música, disciplina artística para la que, según su propio criterio, tenía más facilidad que para la literatura. No obstante, como ya dijimos, elegirá, yendo en contra de sí mismo, dedicarse a escribir: “y, probablemente, ¿por qué empecé a escribir? ¿Por qué escribo libros? Por oposición a mí mismo, súbitamente. Porque la resistencia, como ya dije, me importa más que todo” (Radax, 1970). En cualquier caso y pese a la negatividad y el pesimismo que suelen destacarse en su obra, lo que verdaderamente Bernhard parecía estar buscando era un lugar donde refugiarse del ambiente hostil por el que estaba rodeado.

En *El origen*, cabe recordarlo, Bernhard recoge lo que, supuestamente, fueron los primeros años de su vida —hasta, aproximadamente, los quince años— en la ciudad austríaca de Salzburgo, que, como se puede leer en una primera nota informativa, ostenta la marca nacional de intentos de suicidio. Allí, y bajo estas circunstancias, se habría forjado su personalidad, que anota:

Quien se ha criado en esa ciudad, según los deseos de quienes tenían

sobre él la patria potestad pero en contra de su propia voluntad y, desde su más temprana infancia, con la mayor predisposición sentimental e intelectual en favor de esa ciudad, ha estado encerrado por una parte en el proceso espectacular de la celebridad mundial de esa ciudad como en una perversa máquina de belleza en tanto que máquina de falsedad, productora de oro y oropel y, por otra parte, con la falta de medios y de ayuda de su infancia y juventud, por todas partes desamparadas, como en una fortaleza de miedo y de horror, condenado a esa ciudad como la ciudad en que desarrollaría su carácter y su espíritu, tiene de esa ciudad y de las condiciones de existencia en esa ciudad un recuerdo, para no expresarlo en forma demasiado grosera ni demasiado frívola, más bien triste y más bien oscurecedor de su primerísimo y primer desarrollo, pero en cualquier caso funesto, cada vez más decisivo para toda su existencia y horrible, y ningún otro. (Bernhard, 2001, p. 14)

Todo en aquel lugar es hostil: las escuelas de educación primaria y secundaria e, incluso, el hogar familiar —al menos, lo que esas instituciones (la escuela primaria *Andräs Schule*, el internado de la *Schrannengasse* y la familia) representaban: represión, sumisión, angustia, desesperación—. En definitiva, todo allí evocaba a la muerte o la muerte era lo que, al fin y al cabo, ese clima ocasionaba:

Las condiciones meteorológicas extremas, que irritan y debilitan continuamente y, en cualquier caso, enferman siempre a las personas que viven en ella, por una parte, y la arquitectura salzburguesa, que en esas condiciones produce unos efectos cada vez más devastadores en la constitución de las personas, por otra, ese clima prealpino, que *oprime* a todas esas personas dignas de compasión, de forma consciente o inconsciente pero, en sentido médico, *siempre dañina y, en consecuencia, que las oprime en su mente y su cuerpo y en todo su ser.* (Bernhard, 2001, p. 13)

No debería, por tanto, resultar extraño el deseo de escapar, el deseo de evasión. En su etapa de estudios en la escuela primaria nacionalsocialista Andrärschule, el niño Bernhard encontró en sus clases de violín una vía de escape. Estas clases significaban un momento de éxtasis, en tanto le permitían pensar en el suicidio sin nada que interfiriera en esos pensamientos. Ante una vida opacada por la muerte, el suicidio, que no deja de ser otro tipo de muerte, se presenta como la primera y más rápida vía de escape. La muerte será una de las mayores obsesiones en la escritura de Bernhard, sin embargo, la resistencia es lo que verdaderamente le interesa, por eso escribe. La música del violín, entonces, se convierte en medio de evasión por sí misma, en la medida en que ese ruido acalla otros que conducían al pensamiento suicida: “había compuesto en su violín su propia música, su música para afrontar los pensamientos del suicidio” (Bernhard, 2001, p. 21). La música primero y la escritura después. La escritura emana, entonces, una necesidad vital en sentido estricto. Por ello, se puede llegar a concebir el relato como aquella habitación de los zapatos, reservada para sus clases de violín durante sus años en la escuela de educación secundaria, en la que el ser creador podía, durante unos instantes, evadirse de aquella realidad “detrás de la cual lo (o el) creador tiene que atrofiarse y pervertirse y morirse lentamente” (Bernhard, 2001, p. 18). La palabra, por tanto, no puede cesar; el relato no puede dejar espacio para el silencio. Se trata de resistir y la resistencia se logra a través de la música en primera instancia y de la palabra luego. De hecho, el lenguaje empleado por Bernhard está plagado de una musicalidad que bien se podría asociar con aquella de su violín. De esta manera, lo que en principio puede parecer un entramado sin sentido, pronto se convierte en una melodía, podría decirse que, angelical, que permita, una vez sumergido, estar a salvo de la amenaza de la muerte.

Consideraciones finales

Tomamos como punto de partida una de las novelas autobiográficas de Thomas Bernhard para tratar de explicar, de alguna manera, el sentido de esa forma de escribir tan particular. Bien es cierto que a lo largo de la exposición nos servimos de otros textos para ejemplificar nuestros argumentos, puesto que sus *Relatos autobiográficos* no constituyen sino la consolidación de un estilo que, por otra parte, venía anunciándose desde sus inicios en el campo literario. En cualquier caso, el foco de este trabajo pretendió estar en su autobiografía, concretamente en el primero de los volúmenes que la integran:

El origen. Una indicación.

Como se ha podido comprobar, la obra de Bernhard se articula en torno a ejes temáticos obsesivos. De hecho, no solo los motivos son obsesivos, también lo es su lenguaje. Esto es, en realidad, lo que se ha querido analizar. Las reflexiones en torno al lenguaje, al proceso de escritura y a la capacidad creadora del sujeto están presentes de manera explícita en su obra. Dicho de otro modo, el modelo bernhardiano es un modelo que adquiere determinada forma estética, amenazante y fatal, porque trata, precisamente, de esa amenaza, de esa fatalidad. Como defiende en *El origen*:

Hay que aprovechar este instante para decir lo que debe ser dicho, lo que debe ser indicado, para hacer justicia a la verdad de entonces, a la verdad y realidad, al menos como indicación, porque con demasiada facilidad llega de repente el tiempo nada más que del embellecimiento y la atenuación inadmisibles, y esa ciudad de Salzburgo, de mi aprendizaje y mis estudios, lo fue todo para mí, todo salvo una ciudad hermosa, salvo una ciudad soportable, salvo una ciudad a la que hoy tenga que perdonar, falsificándola. (Bernhard, 2001, p. 57)

La empresa que pretende llevar a cabo el autor es la de referir, en la medida de lo posible, la verdad de una realidad que, con el tiempo, se ha querido ocultar u olvidar, incluso ensalzar⁶. Bernhard considera que lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra no debe ser opacado, sino que debe conocerse, al menos, como indicación. Hay, por tanto, un anhelo de verdad y, al mismo tiempo, una conciencia del fracaso al que está destinada cualquier tentativa que pretenda alcanzar la realidad mediante el lenguaje. La tarea es imposible. La verdad no se puede narrar. Puede parecer, entonces, un tanto cínica la actitud de querer, pese a todo, seguir escribiendo. Lo que motiva la escritura en este contexto es la resistencia: el autor tiene un deseo, el de contar la verdad y, aun siendo consciente de que la palabra no alcanza para nombrarla, “lo que importa es si queremos mentir o decir y escribir la verdad, aunque jamás pueda ser la verdad, jamás sea la verdad” (Bernhard, 1984, p. 40).

La palabra constituye, al mismo tiempo, una frustración y una salvación.

De hecho, podríamos considerar que entre el autor y la escritura existe una

⁶ La realidad de la que hablamos es la de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, consideramos que, si bien se intentó opacar la crudeza de lo sucedido, asimismo tuvo lugar el enaltecimiento de la actuación nacional en el conflicto como medio de supervivencia.

relación caracterizada por una especie de sentimiento de amor-odio, el mismo que parece sentir por la ciudad de Salzburgo cuando la describe como “monstruosamente fascinante” (Bernhard, 2001). Por eso, consideramos, por una parte, al lenguaje como prisión en la medida en que impide acceder a esa anhelada verdad, mientras que, por otra parte, concebimos a la palabra como vía de escape de una realidad hostil. Además, el libro se asemeja a una celda por su poder de apresar, dentro de sí, la interioridad del autor que, al reflexionar sobre su propia persona y sobre la manera de modelarse mediante el lenguaje, se pierde en él. Entrar al laberinto y perderse es, sin embargo, una elección del propio autor. Realmente se trata de una necesidad, como hemos visto.

Superada la utopía del lenguaje mimético, la literatura se presenta como alteridad de la vida real y, por tanto, como terreno en el que es posible refugiarse de ella. El deseo de la palabra, título de un poema de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik –dicho sea de nuevo– responde, en Bernhard, a una necesidad de evasión. Supone una forma de afrontar la experiencia traumática de la guerra, la enfermedad y la muerte. Además, si el tema del relato ha pasado a ser él mismo, está vivo, en tanto se está escribiendo. Dejar de escribir implica, así, morir. La única forma de existir es en el relato, motivo por el cual la palabra no puede cesar.

Referencias

- Bernhard, T. (1984). *El sótano*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Bernhard, T. (1998). *Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleischmann*. Tusquets.
- Bernhard, T. (2001). *El origen*. En *Relatos autobiográficos*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Bernhard, T. (2009). *Mis premios*. (Trad. de Miguel Sáenz). Alianza Editorial.
- Boehm, S. (1995). Traducir a Thomas Bernhard: una empresa polémica. En *Tema y variación de literatura*, (4), 171-180.
- Hofmann, K. (1991). *Conversaciones con Thomas Bernhard*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Mariás, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Anagrama.
- Mariás, J. (2002). *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*. Alfaguara.
- Mariás, J. (2014). *Autobiografía y ficción*. En *Literatura y fantasma*. De Bolsillo.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Castalia.
- Radax, F. (Director) (1970). *Thomas Bernhard: Drei Tage* [Documental].

Azorín y la quietud descriptiva: aspectos sobre estilo en “La Andalucía trágica”

Francisco Bernardo Martínez¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

francisco.martinez.881@mi.unc.edu.ar

Recibido el 12 de abril de 2024, aprobado el 12 de junio de 2024

Resumen: la escritura azoriniana se caracterizó desde sus comienzos por la búsqueda de un estilo genuino, fácilmente reconocible. La crítica coincide en afirmar una evolución en su estilo, de gran austeridad en sus últimos escritos, donde elimina todo lo accesorio. En nuestra lectura, observamos ciertos aspectos en la prosa temprana del autor que pueden ligarse con su búsqueda de la concentración y precisión verbal, lo que da cuenta de una intencionada elaboración en pos de reconocerse y ser reconocido por un estilo único y personal. En el análisis de los pasajes seleccionados de los artículos que conforman “La Andalucía trágica”, ensayo publicado primeramente en entregas a la prensa y añadido, luego, a la tercera edición de *Los pueblos* (1905) desde 1914 en adelante, procuraremos detectar algunos factores intrínsecos y decisivos en la configuración de su estilo moderno. Aquí, a partir de una visión fragmentaria del yo narrador, este procura la representación de lo que llama la “Andalucía trágica”, emparentado claramente con la preocupación regeneracionista de España y de los hombres del 98. Si bien la obra azoriniana ya ha sido muy trabajada, no hemos encontrado estudios críticos recientes en torno a estos artículos, de allí nuestro interés.

Palabras clave: Azorín, estilo, sencillez, fragmentarismo.

Azorín and Descriptive Stillness: Aspects on Style in “La Andalucía Trágica”

Abstract: Azorín’s writing was characterized from the beginning by the search for an easily recognizable genuine style. The critics agree in affirming an evolution in his style, which has great austerity in his last writings where he removes everything accessory. In our reading we observed certain aspects in the author’s early prose that can be linked to his search for verbal concentration and precision, which show an intentional elaboration in pursuit of recognizing himself and being recognized by a unique, very personal style. In the analysis of selected passages from the articles that conform “La Andalucía trágica”, an essay first published in the press and added to the third edition of *Los pueblos* (1905) from 1914 onwards, we will try to detect some intrinsic and decisive factors in the configuration of his modern style. Here, from a fragmentary view of the narrator, he tries to represent what he calls the “Andalucía trágica”, clearly related to the Spain’s regenerationist concern of

¹ Con aval de la Lic. Laura Mercedes Prada, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

the men of '98. Although Azorín's work has already been extensively studied, we have not found any recent critical studies about these articles; hence our interest.

Keywords: Azorín, style, simplicity, fragmentarism.

“Hay en todo momento ... una palabra,
la palabra precisa, ésta y no otra”
Azorín, *El escritor* (1941, p. 71)

Hacia un arte de la depuración

José Martínez Ruiz (Monóvar, Alicante, 1873–Madrid, 1967) es considerado uno de los escritores españoles más representativos de la llamada generación del 98, del *fin de siècle* español. Es autor de una vasta obra concentrada en varios volúmenes recopilatorios de artículos periodísticos, ensayos literarios y, en menor medida, novelas y obras dramáticas. Su alter ego, *Azorín*, fue adoptado en 1904 al asimilar el apellido del protagonista de su obra *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

Un rasgo de su obra, señalado unánimemente por la crítica, es la originalidad de su propuesta, radicada en el ejercicio constante por conseguir un estilo personal reconocible, aspecto ya ratificado en su momento por su coetáneo Pio Baroja, con quien participó en el llamado *Grupo de los tres* — junto con Ramiro de Maeztu— y quien entiende que “tienen estilo propio Azorín y Ortega y Gasset” (Baroja, 1948, s/n).

El logro de un estilo tan particular, obtenido por medio de la manipulación del lenguaje y el empleo de artificios retóricos, nace de un intenso ejercicio de reflexión del autor sobre su actividad estética. Cabe traer a colación en este punto el ensayo *Azorín: primores de lo vulgar* (1963), de José Ortega y Gasset, título al que algunos críticos atribuyeron la condensación de la esencia azoriniana en lo característico de su escritura: la capacidad de transformar cuestiones menores en tema central, con la meticulosa mención y descripción de situaciones y objetos prosaicos. Contemplados ahora desde una nueva perspectiva, estos devienen, desde su modestia inicial, en objetos artísticos a los ojos del escritor (Urrutia, 2008; Vargas Llosa, 1996; Ortega y Gasset, 1963). Un estilo signado por el artificio, pero sometido al rigor de limar su escritura de manera sostenida. Por ello, la crítica coincide en señalar

la *limpidez*, la *sencillez* y la *exactitud* como sus rasgos fundamentales. Mario Vargas Llosa, quien dedicó a Martínez Ruiz su discurso de ingreso a la Real Academia Española (RAE), lo considera un orfebre, “uno de los más elegantes artesanos de nuestra lengua” (1996, p. 12).

Marco estético general

A los fines de comprender mejor la persona, la obra y el estilo de Azorín, creemos necesario referirnos brevemente al marco artístico y estético en el que se encuadra, ligado a las transformaciones culturales del cambio de siglo. En este orden, el autor introduce una particular ruptura estética en la literatura española a comienzos del siglo XX, en abierta disidencia con cierto sector de la intelectualidad peninsular de fines del siglo XIX.

En *Clásicos y modernos* (1913), colección de textos periodísticos que incluye la serie de cuatro artículos clave sobre la generación del 98, el autor alicantino da cuenta de una profunda conciencia de sí mismo y de su contexto y se posiciona en franca oposición a la desmesura, exageración y artificiosidad que atribuye a la oratoria finisecular de muchos intelectuales contemporáneos. En el marco histórico, político y artístico de la Restauración —en tiempos de la firma del *Pacto del Pardo* entre Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta—, la vida cultural española se repliega sobre sí misma en absoluta marginalidad; la retórica abundaba entonces en frases ampulosas y elocuencias recargadas, cultivadas por Emilio Castelar, José Echegaray² y Gaspar Núñez de Arce, entre otros escritores. Frente a este panorama, se destaca la dirección tomada por Azorín, quien decanta por la búsqueda de un estilo depurado, centrado en la accesible comunicabilidad del enunciado, con lo que relega el supuesto *estilo sublime* de la elocuenciaseudoclásica-postromántica, desplegada en el arte de la oratoria, dominante por entonces en los círculos cultos españoles.

Para analizar algunos lineamientos decisivos en la configuración de su estilo moderno —ya presentes en ciernes en la prosa temprana del autor—, el cual busca la concentración y precisión verbal, tomamos en cuenta una propuesta crítica de Manuel Granell (1949). El estudioso propone tres etapas en el devenir estético azoriniano y analiza la evolución de las sistematizaciones del autor sobre el estilo, las intenciones y los resultados logrados. En este trabajo, nos centraremos en la primera etapa (1902-1925), el periodo que va

² Mencionemos que Azorín mantiene una opinión ambivalente sobre José Echegaray —el polifacético dramaturgo, político y matemático, premio nobel de literatura de 1904—, al situarlo en su segundo artículo sobre la generación del 98 dentro de “la gran corriente ideológica de 1870 a 1898”, junto con Campoamor y Galdós (1913, p. 181).

desde la aparición de la trilogía protagonizada por Antonio Azorín hasta la publicación de *Doña Inés*. La elección de este recorte temporal se justifica en razón de que durante el cambio de siglo se va reforzando el carácter de la obra azoriniana, a la par que se acentúa su perfil como fecundo renovador, durante el siglo XX, del género inaugurado por Michel de Montaigne: el ensayo.

El investigador Juan José Lanz, especialista en literatura española contemporánea, escribió recientemente que Azorín es:

El maestro de la prosa impresionista, de la frase breve, de la acumulación de imágenes, de las estructuras paralelísticas, del detalle y la descripción minuciosa y sensual, que denotan una mirada que se deleita amorosamente en los objetos cotidianos, en el vocablo antiguo, en la palabra olvidada, para hacerla retornar al presente, para actualizarla extrayéndola de su fluir temporal, para mostrar esa pervivencia del pasado en el presente, ese anclaje del presente en el pasado. (Lanz, 2023, s/n)

Nos interesa especialmente esta puntualización de sus rasgos expresivos, porque es nuestro objetivo observar la presencia de algunos de ellos en los textos a analizar.

Primeros tiempos: el estilo azoriniano de 1905 a 1925

Digamos, en principio, que la reflexión del autor, a propósito de la urdimbre de la escritura, es un tema recurrente en sus ensayos, en los que incluye frecuentes anotaciones acerca de la creación de un nuevo estilo y sus propias opiniones sobre su labor. En sus notas, encontramos también referencias sobre algunos temas clave de su ideario, con la cuestión del tiempo como asunto central, entremezclada con otros deslindes: la inquietud sobre la fugacidad de la vida en articulación con su intención de difuminar las barreras de los siglos en vívidas evocaciones históricas y vitales del pasado español, así como la necesidad de visitar la realidad cultural histórica peninsular a través de nuevas lecturas de los clásicos. Todo esto en el marco de la preocupación generacional propia de los hombres del 98.

El ensayista se propone así conectar la realidad pasada, representada en las obras áureas, con especial énfasis en las del desengaño barroco,

contempladas ahora como reflejo de la realidad y sensibilidad del presente moderno. Este gesto culmina dentro del periodo analizado, con su discurso de ingreso a la RAE en 1924. El autor titula su trabajo *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*; allí condensa una serie de estampas e impresiones impregnadas con la meditación sobre el tiempo. En su lectura, se traslada a la España pretérita, en los tiempos de Felipe II, a partir de una ensoñación, para evocar ciertos momentos que suceden simultáneamente durante una hora del siglo XVI, entre 1560 y 1590:

El telón del escenario —el escenario de la Historia— se ha levantado pausadamente. ¿Estamos en 1560, o en 1570, o en 1590? Es una hora de España lo que estamos viviendo. Es una hora de la vida de España lo que vivimos —con la imaginación en este atardecer—, frente a la inmensidad del mar. (Azorín, 1948, p. 16)

Es preciso tener en cuenta que, durante este periodo de su trayectoria, el autor consideraba que la obra de arte se hallaba en una intensa ligazón con la vida misma, por lo que identificaba dos aspectos a atender especialmente en ella: su valor estético y su alcance social. En este sentido, consideraba la literatura como el más fiel reflejo de la sensibilidad y de sus distintas modalidades en el tiempo. En relación con el binomio clásico asociado al estilo, en sus artículos, a propósito del escritor Leopoldo Alas —conocido también como Clarín—, sostiene que el sistema binario de fondo y forma confluyen y que ambas partes son dependientes una de la otra: “una sola, única, solidaria manifestación del arte” (Azorín, 1939, p. 57).

El autor alicantino ya había aludido previamente a estas cuestiones en otros textos. Así, en *La ruta de Don Quijote* (1905), afirma: “yo creo que le debo contar al lector, punto por punto, sin omisiones, sin defectos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo” (1956, p. 42) Esta idea de representar metódicamente y con la mayor fidelidad posible las particularidades de la realidad histórica, aunque sea a través de la ficción que implica la escritura, se amplía en un trabajo posterior: *Los valores literarios* (1914). Se trata de una recopilación en la que desarrolla su relectura personal de los clásicos españoles, muchas veces en disidencia con juicios críticos anteriores. En este volumen, alude también a un supuesto impulso hacia el realismo y lo lírico, en cuanto a la sensibilidad de su presente con respecto a la escritura, siguiendo los preceptos del realismo francés, advenido al final del romanticismo.

En una nota posterior sobre la autoría de la composición de los romances, consignada en *Al margen de los clásicos* (1915), Azorín reafirma su concepción personal sobre la elaboración de la obra artística: “el arte supremo es la sobriedad, la simplicidad y la claridad” (Azorín, 1942, p. 23). En otro artículo de este mismo volumen en el que reflexiona sobre la creación de *Persiles y Segismunda*, el autor contrasta brevemente los estilos literarios de Cervantes, Tirso de Molina y Lope de Vega y declara su admiración por el estilo cervantino, signado por la “sencillez, limpieza, diafanidad”, notas perfectamente atribuibles a su propio estilo de madurez (1942, p. 85).

Retomemos ahora sus consideraciones en el discurso de ingreso a la Academia. Azorín entiende que el problema del estilo es una cuestión compleja, pero sostiene que cada escritor tiene su estilo y toda defensa de este es una confesión personal: “el estilo ... no es sino la reacción del escritor ante las cosas. El estilo es la emotividad” (1948, p. 45).

En este punto, el autor se enfrenta a la imposibilidad capital que subyace en la pretensión de base de la fórmula artística realista: la de una reproducción mimética del mundo externo, completa y directa, sin ninguna intervención por parte del observador. Pues, en la plasmación de la obra artística entran en juego la intervención del elemento subjetivo de la forma más la proyección estética de la intimidad de los sentimientos del escritor, en la que interviene activamente la experiencia espiritual del sentir personal —precisamente, uno de los pilares de su escritura es su elevado lirismo individualista—.

Por otra parte, a propósito del recurso impresionista de las impresiones escogidas, Ortega y Gasset había explicado, en “Ideas de la novela”, que la pura contemplación se sustenta en un “mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva” (1958, p. 170), un rasgo clave para nosotros en la estética del autor alicantino. Así visto, el interés puesto desde la intimidad sobre ciertos elementos objetivos da lugar a una perspectiva que jerarquiza la contemplación, de allí la ambivalencia que señalamos en la afirmación estética de Azorín. Esta imagen literaria, enmarcada en una interpretación de lo observado, que se convierte en una realidad dentro del texto, se da como un gesto que muestra una férrea voluntad de ir a las ideas de las cosas con un estilo que, recordemos, es antirretórico y cuidado, por la repulsa ya señalada hacia el prosaísmo de la generación anterior.

El destacado rasgo de la palabra sencilla, transmisora de sensaciones de una natural nitidez y claridad, es un efecto resultante de un demandado esfuerzo sostenido y deliberado detrás de la palabra, aunque las apariencias engañen. De allí la referencia de León Livingstone a un supuesto “estilo sin

estilo” en Azorín, una “ausencia de estilo que es en sí una forma de estilo que demanda un esfuerzo voluntario” (1970, p. 170).

Por otra parte, el fragmento, de clara influencia postsimbolista, resulta relevante para el sujeto moderno como un medio de acercarse, de a trozos y aproximaciones, a la realidad heterogénea en la que participa, de acuerdo a lo afirmado por Jorge Urrutia (2008). Por ello, la presencia del fragmentarismo en la escritura de Azorín es otro rasgo expresivo característico.

La construcción del estilo en la escritura de “La Andalucía trágica”

El primer libro firmado bajo el seudónimo Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, fue publicado en 1905, año durante el cual el autor colaboró en el diario madrileño liberal *El Imparcial*. En este medio da a conocer, a lo largo del mes de abril, los artículos que componen “La Andalucía trágica”: una serie de textos de orientación anarquista que provocaron el rechazo del diario y su inmediato despido, así como una merma considerable de su renombre intelectual. Más allá de la incomprensión con la que fueron recibidos los cinco artículos, hecho que impulsó al autor a afiliarse al partido conservador, estos fueron incluidos como ampliación de *Los pueblos* (1905), a partir de la tercera edición de 1914. En una nota explicativa inicial a la obra, Azorín atestigua su voluntad en focalizar en el vivir cotidiano y no en los grandes acontecimientos:

Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico. (Azorín, 1986, p. 135)

El volumen, en su totalidad, es una recopilación de ensayos y artículos periodísticos unidos por el mismo eje temático de la vida provinciana. El texto puede ser leído, al mismo tiempo, como libro de paisajes y semblanzas. En este sobresale el valor de la mirada en la figura de un cronista de viajes y la transformación que este hace de la realidad al momento de su contemplación. El artificio, como elemento del cronista, lo lleva a ser narrador en primera persona en todo momento. De este modo, ofrece una transcripción fiel y no intervencionista de lo real en su contemporaneidad. Así procura ocultar la

imparcialidad de una visión fragmentaria, imposibilitada de captar la totalidad de su alrededor. En esta serie de artículos/ensayos el autor despliega una amplia variedad de recursos expresivos y, desde lo formal, difumina, además, el formato de artículo descriptivo de la realidad *objetiva*, propio del reportaje periodístico de su tiempo.

