

Retóricas del cuerpo/retóricas del género Desplazar-nombrar-habitar

Rhetoric of the body / genre rhetoric
Displacing-naming-dwelling

Silvia N. Barei

Universidad Nacional de Córdoba
sbarei@yahoo.com

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la obra de dos narradoras argentinas, Sylvia Molloy y Elena Bossi, quienes en sus últimas novelas trabajan un microcosmos donde cada personaje, o cada narrador sabe algo pero des-compone las historias, las fragmenta, las pone al margen de la ley convencional del género.

La contemporaneidad de *Desarticulaciones* (Molloy, 2010) y *Otro lugar* (Bossi, 2008), permite pensarlas en sus puntos comunes pero también en sus conflictos y en sus modos de inscribir los cuerpos en los espacios familiares. Centrado uno en la inestable subjetividad de una enferma y el otro, en las "fallas" de una tradición familiar, inscriben una zona del discurso social que cuenta los rumores vagos, las historias personales, los fragmentos de vida, y muestran su capacidad para trabajar en las mutaciones, los desplazamientos y los intersticios del género.

Palabras clave: Retórica; Género; Novela; Cuerpos.

Abstract: This article reflects upon the work of two Argentinean narrators, Sylvia Molloy and Elena Bossi, who in their last novels develop a microcosm where every character or every narrator knows something but decomposes the stories, fragments them, puts them outside the conventional law of the genre.

The contemporaneity of *Desarticulaciones* ("Dislocations", Molloy 2010) and *Otro lugar* ("Other place", Bossi 2008), allows thinking about them in what they have in common but also in their conflicts and their ways of placing bodies in familiar spaces. One of them centred in the unstable subjectivity of someone who is ill, and the other one in the "failures" of a family tradition, both register an area of social discourse that narrates vague rumours, personal stories, life fragments, and show their ability to work in mutations, displacements and interstices of genre.

Keywords: Rhetoric, Genre, Novel, Bodies.

Coglieva delle frasi, dei pezzi di pensieri sparsi, ma erano sempre scoperte casuali, impreviste. Quando voleva veramente capire, non ci riusciva per niente.

DACIA MARAINI

Desplazar

En Argentina decimos “Hecha la ley, hecha la trampa”, para hablar de las estrategias de los sujetos frente a las constricciones de las normas sociales. Estrategias que van de los mínimos trucos diarios de supervivencia a las formas más complejas de sortear la ley, lo cual pocas veces puede resultar gracioso y la mayoría de las veces no habla muy bien de nosotros.

Uno podría aplicar este mismo refrán al texto literario, cuando de género se trata, pero acá debería usar la palabra “trampa” en otra de sus acepciones: como cebo. Es decir, el texto literario tiene dos opciones: o cae en la cárcel del género, como lo hace por ejemplo, y muy intencionalmente la literatura de consumo y el best-seller, o busca escapar al cebo y encontrar nuevas formas de decir sin que por ello pueda dejar de ser lo que es: una novela, un poema, una obra de teatro, un ensayo, un cuento, etc.

Tal vez en el caso de la novela, nunca mejor aplicada la categoría de “maquina inútil” que Bruno Munari (1994) aplica a su propia obra. Una maquina inútil escapa a su género, una maquina inútil parece otra cosa, una maquina inútil apuesta a que el receptor la termine de armar. A una maquina inútil siempre le queda algo por decir. Sin embargo, “todos los elementos que componen una maquina inútil están en relación armónica entre ellos...viven con nosotros en nuestro ambiente, sensibles a la atmosfera verdadera de la realidad” (1994: 16). Es también la reconstrucción de un objeto “basada en fragmentos de uso desconocido y de incierto origen”.

Me interesa entonces pensar el género-novela desde esta consideración de “maquina inútil”, que no significa que una obra no sirva para nada sino que su valor no depende de un fin pragmático, sino de la construcción de un microcosmos donde cada personaje, o cada narrador sabe algo pero des-compone las historias, las desplaza, las pone al margen de la ley y a salvo del cebo.

Ya Bajtín nos recordaba que la novela es el único género en proceso de formación, es decir, “no cristalizado”, capaz de operar una descentralización semántico-valorativa del universo ideológico del cual proceden los enunciados para reinscribirlos en la “intemperie de los lenguajes sociales”, lo que supone la deconstrucción de la “unidad absoluta entre el sentido ideológico y el lenguaje” (1998: 184).

En esta intemperie, en esta permanente descomposición la maquina-novela se halla siempre en tensión con las leyes de su propio género. En este sentido he de referirme a dos novelas de dos argentinas: *Otro lugar* de Elena Bossi (Ed. Del Copista, Córdoba,

2008– citada como OL) y *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy (Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010– citada como D).