La ampliación de este volumen, titulada “La Andalucía trágica”, consta de cinco artículos: “En Sevilla”, “En Lebrija”, “Los obreros de Lebrija”, “Los sostenes de la patria” y “Arcos y su filósofo”. Estos conforman un conjunto ordenado, cuyas partes por momentos se entrelazan. La acción, tanto del primer como del último artículo, funciona como marco de lo que se desarrolla en la localidad sevillana de Lebrija. Esto aporta continuidad narrativa al conjunto y permite que sean leídos como principio y final. La lengua en la que están escritos es sencilla y directa, y se estructura como una seguidilla de párrafos expresados en oraciones simples, de fácil comprensión para el lector.

A lo largo de la serie, asistimos a un viaje que emprende el protagonista, personaje asimilable con el propio Azorín como cronista. A través de un reportaje crítico, en su rol de periodista narrador, este configura el compromiso moral del escritor con sus compatriotas. Los artículos dan cuenta de la preocupación del autor por la injusticia social en Andalucía, tiene su mirada puesta en el espacio rural andaluz: “esa es la Andalucía trágica que ha venido, por lo pronto, a buscar el cronista” (Azorín, 1986, p. 109).

Es frecuente el empleo de referencias a la tradición literaria, en su mayoría francesas y españolas: encontramos, entre otras, menciones a Montaigne, Alfred de Musset, Spinoza o al “Coloquio de los perros” cervantino. Al comienzo del segundo artículo leemos: “Lo que a mí me ocurre —decía Montaigne— es toda mi física y toda mi metafísica. Yo ni aun estas palabras del maestro puedo hacer mías” (1986, p. 110). La visión de unos mozos que conversan, próximos al matadero, trae a la memoria del narrador el habla de los *jiferos* sevillanos, los matarifes en el entorno picaresco del primer amo de Berganza, uno de los perros coloquiantes de Cervantes³. Estas referencias dan cuenta, además, de la gran cultura libresca del autor, demostrada al incluir vinculaciones de su escritura con materiales de la tradición.

El tema del viaje como avance hacia la profundidad de un territorio comienza ya en el primer artículo: “En Sevilla”. Allí vemos de qué manera la simulación del viaje en tren, símbolo del transporte de la modernidad, da lugar al efecto de una descripción móvil de espacios exteriores. La velocidad

³ Berganza es el perro “coloquiante”, en ameno intercambio conversatorio con Cipión, en la breve novela ejemplar cervantina (1613).

del desplazamiento en el tren, entendida como mínima acción que posibilita la contemplación, se mimetiza en el aspecto gramatical y retórico del escrito: el uso acumulativo de la coma provoca una especie de *traqueteo* en el ritmo de lectura de la descripción:

¿No os habéis despertado una mañana ... Asomaos a la ventanilla del coche ... ¿Qué hay en este paisaje que os invita a soñar un momento y trae a vuestro espíritu un encanto y una sugestión honda? ... El tren corre vertiginoso. Ahora aparece un pedazo de río, que hace un corvo y hondo meandro, bordeado de arbustos que se inclinan sobre sus aguas; ahora surge un huertecillo con una vieja añora, rodeado de frutales en flor; ahora, unos inmensos trigos aparecen y desaparecen rápidos, cuajados de florecillas rojas, de florecillas gualdas, de florecillas azules. El tren corre, corre veloz. Nuestras miradas descubren otro pueblo: es Cantillana. (Azorín, 1986, pp. 105-106)

Las preguntas retóricas se reiteran e interpelan en primera persona al lector, mediante el empleo del pronombre *os*. Esta primera persona no oculta, sin embargo, la centralidad que ocupa la visión del yo narrador, quien acumula en su descripción una sucesión selectiva de impresiones de objetos y colores, en tanto elige la personal reiteración de ciertos términos y fórmulas expresivas.

Más adelante, el tren detiene su marcha en una estación de Sevilla y el cronista observa en los andenes movimientos calmosos y sucesivamente apresurados de “los tipos castizos, pintorescos, de la tierra sevillana” (1986, p. 107), con lo que comienza una elaborada descripción con plenitud de detalles sobre las personas observadas. El cronista emplea un “estilo enumerativo” —según la expresión acuñada por León Livingstone (1970)—, cargado de semas y expresiones reiteradas con las que obtiene gran precisión en las descripciones. Un rasgo de estilo significativo pasa por la reiteración anafórica de la conjunción copulativa *y*, que enlaza varias preguntas retóricas en relación con el aspecto del tipo castizo. Ingresas también aquí la imitación del registro del habla popular, lo que brinda gran verosimilitud y naturalidad a las voces de los personajes en el entorno del yo subjetivo que transmite su experiencia:

Estos gestos, estos ademanes, estos movimientos tan peculiares, tan privativos de estos hombres? ... esta manera de comenzar a andar, lentamente, mirando de cuando en cuando las puntas de los pies? ¿Y este modo, cuando se camina de prisa, de zarandear los brazos ... ¿Y esta suerte de permanecer arrimados a una pared o a un árbol ... ¿Y el desgaire y gallardía ... La gente va, viene, grita, gesticula a lo largo de los andenes. «¡Manué! ¡Rafaé! ¡Migué!», dicen las voces; retumban los golpazos de las portezuelas; silba la locomotora; el tren se pone en marcha. (Azorín, 1986, p. 107)

En el segundo artículo, al arribar a Lebrija, el narrador inserta unas breves palabras de presentación de sí mismo: “yo no soy un sociólogo, ni un periodista ilustre, ni un diligente reportero; yo soy un hombre vulgar, a quien no le acontece nada” (Azorín, 1986, p. 110). Emplea aquí un recurso expresivo que procura el acercamiento empático con el lector, quien puede sentirse más identificado con la vulgaridad de esta persona narrativa.

Durante el paseo por la plaza, espacio selecto de los viejos asentamientos españoles, el cronista no prescinde de los detalles de atmósfera en su sensibilidad pictórica, por lo que intercala en su vívida descripción animadas imágenes visuales y auditivas:

Y así llegamos a la plaza; unas palmeras doblan en ella sus ramas inmóviles, brillantes; entre sus troncos surge el follaje oscuro de los naranjos. Y en el centro, sobre un pedestal de granito, un busto en bronce de Nebrija destaca con su cara rapada y sus guedejas. El sol reverbera fulgurante en las blancas paredes, el aire es caliginoso; hay en un costado de la plaza unas sombras anchas y gratas, y en ellas, sentados con gesto de tedio, de estupor, reposan quince, treinta labriegos con los sombreros caídos sobre las frentes. En lo alto, por el cielo pálido, implacablemente diáfano, pasan lentas, con sonoros aleteos, unas palomas; una campana deja caer unas vibraciones cristalinas, largas. (Azorín, 1986, p. 111)

El detallismo impresionista en los aspectos ínfimos actúa a la manera de una sucesión de impresiones en devenir, es decir, como una especie de *travelling* cinematográfico, una letanía de ritmo cansino que parece suspender el transcurrir temporal. Con esta descripción, parece acercarse a lo intemporal de la eternidad, mediante el buscado estatismo de las imágenes recreadas, por ejemplo, el toque de las campanas —que se tornará un *leitmotiv* del estilo azoriniano— funciona como sonido intemporal.

Disentimos en este punto con la interpretación de Vargas Llosa, quien alude a una supuesta “fragmentación cubista de la percepción de lo real” en Azorín (1996, p. 23). La vanguardia del cubismo, nacida en la Escuela de París durante 1907 y posteriormente emparentada con el futurismo, hace uso de la técnica del *collage* y de una concepción del tiempo ideada desde la simultaneidad, propensa a producir una contemplación yuxtapuesta, una repetición superpuesta de los acontecimientos en un mismo plano (Cirlot, 1988, pp. 5-8). Un invento formal más afín a la poesía de Blaise Cendrars o a la pintura de Marcel Duchamp, pero distanciado, desde nuestra lectura, de la expresión azoriniana.

Otro ejemplo es la descripción de la plaza, donde observamos una acentuada realidad de siluetas estáticas en el marco de un paisaje determinado, una apariencia momentánea representada con la conciencia de trasfondo de su devenir temporal. En este sentido, resulta fundamental la impresión del ojo que ve y procura captar la totalidad en detalle de un momento y un lugar determinados. Una impresión óptica que podría asimilarse a la persistencia retiniana de la imagen en el cine.

En la posterior incursión en el Casino, el cronista entra en contacto con la penosa situación de los labriegos, que expone con la exactitud y precisión de los datos demográficos a la mano, en una enumeración literal de corte realista:

La muchedumbre campesina no es mala; tiene sencillamente hambre. La sequía asoladora que reina ha destruido los sembrados; las viñas están devastadas por la filoxera. ¿Cómo van a salir del tremendo conflicto que se avecina propietarios y labriegos? Lebrija es una población de 14.000 almas; hay en ella unos 3.000 jornaleros. De estos 3.000, unos 1.500 son pequeños terratenientes; tienen su pegujal, tienen su borrica. Los

otros no cuentan más que con el producto de su trabajo; más todos, unos y otros, están ya en igual situación angustiosa. (Azorín, 1986, pp. 113-114)

Hay una intención crítica de denuncia, sustentada en su descripción del estado social. Su mirada se torna pesimista y escéptica, debido a la precariedad vital de los pueblos de España, sumidos en una situación apremiante. El problema colectivo ocupa la centralidad del artículo, dirigido a procurar la comprensión integral de la situación de abandono, desigualdad e injusticia de un sector social español históricamente postergado. Reaparece aquí la antiquísima antagonía de las dos Españas, como muestra clara de la crisis de la decadencia nacional, un contrapunto entre dos posturas incomunicadas sin aparente capacidad de resolución (Azorín, 1986, p. 115). El cronista narrador informa el problema en cuestión, en el que participa con compromiso evidente. En el cierre del segundo artículo, hay una exhortación, desde su perspectiva personal, a quienes podrían, por lo menos, atemperar la angustiante situación: “he aquí las dos Españas. No hagáis, vosotros, los que llenáis las cámaras y los ministerios, que los que viven en las fábricas y en los campos vean en vosotros la causa de sus dolores” (Azorín, 1986, p. 115).

En el tercer artículo, “Los obreros de Lebrija”, el cronista funge aparentemente de testigo ocular: “yo quiero que me digan cómo viven en la presente situación” (1986, p. 115)⁴.

Un rasgo muy destacado pasa aquí por el énfasis en rescatar y reproducir ciertas elecciones léxicas dialectales, aquellos vocablos propios del habla popular andaluza en estrecha unión con el ambiente regional, con la intención de afianzar la idea de identificación colectiva. Destacamos aquí su búsqueda del término preciso, capaz de reflejar con especificidad la realidad como parte de una técnica objetiva que aporta fidelidad. Esta incorporación *directa* del habla popular da la impresión de estar desprovista de toda interpretación. El empleo del diálogo se constituye como medio más efectivo para que el lector pueda reconstruir por sí mismo, a través de su lectura, el psiquismo de los hablantes nativos:

⁴ Este artículo guarda correlación temática con otros de sus textos periodísticos sobre la decadencia española, incluidos ambos en *Clásicos y Modernos* (1913). “Precursores de Costa”, en el que la continuidad durante siglos de la burocracia en España es vista como un gran problema, en tanto que apunta a la educación pública junto con el ejercicio agrario como acciones posibles para la regeneración nacional. En “La conquista de España”, por su parte, hace referencia a las Hurdes, una región olvidada de España, ubicada en Extremadura; señala allí la urgencia de conquistar el territorio español para llegar con un buen gobierno a favorecer las condiciones de vida de las clases populares.

—Sí —observo yo—; de ese modo es imposible continuar. Ustedes necesitan un jornal. ¿Qué jornal ganan ustedes en tiempos normales en Lebrija?

—En tiempos normales —replica Pepe Luis— ganamos tres reales y una telera de pan.

—¿Una telera de pan? —pregunto yo—. ¿Qué es una telera?

—Una telera —dice Manuel— son tres libras. (Azorín, 1986, p. 116)

En el cuarto artículo, titulado “Los sostenes de la patria”, podemos observar un aspecto particular de la figuración del yo narrador. En efecto, en un diálogo mantenido durante su recorrido de consultas con un doctor, quien dirige la palabra al “amigo Azorín”, encontramos la coincidencia referencial entre autor, protagonista y narrador (1986, p. 121). Rasgo extraordinario, que da cuenta de la modernidad de la escritura azoriniana. En este difuminarse de los límites entre ficción y realidad, entre crónica periodística o entrevista y relato ficcional, la propia figura del escritor de carne y hueso se literaturiza y autoficcionaliza, y se introduce en el texto como interlocutor del médico, para dar mayor verosimilitud a su testimonio de la Andalucía que quiere presentar. Se asegura de ese modo también un mayor grado de credibilidad por parte de sus lectores.

La mirada pesimista del narrador, desesperanzada ante el cuadro social apuntado, hace hincapié en la muerte omnipresente; esta arrecia particularmente en el medio campesino, mal alimentado, víctima frecuente del hambre y las enfermedades de la debilidad y la pobreza:

Casi todos los enfermos que acabamos de ver, señor Azorín, son tuberculosos; éste es el mal de Andalucía ...

—Doctor, cuando se tocan de cerca estas realidades, todas las esperanzas que pudiéramos alimentar sobre una reconstrucción próxima de España desaparecen. (Azorín, 1986, pp. 122-124)

En el artículo final, “Arcos y su filósofo”, el narrador sostiene una amena conversación con el tío Joaquinito, un filósofo popular. Observamos aquí un recurso recurrente en los textos de Azorín: la proyección metonímica de los mínimos detalles de una escena hasta abarcar la realidad total, es

decir, la realidad local, conocida en un viaje ocasional, es elevada por la tarea del cronista hacia un carácter nacional, con la intención de dar cuerpo al pensamiento de todo el pueblo. Esta descripción de lo particular en el interior de Andalucía es utilizada por el autor como el trasfondo que le permite la proyección a lo universal, particularmente notable en la recurrencia al símbolo del río fugitivo:

—Pero Nuestro Zeñó Jesucrito tomó pronto la angariya y se fue ar Sielo, y nosotros etamo aquí sufriendo a lo gobierno que no asotan...

«He aquí —decís para vosotros— el pensamiento de toda España, que palpita en el editorial de un gran periódico, en el discurso pronunciado en el mitin y en las palabras de un talabartero filósofo, perdido en una serranía abrupta.» Y os disponéis a desandar la maraña de callejuelas enredadas. Un momento tornáis a asomaros por el boquete de la muralla: el río, infausto, trágico, se desliza callado allá en lo fondo; los gavilanes pardos giran y giran en el aire, lentos, con sus aleteos blandos. (1986, p. 128)

Conclusión

Según pudimos apreciar, la expresión literaria azoriniana se manifiesta diferente al estilo oratorio redundante y enrevesado del siglo XIX, pues, el autor procura distanciarse de aquel discurso heredado al poner el acento en las ideas de emotividad y estilo. Con una arquitectura de la frase que apunta a la exactitud, fiel a los postulados reformistas del 98, y que abandona los adornos recargados, decide abordar con su propio aparato expresivo la preocupación por el tema patriótico de repensar España.

En los artículos de “La Andalucía Trágica”, encontramos diversas líneas propias del ideario noventayochista, el de toda una generación de grandes caminadores de la geografía española: con ese fin, el narrador organiza e interpreta la realidad desde su personal punto de vista. Con el foco situado en las menudencias aparentemente intrascendentes del día a día de personajes anónimos, nos presenta un fresco de la manera de vivir de un pueblo, inserto en la división íntima de las dos Españas. A través de la elaboración de esta serie de artículos, el cronista narrador, instaurado como intérprete

de los sentimientos de una nación, procura esclarecer y dar a conocer las insatisfactorias condiciones sociales de los pueblos olvidados del interior español.

Según creemos haber mostrado, la cuidadosa selección de recursos expresivos empleados en estos textos, que ya muestran las notas esenciales de su estilo inconfundible, incluyen: la frase breve, la intencionada acumulación de imágenes y la minuciosa descripción de paisajes y tipos humanos. A través de una mirada amorosa, tendida hacia las pequeñas cosas, el escritor nos revela el mundo exterior, pero también la refinada arquitectura de su propio mundo interior, en el delicado equilibrio de brindar un testimonio realista de la cuestión central, elegida a través de la expresión artística más escogida. Por sus páginas desfilan las hablas populares, en especial los vocablos más antiguos, retornados al presente por su intermedio; así también las referencias a los mejores autores y obras de la tradición literaria, recreados ahora en un nuevo contexto. El maestro de Monóvar más adelante *recortará* algunos elementos estilísticos empleados en estos primeros textos, tales como, por ejemplo, la acumulación de interrogaciones retóricas, en busca de una mayor sencillez en su decir.

Tomando en cuenta la caducidad casi inmediata, propia del discurso periodístico, y en vista de la *paradójica* perduración de su escritura, coincidimos con las afirmaciones de Mario Vargas Llosa en cuanto a que Azorín logró edificar “uno de los más singulares estilos literarios escribiendo al servicio de la actualidad” (Vargas Llosa, 1996, p. 19).

Consignemos como nota final que, desde nuestra lectura, cierta afirmación de un joven Borges, en un texto en homenaje a Eduardo Wilde (1928), resulta aplicable al estilo de Azorín: “la plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo” (1998, p. 139).

Referencias

- Azorín (1913). *Los valores literarios*. Renacimiento.
- Azorín (1939). *Clásicos y modernos*. Losada.
- Azorín (1942). *Al margen de los clásicos*. Losada.
- Azorín (1948). *Una hora de España*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1956). *Visión de España*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1957). *El escritor*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1986). *Los pueblos. Castilla*. Planeta.
- Baroja, P. (1948) *La intuición y el estilo*. Editor digital Titivillus.
- Borges, J. (1998). *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial.

- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Ariel.
- Granell, M. (1949). *Estética de Azorín*. Bolaños y Aguilar.
- Lanz, J. (3 de junio de 2023). Azorín, maestro de la prosa moderna en castellano. En *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/azorin-maestro-prosa-moderna-castellano-20230603000236-nt.html>
- Livingstone, L. (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Gredos.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *Meditaciones del Quijote*. En *Revista de Occidente*.
- Ortega y Gasset, J. (1963). Azorín: primores de lo vulgar. En *Obras completas*, Tomo 2 (pp. 157-191). *Revista de Occidente*.
- Urrutia, J. (2008). Introducción. En *París bombardeado*. Biblioteca Nueva.
- Vargas Llosa, M. (1996). *Las discretas ficciones de Azorín*. Real Academia Española.

Narración-semilla que germina y brota: cantar y contar para resistir

Ariane Ortino¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
ariortino99@gmail.com

Recibido el 15 de abril de 2024, aprobado el 13 de junio de 2024

Resumen: el presente artículo se configurará como una propuesta de lectura capaz de enriquecer y potenciar conceptos transversales a la obra de Rodolfo Kusch y a *Tres golpes de timbal* (1989) de Daniel Moyano. Los conceptos *ser o ser alguien*, *estar o estar situado*, *gran historia* y *fagocitación* nos permitirán analizar desde diferentes perspectivas esta obra que tematiza el exilio interior y exterior, pero, sobre todo, nos invitarán a poner el foco en la importancia de recuperar y resguardar la identidad individual y colectiva. Además, quedará en evidencia cuán imprescindibles son, en ese proceso, la cultura en general y la música y la palabra en particular. En este sentido, la propuesta para este artículo será concebir al pueblo de la obra de Moyano como representación del *estar siendo* y a aquel otro amenazante que controla y tortura como representación del *ser*.

Palabras clave: Daniel Moyano, Rodolfo Kusch, *Tres golpes de timbal*, *ser*, *estar*, fagocitación, música.

Narration-Seed that Germinates and Sprouts: Singing and Telling to Resist

Abstract: This article will be configured as a reading proposal capable of enriching and enhancing transversal concepts to Rodolfo Kusch's work and to Daniel Moyano's *Tres golpes de timbal* (1989). The concepts *ser or to be someone*, *estar or to be located*, *great history* and *phagocytization* will allow us to analyze, from different perspectives, this book that deals with internal and external exile, but above all, these concepts will invite us to focus on the importance of recovering and safeguarding individual and collective identity. In addition, it will become clear how essential culture in general and music and words in particular are in this process. In this sense, the proposal for the article will be to conceive the people in Moyano's book as a representation of the *estar siendo* and the threatening other that controls and tortures as a representation of the *ser*.

Keywords: Daniel Moyano, Rodolfo Kusch, *Tres golpes de timbal*, *ser*, *estar*, phagocytization, music.

¹ Con el aval de la Dra. Sabrina Rezzónico, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

El presente ensayo tiene por objetivo analizar *Tres golpes de timbal* (1989) de Daniel Moyano bajo la luz de algunos conceptos transversales a la literatura latinoamericana, forjados por Rodolfo Kusch y luego recuperados por múltiples escritores, lectores y críticos. Estos conceptos (*ser o ser alguien, estar o estar situado, gran historia y fagocitación*) nos permitirán analizar y (re)pensar los temas centrales de la obra: el exilio interior y exterior, la necesidad de recuperar y resguardar la identidad individual y colectiva, la memoria, la importancia de la cultura y cosmovisión, la imposición de una forma de ser y de no ser, la resistencia colectiva, la música y la palabra como herramientas para permanecer en el tiempo, entre otros. En este sentido, la lectura propuesta en este artículo puede sintetizarse en la siguiente hipótesis: en *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano, ante la presencia de un otro amenazante que controla y censura —representación del *ser*—, el pueblo —representación del *estar siendo*— recurre a la palabra y a la música como herramientas para preservar su identidad.

Inicialmente, para contextualizar la época de producción de la obra, cabe destacar que el siglo XX estuvo signado por una sucesión de procesos dictatoriales, tanto nacionales y regionales como internacionales. Fue un siglo en el cual, si bien la muerte y la desaparición de personas inocentes fueron una constante, floreció la resistencia de pueblos que repudiaron la violencia y que debieron buscar formas periféricas de comunicación y de autopreservación. Ese periodo histórico dio como fruto *Tres golpes de timbal*, una obra donde la amenaza y el peligro transgreden el ámbito ciudadano y comienzan a arrasar con los pueblos del interior. Aquí, Moyano retrata una época en la que diferentes pueblos del interior de Argentina son víctimas de una persecución —que el lector puede percibir más indirecta que directamente—, ejecutada por los oidores que restringen la música que se puede producir y controlan lo que se dice y hace. El lugar donde se sitúa gran parte de la narración es el pueblo de Minas Altas, compuesto por habitantes de diferentes pueblos ya destruidos anteriormente como Lumbreras, de donde Eme, el personaje principal de esta obra, es el único sobreviviente. El pueblo de Minas Altas es consciente de su inminente destrucción y de que pasará por lo mismo que Lumbreras; a su vez, al mismo tiempo, es consciente de que hasta que eso suceda todos deben resistir a los oidores que torturan y amenazan con destruir la voz (y la memoria) de Eme: historia viviente y único vestigio de Lumbreras. Los minalteños utilizan la música y la palabra como herramientas para crear estrategias que les ayuden a sortear la censura y a reconstruir colectivamente la historia y la memoria común. En este contexto de control permanente, estas herramientas arrojan luz y esperanza y, según el

narrador, perviven en los personajes como una “chispa perdida en el invierno interminable de los odores” (Moyano, 2021, p. 211). Además, los personajes apelan a la imaginación, que se convierte en el estandarte que les permite sortear la censura y la influencia de un poder omnímodo. En esta obra, la imaginación de la mano del instinto de supervivencia de los minalteños están puestas al servicio de una misión: conservar su identidad, es decir, quiénes son o quiénes fueron y qué les sucedió.

Para comenzar, resulta importante un primer acercamiento a los dos autores principales trabajados en este artículo, para comprender su cosmovisión y sus perspectivas. Por un lado, Daniel Moyano es un autor que vivió la mayor parte de su vida en el interior de Argentina, específicamente en Córdoba y La Rioja. En territorio riojano, lo encontró el último golpe de Estado nacional, del cual fue víctima directa: gendarmes irrumpieron en su hogar para llevarlo detenido por días, por lo que, cuando logró salir de la detención, decidió junto con su familia exiliarse a España. Sin embargo, se valió de herramientas que lo ayudaron a atravesar o a convivir con el sabor amargo de este periodo. Una de las más importantes la adquirió desde pequeño con su abuelo, quien le abrió la puerta al arte, la palabra y la música, y esa puerta no se cerró nunca más. Ahora bien, a partir de esta breve descripción, podemos comprender por qué su escritura contiene temáticas recurrentes que lo atravesaron a lo largo de toda su vida: exilio, dictadura, música, identidad, palabra, lenguaje y memoria son algunas de ellas. En este sentido, como parte de una sucesión de novelas con temáticas compartidas —*El trino del diablo*, *El vuelo del tigre*, *Libro de navíos y borrascas*—, *Tres golpes de timbal* es una obra que el autor gesta durante las décadas de los 70 y 80, que representa el impacto dictatorial en cuanto a censura y control y, paralelamente, se centra en la búsqueda de la identidad. Es interesante, además, la forma en la que Daniel Moyano narra el exilio, el territorio y el sujeto americano —en sus obras en general y en esta en particular—, ya que en sus propias palabras se puede reconocer que nunca pudo sanar su sensación de desarraigo y, a raíz de eso, la mayor proliferación literaria de su carrera fue fruto de recuerdos, del ejercicio constante de la memoria y de un sentimiento que lo acompañó siempre: el amor por su patria.

Por otro lado, el antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch es un autor que, interesado en reflexionar acerca del sujeto americano, escoge una perspectiva geocultural, es decir que pone foco en él, en su cultura y en su cosmovisión. Para esto, opta por viajar y conocerlo, tratar con él, escucharlo; de este modo, reflexiona a partir del saber experiencial, de experimentar en carne propia qué es ser americano. Y así, a partir de lo recolectado en

sus viajes, escribe y publica en 1962 su obra *América profunda*, donde afirma que el ser humano convive con la ira divina que representa la posibilidad de experimentar lo fasto y lo nefasto, la vida y la muerte, la maleza (el hambre) y el maíz (la posibilidad de saciarla), el miedo y la posibilidad de extinción y que, al margen de todo esto, nuestro territorio está compuesto por dos grupos predominantes: uno de ellos representado por los estratos profundos de América que, conscientes de la ira divina, sienten el miedo al exterminio y creen que, conjurando el caos y la amenaza, evitarán que se perpetúe; y el otro manifestado en los ciudadanos pulcros, progresistas y occidentalizados que creen tender al triunfo ilimitado (Kusch, 1986) y que, con sus creaciones y desarrollo tecnológico, modificando y dominando la naturaleza, controlarán la ira divina.

Ser: la censura y el control

Ahora bien, para proponer una forma de leer *Tres golpes de timbal* y para enriquecer su análisis será necesario recuperar, progresivamente, nociones centrales de Kusch que, además de atravesar el pensar y el sentir americanos, intentan ponerlo en palabras. En primer lugar, la de *ser* o *ser alguien*, que refiere a una concepción perteneciente a la cultura que se instauró con la modernidad, esa cultura civilizada que pretende llenar los vacíos morales con la máquina, que cree haber encontrado la solución en el desarrollo y la creación de tecnologías que eliminan, atenúen o controlen la ira de Dios y, de esa manera, logren sustituirla con los objetos que crea la cultura. Entonces, su modo de acción consiste en modificar, dominar la naturaleza o, como dice Kusch, crear un nuevo mundo que mantenga a los sujetos fuera del peligro, para así sustituir el miedo al mundo por la creación de un nuevo espacio montado para la tranquilidad.

La noción de *ser alguien* puede ser pensada como una adquisición americana proveniente de la cultura occidental. En ella, el sujeto afecta al mundo, lo modifica, lo controla: su solución ante las adversidades se materializa como pura exterioridad y, por esto, es una solución que olvida lo interior, lo que compone al propio sujeto. En este sentido, resulta interesante concebir *Tres golpes de timbal* bajo la luz del concepto *ser alguien*, porque así se abre un camino hacia una nueva lectura, una nueva forma de comprender la obra. Pensemos que, en el texto, los olores representan el control, determinan cómo deben y no deben *ser* los habitantes de los diferentes pueblos del interior —y, por el contexto dictatorial desde el cual se pensó la historia, se puede replicar a los de todo el país y países vecinos—. La preservación del

orden creado por estos personajes requiere de una modificación del mundo y de la forma de ser de los personajes que lo habitan. A su vez, para asegurar el triunfo de ese nuevo mundo proyectado, deben controlar y dominar la naturaleza de los minalteños, lo que estos piensan, dicen, cantan, cuentan, dónde viven y cómo. Es por eso que todo lo que contribuya a desarrollar e indagar en la interioridad de los diferentes personajes —su historia, identidad, imaginación y capacidad creativa— debe ser destruido o censurado.

De este modo, reconocemos en palabras de los diferentes personajes que, como la música es el terreno fértil para desarrollar y preservar su interioridad —e identidad— y para recuperar la historia de un pueblo —Lumbreras— funciona como uno de los principales impedimentos para la destrucción de su cultura: “los oidores ... nunca faltan por ahí acechando esa música prohibida” (Moyano, 2021, p. 215). *Tres golpes de timbal* tematiza la música como potencia reveladora de la interioridad y también como su principal forma de materializarse y resguardarse. Este es el motivo por el cual podemos encontrar muchos ejemplos de esto, uno de ellos está en las palabras de Eme:

Uno viene de la música, no va hacia ella desde afuera. Así no forzamos nada, y hacerla es una especie de recuperación. Uno busca los sonidos, pero acuérdesese que pertenecen al cuerpo ... la habilidad para tocar y sentir es uno mismo. (Moyano, 2015, p. 205)

Entonces, como la música es interioridad y la interioridad representa lo que los personajes son —su identidad—, preservar la música es, al mismo tiempo, preservar la identidad de los minalteños.

Otro ejemplo destacable donde es posible vincular la noción *ser alguien* con la obra puede pensarse a partir del personaje del Sietemesino, el cual introduce una propuesta interesante: el deseo humano de jugar a ser Dios, de controlarlo todo. En este sentido, lo destacable es ese deseo exclusivo del ser humano de búsqueda de poder ilimitado, a partir del cual se cree capaz de dominarlo todo: a los hombres y a la naturaleza, a lo que conoce y a lo que no también; un dominio que trascienda tiempos y que se perpetúe en el futuro, destrozando y conquistando todo a su merced. Esto se evidencia en las palabras del narrador al contar la historia de este personaje:

El destino del hombre era ser dueño de la muerte y a través de ella llegar

a ser Dios, esa forma infinita de poder. A esa idea del Sietemesino, que podía ser la de la humanidad en su conjunto, se oponía la naturaleza, precisamente en salvaguardia del destino del hombre, cuya finalidad, insistía Fábulo, era la alegría. (Moyano, 2021, p. 195)

De hecho, la principal forma de control del caos en la obra —siguiendo con la lógica kuschiana— es la violencia explícita e implícita, en tanto quienes la ejecutan son los oidores/requisadores y los gendarmes, todos ellos vívidas representaciones del control con el que se asocia el concepto de *ser*. La violencia se puede reconocer en la tortura, por ejemplo, cuando al Ondulatorio intentan arrancarle la canción que cuenta la destrucción de Lumbreras y el nacimiento de Eme, dejándolo sin voz, “vaciándolo de todo” (Moyano, 2021, p. 94). Además se observa en las muertes no solo cometidas por los requisadores/oidores o por el Sietemesino y sus compañeros, sino también por los gendarmes, quienes: “invisibles dueños de la cordillera ... como sabían que no tenían razón utilizaban balas para convencer” (p. 154). El control ejercido mediante la violencia de los gendarmes puede reconocerse igualmente en la descripción de estos como personajes: no les importa a quiénes matan ni tampoco ponen el foco en la palabra o en la necesidad de descubrir la historia que hay en ella, sino que disparan desde lejos, sin mediar palabras: “mire, una palabra de gendarme, dijo mostrando el plomo que sacó” (p. 158).

Estar: la lógica seminal y la preservación de lo identitario

En segundo lugar, Kusch propone la noción *estar* o *estar aquí*. De este modo, reconoce que, ante el miedo al exterminio, la hambruna y el peligro, el pensamiento andino enfrenta la posibilidad de extinción, conjurando el caos colectivamente para evitar que sea perpetuo, permanente. Entonces, esta cultura reconoce la ira divina, no la ignora y, de este modo, apela al conjuro que se efectiviza mediante el ritual, la magia y las creencias, y tiende al amparo, la supervivencia y la salvación. El rito se configura como la única forma de contrarrestar dicha ira, para crear un equilibrio entre lo fasto y lo nefasto. El caos y la amenaza no se extinguirán, no se pueden eliminar, es inevitable, por eso es menester conjurarlos. Además, otra característica central para comprender el *estar aquí* es que la cultura americana está compuesta por sujetos estáticos que reciben pasivamente las cualidades de un mundo que se configura como una fuerza ajena y autónoma. En este sentido, el autor afirma

que el mero estar supone un estar “yecto”, es decir, un estar librado a los elementos cósmicos y a los peligros del mundo; a esto, la cultura americana lo remedia mediante la contemplación. Asimismo, el obrar y el sentir indígenas tienen una lógica seminal, de ahí que la conjuración mágica apunte a *sembrar algo* que crezca para convertirse en fruto, alimento y amparo ante la ira divina (se negocia el amparo). Mucho de esto puede leerse e interpretarse en la obra de Daniel Moyano, donde el peligro inminente, la persecución y la posibilidad de desaparecer están latentes en todo momento. Ante ello, los personajes deciden enfrentarlos con diferentes rituales que contienen música y palabras que, protegiendo y resguardando la memoria, serán capaces de conjurar esa amenaza que representan los odores: “guardada en esa memoria, la canción quedaba protegida del olvido o las violencias” (Moyano, 2021, p. 271). Los minalteños creen en la efectividad de escribir su historia y darla a conocer, también creen que quizás eso modificará a futuro la vida de sus hijos y sus vecinos, así lo transmiten al final: “nuestra esperanza es sobrevivir en estas palabras” (p. 290). En ese sentido, *siembran algo*: su historia mediante la palabra escrita que atraviesa la Cordillera al final de la obra es sembrada mediante la canción que, una vez terminada, acompaña a los chasquis a difundirla por la Cordillera y los pueblos vecinos y, quizás, siembran en el lector la posibilidad de que, en un futuro, el caos se conjure. Las palabras del narrador pueden servirnos de ejemplo en múltiples ocasiones como al inicio cuando, hablando de la potencia de la palabra, afirma: “cada vez que escribo una, siento el latido del objeto encerrado por los signos. Las oigo vivir. Las palabras sacan las cosas del olvido y las ponen en el tiempo” (p. 16). Lo vemos también cuando, hacia el final, nos cuenta que el manuscrito con su historia se encontraba atravesando la Cordillera para cruzar el mar:

Con un papelito agregado donde Minas Altas agradece las palabras que un tal Antonio de Nebrija nos prestó hace quinientos años, que nos han permitido contar nuestra historia para permanecer con ella por lo menos en el tiempo, si es que finalmente han de quitarnos el espacio. (Moyano, 2021, p. 287)

Entonces, sintetizando, en la obra el control se ejerce mediante la imposición de una forma de vivir; de un orden; de una forma de ser (y de no ser también); de la constante búsqueda de los requisadores por desmembrar las comunidades; de la promoción de la individualidad como despotenciación

de la fertilidad colectiva; de la desarticulación de herramientas que invitan a pensar, comunicarse, ser y mostrar lo que nace adentro; y de la búsqueda por destruir lugares y objetos que permitan nombrar lo que se es: la identidad, la memoria, la experiencia y el origen, como así también la violencia y la opresión. En este sentido, recuperar las palabras de Kusch resulta fructífero, ya que este afirma que: “la labor divina se concreta en una conjuración del caos mediante la imposición del orden” y “el orden constituye apenas una débil pantalla mágica. En cualquier momento puede dar maíz o *maleza*” (Kusch, 1986, p. 66). Entonces, si el orden y el control no pueden efectivizarse, la máquina se desarticula. En efecto, en la obra se produce dicha desarticulación, porque los personajes apelan constantemente a recuperar y preservar su identidad; ponen el foco en su interioridad, en quiénes son y de dónde vienen; y en lo que los hace ser, incluso, aunque se les vaya la vida en el intento.

En esta misma línea, para comprender mejor las características de los conceptos *ser* y *estar*, las palabras de Kusch nos servirán nuevamente de herramienta, particularmente teniendo en cuenta la idea de que la cultura indígena americana es mandálica, circular —como podemos ver en sus producciones artísticas y culturales—. De esa forma, invita a reforzar lo interior, lo propio de los individuos, para así lograr una mayor solidez del yo y evitar la desintegración de aquel sujeto cultural sometido a un mundo donde coexisten los opuestos: el bien y el mal, la luz y la oscuridad, el peligro y el bienestar, la muerte y la vida, la abundancia y la hambruna. Además, aquella es su forma de situarse en el mundo, es decir, como víctimas del mundo. Estas caracterizaciones de la cultura indígena americana se pueden reconocer en *Tres golpes de timbal*, una obra donde se muestra una temporalidad cíclica. Esto es así porque narra la búsqueda del origen de un personaje, Eme, y de su pueblo. Cuando Eme encuentra su origen, la historia identitaria se completa, pero a este personaje (y narrador de la obra) le borran la memoria y debe re-vivir lo ocurrido a partir de lo que Fábulo le cuenta, para así poder luego escribirlo. Entonces, la trama nos revela constantes idas y vueltas entre el pasado, el presente y el futuro; la historia se repliega sobre sí misma y vuelve a contarse a través de las palabras —leyendas, historias y cuentos— y de la música. Esta concepción de la temporalidad propia de la cultura indígena americana también puede reconocerse en cada ocasión en que los personajes ven o sienten algo que ocurrirá a futuro. Por ejemplo, Uve en relación con el vestido de casamiento de Emebé, quien: “veía armarse el vestido en su mente que todavía estaba en el futuro” (Moyano, 2021, p. 78) o la percepción de que el tiempo se mantendrá suspendido hasta que Eme recupere la canción de su origen: “cuando Eme Calderón la rescate y complete, por fin tendremos un

comienzo, y continuidad en el tiempo” (p. 170). El juego moyaniano en el que se fusionan diferentes tiempos permite a los minalteños crear herramientas para superar los obstáculos que se les presentan —la destrucción de su pueblo y la muerte inminente— y para fortalecer lo que los hace ser, lo que los define. El tiempo se muestra como una herramienta que, por un lado, refuerza la capacidad creativa e imaginativa de los personajes y, por el otro, los vuelve conscientes de su poder y de la necesidad de permanecer en el tiempo para revertir la historia —de sus vecinos y de su descendencia—, como se puede considerar a partir de las palabras finales del narrador: “éramos el pasado y el presente al mismo tiempo, entrando por fin en el futuro antes de la posible destrucción de Minas Altas” (p. 286). Por otro lado, esta concepción cíclica del tiempo resulta muy fructífera para repensar el final: si Eme pudo recuperar y salvar de caer en el olvido a su historia y la historia de Lumbreras; si pudo traducirla en palabras y en música para su difusión; si los exiliados de diferentes pueblos pudieron crear un nuevo espacio propicio para vivir, contar y cantar historias; si pudieron resistir a los peligros, al tiempo y al olvido inmortalizándose en el arte, ¿por qué no podemos pensar que, como se puede ver en las trayectorias e historias de los diferentes personajes a lo largo de la obra, los ciclos de destrucción-reconstrucción, muerte-renacimiento seguirán perpetuándose, generando vida siempre y preservándola junto con la identidad y la memoria?

Gran historia. Minas Altas: un pueblo que sobrevive en la palabra

En tercer lugar y a partir de las nociones anteriores, Rodolfo Kusch profundiza su concepción de América y entronca nociones como *pequeña* y *gran historia* a su planteo, las cuales son útiles para concebir las formas en las que se hace historia y dónde se sitúa al sujeto americano dentro de ellas. Ante todo, Kusch considera que la pequeña historia solo relata el acontecer puramente humano de los últimos cuatrocientos años europeos, la historia de los vencedores, de los que quieren *ser alguien*. En cambio, la gran historia dura lo que dura la especie y solo acompaña la vida de la especie. Entonces, retomando las características de las nociones *ser* y *estar*, podemos decir que la pequeña historia se vincula con el *ser*, porque es la de la especie encerrada en el patio de los objetos que crea para generar su comodidad, y la gran historia se relaciona con el *estar aquí*, ya que es la que se da fuera del patio. Esta última nos interesa particularmente en este artículo, porque es la que pone su foco en el acontecer humano y reduce los descubrimientos técnicos y el poderío del hombre a hechos menores, les resta toda la carga que le

otorga la pequeña historia. La gran historia traza el trayecto real del hombre, porque se enfoca en la historia del pueblo, de las comunidades, de aquella masa que supone muchos más elementos que la élite, en tanto representa el mero estar, en el sentido de la cultura indígena americana; esto es, la vivencia plural y compartida, no de la individualidad propia de las culturas del *ser*. Concebirlo así resulta fecundo para comprender que la gran historia encierra un mayor margen de posibilidades que la pequeña. En esta línea de sentido, el autor nos interpela fuertemente y nos invita a reflexionar acerca de las formas de historizar a las que adherimos: qué historias contamos y cómo.

Para comprender en profundidad tanto *Tres golpes de timbal* como la postura de su autor y la concepción americana del tiempo y la historia, debemos hacer algunas digresiones importantes. En primer lugar, en una entrevista a cargo de Carlos Hugo Mamonde y Alejandro Schmidt, Moyano afirma que la historia de los acontecimientos, las batallas, las dictaduras y las luchas (la pequeña historia o historiografía oficial) no es la verdadera historia del hombre, sino que “la verdadera historia del hombre es la historia interna, la que está reflejada en el arte” (Moyano, 2011, s/n). Luego, reconoce que la historia está regida por el azar y que “el azar de la historia parte de la violencia, y el arte parte de la meditación del sino, de la especulación sobre el mundo, de una contemplación” (Moyano, 2011). En estas palabras Daniel Moyano parece replicar el pensamiento de Kusch, quien en repetidas ocasiones refiere a la importancia que el sujeto americano le otorga al ejercicio de la contemplación del mundo, de la naturaleza, como así también al desarrollo de la interioridad, lo identitario, lo que lo hace ser. A eso Moyano le agrega una idea más: la importancia del arte en general y de la música en particular, en ese proceso. En segundo lugar, Sara Bonnardel analiza cómo el tiempo es concebido en la obra y afirma que las palabras pueden recuperar verdades silenciadas o falseadas por los discursos oficiales, al tiempo que, a la historiografía oficial escrita por los poderosos se opone la versión experiencial transmitida por las víctimas de ese mismo poder, mediante leyendas y canciones que “aseguran la permanencia de una verdad que espera el momento de ser escuchada.” (Bonnardel, 2013). De este modo, se nos invita como lectores testigo de las diferentes versiones de la historia a reparar en las versiones fecundadas por las masas, el pueblo y la comunidad, aquellas que reflejan lo que nos compone como argentinos y como sujetos americanos y así, a (re)pensar la historia latinoamericana y las formas de contarla. Es interesante recuperar esto último porque, junto con Bonnardel, podemos observar que *Tres golpes de timbal* es una obra en la que se puede reconocer la gran historia: no evidencia caracterizaciones que nos permitan reconocer el tiempo y el espacio precisos

en los que se desarrolla. Esto es porque, bajo ese efecto de indefinición, el autor recoge y despliega costumbres, oficios y objetos correspondientes a diferentes épocas, desde la Conquista hasta nuestros días. Esa coexistencia y confluencia de diferentes elementos pertenecientes a diferentes períodos históricos tiene como resultado un tiempo que anula el tiempo, como los relatos míticos (Bonnardel, 2013). En este sentido, además, se nos invita a pensar en el aporte de la música en esa suspensión de la obra en un tiempo indeterminado. En palabras de Bonnardel (2013), el autor recupera el “paralelismo establecido por Lévi-Strauss entre mito y música en virtud de la aptitud de uno y otra para inmovilizar y suprimir el tiempo”.

En suma, es interesante pensar la trama de la obra como una vivencia plural que, al no precisar tiempo ni espacio, puede referir a la opresión dictatorial sufrida a lo largo del siglo XX en Argentina y en el resto de países de Latinoamérica, como también en la masacre, la censura y la violencia a la que estos pueblos fueron sometidos desde la Conquista.

Fagocitación: la creación como herramienta y huella

En cuarto lugar, hay un concepto central en la trayectoria y obra de Kusch, que difícilmente pueda ser obviado a la hora de comprender el pensamiento latinoamericano en general y su perspectiva en particular: el de *fagocitación*. Para esto, resulta importante reconocer, siguiendo al autor, que en América hay un problema: el *ser* y el *estar* se encuentran distanciados, aunque relacionados dialécticamente, y representan dos ritmos de vida con diferentes experiencias que luchan por la supervivencia. En este sentido, el autor considera que en América hay una fuerte cultura indígena que subyace a las estructuras republicanas, que ofrece su resistencia y que aprovecha las debilidades de la cultura del *ser*, la cual pareciera prevalecer en gran parte del territorio, y que justamente es aquel subyacer o estar debajo el que la mantiene en un estado relativamente puro. Ahora bien, para analizar ese choque entre *ser* y *estar*, Kusch propone el concepto de fagocitación, que refiere a la absorción de las características y las creaciones pulcras ciudadanas de Occidente por las cosas de América, a modo de equilibrio o reintegración de lo humano. Se da la fagocitación de lo occidental por lo (latino)americano en una acción simultánea de los dos procesos: el *ser* y el *estar*. De este modo, en el ámbito cultural americano, nuestra cultura contamina a otras, de manera que no podrán volver a ser sin eso que les fue aportado; se fagocita el *ser* alguien por el *estar* aquí y esto da lugar al *estar siendo*. Así se supera aquella aparente oposición entre ambos términos, porque hay que asumir el *ser* y el *estar* para

encontrar la salvación, hacerle frente al caos y a las adversidades, a la muerte, a la hambruna, a la escasez y al miedo a la ira Divina.

La fagocitación en América es llevada adelante no por individualidades o élites, sino por las masas que son quienes resignifican, luchan por los derechos y levantan la voz por el pueblo. Por todo eso, es importante reconocer y enfatizar que la fagocitación se da al margen de la creación de objetos (de la cultura del ser), porque vivir es *estar aquí* y eso se da en el terreno de la comunidad, la interioridad y el reconocimiento de la presencia de la ira Divina. Además, en América se asume la ardua tarea de ponerle un límite al caos y las cosas creadas por las culturas del ser, para buscar un camino interior que la conduzca a recuperar el magma de antiguas verdades; esto significa que la búsqueda de la preservación de lo propiamente americano se da, en este sentido, como un retorno a la interioridad que le mostrará el camino. Esa reconexión con la cultura, con la cosmovisión propia, brindará herramientas a las culturas americanas para su subsistencia, para la conjuración del caos. Al fin y al cabo, Kusch defiende que el destino de América es la comunidad y la reintegración de la especie, la recuperación y preservación de lo propio, la interioridad, lo que nos hace ser y estar situados. Y esto se puede ver representado en *Tres golpes de timbal*, donde hay un pueblo que resiste a la constante amenaza, las prohibiciones y el peligro que supone para los minalteños ser quienes son —y, en el caso de Eme, ser el único sobreviviente de Lumbreras—.

En esta obra, el proceso de fagocitación se puede reconocer en diferentes ocasiones: en creaciones pertenecientes a Occidente como el piano que es traído desde el otro lado de la Cordillera, donde era utilizado como un instrumento musical para volverse un *meteorófono*; o *el Negrito* en Minas Altas, donde su función cambia y sirve principalmente como compañía de aquellos hijos de desaparecidos. También se fagocita la palabra que se toma prestada de “un tal Antonio de Nebrija” para contar la historia propia, para hacerle decir la propia identidad, en términos y formas, registro e idiolecto propiamente latinoamericanos. Desde un primer momento, la palabra se interpreta como algo prestado, como algo que debe ser atravesado, intervenido, fagocitado para que pueda decir a esos personajes del interior del país y sus historias. Incluso, podemos pensar que se fagocita la palabra con sus reglas porque se le hace decir lo que se quiere decir y cómo se lo quiere decir y, con ese objetivo, se crean nuevas palabras, nuevas formas de comunicarse. No hay impedimentos, no hay barreras: aun cuando la palabra se vuelve ineficaz, insuficiente, se apela a la música que está desprovista de reglas porque, al fin y al cabo, “la lengua ... obliga con su gramática a hablar

de una manera y no de otra” (Dubin, 2016, p. 36).

Si pensamos el proceso de fagocitación como aquel en el que un rasgo cultural contamina a otro de manera que este se modifica y no puede volver a ser sin eso que le fue aportado, desde un ejemplo en el que se materialicen el *ser* y el *estar*, deberíamos tener en cuenta el capítulo “Oidor herido mortalmente”. En este, los músicos de la compañía compuesta por resabios de los pueblos destruidos o expectantes de una pronta destrucción desarticulan la maquinaria censuradora y controladora del oidor: utilizan la música como herramienta, generan una marca incurable en él. A continuación, el narrador, en referencia a aquel oidor herido, afirma: “reía como sangrando, mientras las enfermeras corrían a preparar las cataplasmas que contuviesen la hemorragia y cicatrizaran las heridas producidas por la música” (Moyano, 2021, p. 210) y, más adelante, “cicatrices que le quedarían de aquel tajo de risa, ... para siempre” (p. 212). La música generó en él una marca indeleble, eterna. Paralelamente, en el capítulo “Limitaciones en la memoria de Fábulo”, sucede algo similar: se muestra nuevamente la música como una herramienta que afecta profundamente a los personajes. En este caso, la compañía que va con Eme mata al Sietemesino, contándole, a través de cantos, su propia historia. Estos pasajes de la obra dan cuenta del efecto y del impacto que tiene la música —entendida como interioridad— en aquellos personajes que, perdiendo el control, dejan de funcionar como máquinas desarticuladas.

Otro de los ejemplos de la obra en los que podemos reconocer la fagocitación es en el personaje del Sietemesino, vinculado con la cita mencionada anteriormente, que recupera su deseo de sentirse Dios. A partir de esa cita, podemos reconocer la confluencia de dos posturas — que casualmente podrían representar las nociones de *ser* y *estar*—: la del Sietemesino y la de Fábulo, posturas que se relacionan y se permean entre sí. Al fin y al cabo, el Sietemesino no quiere estar más plena y únicamente del lado del *ser*, donde ansía sentirse Dios y controlar la vida y la muerte, sino que también desea el lado del *estar* y de tenerle miedo a la muerte (pp. 223, 224), de tener pares y poder pensar y sentir como ellos: *estar siendo*. El concepto *estar siendo*, que representa la posibilidad de retroalimentación entre *ser* y *estar*, también se puede ejemplificar con las artes principales que desarrollan los minalteños: la música, la palabra y la astronomía, de las cuales América heredó —y continúa heredando— conocimientos que contribuyen a las propias producciones y a la propia creatividad. Así, todo eso que fue traído se resignificó: “hace cinco siglos ... que los barcos llegaron a estas costas; trajeron las palabras y la noción de otras estrellas que no podemos ver, animales desconocidos y las leyes de Kepler; sus sueños de mundos nuevos y

también sus fracasos” (p. 151).

Además, en una obra como *Tres golpes de timbal*, donde la música es lo que permite a los minalteños resistir, su lugar seguro y lo que les dará lo que tanto están buscando: su historia, los instrumentos se muestran como la posibilidad de materializar la interioridad y la música producida por ellos como reflejo de la identidad. De este modo, por ejemplo, el piano sirvió en esos términos como un medio más que un fin, un medio para proteger la historia, en palabras del autor: “protegida en un cuerpo vivo, que es el lugar donde existe la música, no en los instrumentos, de los que se sirve para salir o entrar de las formas vivientes que la contienen” (Moyano, 2021, pp. 219, 220). En esta obra, se fagocita el peligro y se aprende a convivir con él, imponiendo la música como ritual por encima de la palabra de los censuradores (p. 283). Al fin y al cabo, tanto la música como la palabra son las herramientas que le permiten a los personajes subyacer no solo asegurando su supervivencia en el tiempo, sino también brindándoles la posibilidad de mantener y preservar su historia, su creatividad, su cosmovisión y su identidad en un estado relativamente puro.

En conclusión, sintetizando, es destacable la importancia del arte en la preservación cultural identitaria; es una herramienta y forma de resistencia que inmortaliza la experiencia y la memoria: no narrar ni cantar ni contar es olvidar. Y, al contrario, traducir en palabras y música la vivencia colectiva, la cosmovisión, la historia y la cultura significa permanecer, trascender tiempos y espacios. En este sentido, *Tres golpes de timbal* es una obra en la que los personajes evidencian un proceso eterno del ser humano: el deber de proyectar, imaginar y forjar los caminos que les permitan subsistir, resistir y permanecer en el tiempo. En definitiva, como dice Torres Roggero: “averiguar cómo se habita, es una cuestión de identidad, una razón para estar en el mundo” (2014, p. 21). Asimismo, si bien el pueblo sabe que la palabra cantada o contada es un don del que puede hacer uso para manifestarse, su poder trasciende la palabra y su potencia está, precisamente, en su posibilidad de trascendencia:

El pueblo, poderoso horizonte de comprensión, nunca cesa de hablar, pero su discurso es un río subterráneo, es un incesante vocerío que espanta al intelectual encerrado ... en “un círculo de ideas”, la memoria es ... un amasijo en ebullición de significantes que no cesan”. (2014, p. 21)

La resistencia parió sus frutos, salvó la historia de un pueblo inmortalizándolo, venció limitaciones y, creando, logró salvarse aunque sea en las palabras.

Referencias

- Bonnardel, S. (2013). *Acerca de “Tres golpes de timbal” de Daniel Moyano: el escritor en el espejo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-de-tres-golpes-de-timbal-de-daniel-moyano--el-escritor-en-el-espejo/html/>
- Dubin, M. (2016). *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*. EME.
- Kusch, R. (1986). *América Profunda*. Editorial Bonum.
- Mamonde, C. y Schmidt, A. (2011). “Tres golpes de timbal”. Reportaje a Daniel Moyano. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-golpes-de-timbal-reportaje-a-daniel-moyano/html/8f54a71a-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0
- Moyano, D. (2021). *Tres golpes de timbal*. Lampalagua Ediciones.
- Torres Roggero, J. (2014). “Primera parte: Populismo científico y populismo praxiológico” en *Un santo populista*. Babel Ediciones.

Desplazamientos del fantástico y refracciones de la coyuntura política en la cuentística de Cortázar y Schweblin

Bruno Fraticelli¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

bruno.fraticelli@mi.unc.edu.ar

Recibido el 03 de abril de 2024, aprobado el 02 de junio de 2024

Resumen: en este ensayo presentaremos una caracterización amplia del género fantástico que nos permitirá indagar en los modos en que los diversos textos que participan de él refractan, problematizan e interrogan sus condiciones de producción. Analizaremos, entonces, una serie de relatos pertenecientes a los dos primeros libros de cuentos de Julio Cortázar —siglo XX— y Samanta Schweblin —siglo XXI—, obras que, lejos de clausurar una única lectura, permiten derivar numerosos efectos de sentido. Se expondrá, en un primer momento, la trama canónica de los relatos de este género, para luego analizar los desplazamientos que se producen en la cuentística de estos dos grandes autores de la literatura argentina. Asimismo, recuperaremos algunas lecturas clásicas de estos cuentos y haremos otras a contracorriente, que consideren el elemento fantástico —en las tramas, los saberes, los personajes y las caracterizaciones hechas por los narradores— y pongan de relieve el potencial crítico y transformador que este género adquiere en momentos de profundas transformaciones sociales.

Palabras clave: Cortázar, Schweblin, fantástico, política, refracción.

Displacements of the Fantastic Genre and Refractions of the Political Context in Cortázar and Schweblin's Short Stories

Abstract: In this essay we will present a broad characterization of the fantastic genre that will allow us to investigate the ways in which the various texts that participate in it refract, problematize and interrogate its conditions of production. We will then analyze a series of texts that belong to the first two books of short stories written by Julio Cortázar —from the 20th century— and Samanta Schweblin —from the 21st century—. These pieces of work are not limited to a single interpretation; on the contrary, they allow us to derive numerous meanings. Firstly, we will introduce the canonical plot of the stories of this genre and, then, we will analyze the variations that occur in the short stories of these two great authors of Argentine literature. Furthermore, we will retrieve some classic interpretations of these short stories and we will also read in a different way, so as to consider the fantastic element —in the plots, the knowledge, the characters and the characterizations made by the narrators— and highlight the critical and transformative potential that this

¹ Con aval del Dr. Javier Mercado, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

genre acquires in moments of profound social transformations.

Keywords: Cortázar, Schweblin, fantastic, politics, refraction.

Estamos viviendo tiempos difíciles en Argentina, fuerzas poco conocidas han conjurado a los fantasmas del pasado y su sombra terrible se cierne ya sobre nosotros, algo violento y monstruoso vuelve a acechar al pueblo, la historia amenaza con repetirse. En este ineludible contexto de crisis e incertidumbre nos preguntamos, desde nuestro lugar de estudiosos de la literatura, por las relaciones entre literatura y política: por la manera en que la coyuntura sociopolítica es (re)tratada en las obras y por la posibilidad de que estas intervengan en las discusiones del momento. ¿Qué se ha escrito en momentos de grandes transformaciones sociales como este?, ¿cómo se expresa en la literatura lo desconocido que irrumpe y trastoca el orden? Esta última pregunta nos revela una semejanza con la trama clásica del género fantástico y es por esta razón que indagaremos en él. En este breve artículo, que es también un escrito de circunstancias, analizaremos los desplazamientos que se producen en la trama canónica de los textos fantásticos y los saberes que se ponen en juego en una serie de relatos pertenecientes a los dos primeros libros de cuentos de Julio Cortázar —siglo XX— y de Samanta Schweblin —siglo XXI—, y la manera en que estos refractan sus particulares condiciones de producción, las cuales están signadas por grandes procesos de cambio.

A lo largo de este ensayo, como actitud política y con la intención de pensar situados —práctica asociada a Kusch—, recuperaremos y dialogaremos críticamente con postulados de diversos críticos y autores argentinos. De este modo, concebimos la *refracción* en un sentido semejante al que Borges le da en el manifiesto “Anatomía de mi ‘Ultra’”, es decir, en defensa de la creación artística —el artificio verbal— y en oposición a la estética pasiva de los espejos: las palabras no como una copia de algo externo o anterior, sino como hechos en sí que construyen sentidos e intervienen en lo social. En sintonía con esto, Verón (1993) sostiene que los discursos no reflejan nada, sino que “construyen” la realidad de lo social y que se relacionan con sus condiciones de producción a partir de “marcas” que permiten realizar, en reconocimiento, una “multiplicidad de análisis y lecturas” (pp. 124-133). En una línea similar, Arán (1996) sostiene que la imposibilidad de producir una “significación unívoca” es uno de los rasgos de los textos que participan —

de acuerdo con Derrida— del género fantástico, el cual se caracteriza por presentar ficcionalmente seres o acontecimientos que, si bien son percibidos desde un mundo que se pretende normal o humano, aparecen como no sometidos a las leyes físicas, biológicas o sociales que conocemos (pp. 13-26).

Dicha definición, bastante amplia, del fantástico permite la participación de obras muy disímiles entre sí —como las de Lugones, Borges, Cortázar, Schweblin, entre otros—, las cuales comparten, en mayor o menor medida, una cierta disposición de secuencias. Siguiendo a Arán en su lectura de Campra (1999, pp. 50-53), la trama o la estructura clásica de los relatos fantásticos se caracteriza por presentar un orden inicial —signado, generalmente, por los conocimientos aceptados en determinada época y en determinado lugar, que conforman eso que acordamos llamar *realidad*—, en el que se produce un *acaecimiento* —siguiendo a Cortázar— o situación prodigiosa —una aparición, algo a-normal (Barrenechea, 1972) o insólito (Abraham, 2017) que hace visible lo que estaba oculto o velado— que desestabiliza tanto ese orden establecido como los saberes e identidades, por lo que se produce, a continuación, un desciframiento o investigación para explicar eso desconocido y, finalmente, o bien se logra restablecer el orden o se bien impone un orden nuevo que conlleva otros saberes y otras identidades. Es por esta razón que numerosos autores han observado que el fantástico opera como una forma “otra” de conocer y aprehender la realidad, como un género que cuestiona el modelo de verdad imperante y disputa los límites del conocimiento de *lo real*.

Como afirma Arán, el fantástico moderno escenifica la imposibilidad de llegar a la verdad y “es la forma ficcional más apta para la puesta en discusión de los modos y formas de construcción del conocimiento, las prácticas y usos sociales, los sistemas simbólicos que expresan una cultura” (1999, p. 54). De acuerdo con su interpretación de Jackson, quien sostiene que el fantástico existe en una “relación simbiótica o parasitaria” con eso que llamamos *realidad* —como refracción a los costados del eje de *lo real*, sin desvincularse completamente de él— y considera que constituye una “literatura subversiva”, por cuanto supone una reacción enmascarada a un orden social que se experimenta como opresivo e insuficiente. De acuerdo con esta autora, el fantástico moderno “subvierte, socava y deshace las estructuras y significaciones unitarias sobre las que descansa el orden cultural tratando de *hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice* y disolver las categorías limitadoras”, es decir, enfatiza las relaciones entre el lenguaje y la realidad, de modo tal que expone *lo real* como una categoría que se articula y construye a través del texto (Arán, 1999, pp. 107-111). En una línea similar, Feiling (1997) sostiene que los géneros que se alejan de las convenciones realistas trabajan,

mediante una circunvolución, con lo “no dicho” en eso que llamamos *real*, en tanto la ruptura de la expectativa cotidiana —ocasionada por la intromisión de lo extraño— suele producir temor, ya que pone de manifiesto la posibilidad de que ese orden conocido no sea natural, sino arbitrario e ideológico.

Construido este pequeño andamiaje teórico, plantearemos nuestra hipótesis: los cuentos de Cortázar y de Schweblin seleccionados, además de introducir modificaciones con respecto a la estructura o trama canónica del género fantástico, están lejos de ser escapistas, ya que presentan *marcas* —tanto en las tramas y los saberes como en los personajes y las caracterizaciones hechas por el narrador— que refractan las grandes cuestiones y transformaciones de la época en la que son producidos y que, dentro de las múltiples lecturas que posibilitan, permiten leer denuncias, temores y críticas —en clave artístico-literaria— a diversas situaciones y prácticas sociales, razón por la cual propondremos un uso *político* del género fantástico.

Julio Cortázar o los fantásticos avatares del pueblo

Comencemos entonces con Julio Cortázar (1914-1984), un escritor del siglo XX que ha dejado una vasta obra que comprende cuentos, novelas, ensayos y traducciones. Los relatos que analizaremos se encuentran en sus dos primeros libros de cuentos, que datan de un período de conquistas de derechos y grandes transformaciones para el pueblo argentino, denominado “peronismo clásico”. *Bestiario* fue publicado en 1951 y *Final del juego* en 1956. Como señala Dulitzky, el advenimiento de un nuevo tipo de sociedad produjo una reacción de los sectores acomodados y de numerosos intelectuales y escritores, quienes se autoproclamaron antiperonistas (2011, p. 30). Estimamos importante resaltar que si bien las interpretaciones de sus obras han suscitado opiniones encontradas, la vinculación de Cortázar con el antiperonismo es hoy un lugar común en la crítica —a pesar, incluso, de su viraje ideológico hacia la izquierda luego de la revolución cubana (cf. Gómez, 2015)—. No pretendemos refutar dichas lecturas —porque las consideramos válidas—, pero sí complejizarlas e introducir algunos matices.

Veamos, primero, los desplazamientos en la trama del fantástico, para pensar luego cómo estos cuentos refractan sus condiciones de producción. En este sentido, en varios cuentos de Cortázar encontramos inicialmente un orden cotidiano y burgués —construido mediante procedimientos propios de la estética realista, pero que no necesariamente coincide con lo que llamamos *real*— que, posteriormente, empieza a descomponerse a partir

de un acaecimiento —algo extraño o anormal que irrumpe y suspende ese orden—. Los personajes intentan, entonces, acomodarse y adaptarse a aquello que es percibido como una *invasión* y que si bien genera incertidumbre y extrañamiento, no recibe ninguna explicación o cuestionamiento —es decir, no hay una investigación que culmine con nuevos conocimientos—. Finalmente, los personajes o bien asumen lo extraño o bien abandonan ese espacio —se exilian—. Por otro lado, observamos que las acciones de estos relatos suelen transcurrir en un ámbito urbano, por lo general dentro de un espacio cerrado, y que son escasos los desplazamientos hacia el afuera; asimismo, notamos que eso que acaece proviene algunas veces del interior de los personajes, pero otras, del exterior.

Analicemos, ahora, “Casa tomada”, relato que abre *Bestiario*. En este cuento observamos cómo ese orden del ambiente familiar y burgués se va descomponiendo a partir de la invasión de los ruidos —eso que acaece y que el narrador percibe mediante sus sentidos—. Si bien esos ruidos van tomando cada vez más partes de la casa, los personajes no los cuestionan ni intentan comprenderlos en ningún momento —no investigan—, sino que se van acomodando y replegando a otros ambientes hasta que, finalmente, los ruidos acaban invadiendo la totalidad de ese adentro y los personajes terminan exiliados, afuera, en la calle. Advertimos que los saberes que se ponen en juego en este cuento están relacionados tanto con la literatura —especialmente la francesa, de la cual, según Cortázar (2021, p. 114) no ingresaba “nada valioso” a la Argentina desde 1939—, como con prácticas burguesas y domésticas —la limpieza, el tejido, las compras—. Como señala Avellaneda (1983), esta trama con su ausencia de explicaciones respecto de las causas y del desenlace magnífica el concepto mismo de *invasión*, defensa infructuosa, repliegue e inevitabilidad, los cuales coinciden con el ideologema esgrimido por los sectores antiperonistas ante los procesos migratorios internos de aquella época (Avellaneda, 1983, p. 99). Esta lectura política de “Casa tomada”, popularizada por Sebreli en un estudio y luego por Rozenmacher en una reescritura que hace explícita la figura de los “cabecitas negras” (cf. Dulitzky, 2011), se ha convertido en una referencia clásica a la hora de abordar la relación entre la producción cortazariana y la política de la época.

Esta no es la única lectura posible del cuento, existen otras como la de Jitrik (1971), que enfatizan el efecto fantástico por sobre la interpretación alegórica: de acuerdo con este autor, lo extraño proviene del interior de los personajes y no del exterior, como implica la hipótesis Sebreli-Rozenmacher. Veamos, entonces, otro cuento de Cortázar: “Carta a una señorita en París”. En este notamos no solo este predominio del elemento fantástico, sino

también un mayor desarrollo de los saberes que manejan los personajes. En este relato, nos encontramos con un orden inicial que no coincide con lo que nosotros llamamos *realidad* —ya que el protagonista-narrador que ingresa en ese ambiente cerrado, bello y burgués vomita cada cinco o seis semanas un conejito—. La realidad, asimismo, empieza a descomponerse a partir de un acaecimiento —la aceleración o adelanto de ese ciclo—, que tiene como resultado una proliferación de conejitos. El narrador, aunque siente “miedo de la misma extrañeza” (Cortázar, 2021, p. 121), no investiga ni cuestiona eso extraño o anormal que irrumpe y suspende el orden inicial, sino que se acomoda —modifica sus horarios y sus tareas cotidianas— a esa invasión de diez conejitos que van destruyendo el pulcro departamento de André. Finalmente, luego de vomitar el undécimo conejito, el narrador teme que el número siga creciendo y resuelve terminar tanto con su vida como con la de ellos. Por otra parte, la presencia de libros de autores franceses como Giraudoux, de retratos de autores como Unamuno o pintores como Torres y el hecho de que el narrador esté traduciendo una obra de Gide y mencione a varios músicos —la descripción del ambiente burgués y la profesión del personaje— nos permiten inferir que los saberes se vinculan con la esfera literaria y con la cultura en general. Y es justamente este mundo culto y refinado el que es destruido por la invasión.

Reconocemos una trama y saberes casi idénticos a los de “Casa tomada” en otro cuento de Cortázar de *Final del juego*: “La banda”. En este, los ruidos que produce el extrañamiento y que invaden el espacio de Lucio Medina no son ocasionados por un sujeto indeterminado que se expresa mediante la tercera persona plural —como en “Casa tomada”—, sino por una otredad concreta que aparece *figurativizada* en los sujetos populares —cuya descripción por parte del narrador es apenas más favorable que la de los “monstruos” del cuento de “Las puertas del cielo”—. Estas formas de otredad trabajan para la compañía Alpargatas, realizando un espectáculo en un prestigioso lugar frecuentado por Lucio, quien permanece allí a pesar de su enojo y malestar hasta terminar de ver la película. Luego, cuando el protagonista se dirige a beber, tiene una especie de epifanía que le otorga un saber sobre ese orden que él ignoraba y lo lleva a autoexiliarse del país. Más allá de que este cuento puede leerse en la misma línea antiperonista que “Casa tomada” o “Las puertas del cielo” a partir de la trama y de los saberes que circulan, también presenta elementos que permiten realizar otra lectura. En este sentido, advertimos que distintas designaciones y caracterizaciones que hace el narrador —como la descripción de la cara de Lucio al relatarle los acontecimientos o el hecho de referirse a estos como un “divertido episodio” (Cortázar, 2021, p. 299)— permiten realizar

una lectura humorística o paródica que, si bien sigue refractando los cambios sociales de la época, es diametralmente opuesta a la antiperonista, ya que nos habilita la posibilidad de reírnos de un personaje burgués que se escandaliza tanto por ver un espectáculo popular que termina exiliándose del país —como conjetura el narrador—.

A modo de conclusión de este primer apartado, podemos afirmar que hay una estrecha relación entre el fantástico de Cortázar y la coyuntura sociopolítica de la época. Los cuentos analizados refractan en clave artístico-literaria las concepciones de invasión y de amenaza a la cultura que presentaban las clases acomodadas frente al avance y los nuevos derechos de las clases populares. En este sentido, consideramos que, si bien varios de estos cuentos pueden leerse en clave antiperonista, hay algunos que presentan marcas que permiten realizar una lectura diferente, en una línea más bien crítica y paródica de la burguesía y el ideologema de la invasión.

Samanta Schweblin o el fantástico denunciante

Pasemos ahora a Samanta Schweblin, una escritora que forma parte de lo que la crítica ha denominado la “nueva narrativa argentina”, ya que comienza a publicar sus primeros libros de cuentos luego de la crisis del 2001. En particular, nos centraremos en cuentos provenientes de dos libros: *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009), ambos publicados durante la primera década del siglo XXI, un período difícil y conflictivo, en el que el pueblo argentino fue avanzando en sus conquistas sociales. En nuestra lectura, pretendemos analizar las variaciones de la trama del fantástico en algunos cuentos de Schweblin y la manera en que refracta distintas problemáticas sociales de la época.

Dada la caracterización que presentamos del fantástico y siguiendo a Arán, podemos afirmar que diversos cuentos de Schweblin participan de este género. Sin embargo, como en el caso de Cortázar, encontramos variaciones en la estructura o trama canónica del relato fantástico. En este sentido, advertimos que sus cuentos suelen comenzar con un orden cotidiano y familiar —que generalmente coincide con eso que llamamos *normal* o *real*—, en el que se produce un acaecimiento —un hecho que, en Schweblin, muchas veces reviste una apariencia normal, como tomar una decisión o visitar un lugar— que inicia un proceso de descomposición de ese orden. Si bien no hay una investigación, como sucede en Cortázar, los personajes obtienen nuevos saberes a partir del diálogo o la interacción con otros personajes que están involucrados con eso extraño o anormal que va apareciendo. Posteriormente

se produce una adaptación transitoria a ese nuevo orden, que expresaremos mediante el oxímoron *acomodamiento incómodo* (algunos personajes se resisten a aceptar eso extraño que genera tensión), la cual culmina o bien en una adaptación inevitable, o bien en un exilio o escape. Por otro lado, notamos que los cuentos de Schweblin suelen estar ambientados en espacios rurales o periféricos, alejados de la vorágine de la ciudad; al mismo tiempo, observamos que son varios los personajes que circulan o se desplazan entre un espacio y otro, y que las acciones no se circunscriben exclusivamente a un espacio cerrado (adentro), sino que transcurren también en el afuera. Asimismo, notamos que lo extraño proviene, la mayoría de las veces, del exterior de los personajes.

Veamos el cuento “Mujeres desesperadas”, de *El núcleo del disturbio*. Con respecto a la trama, observamos que hay un orden inicial, en apariencia cotidiano, en el cual un hombre abandona a su esposa, Felicidad, en un baño de la ruta. Sin embargo, el acaecimiento que da inicio a la descomposición de este orden no es el abandono en sí, sino la resolución de otra mujer que se encuentra en el mismo lugar, Nené, quien decide acabar con una situación que ya no soporta más. Felicidad, sin afán de investigar el motivo de la decisión de Nené, dialoga con ella, quien también ha sido abandonada y esta le enseña que el abandono puede ser normal y que hay cientos de mujeres en la misma situación: que lloran todo el tiempo, abandonadas en el campo. Felicidad debe acomodarse forzosamente a esta nueva situación —incluso recibe a una señora mayor que ha sido recientemente abandonada—, pero no por mucho tiempo: apenas llega un nuevo auto y baja un hombre, aprovecha junto con otras mujeres la oportunidad para escapar de ese campo repleto de mujeres “amenazantes”, abandonando al hombre que acaba de bajar del auto. De este modo, se produce una especie de inversión que culmina con el regreso de otros hombres para rescatar al señor, en vez de a las mujeres abandonadas—. Observamos entonces una marcada oposición entre los personajes y notamos que los saberes que circulan en este cuento se vinculan con la experiencia vivida por los personajes —en este caso, el abandono de las mujeres por parte de los hombres—, con la creación de redes de solidaridad entre pares —como sucede entre las tres mujeres— y con alianzas de género —no solo entre mujeres, sino también entre hombres—. Advertimos, de este modo, que tanto la trama como los saberes de “Mujeres desesperadas” refractan diversas cuestiones y problemáticas de la época en la que se produce este relato: el machismo, la violencia de género y la resistencia y organización por parte de las mujeres.

Analicemos brevemente también algunos aspectos de “Irman”,

un cuento de *Pájaros en la boca* en el que podemos leer la contracara de “Mujeres desesperadas”, por cuanto refracta problemáticas sociales análogas, pero desde una focalización masculina. En este relato fantástico, la mayor parte de las acciones transcurren en un parador de la ruta en el medio del campo —ambientación que se asemeja a la del cuento anterior—. En “Irman”, resulta llamativo que todos los personajes —a excepción de la mujer que está tirada en la cocina, quien es descrita reiteradamente de forma peyorativa como una gorda semejante a una bestia marina— sean hombres y que todas sus interacciones estén signadas por la violencia —desde el tono de voz, la negativa a ayudar y el desprecio hasta los insultos, hasta las amenazas y el robo—. En este sentido, advertimos que la caracterización de los personajes —como la baja estatura del mozo y el contraste con el cuerpo enorme de su pareja—, sus acciones —como sus intentos fallidos por llegar a la heladera o la huida de los dos viajeros— y los comentarios sarcásticos —como la propuesta irónica de adoptarlo— pueden leerse en clave humorística o paródica, como una crítica de los comportamientos violentos de los hombres y de su dependencia a las mujeres.

Adentrémonos, por último, en el cuento que da título al libro homónimo: “Pájaros en la boca”. En este cuento de Schweblin, encontramos un orden inicial que se asemeja a eso que llamamos *realidad*, con la excepción de que el personaje de Sara come pájaros vivos —a la inversa del personaje cortazariano que vomita conejitos—. De un modo semejante al que ocurre en “Mujeres desesperadas”, el acaecimiento que da inicio a la descomposición de ese orden es la decisión de otro personaje, Silvia, de ponerle fin a una situación que se vuelve insoportable para ella: el cuidado de su hija (Sara) —a quien preferiría matar para no seguir viviendo con ella, razón por la cual se la entrega a su expareja, el padre de la joven—. Una vez que el hombre lleva a Sara a su casa comienza a dialogar con ella sobre esta situación (que coma pájaros vivos) que a él le resulta extraña y le produce náuseas, pero que no investiga, sino que se conforma con algunas afirmaciones de su hija. Se produce, entonces, el “acomodamiento incómodo” del padre, quien, luego de considerar internar a su hija en un centro psiquiátrico, aunque sin poder resolver nada e incluso empeorando la situación con la demora de su llegada a la casa y evitando dicha conversación, se ve forzado a convivir con eso que considera anormal. Finalmente, el padre, que no puede escapar de ese nuevo orden, termina adaptándose a este: ante la falta de respuestas de Silvia, quien hasta el momento había provisto a Sara, el hombre debe comprar un pájaro y dárselo a su hija, acción que lo indispone y que le requiere un titánico esfuerzo para continuar con su vida.

En este cuento encontramos no solo una oposición entre Silvia y el narrador —de quien cuyo nombre nunca conocemos—, sino también entre ellos dos y su hija, Sara, quien ha empezado a comer pájaros vivos. En cuanto a los saberes, observamos que están relacionados con dinámicas patriarcales: por ejemplo, Silvia prevé que su expareja la llamará “loca y exagerada”, en tanto el hombre —quien no se interesa demasiado en los cuidados de Sara y suele pensar que habérsela llevado antes hubiera sido una mala decisión— culpa a Silvia de que su hija hubiera empezado a comer pájaros —situación que él prefiere en comparación con un posible consumo de drogas o de un embarazo adolescente—. A su vez, el padre no ayuda a su hija (a bajar las cosas del auto), la compara con una colegiala porno de revista —sabe de pornografía—, solo consume enlatados y no cocina —tarea doméstica que parece haber estado a cargo de Silvia, lo cual recuerda también a “Irman”—, evita a su hija e, incluso, duda a la hora de decirle que la quiere.

Por otro lado, consideramos interesante recuperar en nuestro análisis el concepto de *unheimlich* u ominoso, propuesto por Freud (1976), quien lo concibe como eso familiar y conocido que se torna extraño e inquietante, como aquello que, estando destinado a permanecer oculto y secreto —porque constituye un “tabú cultural”—, ha salido a la luz (p. 220). En nuestra lectura, observamos que la combinación de la trama del fantástico con lo ominoso —la falta de explicaciones acerca del cambio de conducta de Sara— enfatiza tanto la fragilidad y mutabilidad de eso que llamamos *realidad*, como la posibilidad de que ese orden sea o devenga extraño. En “Pájaros en la boca”, observamos que la trama, los saberes y lo ominoso refractan las discusiones acerca de las dinámicas de pareja, el cuidado de los hijos y las expectativas sociales que pesan sobre las mujeres y, al mismo tiempo, advertimos que ese tabú que permite expresar el fantástico moderno es tanto la posibilidad de no querer a los propios hijos, como el cuestionamiento de la crianza y el cuidado.

Como síntesis de este apartado, podemos afirmar que los cuentos seleccionados de Schweblin guardan una estrecha conexión con diversas problemáticas sociales de su época: refractan y aportan, desde el campo literario, a la lucha de las mujeres en contra del machismo y de los mandatos del sistema patriarcal. En estos cuentos, el fantástico permite la puesta en escena y en tela de juicio de las dinámicas patriarcales, la crítica de prácticas violentas y la desnaturalización de exigencias tradicionales que nos anteceden. Los desplazamientos en la trama del fantástico, las caracterizaciones de los personajes y las situaciones paródicas desarman el sentido común, nos plantean nuevos interrogantes y abren, así, la puerta a la crítica de las dinámicas y las estructuras sociales vigentes.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos recuperado los aportes de diversos teóricos argentinos para considerar algunas de las maneras en que los textos literarios refractan sus condiciones de producción e intervienen en lo social. Además, hemos presentado algunas lecturas que gozan de gran aceptación en la crítica y propusimos complejizarlas para contemplar su participación en el fantástico. Expusimos, entonces, la trama canónica de los relatos de este género y analizamos sus desplazamientos y variaciones en la cuentística de Cortázar y de Schweblin, dos obras producidas en momentos de grandes transformaciones sociales.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la refracción de las condiciones de producción se produce no solo por las marcas que presentan los textos —como la inclusión de referencias temporales—, sino también por el género literario del cual participan la trama de los relatos, los saberes que estas implican, la caracterización de los personajes y de los espacios e, incluso, los procedimientos narrativos. En este sentido, advertimos que las modificaciones de la trama en Cortázar ponen de relieve el concepto de invasión, mientras que en Schweblin enfatizan la posibilidad de que lo normal o conocido se convierta, casi subrepticamente, en extraño, desconocido y amenazante. Al mismo tiempo, observamos que los saberes, que en Cortázar se relacionan con el mundo burgués, el ocio y la cultura —el cine, la música y la literatura—, en Schweblin pasan a estar vinculados con el ámbito doméstico, los conflictos familiares y el orden patriarcal en un sentido amplio —desde los mandatos sociales y la violencia de los hombres, hasta las tareas y roles que desempeñan o evitan desempeñar en el cuidado de los hijos—. Asimismo, notamos que la caracterización de los personajes está estrechamente relacionada tanto con la trama como con los saberes y que permite sostener las clásicas lecturas que ha hecho la crítica —pongamos por caso a Marcelo Hardoy del cuento “Las puertas del cielo”, en Cortázar, o los hombres de “Mujeres desesperadas”, en Schweblin—, pero también otras que podríamos llamar *inversas* o a contracorriente —como analizamos con Lucio Medina, el personaje cortazariano de “La banda”, o con los hombres de “Irman”, en Schweblin—. Con respecto a los espacios, advertimos un desplazamiento que va desde un ámbito usualmente urbano y burgués, en Cortázar, a la alternancia entre un espacio urbano menos opulento y más periférico y un espacio rural que aparece, en reiteradas ocasiones, como sede de lo extraño, en Schweblin —como en “Mujeres desesperadas” e “Irman”—.

Por otra parte, los análisis realizados de “Carta a una señorita en París”

y “Pájaros en la boca” nos permiten advertir, al contrastarlos, una diferencia fundamental entre los dos autores: el predominio del elemento fantástico en Cortázar y el de lo siniestro u ominoso en Schweblin. Así, mientras que en el primer cuento el vómito de los conejitos, a pesar de ser recurrente, es narrado una sola vez y se lo presenta como algo veloz e higiénico que produce cosquillas, en el cuento de Schweblin se resaltan la sangre, los huesos, el chillido del pájaro y el rostro rojo de Sara, y encontramos varios fragmentos en los que el narrador se detiene a describir, imaginar y preguntarse cómo se sentiría tener en la boca y luego tragar algo caliente y en movimiento. La introducción del elemento ominoso, que refracta —según Freud— algún tabú cultural, permite hacer visible lo que no se ve y articular lo que no se dice en otros discursos sociales —siguiendo a Jackson y de Feiling—, lo cual confiere, a nuestro entender, un gran potencial de crítica y cuestionamiento.

Como señala Arán, el fantástico trabaja con las fisuras, los límites y las transgresiones de la construcción cultural de *lo real* para poner de manifiesto que el conocimiento que tenemos del mundo es siempre provisorio y parcial y que eso que llamamos *realidad* no es más que un modo, entre muchos, de expresar la norma dentro de cierto sistema vigente (1999, p. 55).

Por todo lo expuesto anteriormente, observamos que el fantástico de Cortázar y de Schweblin, lejos de ser evasivo, está estrechamente vinculado con sus condiciones de producción y con la discursividad social de su época, a las cuales refracta, problematiza e interroga —con aspiraciones, quizás, de transformarlas—. De este modo, consideramos que el fantástico argentino posee un potencial político, crítico y transformador: más que proponernos soluciones, desautomatiza nuestra percepción, planteándonos nuevos interrogantes e invitándonos a imaginar otros órdenes y mundos posibles. De este modo, como diría Jean-Paul Sartre, crea un fundamento para la esperanza.

Referencias

- Abraham, C. (2017). Literaturas de lo insólito. Una tipología. *Revista Iberoamericana*, 83 (259-260), 283-304. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>
- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja.
- Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Sudamericana.
- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista iberoamericana*, 38 (80), 391-403. <https://doi.org/10.5195/>

[reviberoamer.1972.2727](https://doi.org/10.15332/25005375.6064)

- Borges, J. (s.f. [1921]). Anatomía de mi “Ultra”.
- Cárdenas, N y Parra, J. (2021). Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin. En *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 42 (124). <https://doi.org/10.15332/25005375.6064>
- Cortázar, J. (2021). *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Debolsillo.
- Di Marco, G. (2010). Los movimientos de mujeres en la Argentina y la emergencia del pueblo feminista. En *La aljaba*, 14, 51-67.
- Dulitzky, A. (2011). El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico. En *Pensar. Revista de epistemología y ciencias sociales*, (5), 29-37.
- Feiling, C. (1997). La pesadilla lúcida. Apuntes sobre el género de terror. En *Los mejores cuentos de terror. Un recorrido por las galerías del miedo*. Ameghino.
- Freud, S. (1976). Lo ominoso. En *Obras completas (Vol. XVII)*. Amorrortu.
- Gómez, S. (2015). Un ejercicio de imaginación: crítica, peronismo y Cortázar. <http://hdl.handle.net/11086/547309>
- Jitrik, N. (1971). *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Siglo XXI.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa.
- Schweblin, S. (2018). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Random House.



Pág. 141 a 172

La literatura y las cosas

Nota al margen | Vol. II N° 3

“[Me] llama desde el futuro para devenir. [Me] llama desde el futuro para volver”. Aportes de la terolingüística para seguir con el problema

Camila Arce Torre¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

camila.arce.torre@mi.unc.edu.ar

Recibido el 16 de abril de 2024, aprobado el 27 de mayo de 2024

Resumen: en el siguiente artículo indagaremos acerca de la propuesta de las terociencias, entendiéndolas como una puesta en práctica de la figura SF que postula Donna Haraway en su libro *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* (2019), como un aporte clave para el cruce posible entre las ciencias exactas y las humanidades. Partimos del diagnóstico de que vivimos en una tierra dañada y debemos generar prácticas que nos permitan *seguir con el problema*. Con este objetivo acudiremos al cuento “La autora de la semillas de acacia y otros extractos de la Revista de la asociación de Terolingüística” de Úrsula K. Le Guin y leeremos cómo hace uso de la disciplina de la terolingüística la filósofa Vinciane Despret en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (2022), a fin de profundizar en las potencialidades de la SF en tanto narración especulativa que pone en tensión las prácticas científicas modernas. En estos textos encontramos dislocado el lugar que ocupan los animales y la naturaleza, ya que dejan de ser vistos como objetos pasivos y adquieren el estatuto de autores de prácticas artísticas simpoiéticas, ayudándonos a pensar otros mundos y otros futuros posibles desde las barrosidades del Chthuluceno.

Palabras clave: Úrsula K. Le Guin, SF, terolingüística, ficción teórica, seguir con el problema.

“It Calls [Me] from the Future to become. It Calls [Me] from the Future to Come Back”. Contributions of Therolinguistics to Continue with the Problem

Abstract: We will investigate the proposal of therosciences, understanding them as an implementation of the SF figure that Donna Haraway postulates in her book *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene* (2019), as a key contribution to the possible crossover between the natural sciences and the humanities. We start from the diagnosis that we live on a damaged earth and that we must generate practices that allow us to *staying with the trouble*. With this objective we will read the story “The author of the acacia seeds and other extracts from the Magazine of the Association of Terolinguistics” by Úrsula K. Le Guin and we will read how the philosopher Vinciane Despret uses the discipline of therolinguistics in *Autobiography of an octopus and other*

¹ Con aval de la Dra. Franca Maccioni, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

stories of anticipation (2022), in order to delve deeper into the potential of SF as a speculative narrative that puts modern scientific practices in tension. In these texts we find the place occupied by animals and nature dislocated, since they are no longer seen as passive objects, but instead they acquire the status of authors of sympoietic artistic practices, helping us to think about other worlds and other possible futures from the Chthulucene.

Keywords: Úrsula K. Le Guin, SF, therolinguistics, theoretical fiction, staying with the trouble.

En este trabajo indagaremos acerca de la propuesta de las *terociencias*, noción que se desprende y engloba a la *terolingüística*, disciplina que fue acuñada por primera vez en el cuento “La autora de las semillas de acacia y otros extractos de la *Revista de la asociación de Terolingüística*” de Úrsula K. Le Guin (1987). Lo haremos a partir de las repercusiones que tuvo luego en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* de Vinciane Despret (2022). Para entender la relación que se puede establecer entre ambas autoras, haremos uso de lo que Donna Haraway llama las prácticas SF en su libro *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* (2019). Partiremos del supuesto de que tanto Le Guin como Despret ponen en práctica la figura SF y de que la misma Haraway se apoya en la lectura de ambas como un ejemplo de lo que implican las prácticas de ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo y hechos científicos para seguir con el problema.

Las *terociencias*, puestas en juego como práctica SF en el ámbito de la narración especulativa y de anticipación, serán leídas desde la categoría de ficción teórica (Milone *et al.*, 2021)². Dicha noción nos habilitará la flexibilidad metodológica necesaria para indagar en la potencialidad de la literatura y la ficción, con el fin de pensar la teoría y poder comprender los rasgos característicos de las propuestas de Haraway y Despret para repensar sus propias prácticas científicas desde lugares poco habituales: la imaginación teórica, la (in)especificidad disciplinar y la importancia de la narrativa leguiniana para realizarlo.

Un gran sector de la comunidad científica coincide en denominar

² El concepto de ficción teórica fue trabajado en el marco del seminario El despertar de la imaginación en la teoría: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas, dictado en el año 2023 por la cátedra de Hermenéutica de la Escuela de Letras, FFyH, UNC. Para consultas dirigirse a Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas. Milone, G.; Maccioni, F. & Santucci, S. (Comp). Colecciones del CIFYH, FFyH, UNC. 2021, publicación realizada por el equipo de investigación cuyo proyecto (2018-2022) se denominó “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas”.

Antropoceno³ a la era geológica actual, aludiendo al impacto global e irreversible que ha tenido la actividad humana sobre los ecosistemas terrestres. Si bien hay posiciones que difieren sobre cuál sería el comienzo preciso de esta era, sí es posible relacionarlo directamente con el advenimiento de la modernidad y con las actividades industriales a gran escala. Todo este proceso ha tenido su correlato en las diversas dimensiones de la actividad humana, no únicamente la industrial o productiva, sino también, por ejemplo, en la esfera del discurso científico, que ha legitimado los modelos productivos que sostenemos hasta la actualidad, colocando a la naturaleza y al resto de los seres como recursos, como *stock* disponible para la explotación y el beneficio del Hombre⁴.

El sintagma *seguir con el problema* es la alternativa harawayana a las dos respuestas más frecuentes que identifica la autora frente a los horrores del Antropoceno y el Capitaloceno (Haraway, 2019, p. 84)⁵. La primera se asienta en “la fe cómica en las soluciones tecnológicas, ya sean seculares o religiosas” (Haraway, 2019, p. 22); la segunda es una respuesta más destructiva y desesperanzadora: ya no es posible hacer nada para revertir las consecuencias ecológicas, ambientales y sociales del impacto del *Ántropos*⁶ en los ecosistemas. En las propias palabras de la autora, para esta respuesta, “no tiene sentido tener una confianza activa recíproca en trabajar y jugar por un mundo renaciente” (Haraway, 2019, p. 22). Frente a estas dos respuestas, Haraway (2019) propone al Chthuluceno, un “espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada” (p. 20):

Concretamente, a diferencia del Antropoceno o el Capitaloceno, el Chthuluceno está hecho a partir de historias y prácticas multiespecies en curso de devenir-con, en tiempos que permanecen en riesgo, tiempos precarios en los que el mundo no está terminado y el cielo no ha caído, todavía ... Estamos en riesgo mutuo. Contrariamente a los dramas dominantes en el discurso del Antropoceno y el Capitaloceno,

³ Concepto acuñado por Paul Crutzen y Eugene Stoermer en los años 2000.

⁴ Hacemos uso de la palabra “Hombre” con mayúsculas a fin de establecer una diferencia entre el sujeto cartesiano moderno y el hombre como sustantivo común que denomina a la especie humana.

⁵ Capitaloceno haría mención, en este caso, no únicamente a la actividad del hombre, sino más bien al sistema productivo: el capitalismo y sus repercusiones irreversibles a nivel global sobre los ecosistemas terrestres. Jason Moore es quien lo utiliza por primera vez en un seminario dictado en el 2009. Para mayor profundización se recomienda leer el capítulo 2, “Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno”, de *Seguir con el problema...* de Donna Haraway (2019) y dirigirse específicamente a la nota al pie n° 55.

⁶ Dirigirse a la nota n° 50 del capítulo 2, “Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno”, de *Seguir con el problema...* de Donna Haraway (2019).

los seres humanos no son los únicos actores importantes en el Chthuluceno, con todo el resto de seres capaces de reaccionar. El orden ha sido retejido: los seres humanos son de y están con la tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta tierra son la historia principal. (Haraway, 2019, p. 95)

Seguir con el problema en el Chthuluceno, significa, entonces, discutir con los discursos científicos modernos, con el sistema productivo capitalista y con la idea del Hombre como el centro y único agente de la destrucción y del cambio. Para ello, Haraway recurre a las nociones de simbiogénesis y simpoiesis, retomando una línea de la biología y de las teorías de la evolución de la que Lynn Margulis es una de las mayores voceras; se afirma en el concepto de la simbiogénesis para denominar la vida como algo complejo, dinámico y que necesariamente está dado a partir de las relaciones con otras personas. Y no se trata únicamente de entender estas interrelaciones como formas de beneficio mutuo entre las especies —que sería la noción más extendida de simbiosis—, por el contrario:

La gama de nombres necesarios para designar los heterogéneos patrones en red y los procesos de disyuntivas y ventajas situadas y dinámicas para los simbiontes/holobiontes recién comienza a salir a la superficie, a medida que los biólogos se deshacen de los dictados del individualismo posesivo y los juegos de suma cero como modelos de explicación. (Haraway, 2019, p. 101)

De este modo, Haraway comprende la simpoiesis —basándose en estas teorías biológicas⁷— como un modo de devenir-con, de pensar-con y de generar-con otros humanos estrategias para seguir con el problema en una tierra dañada, para “configurar mundos de manera conjunta, en compañía” (Haraway, 2019, p. 99). Y, en este sentido, se vuelven importantes las preguntas: con quiénes pensamos, qué mundos y qué futuros son posibles. En términos de la autora, “importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa

⁷ Nos referimos a las que versan sobre los sistemas generativos complejos, de las cuales Margulis (1986) es pensadora.

qué historias cuentan historias” (Haraway, 2019, pp. 65-66). En este marco, las prácticas SF —que engloban, como dijimos anteriormente, a la ciencia ficción, a la ficción especulativa, a la ciencia fantástica, al feminismo especulativo, a las figuras de cuerdas y a los hechos científicos— se vuelven prácticas que nos permiten pensar y seguir con el problema en el Chthuluceno, en tanto generan parentescos raros e impensados para los discursos humanistas y cartesianos que colocan al humano —al Hombre— en el centro de la Historia, de las prácticas productivas y, también, como el único apto para generar conocimiento y realizar arte. Las prácticas SF son, para Haraway, maneras arriesgadas de juegos para contar y configurar historias, entendiendo que “los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (2019, p. 36). Es así como el modo de las figuras de cuerdas, ese juego que implica el entrelazamiento de hilos con los dedos de las manos, de enredos y desenredos, se convierte en una manera de entender lo político, lo social y el resto de las prácticas SF: las narraciones especulativas, el feminismo especulativo, la ciencia ficción. Para narrar historias que sigan con el problema, debemos entrelazarnos, generar parentescos con otros seres más allá de los humanos, ir hacia adelante, retroceder, dar y recibir con respons-habilidad: devenir-con. Y este entrelazamiento debemos trasladarlo, también, a las prácticas científicas para propiciar que los límites entre las humanidades y las ciencias físicas y biológicas no sean tan taxativos. Para ello, para pensar entre disciplinas, es posible recuperar las potencialidades de la ficción y de las narraciones especulativas. Crear desde el barro, desde el humus del Chthuluceno, desde las “humusidades” (Haraway, 2019, p. 62).

Ficción teórica o cómo imaginar la investigación

La noción de ficción teórica (Milone *et al.*, 2021) es traída como una categoría crítica desde la cual se piensa un “modo de producción de saber que insiste en ponderar la imaginación y la invención” (Milone *et al.*, 2021, p. 20) con la intención de pensar modos otros de realizar teoría, de relacionarnos con las escrituras y con el saber:

Abrir un uso libre de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el juego con ese común poético que es el lenguaje y hacerlo ignorando la separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será

también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado”. (Agamben, 2009, como se citó en Milone *et al.*, 2021, p. 112)

Este movimiento crítico nos permite pensar la potencialidad que pueden tener las narraciones de anticipación que analizaremos en la escritura de Le Guin y de Despret, desde las cuales podemos pensar en el diálogo y el cruce interdisciplinar que nos habilita la figura SF postulada por Haraway y la teorización sobre la narración en forma de bolsa que nos propone Le Guin, tanto desde su narrativa como desde su producción ensayística. Estas narraciones pensadas desde la figura de SF —en tanto modo de acercar las prácticas científicas y los hechos científicos a las narraciones especulativas— y la ficción teórica como un corrimiento del lugar de la literatura para el cruce interdisciplinario entre ficción y teoría, en tanto método de investigación, nos permiten otro modo de pensar en el tiempo presente. Un tiempo presente atravesado por la catástrofe y la falta de proyección futura, que precisa la búsqueda de alternativas potenciadas desde el cruce entre la imaginación y la teoría. Úrsula K. Le Guin, con su prolífica obra de ciencia ficción, constantemente pone en tensión los límites de lo posible, expande esos horizontes que parecen obturados en nuestra época y nos invita a imaginar otros modos de relacionarnos con la naturaleza, con el trabajo, con la política, con la producción artística y con la producción teórica de conocimiento.

Las terociencias

La terolingüística, como precursora de las terociencias en general, se vuelve relevante para seguir pensando-con. Se trata de una apuesta teórico-ficcional que desbalancea los discursos científicos y biológicos que se han ocupado tenazmente, desde el siglo XVIII en adelante, de legitimar los modelos de producción capitalistas y occidentales y de jerarquizar la figura del Hombre como modelo epistémico y político. “Desde el imperialista siglo XVIII, las ciencias biológicas han sido especialmente poderosas fermentando nociones sobre todos los habitantes mortales de la tierra” (Haraway, 2019, pp. 59-60). Es importante destacar, entonces, que la primera vez que fue acuñado el término “terolingüística” no haya sido desde el discurso científico, sino

literario, de la pluma de Úrsula K. Le Guin, una escritora de ciencia ficción estadounidense. Y es relevante, también, que una científica y filósofa belga como Vinciane Despret haga uso de esta noción para poner en jaque los límites de una disciplina científica —la etología— a partir de la práctica SF de escritura de relatos de anticipación⁸, que aparecen en *Autobiografía de un pulpo*. Como bien escribe María Ptqk en el prólogo de *Autobiografía de un pulpo* (2022):

La SF (*Science Fiction*) es más que un género literario. Es un método para emanciparse y desobedecer, para pasar al otro lado del espejo, donde se cierra la puerta a la epistemología clásica y se perfilan las sombras de otros sistemas de conocimiento, otras culturas del saber. (p. 19)

El término “terolingüística” —del cual luego desprendemos el de “terociencias”, “teroarquitectura”, entre otros— trae su prefijo *ther-* del griego, que significa ‘animal salvaje’. De este modo, estas disciplinas científicas-fantásticas-especulativas ponen su centro de atención en el comportamiento lingüístico, artístico, arquitectónico, etc. de los animales. La apuesta inaugurada por Le Guin va un paso más allá, en tanto no apunta únicamente a estudiar el comportamiento animal, sino también, por ejemplo, a realizar traducciones de los escritos animales. Es decir, se parte de la base de que en el caso de “La autora de las semillas de acacia...” las hormigas pueden escribir, como de hecho lo hacen, y de que existe, por lo tanto, la narración-hormiga; es la ciencia humana —la terolingüística— la que debe encontrar el método adecuado para poder realizar una traducción y posterior interpretación de esos escritos. Con esta apuesta, entonces, y entendiendo las prácticas científicas, artísticas, narrativas, entre otras, de un modo simpoiético, los otros seres no humanos —en este caso los animales salvajes—, ya no ocupan el lugar de objeto a ser estudiado de manera pasiva. Los animales salvajes tienen lenguaje, posibilidad de narración, de crear historia, de realizar prácticas artísticas y es, en todo caso, la ciencia humana la que debe revisar su método para poder acercarse a estas producciones y a estos escritos y no al revés. Entiéndase, no forzar a que su objeto de estudio se adecúe a los marcos teórico-metodológicos establecidos por las prácticas científicas y elaborados desde una perspectiva humanista.

⁸ Utilizamos “relatos de anticipación” porque respetamos la decisión editorial de denominarlos de este modo.

Bolsa transportadora de relatos de anticipación

En el caso de Úrsula K. Le Guin es importante detenerse un momento en su teoría de la ficción como bolsa, porque es el fundamento de lo que luego Haraway va a reconocer en la escritura leguiniana como una práctica SF que permite comprender, también, el surgimiento de la terolingüística. Le Guin sostiene que, al contrario de las narraciones con forma de punta de flecha, —que son las narraciones del Hombre y sus aventuras de caza, conquista, guerra y supremacía sobre la naturaleza, animales y recursos—, a la ficción narrativa, la narrativa especulativa y la ciencia ficción es mejor entenderlas como bolsa: la forma del primer dispositivo cultural que permitió a los seres humanos recolectar y guardar sus semillas: el recipiente. La ficción con forma de bolsa no es una ficción que rehuye al conflicto, todo lo contrario; pero no se trata de eso únicamente, sino de poder contar otras historias, las historias de aquellos que se quedan en la casa, recolectando la avena, las semillas y que tejen redes en esta realidad extraña:

Diría incluso que la forma natural, propia o justa de la novela debería ser la de un saco, una bolsa. Un libro contiene palabras. Las palabras contienen cosas. Llevan sentidos. Una novela es un botiquín, contiene cosas que se relacionan de un modo particular y poderoso entre sí y con nosotros. (Le Guin, 2020, p. 12)

Es en la forma cóncava del recipiente recolector, en la bolsa de red o en el útero donde pueden germinar estas historias que *historizan*, piensan y *mundializan* mundos interrelacionados, chthulucénicos, que van y vienen y que no necesariamente tienen un fin por el fin mismo. En la narración con forma de bolsa se encuentra el barro de los monstruos chthónicos⁹ que habitan en el humus, que crean artísticamente de manera simpoiética. De este modo, la propuesta leguiniana de la ficción como bolsa transportadora se vuelve una propuesta narrativa ficcional del devenir-con y del pensar con otros seres. Una propuesta política para *seguir con el problema* y para interrogarnos sobre nuestro presente, entendiendo la ciencia ficción —o el género de la narración especulativa— más como un género realista, que describe una realidad por

⁹ Los chthónicos son seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez. Los imagino repletos de tentáculos, antenas, dedos, cuerdas, colas de lagarto, patas de araña y cabellos muy desenmarañados. Los chthónicos retozan en un humus multibichos, pero no quieren tener nada que ver con el Homo que mira al cielo. Los chthónicos son monstruos en el mejor sentido: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra. (Haraway, 2019, p. 20)

demás extraña:

La ciencia ficción bien entendida, como toda ficción seria, aun cuando sea divertida, es un modo de intentar describir lo que de hecho sucede, lo que las personas efectivamente hacen y sienten, cómo se vinculan con todo lo demás en este vasto saco, este vientre del universo, este útero de cosas que serán y tumba de cosas que han sido, esta historia sin fin. (Le Guin, 2020, p. 15)

Una hormiga rebelde, una autobiografía de un pulpo

“(No deseo) pulsar las antenas. (No quiero) golpear. (Quiero) verter sobre semillas secas la dulzura de (mi) alma. Podrán encontrarlas cuando (yo haya) muerto. ¡Palpa esta seca madera! ¡(Soy yo quien) habla! ¡(Yo estoy) aquí!” (Le Guin, 1987, p. 1). Así comienza la traducción de las treinta y dos semillas de acacia infecundas encontradas junto al cadáver de una hormiga, que estaba en contra del régimen¹⁰, al final de un largo y estrecho túnel de una colonia de hormigas. La traducción de este manuscrito forma parte de algunos extractos de “*La Revista de la Asociación de Terolingüística*” (Le Guin, 1987) donde, además de realizar la traducción de estas semillas, hay otros extractos donde algunos terolingüistas se preguntan sobre el fenómeno del lenguaje, las prácticas artísticas, el lenguaje de las plantas y el futuro de su disciplina. En esta revista vemos plasmada la posibilidad de una literatura de los Pingüinos, del idioma Delfín e, incluso, la especulación acerca de un lenguaje de las plantas o de las rocas. “¿Qué es el lenguaje?” se pregunta el Presidente de la Sociedad de Terolingüistas:

Esta pregunta, capital para la ciencia terolingüística, ha sido respondida —aunque heurísticamente— por la propia existencia de esta ciencia. El lenguaje es comunicación: ese es el axioma en el cual se basan nuestras teorías e investigaciones, y del que proceden todos nuestros descubrimientos; y estos mismos descubrimientos ratifican la validez de tal axioma. (Le Guin, 1987, p. 8)

¹⁰ Esto lo podemos inferir de las interpretaciones que realizan quienes se dedican a la terolingüística a partir de la comparación que realizan con el estudio del comportamiento de las hormigas, sus costumbres sociales y políticas e incluso el léxico ya identificado anteriormente (Le Guin, 1987).

El lenguaje es comunicación, sí, pero ¿qué sucede con el lenguaje vegetal?: “¿qué ocurriría si el arte no fuera comunicativo? ¿O qué si ciertas formas de producción artística lo fueran y otras no?” (Le Guin, 1987, p. 8). En este relato sigue habiendo una lectura donde los vegetales no tienen un estatuto activo de producción lingüística ni artística, pero, sin embargo, en el caso de que un arte no comunicativo vegetal existiera, la terolingüística no debería ser esclava de sus propios axiomas, tal como lo escribe el Director. Deben ser revisados y reformulados los principios rectores de la disciplina y las técnicas para realizar la correcta traducción de la literatura-vegetal. Esto queda demostrado con “el fracaso —un fracaso noble, sin embargo— de los esfuerzos del Dr. Srivas, de Calcuta, al emplear la filmación en cámara rápida a fin de registrar un léxico del Girasol” (Le Guin, 1987, p. 9). Incluso, volviendo a la traducción de lenguajes animales, podemos pensar en lo que implicó no haber considerado correctamente que los pingüinos son pájaros y que “vuelan en el agua” (Le Guin, 1987, p. 5). Lo que podemos ver plasmado en este relato es un cuestionamiento cabal sobre la disciplina terolingüística —o de las prácticas científicas en general, si extendemos nuestro análisis— a partir de una reflexión sobre las prácticas que las constituyen. La especulación es constitutiva, también, de la reflexión sobre sus prácticas y, por eso, quienes analizan la situación desde la terolingüística se permiten pensar que, a futuro, la disciplina habrá cambiado tanto que resultará absurda la metodología utilizada en sus principios:

Con el paso del tiempo nuestra actitud será igualmente irrisoria. “¿Te das cuenta”, le dirá el fitolingüista al crítico de estética, “de que ni siquiera eran capaces de leer el Berenjena?”. Y se reirán de nuestra ignorancia al tiempo que toman sus mochilas y emprenden una caminata para leer la recientemente descifrada lírica de los líquenes de la cara norte del pico Pikes. (Le Guin, 1987, p. 10)

La posibilidad de la especulación está dada, a nuestro parecer, por los mismos principios por los cuales es posible pensar en la existencia de disciplinas como la terolingüística, la teroarquitectura o la geolingüística: porque en ningún momento se pone en cuestión que los animales tienen la facultad de lenguaje y que pueden comunicarse. El foco no está puesto en la novedad que implicaría la capacidad de los animales para comunicarse,

para narrar o para escribir, más bien, el foco está puesto en el régimen de atención necesario por parte de la ciencia para lograr conocer más del lenguaje de los animales y lograr inmiscuirse en ello. La práctica científica de la terolingüística es llevada a cabo y atravesada por el cuerpo y la experiencia de entender a los animales como seres que se encuentran al mismo nivel que los seres humanos. Y la curiosidad científica que promueve su investigación está motorizada justamente por este supuesto.

El modelo cartesiano que ubica al hombre en un puesto de mayor jerarquía en relación al resto de los seres vivos se apoya, principalmente, en la capacidad de raciocinio de los seres humanos, que puede ser exteriorizada por su facultad de lenguaje, dado que pensamiento y lenguaje están estrechamente vinculados entre sí. Entonces, si partimos de esta base para comprender cabalmente lo que implica la posibilidad —aunque sea especulativa— de una disciplina científica que se dedique al estudio del comportamiento animal y, en particular, al estudio del lenguaje animal —entendiéndolo como comunicación, en una primera instancia, pero no como un simple modelo de comunicación animal— tendremos la pauta sobre en qué lugar de la jerarquía ontológica están siendo ubicados los animales —y por extensión, la naturaleza, abarcando seres vivos y seres no vivos en su totalidad— en relación al hombre. Es decir, en el relato analizado existe una apertura a esos otros seres más allá de lo humano y no está puesta en duda la posibilidad de una comunicación animal, de una historia animal, de un arte animal. Además, la escena de la hormiga muerta al lado de las semillas de acacia con sus escritos encima es una clara muestra de que los asuntos de vida-muerte necesariamente precisan de relaciones interespecie y de que la escritura o la práctica artística también está atravesada por la materia y se trata del devenir-con. Como señala Haraway (2019) en su capítulo dedicado a Le Guin:

Ellas —nosotros— estamos aquí para vivir y morir con, no solo para pensar y escribir con. Aunque para eso también estamos aquí, para sembrar mundos con, para escribir en exudaciones de hormigas sobre semillas de acacias, con tal de mantener la continuidad de las historias. Igual que el relato de la bolsa de Le Guin. (p. 193)

Es importante, en primer lugar, la relación entre la hormiga y las semillas que eligió para escribir. En segundo lugar, la lectura terolingüista de

quienes encuentran ese manuscrito y el horizonte simpoiético que se habilita a partir de lo que la hormiga tiene para decirnos. Esto último sobre la base, también, de las reflexiones disciplinares que este tipo de escritura animal-vegetal dispara y la potencialidad teórica que esta especulación narrativa nos habilita.

En *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* de Vinciane Despret (2022) nos encontramos con tres relatos que tratan sobre las indagaciones terocientíficas, donde la especulación narrativa de la SF es puesta en función de repensar las prácticas de la etología de un modo experimental, tanto desde el lugar de los científicos como de los animales estudiados. Nos encontramos con un ensayo que se entreteje con las tramas de investigaciones científicas reales y prácticas ficcionales que nutren esos interrogantes que la ciencia tradicional ha dejado sin responder. En el primer relato nos hallamos con las consecuencias que *sufren* los investigadores de la lingüística arácnida: la presencia de acúfenos incesantes que vuelven viable la posibilidad de que quienes estudian estos fenómenos se hayan vuelto locos debido al excesivo compromiso con sus estudios. Sin embargo, luego de una tenaz insistencia en asegurar que no se trata del fenómeno de los acúfenos ni de la locura, logran llegar a la siguiente conclusión:

Las arañas tomaron la muy sabia decisión de ocupar los intersticios de la visión y la audición, de poblar con sus propias historias un mundo en el que hablar hace vibrar y hace responder: *son cantantes silenciosas de un canto comunicado por una gran diversidad de sustratos.* (Despret, 2022, p. 44)

En este relato se sostiene que la irrupción humana, con sus prácticas científicas, llevaron a las arañas a la trágica decisión de romper con el silencio para hacer saber que el ruido humano producido por el avance tecnológico las está aturdiendo. “Mis queridos y queridas colegas: hemos de rendirnos a la evidencia: esos pretendidos acúfenos son una señal clara que nos envían las arañas. Y debemos escucharla” (Despret, 2022, p. 44). A las arañas les gusta la música y por lo tanto se vuelve necesario repensar las prácticas científicas de investigación en interrelación con las prácticas artísticas si se quieren los resultados deseados: “los científicos y científicas habrán de dirigirse a ellas como artistas, o más exactamente como artistas que se dirigen a artistas” (Despret, 2022, p. 45). Gracias a ellas y a su lenguaje de las vibraciones, de lo

que nos pueden enseñar a partir de sus prácticas lingüísticas y de la apertura de las prácticas científicas a los otros seres no humanos, en este relato se concluye que quizás sea posible comenzar a establecer conexiones más profundas con la tierra y el cosmos, a partir del estudio de estas vibraciones realizadas por las arañas y, en extensión, por toda la materia. Se le da un valor estético-teórico a lo que esa novedad implica en el ámbito de las terociencias.

En lo que respecta al segundo relato, nos plantea —de un modo especulativo— la posibilidad de leer semióticamente los muros realizados con materia fecal de los wómbats. En este caso, también se vieron implicados quienes se dedican a la teroarquitectura y la conclusión a la que se llega es que las construcciones de estos muros alrededor de las madrigueras de los wómbats responden a un impulso artístico-creador por parte de estos animales y que pueden ser entendidos como parte de una “cosmopolítica fecal”:

Cada muro, por consiguiente, sería el eslabón de una red cuya extensión apenas somos capaces de imaginar ... se trataría de un compost teleológico hecho de semillas, hongos, raíces, hierbas y cortezas; la transustanciación más terrestre y más inmanente que la teleología haya podido inventar. A las redes de las incontables galerías de los wómbats les correspondería, en la superficie, una red igual de densa, igual de inmanente, de potencias orgánicas vinculadas al cosmos. (Despret, 2022, p. 80)

El último relato, el de la autobiografía de un pulpo, comienza con el hallazgo de un manuscrito por parte de una comunidad de pescadores en las calas de Cassis, en Italia. Ante la imposibilidad de realizar una traducción certera, luego de lograr determinar que se trataba del escrito de un pulpo, la Asociación de Terolingüística Clásica decide ponerse en contacto con la comunidad napolitana de los ulises. En las comunidades de los ulises — existe otra en Japón— se educa a ciertos infantes para que sean capaces de establecer una relación simbiote con los pulpos que habitan en la zona, a partir de una educación específica y una investigación muy tenaz realizada por generaciones para lograr el vínculo tan especial que sostienen con los pulpos. Cuando la terolingüista enviada por la Asociación para realizar la traducción llega, se encuentra con una comunidad de personas que han

perfeccionado el arte de cultivar sus relaciones con los pulpos –aun en ausencia de estos animales– a partir de la transmisión generacional de prácticas y costumbres; han generado, incluso, una lengua específica para lograr una mayor comprensión del pensamiento y de las emociones de los pulpos. Esta lingüista es acompañada por un Ulises de no más de quince años que la guía para que ella entienda su forma de vida. Recién cuando el Ulises que la acompaña considera que la investigadora ha comprendido cabalmente cuál es la relación entre simbiosis, a pesar de la ausencia de los pulpos, comienzan con el trabajo de la traducción. Se encuentran con una autobiografía que trasluce enojo, violencia y una falta desgarradora de esperanza. Esta autobiografía tiene correlato con los pulpos que, luego de unos meses desde que la lingüista ha llegado a la comunidad, retornan a las costas napolitanas, pero mostrando una actitud poco receptiva con el ser humano. ¿Qué tienen para decir los pulpos sobre el impacto humano en los océanos?: “ninguna cháchara cromática, ninguna conversación, nada más que una rabia indescriptible” (Despret, 2022, p. 124). ¿Qué nos puede iluminar esta experiencia SF sobre nuestras prácticas científicas, sobre el modo con el que nos acercamos a nuestros “objetos” de estudio?

10. Lentos y agitados los tiempos de espera. Cortos y agitados los tiempos de existencia. La impaciencia nos gana.

11. Hablar sin luz es violencia. Hablar sin tinta es violencia. La lengua de los sin-cuerpo está cargada de venenos. El pulpo sin luz es ptochópodo para el pulpo. (Despret, 2022, p. 125)

La autobiografía encontrada, de la cual hemos transcrito unos versos, en realidad es una “simbiografía”, debido a que ha sido escrita por un mismo pulpo pero que, sin embargo, no tiene un dominio centralizado por sobre sus tentáculos. Y esta simbiografía, luego de su “correcta” traducción, queda evidenciada como un registro para el futuro, para la posibilidad de seguir en la memoria de los que vendrán –“¡Acuérdame!/¡Recuérdame!” (Despret, 2022, p. 125)– ante la certeza de que no le será posible retornar a él mismo como pulpo en esta tierra dañada.

En los tres relatos nos encontramos con situaciones donde, para que las prácticas científicas tengan éxito, no solo deben partir del supuesto de que los animales estudiados pueden comunicarse y de que esa comunicación tiene un valor para los seres humanos, sino que también deben partir de

que se trata de sujetos dotados del sentido de la creación artística. En los tres relatos, la creación artística-animal está puesta en función de distintas situaciones o intenciones, pero el común denominador es que, por medio de estas narraciones especulativas, está puesta en cuestión la práctica científica, haciendo un llamado de atención sobre los modos de registro y las preguntas que nos guían durante las investigaciones.

Conclusión

Con este breve desarrollo por los tres relatos de anticipación de Vincianne Despret, el relato de Úrsula K. Le Guin y los conceptos teóricos de Donna Haraway, hemos podido indagar acerca de las potencialidades de las *terociencias*. Disciplinas científicas del orden de lo que podríamos llamar la ficción teórica (Milone *et al.*, 2021), nos habilitan a la especulación, porque en sus principios rectores no hay un fin teleológico ya determinado, no se presupone una Historia del Hombre que debe ser contada, no se asumen ni se da por sentada la pasividad de los animales, de la naturaleza ni de la materia para sostener sus prácticas. Todo lo contrario. Las mueve la certeza de que, si cambiamos nuestros regímenes de atención, si ajustamos la mirada y afinamos la escucha, vamos a poder hacernos eco de un murmullo que siempre ha estado ahí, pero del que no hemos querido formar parte.

La práctica curiosa de Despret, llamada así por Haraway, está fundada en una amabilidad y una infinita curiosidad que le permite la apertura necesaria para pensar con otros seres humanos y no humanos, siempre bajo el precepto de que hay algo interesante por descubrir y que, por eso mismo, vale la pena hacerlo. Por otro lado, la escritura en forma de bolsa de Le Guin nos permite recolectar otras visiones, otras narraciones y voces que históricamente no han tenido la oportunidad de ser escuchadas. Ambas escritoras, desde sus prácticas SF, nos invitan a generar parentescos raros para meter los pies en el barro, crear figuras de cuerdas, imaginar futuros que se desprendan de este presente dañado, pero no totalmente acabado, y seguir con el problema desde ámbitos disciplinares (in)específicos.

Referencias

- Despret, V. (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Consonni.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

- Milone, G.; Maccioni, F. y Santucci, S. (Eds). (2021). *Imaginar-hacer. Ficciones teóricas para las literaturas y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Le Guin, U. K. (2020). La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos materialistas*, 5.
- Le Guin, U. K. (1987). La autora de las semillas de acacia y otros extractos de la Revista de la Asociación de Terolingüística. En U. K. Le Guin, *La rosa de los vientos*. Edhasa.

Lo Ominoso freudiano en Jorge Luis Borges. Análisis del texto *El libro de arena*

Santiago Marghetti¹

Estudiante de Psicología, Facultad de Psicología,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
santiago.marghetti@mi.unc.edu.ar

Recibido el 06 de abril de 2024, aprobado el 13 de junio de 2024

Resumen: Freud, en 1919, escribe *Lo Ominoso* como parte de su giro teórico, epistemológico y ontológico que se concretó en 1920 con *Más allá del principio del placer*. En estos textos, el autor abandonó la hipótesis de que el aparato psíquico humano está dirigido por el principio de placer-displacer y enuncia la pulsión de muerte junto a la compulsión a la repetición. *Lo Ominoso* es aquello que estuvo condenado a desaparecer bajo el imperio de la represión, pero emerge como un desconocido en lo familiar. Ese aparecer genera, en la mayoría de los casos, un terror ante ese algo que se desconoce y que traumatiza el alma. Este texto junto a *Duelo y melancolía* fueron la antesala a los postulados teóricos del Freud tardío.

La relación entre Borges y el psicoanálisis es un tema de estudio conocido, ya que el escritor utilizó algunas figuras analizadas por el psicoanálisis para llevar a cabo varios de sus cuentos, ensayos y libros. En este artículo, pretendemos vislumbrar y analizar la presencia de *Lo Ominoso* en *El Libro de arena*, para profundizar el estudio de dicha relación y abrir preguntas futuras sobre psicoanálisis y literatura.

Palabras clave: Ominoso, Freud, Borges, *El libro de arena*.

The Freudian Ominous in Jorge Luis Borges. An Analysis of the Text *The Book of Sand*

Abstract: Freud, in 1919, wrote *The Ominous* as part of his theoretical, epistemological and ontological turn, that took shape in 1920 with *Beyond the Pleasure Principle*. In these texts, the author abandons the hypothesis that the human psychic apparatus is directed by the principle of pleasure-displeasure and enunciates the death drive, together with the repetition compulsion. *The Ominous* is that which was condemned to disappear under the rule of repression, but emerges as an unknown in the familiar. This appearance generates, in most cases, a feeling of terror before something that is unknown and traumatizes the soul. This text, together with *Duel and Melancholy*, were the prelude to the theoretical postulates of late Freud.

The relationship between Borges and psychoanalysis is a well-known subject of study, since the writer took some psychological elements to carry out several of his stories, essays and books. In this article, we intend to glimpse

¹ Con aval del Dr. Juan Ezequiel Rogna, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

and analyze the presence of The Ominous in *The Sand Book*, to deepen the study of this relationship and open future questions on psychoanalysis and literature.

Keywords: Ominous, Freud, Borges, *The Sand Book*.

Introducción

El psicoanálisis no puede ser pensado como un paradigma cerrado o teoría homogénea. Desde sus inicios, Freud aceptó la posibilidad de cambios teóricos, epistemológicos y ontológicos de sus postulados, en aras de defender la científicidad de la psicología y procurar un método de análisis. No es de sorprender que haya autores tan diversos como Winnicott, Lacan, Jung y muchos/as otros/as que se diferencian sustancialmente. Incluso, el propio padre del psicoanálisis postuló dos tópicos que son sus marcos conceptuales y teóricos a la hora de analizar el aparato psíquico humano o el mundo interno de las personas.

En la primera, inaugurada en 1900 con la publicación de *La interpretación de los sueños*, Freud postuló que el aparato psíquico humano está dirigido por los principios de placer y displacer. Tópicamente se puede ubicar un polo sensitivo que recibe los estímulos del mundo, a su vez, ligados a deseos inconscientes que buscan su descarga. Dicho polo es la parte receptiva del aparato psíquico, que es estimulada por el mundo externo. Para que esto suceda, esos deseos deben hilvanarse con representaciones preconscientes —del mundo de lo simbólico—, con un representante lingüístico, y de allí advenir en la conciencia.

El inconsciente puede ser pensado como aquellos deseos que tiene toda persona, pero que no se pueden representar ni imaginar de forma directa; es una parte del propio ser que no se puede nombrar ni controlar. El preconsciente es la parte del aparato psíquico donde se encuentran las palabras que permiten la representación. Como el inconsciente necesita de un vehículo para manifestarse, los deseos se unen o enlazan a representaciones preconscientes que permiten su manifestación consciente, es decir, que el propio sujeto puede decirlas.

Estos afectos deben superar la censura primaria para enlazarse libidinosamente con huellas preconscientes y ser descargadas de manera

consciente. Esa censura es el mecanismo de defensa construido a partir de los diques anímicos (asco, moral y vergüenza), que busca frenar a los deseos inconscientes, irreconciliables con la realidad, para que no logren devenir conscientes. Si este proceso no se lleva a cabo, puede traer aparejada la angustia del sujeto, ya que el aumento de la energía interna acongoja al alma (no en el sentido judeo-cristiano, sino la idea de alma como mundo anímico interno). El principio de placer versa en que el sujeto debe descargar la libido y energía anímica para alcanzar un Nirvana o principio de constancia y evitar, así, el displacer. Dicho de otra forma, el placer es evitar el displacer gracias a la descarga de las pulsiones de manera consciente. Si esto no se realiza, advienen los síntomas: sueños, chistes y actos fallidos como emergentes del inconsciente.

Retomando lo desarrollado por Minhot (2017), la relevancia de estos postulados reside en que Freud, formado dentro de la filosofía kantiana, logró demostrar la científicidad de la psicología y la validación del psicoanálisis como corriente. Para Kant, la psicología no podía ser una ciencia, ya que no había una facultad u órgano de la razón humana que pudiera captar los estímulos internos y lograr un fenómeno —es decir, la síntesis entre dicho estímulo con los *a priori*s de espacio y tiempo—. Para Freud, la conciencia es el órgano que habilita el estudio de los fenómenos psíquicos y de allí la posibilidad de conocimiento mediante juicios.

Pues bien, Freud realizó una serie de estudios que cuestionaron el primado del principio de placer-displacer. Ya en *Tres ensayos de la teoría sexual*, en *Introducción al narcisismo* y en *Duelo y melancolía* se introducen elementos que no coinciden con la primera tópica. El estudio de los sueños traumáticos, del juego infantil y el hecho de haber analizado a excombatientes de la Primera Guerra Mundial, sumado a la muerte de una hija de Freud, lo llevaron a postular un cambio tópico: la psique humana ya no estaría gobernada por el placer y displacer, sino por la pulsión de muerte y vida. La primera es la búsqueda de regresar al estado anterior, donde la vida se piensa como el interludio entre dos momentos inanimados, por lo que esta pulsión empuja al individuo a morir. La pulsión de vida es el freno a la de muerte y la encapsula.

Lo Ominoso aparece en este contexto. Antes de arribar a la teoría de la pulsión de muerte, Freud planteó la compulsión a la repetición como aquella tendencia que tiene el humano de repetir, inconscientemente o sin intención, acciones que le generan un malestar. Lo Ominoso es una manifestación de esa compulsión que trae consigo terror a quien lo vive, ya que en lo familiar hay un desconocido que traumatiza al yo. Retomando a Zanchettin (2013, p.

6), esta aparición se vincula con el terror, al excitar la angustia y horror, ya que se trata de un extraño en lo cotidiano conocido. Lo Ominoso escenifica el desconocimiento de sí mismo, un no saber de sí, que aparece en lo familiar.

Esta aparición estuvo representada en un sinnúmero de obras literarias: por ejemplo, el cuento de Hoffmann “El hombre de la arena” (1817) que, en este caso, el mismo Freud analizó psicoanalíticamente. La literatura utilizó Lo Ominoso como una estrategia para traumatizar —en el buen sentido— al lector, al movilizarlo anímicamente. Borges se valió de esto en muchos de sus cuentos, ensayos y libros, los cuales invitan al lector a adentrarse en este terror. El doble, el espejo, el Otro son temáticas borgeanas que desarticulan la lógica de la realidad espaciotemporal del lector y, por ello, incomodan. La cotidianidad es trastocada y hace que el lector juegue con las reglas de ese universo ficcional.

En este trabajo se busca elucidar, de manera introductoria, una relación entre la literatura argentina del siglo XX y el psicoanálisis freudiano, a través del análisis del texto *El libro de arena* de Borges. ¿En *El libro de arena* está presente Lo Ominoso que plantea Freud como recurso para generar un trauma y sensaciones de extrañeza en el alma del lector? La hipótesis que guía este trabajo es que Lo Ominoso es una presencia transversal en las obras del escritor argentino y que este texto en particular no es la excepción. Quien lee tiene la sensación de lo siniestro en lo conocido, en aquello que conocemos/lo familiar, que puede volverse terrorífico al vincularse con la compulsión a la repetición.

Para demostrar esta idea, primeramente se establecerá qué entendió Freud por este concepto y su relación con el trauma, el alma y lo siniestro, a partir de la lectura de *Lo Ominoso* de 1919 y *Más allá del principio del placer* de 1920. Luego, se vinculará este desarrollo con el texto borgeano para demostrar una relación entre la literatura y el psicoanálisis.

Lo Ominoso freudiano y su relación con la literatura

Lo Ominoso es un constructo teórico y epistemológico que le permitió a Freud indagar sobre la compulsión a la repetición y la relación entre miedo y terror, con el fin de allanar el camino hacia el desarrollo de la segunda tópica. Para el padre del psicoanálisis, Lo Ominoso pertenece al orden de lo terrorífico y genera angustia en la persona que lo padece porque es una rememoración de lo antiguo, condenado a sucumbir bajo el imperio de la represión, pero que reaparece en lo familiar y lo desfigura (Freud, 1996b, pp. 219-220).

La represión es un mecanismo de defensa de la psique humana

mediante el cual se impide la emergencia y descarga pulsional de los deseos inconscientes. Estos últimos deben ser reprimidos, ya que no se adecúan a la sociedad y a las relaciones intrafamiliares-sociales —por ejemplo, el complejo de Edipo o los deseos sexuales infantiles—. Por lo tanto, el aparato psíquico posee dos barreras que filtran y reprimen aquello que no debe aflorar en el Yo, para evitar su angustia y malestar.

Según Zanchettin (2013, p. 1), para Freud el horror es intrínseco a la psique humana, al vincularse con la angustia de lo reprimido. La diferencia entre el miedo y el terror se da por la capacidad de identificar al objeto que provoca: en el miedo, el objeto que nos genera esa sensación es identificable y se conoce la amenaza que implica su presencia ante nosotros; en el terror, esa figura no es clara, no se conoce el motivo de dicha angustia, porque afecta a una parte del Yo que no se puede identificar (Freud, 1995, pp. 12-13).

En el texto *Lo Ominoso*, Freud inicia desarrollando la diferencia entre dos palabras alemanas: *Unheimlich* y *Heimlich*. La segunda se refiere a lo habitual, familiar, conocido; mientras que la primera fue acercándose tanto a *Heimlich* que terminó significando lo desconocido de lo familiar. Este juego lingüístico es utilizado por Freud en varios de sus textos para reflejar la limitación del lenguaje para referirse a lo anímico y la influencia de la cultura a la hora de la estructuración psíquica. Para Rodríguez Benítez (2020, p. 60), *Heimlich* describe una cosa y al mismo tiempo su opuesto, donde lo familiar y desconocido se funden en perjuicio de la persona. Lo Ominoso es el contacto del individuo con una situación no familiar en lo familiar.

Recuperando a Luján Martínez (2010, pp. 216-217), Lo Ominoso es una inesperada distancia con lo familiar, donde aparece un desconocido, el Yo no se siente cómodo en esa cotidianidad y reacciona con terror. Es una dislocación de su sentimiento sobre sí mismo, que se encarna en la sensación de, por ejemplo, un doble que desfigura al original. Por ello, la persona que está frente a este siniestro siente la aparición de aquello que estaba oculto en lo familiar y una parte del mundo interno pasa a controlar al individuo.

La compulsión a la repetición es aquel fenómeno que se exterioriza en la reincidencia de acciones u omisiones que llevan al desconcierto o extrañeza y derivan en una angustia. El ejemplo que postuló Freud es cuando nos confundimos constantemente de calle mientras paseamos en una ciudad no del todo conocida y siempre arribamos al mismo lugar peligroso sin saberlo o cuando el espejo nos genera un rechazo al desfigurar la noción de unidad del Yo.

Freud define a Lo Ominoso como “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1996b, p. 225).

El autor se pregunta por la tendencia a volver a lo peor: ¿por qué se repite la experiencia que genera un terror en el alma? ¿Qué hace que el aparato psíquico, que en teoría está dirigido por el principio de placer, reproduzca lo displacentero sin ganancias aparentes? Lo Ominoso muestra que lo ajeno se presenta en lo familiar y refleja que el aparato psíquico no está cerrado, sino que hay un vacío que se escapa y está más allá del placer. No todas las representaciones y construcciones lingüísticas se encuentran en el aparato psíquico: hay un centro oscuro que no se puede representar ante la experimentación y se escapa de la posibilidad de dejar una huella mnémica.

Aquellas vivencias que no tienen representante y que son manifestaciones de la pulsión de muerte sorprenden al aparato psíquico, que busca repetir las para encontrarles representación. Esta última es placentera: la representación permite la descarga pulsional y llegar al principio de constancia. Pero lo no representable perturba al mundo anímico al no permitir la descarga frente a la imposible representación, ello provoca la angustia del Yo. Por tal motivo, para Freud (1995, p. 9), en el alma hay una tendencia al principio de placer, pero hay fuerzas contrarias que llevan a su opuesto.

La compulsión a la repetición hace revivenciar situaciones displacenteras para el Yo, al sacar a la luz operaciones pulsionales reprimidas, ya que el inconsciente se satisface ante su manifestación, pero el Yo se angustia. Además, hay situaciones que escapan totalmente al placer y no se pueden vincular con ninguna descarga pulsional.

Los sueños traumáticos o ciertos juegos infantiles reflejan la necesidad de repetir vivencias para encontrarles un representante, pero, por la limitación representacional de la condición humana, esto es imposible: es un eterno devenir buscando volver representable aquello que no puede serlo, al ser una pulsión de muerte.

Algunas figuras que despiertan la sensación de Lo Ominoso están presentes en la literatura en general. El doble es un claro exponente de ello, ya que refleja dos copropietarios del saber, del sentir y de las experiencias que se encarnan en un solo cuerpo. El propio Yo se confunde y se da el retorno del igual (Freud, 1996b, p. 234). El doble viene a desfigurar el espacio-tiempo, trastoca la realidad: ¿quién es la copia y quién el original? ¿Soy yo o hay infinitos yo es al mismo tiempo y ninguno es el original? Esta figura, según Vara Miranda (2020, p. 6), anuncia la muerte, ya que lo familiar se vuelve desconocido y refleja la fragmentación originaria del Yo y su falsa unidad: la completitud y su anclaje desaparecen frente a su no existencia. Hay que tener en cuenta que, para el psicoanálisis freudiano, recuperando lo planteado en *Introducción al narcisismo* (1996a), el Yo es una nueva instancia psíquica que

da cierta sensación de estar completo al hermanar las zonas erógenas (boca, ano, genitales) que hasta ese momento se autosatisfacían, pero no formaban una representación de unidad. El individuo nace fragmentado y el Yo es una promesa de estar completo, pero que es imposible de alcanzar. El doble es la eterna amenaza y recuerdo de esa incompletud.

Otra figura siniestra es el espejo, ya que no solamente duplica al Yo que se refleja, sino que representa la pérdida del Yo al mostrar el narcisismo primario; es decir, aquel momento donde el Yo aparece como instancia psíquica y es una promesa de estar completo, pero esta completitud nunca sucede y la muerte propia aparece como posibilidad (Freud, 1996b, p. 235). Para Zanchettin (2013, p. 7), el horror se articula al campo de la mirada y lo visto, el espejo trastoca el dominio impoluto del ojo y lo cuestiona: ¿qué ves cuando ves?

La muerte, el renacido, la muñeca que parece viva pero no lo está, los fantasmas: son todas figuras Ominosas que generan estupor a quien las vive, ya que están dentro del imperio de la compulsión a la repetición, que depende de la pulsión que dobliga el principio de placer (Freud, 1996b, p. 238).

Estas figuras Ominosas pueden ser muy bien representadas en la literatura. Para el padre del psicoanálisis (Freud, 1996b, pp. 230-231), en ella se construye un mundo diferente y el lector es invitado a crear-participar en él. Quien lee acepta las reglas de juego propuestas por el escritor, que lo conduce a un estado de espíritu guiado y lo encausa emocionalmente (Luján Martínez; 2010, p. 221). Por ello, es posible destacar la relación entre psicoanálisis y literatura. En el próximo apartado, se analizará en estos términos el texto *El libro de arena* de Jorge Luis Borges.

La elección del escritor argentino no es inocente. Según Luján Martínez (2010, pp. 225-226), Borges juega con las posiciones, ya que transforma al escritor en un personaje más del texto, mediante la disposición de una alteridad íntima. Las figuras del Yo y el Otro conviven para que aparezca el doble, figura que aparece bastante en la obra borgeana, con un carácter reflexivo y metaficcional. Borges juega con la falta de realidad de un único mundo y la fragilidad de la percepción, allí aparecen los espejos como un engranaje terrorífico de la duda; tanto el doble como el espejo son permanentes interrogantes del ser y la realidad. Para Vara Miranda (2020, pp. 1-2), Borges cuestiona constantemente el concepto de identidad y se vincula al psicoanálisis con la idea de la existencia de fuerzas contiguas que se relacionan con la razón. El inconsciente vino a cuestionar el sentido de realidad y la posibilidad ontológica de la verdad.

Lo Ominoso en *El libro de arena* de Jorge Luis Borges

El libro de arena es un texto que Borges publicó en 1975, un conjunto de cuentos que trabajan la idea del infinito como un disruptor de las nociones de espacio, tiempo y posibilidad. El infinito tiene un papel preponderante y monstruoso en la literatura borgeana.

En la literatura de Borges se observan trazas de su origen, proveniente de una familia materna criolla y de una paterna europea. El autor constantemente pregonó por una mirada de las cosas desde dos perspectivas, porque es en esa distancia donde se abre el infinito de posibilidades de interpretaciones (Moyano; 2020, módulo 1, p. 8). La influencia del psicoanálisis en su obra se vislumbra fácilmente. En este apartado pretendemos analizarlo en *El libro de arena* y señalar la presencia de lo siniestro en algunos de sus cuentos.

Como ya adelantamos, un ejemplo de esto es la figura del doble que viene a romper la posibilidad del espacio homogéneo idealista, ya que se desfigura en el infinito como condición de posibilidad de un decir (Moyano, 2020, módulo 1, pp. 18-19). El entrecruzamiento entre lo real y lo ficcional permite que la muerte anide en la vida y que las figuras incomoden al lector ante la imposibilidad de pensar en un tiempo único y en un espacio medible. Borges exige en este libro que el lector siga sus reglas y abandone la pretensión de control y predicción. Veamos esto en el cuento “El otro”. En este relato, un personaje Borges mayor se encuentra con otro Borges más joven, ambos entablan una conversación incómoda, pero que genera expectativa en todo momento:

Salvo en las severas páginas de la Historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables. Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento. Nuestra situación era única y, francamente, no estábamos preparados. Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del

tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después. (Borges, 1998, p. 6)

El doble parasita y destruye al original (o viceversa). El original viene a molestar a la copia y a cuestionar su existencia propia. Ambas figuras no solo se tergiversan y desplazan mutuamente, sino que se abre el campo de la inversión o invasión. Borges muestra en todo momento que se puede tejer y destejer las dos figuras, sus dos deseos y sentimientos en un perpetuo acto de traducción mutua. El doble y el original se desfiguran y habilitan el infinito de posibilidades de la emergencia de un nuevo personaje:

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror. (Borges, 1998, p. 3)

Además, Lo Ominoso del doble lleva al deseo de reprimir, como bien lo expresa el narrador en el cuento: “no lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón” (Borges, 1998, p. 3). Igualmente, el autor no solo muestra a su *alter ego* como algo terrorífico que se presenta ante él, sino que también lo describe como una figura que paralelamente existe y construye una alteridad perpetua.

En el cuento “El congreso”, Borges habla de sí mismo pero desde un otro:

El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha

consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros. Nunca he querido conocerlo. (Borges, 1998, p. 12)

En estos dos ejemplos, se vislumbra como ese Otro aparece como una figura Ominosa porque cuestiona la identidad del Yo: se rompe la homogeneidad de la unidad del sujeto al establecer dos presencias que creen ser la original y ambas tienen razón. Lo siniestro reside en reconocer que el Yo siempre está incompleto y, por ello, se abre el interjuego de la posibilidad infinita de que un Otro sea yo.

Otra figura Ominosa recurrente en este libro son los espejos. Estos develan la propia visión que Borges tenía sobre sí mismo: aquel original que ve su copia en el espejo y aprecia, con terror, la aparición de su descomposición fragmentaria. La existencia del reflejo rompe la existencia del Yo, nuevamente abriendo el infinito. Aquí, el doble y el espejo juegan de igual manera a partir de dos coordenadas diferentes, donde el primero hace que el original se enfrente a sí mismo, mientras que el espejo funciona como un otro que media. Por ello, esa desfiguración que rompe la oposición clara entre origen y copia abre el infinito como posibilidad en todo lugar dentro del sujeto y objeto que desaparecen como dimensiones únicas y causales (Moyano, 2020, módulo 3, p. 8).

En el cuento “Ulrica” (que hace referencia a un amor casual que solo puede suceder en ese momento y espacio, sin repetirse), en la consumación del amor entre los protagonistas se procura marcar un momento clave: la duplicación del acto en la ventana elimina la posibilidad de una escena única, ya que en todo momento el evento se refleja y, por ello, se cierran las cortinas y se saca el espejo de la escena. Para que el amor entre Ulrica y Javier tenga sentido nada puede reflejarlo, porque es un momento único que desaparecería ante la mirada atenta de un espejo:

Al subir al piso alto, noté que las paredes estaban empapeladas a la manera de William Morris, de un rojo muy profundo, con entrelazados frutos y pájaros. Ulrica entró primero. El aposento oscuro era bajo, con un techo a dos aguas. El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal y la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura. Ulrica ya se

había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica. (Borges, 1998, p. 12)

La muerte Ominosa también aparece en el texto borgeano. El cuento “There Are More Things” inicia con la muerte del tío Edwin Arnett, que genera una angustia en el protagonista, porque los vivos en realidad son muertos que conversan con otros muertos. La muerte física genera angustia en el Yo, ya que implica su desaparición y absoluta fragmentación, el retorno a un tiempo donde lo inanimado predomina y la pulsión de muerte se satisface al fin. Pero al protagonista, además de luchar en contra de la idea de muerte, se le presenta otra figura Ominosa: el monstruo. Aquella presencia que escapa de lo humano y de la normalidad del cuerpo, y que se vuelve una amenaza en contra del Yo, ya que quiere su muerte o su modificación en el mejor de los casos:

Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién? (Borges, 1998, p. 25)

Lo Ominoso se presenta también en lo familiar: en este caso, en la casa del tío del protagonista, que de repente deja de ser el lugar donde pasó su infancia para volverse la morada del terror, de aquello que no tiene representante para su Yo y que se vuelve terrorífico. Aunque, finalmente, ese extraño se apodera de su Yo:

Me sentí un intruso en el caos. Afuera había cesado la lluvia. Miré el reloj y vi con asombro que eran casi las dos. Dejé la luz prendida y

acometí cautelosamente el descenso. Bajar por donde había subido no era imposible. Bajar antes que el habitante volviera. Conjeturé que no había cerrado las dos puertas porque no sabía hacerlo.

Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos. (Borges, 1998, p. 26)

En este cuento aparecen tres figuras Ominosas: la muerte, el fantasma y monstruo, las tres emergen en un entorno familiar —una casa conocida o el recuerdo de un pariente— y desfiguran la realidad del protagonista y del lector, ya que lo seguro se desvanece y solo quedan las reglas que impone la ficción.

La última figura Ominosa que creemos interesante recuperar no fue nombrada previamente como tal, pero está atravesando la narración en todo momento: es el infinito. En Borges, este concepto o idea es monstruosa porque destruye toda pretensión de origen, unidad, espacio, tiempo y conocimiento. El infinito abre la posibilidad de la simultaneidad y de las diferencias, en tanto borra los contornos de lo real y del Yo. Tiene un exceso de afecto y destruye el lenguaje: las palabras y las cosas están separadas porque ninguna puede expresar todas las posibilidades. Todo punto e idea se fragmenta porque el infinito las parasita. Si todo es posible, lo imposible es la regla dentro del juego y allí la realidad entra en una desfiguración esencial. El propio infinito borra el tiempo lineal y Borges lo utiliza constantemente.

En el cuento “Utopía de un hombre que está cansado” puede leerse la interacción entre dos extraños que recuerdan momentos de su vida, pero donde el pasado, presente y futuro desaparecen, ya que el tiempo está suspendido. El lenguaje cambia, al igual que la política; los Estados desaparecen y las personas tienen la capacidad de elegir su propia muerte:

—Cumplidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor y de la amistad. Los males y la muerte involuntaria no lo amenazan. Ejerce alguna de las artes, la filosofía, las matemáticas o juega a un ajedrez solitario. Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte. (Borges, 1998, p. 40)

El tiempo ya no importa, porque el infinito invade la posibilidad de ubicarse: qué importa pensar en una fecha cuando se da la conversación, si el cuento invita a leerlo en clave de que podría haber sucedido en cualquier (o todo) momento y, justamente porque el tiempo no importa, la posibilidad de un mundo más justo aparece como una de las infinitas posibilidades de su emergencia.

El tiempo como figura infinita Ominosa aparece en varios cuentos de la obra de Borges. “El congreso”, “There Are More Things”, “Avelino Arredondo” presentan la infinitud del tiempo, donde toda delimitación es un ataque a la emergencia de la posibilidad de algo distinto. Pero el cuento donde el infinito encarna todo el terror y lo siniestro invade al lector a nuestro parecer es en “El libro de arena”. En este, el protagonista compra un libro infinito donde nunca se puede releer una página, ya que en el momento en el que nace aparece otra; un infinito de posibilidades es monstruoso porque todo conocimiento es limitado, el lenguaje no puede representar el objeto y el Yo reconoce su limitación:

No mostré a nadie mi tesoro. A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía. Me quedaban unos amigos; dejé de verlos. Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro.

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad. (Borges, 1998, p. 54)

El infinito es una amenaza a la existencia del Yo, porque abre la

posibilidad de la no existencia y de la desaparición del propio Yo. Lo representable desaparece, al igual que las hojas del libro de arena y Lo Ominoso inunda tanto a nuestro protagonista como al lector: cuerpo y alma son vulnerables ante el infinito que nos invade desde lo más familiar. La infinitud destruye toda pretensión de unidad del espacio-tiempo y del propio Yo. En una realidad infinita, el doble, el espejo y los monstruos son posibles, como también infinitos yoes conscientes de su realidad: es el trastocamiento definitivo de toda pretensión de control.

Conclusión

Lo Ominoso permitió a Freud analizar la compulsión a la repetición, aquel retorno de lo que estaba condenado a perecer bajo el imperio de la represión, pero que emergió generando una angustia al Yo. Esta figura es utilizada en la literatura, ya que sensibiliza al lector y habilita el pacto de lectura.

A partir de lo expuesto en este trabajo, podemos hipotetizar que Borges recuperó en muchos momentos el psicoanálisis y la psicología en su obra, *El libro de Arena* no fue la excepción. Sus figuras se repiten: el doble, el espejo, la muerte, el monstruo y el infinito y buscando perturbar el alma del lector. El Yo es penetrado por el terror y la amargura de reconocerse fragmentado y amenazado en todo momento. Por todo esto, se puede sostener que el psicoanálisis es una herramienta útil para analizar los textos borgeanos.

Este artículo propone una alternativa para leer a Borges y habilitar preguntas sobre la relación entre la psicología y la literatura, ya que una y otra son formas de tocar el alma de los individuos y de que estos puedan subjetivarse de diferentes maneras. Lo Ominoso habilita a construirse y reconstruirse a través del terror, pero como instancia de cambio.

Referencias

- Borges, J. L. (1998). *El libro de arena*. Alianza Editorial, S.A.
- Freud, S. (1995 [1920]). *Más allá del principio del placer* (Vol. XVIII, pp. 4-62). Amorrortu ediciones.
- Freud, S. (1996a [1914-1916]). *Introducción al Narcisismo* (Vol. XIV). Amorrortu ediciones.
- Freud, S. (1996b [1919]). Lo Ominoso. En *Obras Completas* (Vol. XVII, pp. 216-251). Amorrortu ediciones.
- Freud, S. (2010 [1900]). *La interpretación de los sueños* (Vol. IV y V). Amorrortu

ediciones.

- Luján Martínez, H. (2010). “Lo ominoso” en la ética como construcción literaria de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno de la noción de “figuras éticas”). En *Actapoética*, 31 (2), pp. 211-245. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822010000200009&lng=es&tlng=es.
- Minhot, L. (2017). La matriz disciplinar kuhniana y nuevamente el viejo problema de la cientificidad del psicoanálisis. En Vasconcelos Ribeiro, C. (Comp.), *Kuhn e as Ciências Humanas* (pp. 238-255). DWW editorial.
- Moyano, M. I. (2020). Las pasiones del doble: Borges y Foucault. Material de cátedra del curso de posgrado “Las pasiones del doble: Borges y Foucault” (Módulos 1, 2 y 3). Universidad Católica de Córdoba.
- Pillonetto, I. (22 de noviembre de 2020). ‘El libro de arena’, de Jorge Luis Borges. La Milana Bonita. <https://lamilanabonita.com/2020/11/22/el-libro-de-arena-de-jorge-luis-borges/#:~:text=El%20libro%20de%20arena%20se,%2C%20incomprensible%2C%20m%C3%A1gico%20y%20terrenal>
- Rodríguez Benítez, A. (2020). Sobre las múltiples interpretaciones de “lo ominoso” en Sigmund Freud: reseña al libro «On Freud’s “The Uncanny”». En *Dialektika: Revista De Investigación Filosófica Y Teoría Social*, 3 (6), pp. 59-62. <https://journal.dialektika.org/ojs/index.php/logos/article/view/45>
- Vara Miranda, E. A. (2020). La identidad imposible: algunos apuntes sobre ‘el doble’ en Borges y en el psicoanálisis. En *Psicología Iberoamericana*, 28 (2). <https://www.redalyc.org/journal/1339/133964928005/133964928005.pdf>
- Zanchettin, J. F. (2013). El horror en Freud. En *Memorias de las Jornadas de Investigación* (1), pp. 708-710. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/24796>



Pág. 173 a 176

Reseñas

Nota al margen | Vol. II N° 3

**“Las montañas van a estar”: la creación artística con lo natural,
 una invitación al trabajo con otros en *Olvidarse del paisaje*, de
 Guillermo Mena**

2023, 109 págs., Bosquemadura E-DITORIAL



Guadalupe Garione

Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
guadalupegarione@mi.unc.edu.ar

“Dibujar un cielo gigante frente a un montón de gente/puede sentirse como un error de principio a fin/y aun así sostenerlo” (Mena, 2023, p. 59). Al leer por primera vez *Olvidarse del paisaje*, de Guillermo Mena, esta frase me llamó poderosamente la atención. En ella, se concentran muchos aspectos del libro que me resultan claves a la hora de pensar en él.

Siguiendo la linealidad de la frase, me interesa enfocarme, en primer lugar, en la palabra “dibujar”. Para comprender su importancia, debemos tener en cuenta la estructura del libro. En *Olvidarse del paisaje*, se alternan dibujos realizados con carbonilla, fotografías de algunas instalaciones y una serie de poemas: escritos del artista en los que se comparten impresiones, sentimientos y sentidos en torno a una relación con lo natural. Ambas formas de expresión se organizan en cinco partes, a las cuales las anteceden palabras de Adriana Musitano, directora de la E-DITORIAL Bosquemadura, en un prólogo y las precede un ensayo de Gabriela Milone. A este último le sigue un apartado final sobre la producción del artista donde se recuperan opiniones

de diferentes críticos y autores.

Ante esto, vemos cómo palabras e imágenes dialogan ya desde la manera en que el libro se organiza, compartiendo ambas un lugar primordial en este. Rescataba antes la palabra “dibujar” porque son las imágenes realizadas por Guillermo, quizás, un punto de partida para pensar lo poético; aquello con lo que las palabras se tensionan, dialogan, se vinculan. Al observarlas, uno puede preguntarse si lo escrito explica aquello que se está viendo; quien observa lo dibujado por el artista puede buscar en los poemas una explicación o viceversa. Sin embargo, no se traza, entre ambas formas de expresión, una línea directa, absoluta. Aquello que se dice y aquello que se dibuja se abre y estalla en múltiples aristas haciendo imposible una simplificación en la interpretación y es este uno de los triunfos de *Olvidarse del paisaje*: las relaciones entre las propuestas son diversas y están en constante crecimiento.

En relación con esto, volviendo a la frase con la que inicié este texto, es interesante recuperar que aquello que se propone dibujar es “un cielo gigante”. Tanto a partir de los títulos de las obras como de la palabra poética que las acompañan podemos identificar una constante, que es el trabajo con lo natural: se lo observa y se lo dibuja. Y no solo eso, también se dibuja con lo natural, se lo vuelve materia para crear.

En su texto, Adriana Musitano explica que, para realizar sus obras, Guillermo recoge ramas caídas, las quema y con eso hace carbón: “en Los Cóndores, Córdoba, fue algo muy concreto: recoger las ramas en el pueblo y luego hacer carbón” (Musitano, 2023, p. 4). Hay, hoy en día, múltiples teorías y lecturas sobre el trabajo, la conjunción, entre lo humano y lo no humano; es muy movilizante leer y observar un trabajo que piensa y pone en funcionamiento esto de una manera tan particular. El artista, desde la práctica que hace a los dibujos y desde aquella que hace a la escritura, se pregunta por ello; dibuja no solo el cielo, sino también la montaña, la nube, la tormenta, desde una materia que vuelve constantemente al bosque. Así, no dejo de cuestionarme quién dibuja: ¿es Guillermo?, ¿es el bosque?, ¿son los dos? ¿Qué posibilidades, no solo analíticas, sino específicamente artísticas implica una práctica que se abre a este tipo de sensibilidades, que reconoce su relación con la materia con la que trabaja?

En este sentido, finalmente, volvamos a la cita: “dibujar un cielo gigante frente a un montón de gente/puede sentirse como un error de principio a fin/y aun así sostenerlo” (Mena, 2023, p. 59). Elegí este fragmento, entre otras cosas, por su línea final, por la idea de enfrentarse a algo que puede sentirse erróneo, que puede atemorizar y de todos modos hacerlo. Un trabajo con las peculiaridades que tiene el de Guillermo implica siempre un riesgo emocional

y sensible tanto en el momento de realizarlo como en el de mostrarle a otros, a la comunidad artística o solo a una persona —a ese “montón de gente”—, aquello que se ha creado en conjunto con el bosque. Y es en la idea de “aun así sostenerlo” donde se encuentra la maravilla de esta propuesta. Atraviesa al libro, desde mi lectura, una latente esperanza, una fe en que en el acto artístico hay algo que se debe defender.

En cierto momento, Guillermo afirma que “lo que es para siempre calma” y que “*las montañas van a estar*” (Mena, 2023, p. 12). Hay en *Olvidarse del paisaje* una promesa de esperanza, de confianza en ese trabajo *con otros*, con el bosque y con la carbonilla que se transmite a quien lee el texto, a quien observa las imágenes. La obra se vuelve no solo una toma de posición por parte del artista al pensar su rol —quien dibuja y escribe *sobre y con lo natural, para otras personas*—, sino también una invitación a pensar el libro y por qué no también al mundo, al bosque y al paisaje como una posibilidad de un trabajo en conjunto. Y aunque eso se sienta como un error, aun así, sostenerlo.

Referencias

- Mena, G. (2023). *Olvidarse del paisaje*. Bosquemadura, E-DITORIAL DE ARTE.
- Musitano, A. (2023). “Tomar la palabra, el papel, las pantallas”, en Mena, G. *Olvidarse del paisaje*. Bosquemadura, E-DITORIAL DE ARTE.



Pág. 177 a 181

Kátharsis

Nota al margen | Vol. II N° 3

La luz de la espera en la oscuridad exterior: dilemas y expectativas en torno de la conclusión de mi Trabajo Final de Licenciatura

Alfonsina Lopez

Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
alfonsina.lopez@mi.unc.edu.ar

Director Dr. Jorge Bracamonte

Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Codirector Lic. Gabriel Matelo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Ahí estábamos, por irnos y no
 Antonio Di Benedetto, *Zama* (1990, p. 11)

La conclusión de un trayecto académico nunca es un proceso sencillo: en el medio se intercalan dudas, miedos, expectativas, enigmas sin resolver, incógnitas, pánicos, corridas, tirones, alegrías. Nunca se sabe qué nos espera tras la finalización de nuestra carrera; por cinco o más años, nuestro día a día, nuestros planes y actividades se han enfocado en gran medida en la facultad, en las materias, parciales, finales, coloquios, apuntes, marcadores que riegan el papel con surcos brillantes, resúmenes hechos con un ojo en el papel y el otro en los datos que retenemos de la secundaria, cuadros sinópticos torcidos y erizados de flechas que parten en todas direcciones, horarios fijos, conversaciones cara a cara, signos de pregunta que nos mantienen en vilo ante nuestros propios saberes y nuestra posibilidad de expresarlos. Y, de repente, nos encontramos con un cambio radical: de pronto somos nosotros frente a la pantalla. Nosotros reflejados en la lisa superficie negra, escribiendo sobre un tema que hemos elegido, con límites más lábiles, con capacidades diversas para dispersarnos, irnos, reencontrarnos. Nos alcanza al fin la espera de una conclusión: terminar el Trabajo Final de Licenciatura, finalizar el trayecto académico.

El miedo anida, entonces, en este punto que se abre para cerrarse, en divisar ya el final de este proceso que nos ha definido por tanto tiempo. De

pronto la rutina de estudio (deshecha y rehecha por cambios en el horario, consultas, cambios de último minuto, formatos, medios, pandemias) y la misma interacción con el espacio de la facultad se ven trastocados, cambian, mutan para dirigirse hacia un único propósito: la realización del TFL, como un núcleo de constancia donde se reúnen y abrazan todos los temores, ansias y expectativas acumuladas por años de cursado de la Licenciatura en Letras Modernas.

La temática de mi tesina consistía en un análisis comparativo entre dos obras: *Zama* (1956), del autor argentino Antonio Di Benedetto, y *Blood Meridian* (1985), del escritor estadounidense Cormac McCarthy. La hipótesis se centraba en la plasmación de la frontera que realizaban ambas obras, de los saberes y sujetos fronterizos que ponían en juego y el modo en que las representaciones de estas obras desafiaban el modelo hegemónico instaurado en ambas naciones durante el siglo XIX. La experiencia de elegir el tema fue, en más de un sentido, un salto a ciegas: todo, desde la escasez de traducciones de *Blood Meridian* al momento de iniciar con el trabajo, la falta de bibliografía específica en español sobre la escritura de McCarthy o la virtual inexistencia de comparaciones entre los dos géneros literarios que el trabajo aborda (la nueva novela histórica y el *Western*, respectivamente) plantearon desafíos tempranos, temores teóricos, repentinos sobresaltos. Como las obras se internaban en el espacio no mapeado de la frontera, así fue experimentada la escritura del Trabajo Final de Licenciatura: un acto de abrirse paso entre un bosque de recursos bibliográficos, en ocasiones insuficientes, donde no siempre encontré específicamente lo que buscaba, pero donde surgió la oportunidad de crear rutas propias por fuera de las ya establecidas y aprender sobre ese medio que a la vez envuelve y transforma.

La redacción del trabajo se construyó, en este sentido, como un diálogo entre los temas abordados, un fructífero intercambio de literatura, análisis y experiencias vividas: tanto *Zama* como *Blood Meridian* tratan —en sus respectivos contextos y desde diversas perspectivas— temáticas como la espera, el miedo a lo desconocido, la ominosidad de lo que aguarda más allá de lo *ya dicho*, de lo que nos espera en los confines de ese “fin del mundo” (conocido) que plantea la inmensidad de América, el océano Pacífico, los límites de la eterna frontera del *Far West*. Escribir mi trabajo fue como asomarse por un momento a esa oscuridad exterior que atisban los protagonistas, que los envuelve, que los hace dudar de su propio pararse en el mundo (de su *ser*) y los arrastra a un espacio inexplorado donde encuentran saberes nuevos y formas distintas de ver la realidad. Es decir, implicó entrar en contacto con conocimientos que solo pueden aferrarse si uno asume un rol distinto al que

ocupaba antes.

En este sentido, la presencia de mi director, el Dr. Jorge Bracamonte (FFYH-UNC), y de mi codirector, el licenciado Gabriel Matelo (Universidad de La Plata), fue fundamental: su guía atenta y cuidadosa me permitió despejar dudas, no solo en lo que concernía a las diferentes vías de análisis y las posibilidades comparativas, sino también para comenzar a ver, en esa “oscuridad exterior” repleta de enigmas que planteaba el final de mi carrera de grado, los saberes que podía desarrollar y las posibilidades que me aguardaban al final. Para vislumbrar, al final de esa espera, el resto del camino; para arriesgar una posible respuesta a la pregunta tácita que nos envuelve desde un inicio: *¿y después, qué?*

Zama inicia con una descripción del itinerario del protagonista que desciende desde la ciudad hacia el puerto, para aguardar la llegada de un barco que lo sacará de su precaria situación; *Blood Meridian* inicia con un retrato del protagonista-Niño, lo “vemos” descrito por la voz del narrador antes de que inicie su moroso camino de violencia y muerte por las tierras del Oeste estadounidense. Ambos protagonistas son islas inaccesibles, seres que aguardan una conclusión que nunca llega, presas de un nomadismo sin fin, desgranados en cientos de esperas infructíferas. Pero, a diferencia de ese Zama que se pierde ante la extensión interminable de la selva, del río, de esa América que para él no existe sino en “sus necesidades, sus deseos y sus temores” (Di Benedetto, 1990, p. 30), no estamos solos al escribir nuestro Trabajo Final de Licenciatura: es en ese momento donde apreciamos el gusto de la espera compartida, los dolores de cabeza que se alivian con unas palabras de aliento, la curiosidad constante del grupo sobre el tema de la tesina, su estado presente, a dónde va, de dónde viene. Esas preguntas que espejan a las propias y hacen que el signo de pregunta se vuelva, más que un ícono de temor o desesperanza, un símbolo de espera colectiva. Un *¿cuándo creés que estará listo?* que brinda esperanza, que no incentiva a la desesperación, sino a proseguir con la lectura, con la búsqueda bibliográfica, con una escritura que va tomando forma a medida que las preguntas y las ansias de continuar la impulsan a ponerse de pie.

Así, la angustia de la espera se convierte, de a poco, en expectativa. Las emociones mutan y desembocan, finalmente, en el afán de llegar a la etapa de la defensa, de poder ver ese final y ojear lo que se oculta tras el nombre opaco de *Trabajo Final de Licenciatura*: el cierre de un ciclo, el fin de una expectativa llena de momentos de reflexión, de escritura, de risas, de nervios, de instancias donde se comparte y se vive de otro modo la experiencia universitaria.

Y una vez que ha llegado ese momento final, que el documento ha sido enviado mediante un simple trámite (ayudado por la tecnología digital), que se han cumplido los períodos de evaluación y ha ocurrido la vertiginosa experiencia de la defensa, llega el fin de la espera: se devela el misterio y vemos entonces que el cierre de un ciclo es solo el inicio de otro. *Ahí estábamos, por irnos, pero no*: mi finalización de la etapa de estudiante de grado fue solo el inicio de una continuidad que aspiro a ocupar en otros roles. El paso por la universidad se queda conmigo y con nosotros, acompañándonos en cada instancia laboral que llevamos adelante, en las diversas líneas investigativas que seguimos más allá del trabajo final, en los roles docentes que asumimos, en los artículos y textos que escribimos y que tienen grabada la huella de lo aprendido. La escritura del TFL es un largo recorrido por todo lo que hemos aprendido, conformado, creado, *habitado* durante nuestro trayecto estudiantil; un proceso de construir un *estar*, que no termina con el egreso. Un proyecto se ramifica en varios otros, una tesina en diversos artículos, una sección en ponencia: las posibilidades nos revelan que el final no es necesariamente un corte, sino una invitación a seguir, a que todo lo que aprendimos nos alumbre vías posibles para mirar al futuro.

Y entonces, notamos que hemos cruzado la frontera de la Licenciatura: más allá nos esperan otros espacios para ver, otros saberes para descubrir, otros sujetos que interpelar, otros campos que analizar, otros misterios que nos envolverán en su enigma. Como Diego de Zama, solo al final y en ese medio sin nombre ni mapa nos encontramos: no somos los mismos, pero hemos llenado de significado la espera y la hemos llevado a una conclusión que no cierra los caminos, sino que nos abre las puertas para seguir construyendo. *Por irnos, pero no*: no nos hemos ido, porque el trayecto es una forma de crear(nos) en comunidad, a través de la escritura de nuestros textos y de las esperas voluntariosas del día a día.

Referencias

- Di Benedetto, A. (1990). *Zama*. Casa de Las Américas.
- McCarthy, C. (1992). *Blood Meridian, or, The Evening Redness in the West*. Vintage International.



Pág. 182 a 189

Variatinta

Nota al margen | Vol. II N° 3

El huerto florece

El sol no salía cuando las niñas ya estaban despiertas, habían convertido el cuarto en un huerto de muñecas, unas estaban sin blusa, otras sin cabello y otras sin cabeza. Pero las niñas tenían su muñeca preferida, la que no tenía ningún defecto, la que todavía tenía los dos zapatos y en su cara resaltaba una sonrisa inmortal. Pero esta se encontraba arriba del armario. Nadie la podía tocar, La Madre escondió esa muñeca para que no se pelearan. Pero era necesaria su presencia. Con pausas y calma se treparon una en la otra hasta llegar a la bolsa de juguetes y la empujaron hacia el suelo.

Después del gran estruendo se estamparon en silencio; total silencio, no hablaron, no se movieron, no respiraron. Intentaron bajar con sumo cuidado hasta que llegaron a acariciar el piso o un cuerpo de plástico. Ya en el suelo, corrieron por La Muñeca, la preferida. Desde ahí comenzó el temblor; las niñas pelearon por ella hasta que una ganó, lo que significaba que tenía el control de todo: las reglas, el día, las emociones, la vida. Todo. El Cuarto se transformó en un baile, todo cuerpo que descansaba en el piso revivió para ahora ser un invitado. Dentro de la bolsa de los juguetes se escondía una caja musical heredada y esa fue la orquesta que dirigió el baile.

Todos daban vueltas al son, se deslizaban, se caían, se levantaban, se reían, se enojaban, se peleaban y de un momento a otro las niñas detuvieron el baile para reclamar de nuevo la custodia del juguetito que todos querían. Cerraron de golpe la caja de música y comenzaron a poner sus manos en La Muñeca. Una mano tomó el brazo; otra jaló de las piernas; otra agarró el pelo. Era una guerra de pertenencia, quien la obtenía podía convertirse en ella mientras jugaban. Eso era todo. La Muñeca solamente sonreía, nada cambiaba.

Finalmente una de las niñas la ganó cuando el otro cuarto continuó con el baile. La orquesta que habían apagado comenzó a retumbar del otro lado, se podían escuchar distintas voces que competían para ser las más ruidosas. Estaban cantando súplicas y, antes de que terminara, el telón se abrió con La Madre volando hacia el suelo, ella era elegida. Sus ojos eran pequeños y de plástico, a punto de reventar de euforia. Unas manos tomaron a la señorita de la pierna y comenzó a deslizarla de vuelta al salón principal mientras cantaba una canción de libertad, de esa manera el telón cayó. Las niñas volvieron a quedarse calladas, voltearon a verse y notaron que la sonrisa de la muñeca había desaparecido. La caja de música comenzó a enredar notas

hasta entonar el vacío. Las niñas se quedaron en silencio; total silencio, no hablaron, no se movieron, no respiraron. Con toda velocidad guardaron los juguetes. Guardaron La Muñeca con las demás. Cerraron la bolsa de juguetes y volvieron a sus camas. El baile había acabado.

Jazmin Varela Pérez



Cómo he vivido

Sin saberlo, quizá,
no llegué
no vi,
no vencí,
no fui feliz
O más bien
lo fui
en la medida
olvidable.

No hay hora similar
en el dolor
o en el júbilo
que nunca son
el mismo dolor
ni el mismo júbilo.

Cómo he vivido
A veces como la flecha
lanzada en la guerra,
o en la soledad del arquero
con la sola certeza
de la tensión en el arco
y la mano dispuesta.
He arruinado días enteros
y rescatado horas.
Nunca perdí el tiempo
porque jamás tuve uno,
hijo negado de la velocidad

calcinada a cada instante
 que pude llamar bello.
 Cuanto crecí, morí
 y me consta.
 La enfermedad y las arrugas,
 las noches y los días
 el error y las estrellas
 sobre mí se alzaron
 y alrededor.
 Corrí
 con el corazón
 en las manos
 y pretendí
 no ser pobre de alma
 ni rengo de espíritu.
 En la derrota
 hice un nicho,
 de lo amado
 nada busqué
 y veneré lo insólito
 con devoción
 de cristiano.
 Me entregué al caos
 en contra del contexto
 y sus heraldos,
 me deshojé
 para no morir y,
 como la serpiente,
 trepé los árboles,
 para lanzarme luego





y comprobar si todavía
podía yo volar.

Cómo he vivido
es un misterio.
Yo me extingo
mientras
no se trate
de cómo he vivido,
sino de cómo
he de vivir.

Valentín Brito

Nada

Un año, cuatro meses y siete días. Once mil ochocientas treinta y dos horas sin ella.

Siento que fue ayer cuando la vi por última vez, su risa sonaba por toda la habitación y sus ojos brillaban de felicidad. Recuerdo que ese día le había dado un pequeño collar de plata con un dije en forma de un par de alas, era dorado y tenía pequeñísimos cristales que brillaban en distintos tonos dependiendo de dónde le diera la luz. Después de ese momento, la dejé marchar sola. Jamás me perdonaré por no haberla seguido, a pesar de sus negativas; yo debí acompañarla.

Aún no me acostumbro a su partida, sigo creyendo que un día atravesará el umbral de mi casa con los pequeños pasteles que solía traerme para que me sintiera mejor después de un día pesado. Todavía escucho cómo sus cantos salen de la ducha y veo las sombras de sus danzas entre la sala y el comedor. Siento la vibra de su alma sonando en el piano que le regalé en su cumpleaños dieciocho y terminó quedándose aquí. Baggie, nuestra cachorra, todavía sigue de pie al lado de la recámara, esperando que alguien más salga de ahí. ¿Cómo le explico que eso ya no va a suceder? Charlie dice que debo tener esperanza, que ella aún puede volver, pero ¿cómo será eso posible?

Mientras me hundo en los deseos más bajos de la mente, siento el teléfono vibrar en la mesilla de noche al lado de mi cama, me arrastro entre las sábanas hasta lograr sentirlo entre mis manos y contesto. Era él, Charlie, dándome una corta frase en cuanto escucha mi voz: “está aquí”. Mis latidos se paran por un segundo para pasar a la adrenalina recorriendo cada fibra de mí. Me levanto casi a tropezos y llego hasta donde había tirado los jeans la noche anterior. No necesitaba nada más que la voz llena de tristeza de Charlie para saber que la habían encontrado, para saber que era ella. Ese hombre que ha estado al lado de mí apoyándose desde que éramos niños y que, ahora, me da la noticia más temida, la que va a hacer que mi ser se rompa o se regenere.

Al conducir hasta aquel lugar que había visitado tantas veces llenándome de esperanza que terminaba en llantos por no ser lo esperado, mi mente seguía en su ritual de tortura, jodiéndome el alma hasta que nada más quedara un cascarón vacío, sin vida, sin esperanza. Entrando al edificio mis fosas nasales se llenaron del olor tan fuerte de algún químico que desconozco, sentí el ardor en mis fosas nasales, en la nuca, en los ojos y mis pasos se volvieron cada vez más lentos a medida que me acercaba a la puerta que marcaría el

destino de mi búsqueda.

Un año, cuatro meses y siete días. Sesenta y seis semanas. Once mil ochocientas treinta y dos horas. Seiscientos sesenta y cinco mil doscientos ochenta minutos. Todo este tiempo se iba a resumir aquí, en este punto, en este segundo.

Charlie esperaba en la puerta, sus ojos estaban fijos en algún lugar de la habitación hasta que mis pasos se escucharon por el pasillo y volvió la mirada a mí. “Entra”, me dijo, y yo, con mis piernas temblando y el corazón en la garganta, entré. Un pequeño cuerpo se encontraba en una mesa al centro bajo una sábana azul, parecía demasiado delgado bajo aquel trapo, me obligué a pensar que no era ella. El olor, maldita sea, aquel olor superaba todo lo demás.

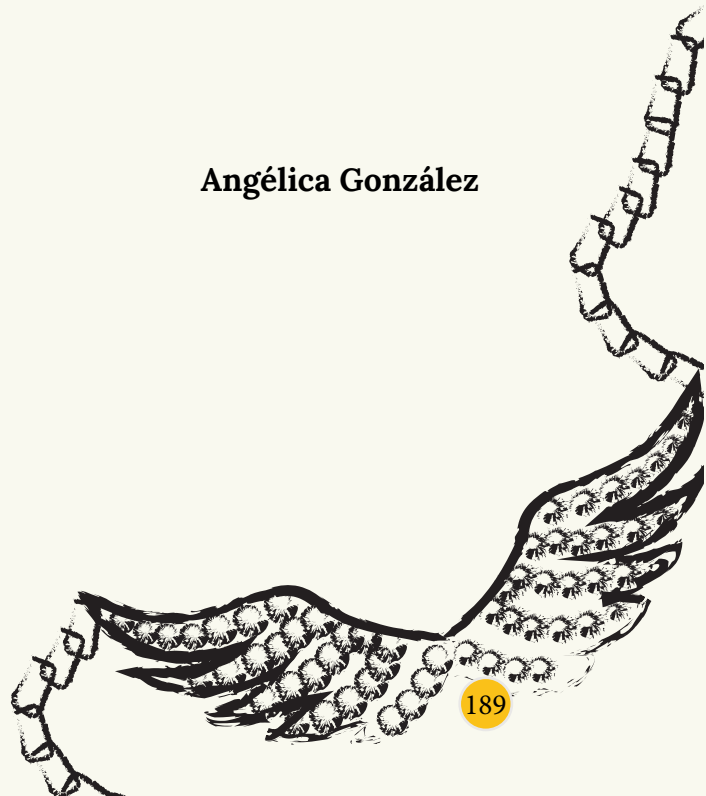
“Ha pasado un tiempo, las prendas coinciden, aunque su rostro y cuerpo son irreconocibles. Pero encontramos esto”, mencionó tendiéndome una pequeña bolsa de plástico donde venían diferentes objetos. “Necesitamos que la identifiques, es lo que tenemos por el momento, es lo más cercano”. Aquellas cosas se veían sucias y desgarradas por el tiempo. Me pidió que la abriera y así lo hice, en una pequeña mesa de metal vacié con extremo cuidado la bolsa.

Fue entonces cuando lo vi, había perdido el brillo y de los cristales solo quedaban unos cuantos. La cadena estaba rota, pero las alas estaban intactas. Mi boca se sintió pastosa y mi vista se nubló, ya no había más nada que hacer. Seguí buscando entre los jirones de lo que una vez fue una cartera y ahí estaba, una pequeña foto de las dos, sonriendo mientras jugueteábamos en un parque, hace varios años atrás. Y me quebré.

“Es ella”, dije.

“Es mi hermanita”.

Angélica González



Palabras de cierre

Nota al margen, un centro que irradia

Como no hay dos sin tres, en esta tercera piedra desde el sol asoma este nuevo número de *Nota al margen*, y los garabatos preliminares al costado de un libro vinieron a desplegarse hasta alcanzar casi una docena de trabajos, cuyas procedencias no se circunscriben al ámbito doméstico. Por el contrario, como si se tratase de círculos concéntricos que se expanden a partir de un centro que irradia, como si fuera una gragea de aquella Reforma a la que Gabriela Boldini nos remitía en sus palabras de apertura para esta aventura, en este proyecto de corazón estudiantil laten intereses que arriban desde diferentes puntos del país. Una vez más, la Universidad Nacional de Córdoba convocó y mancomunó, y se hicieron presentes la Universidad Nacional de La Plata junto a las de Buenos Aires y Tucumán, acudieron al convite Alejandra Pizarnik, Daniel Guebel, Gustave Flaubert y Alessandro Baricco, Azorín, Rodolfo Kusch y Daniel Moyano, Julio Cortázar y Samanta Schweblin, Ursula K. Le Guin y Vinciane Despret... y el infaltable Borges.

Pero las ondas llegaron aún más allá, hasta la América del Norte y resonó así la poesía popular de la independencia mexicana a través de la Universidad de Sonora; y también

surcaron el Atlántico para acercarnos, desde la Universidad de Murcia, los *Relatos autobiográficos* de Thomas Bernhard. Pero además las coordenadas empezaron a entremezclarse y nos vimos trazando vínculos inéditos entre Pizarnik y Bernhard, según las posibilidades e imposibilidades del lenguaje; u observamos, habilitados por la mirada crítica que hace brotar las raíces de ciertas derivas concebidas como posmodernas novedades, que tal como reza el Libro del Eclesiastés, “no hay nada nuevo bajo el sol” y que la historia no empieza ni termina con nosotros, fugaces encarnaciones de la gran sombra andante y luminosa.

Y sin embargo acá estamos, en esta parte del mundo, para tomar la posta y actuar en la trama de este escenario que llamamos vida. Ese margen alguna vez adjudicado y otra vez asumido se vuelve entonces el centro de una escena que decidimos ocupar, como toda comunidad humana desde el principio de los tiempos y nos volvemos protagonistas de esta historia que escribimos, de este camino que hacemos al andar. Aprendemos, es decir recordamos, que nadie salva (y nadie se salva) si no nos salvamos a nosotros mismos; y con tres golpes de timbal atrapamos otro instante mágico y celebramos la consumación del tercer número de *Nota al margen*, aquel barquito de papel que hoy ya es arca.



Dr. Juan Ezequiel Rogna



 Dialnet  Google Académico  **latindex**  Latin**REV**  **MIAR**



Universidad Nacional de Córdoba