Estas dos novelas son novelas porque cuentan historias, pero su eje articulador está fragmentado. Aparecen mas bien pequeños recortes que el lector debe armar como “novela”. Es más, hasta podría preguntarse si lo que tiene entre manos –y entre ojos– es realmente una novela.

La contemporaneidad de los dos textos, vinculados solo por mi propia motivación crítica, permite pensarlos en sus puntos comunes pero también en sus conflictos y sus “desarticulaciones”. Centrado uno en la inestable subjetividad de una enferma y el otro, en las “fallas” de una tradición familiar, inscriben una zona del discurso social que cuenta los rumores vagos, las historias personales, los fragmentos de vida, que muestran su capacidad para trabajar en las mutaciones, los desplazamientos y los intersticios del género.

Muestran también experiencias realmente vividas por las autoras. Una pista de ello –si uno no conociera nada de sus vidas- está en la fotografía familiar de la tapa de *Otro lugar* y en el personaje-narrador “Molloy” de *Desarticulaciones*. Porque, como dice Jorge Volpi, “para dar vida a un personaje, es necesario imitar sus actos en nuestro interior. Solo si lo habitamos, solo si padecemos, amamos o gozamos con el, seremos capaces de comprenderlo, y de escribirlo” (2010, 153).

Retóricas del parpadeo

Es un lugar común en las teorías literarias, el tratar de dar una definición de género y dentro de ella, una conceptualización de la novela y sus formas correspondientes, digamos novela didáctica, gótica, de costumbres, psicológica, etc. También suele definir a la novela por sus estilos epocales o su inscripción en un movimiento literario, digamos novela romántica, naturalista, existencialista, etc.

Cualquier clasificación, mas allá de sus escasos aportes a las teorías del genero tiene sin embargo la virtud de mostrar en perspectiva las reinventiones o transformaciones que en sede histórica han afectado tanto al estatuto del autor, a los mecanismos de la producción textual, como a los de su recepción y adaptación a nuevos lenguajes de la cultura

Tal vez una sola constante pueda definir a la novela sin encerrarla en una identidad genérica: para decirlo en términos de Balzac, la preocupación por la inestabilidad de la condición humana. Y esta condición afecta también el estatuto del género, su canon, su indefinibilidad y sus límites.

Si la novela es un dispositivo interdiscursivo también lo es inter genérico: a veces en el borde del poema, otras del drama, la concretización ficticia pone en escena una palabra personal que no es en absoluto autosuficiente. Las dos novelas que hemos de considerar en este trabajo cruzan miradas, voces, perspectivas, efectos retóricos que no

alcanzan para dar una respuesta a la pregunta por la condición humana, para pensar un modo de explicar el mundo, solo para nombrar estas inquietudes en fragmentos. Porque ese mundo –atravesado por la guerra, el destierro y la enfermedad– se ha vuelto escombros:

Patricia no sabe por qué su tía Virginia está loca; pero cree que puede tener que ver con los argelinos o con soldados que bailan... (OL: 58).

¿Recordás algo de él?, le pregunté, viendo que el nombre, si bien reconocido, no parecía suscitar en ella eco alguno. No, pero si lo viera seguro que me acordaría, me contestó. Pensé: no lo verá nunca porque él murió hace tiempo y ella no reconoce a la gente en las fotografías... (D: 24).

Yo le llamaría una retórica del parpadeo: en el segundo, en el intersticio del movimiento ocular, la visión se oscurece y hay indudablemente algún dato instantáneo del mundo, que se nos pierde. En este parpadeo que recorta la visión, la metafísica del logos y del sujeto se derrumba.

Ha venido de visita desde Italia el tío Alessandro y alguien debajo de una mesa mira a través del velo del mantel y escucha fragmentos de historias que arma a su manera:

Debajo de la mesa la luz llega liviana, filtrada por el mantel. Patricia puede tocar la luz y los olores se le meten en el pecho y lo hinchán. Ahora todo se pone gris, el mar y el cielo nublado brillan en una sola tela compacta como el mantel. Y ve que llegan unos barcos enormes, barcos de guerra de los aliados...La voz dice que eran tropas de color: marroquies argelinos. Patricia ve a los soldados: rojos, verdes y amarillos... (OL: 48).

Alguien va a visitar a una amiga recluida en un departamento, enferma de Mal de Alzheimer. Entra y sale de ese departamento y recompone, también en fragmentos, la historia de ML quien ya no puede recordar nada: "En dos ocasiones se ha producido como una descarga en su memoria y surgen fragmentos desconectados de un pasado que parecía para siempre perdido, como islas que deja un tsunami cuando retrocede" (D: 20).

Al fragmentar el orden de las causalidades, las novelas apuntan a marcar con pruebas concretas la inexistencia de una identidad del género y la imposibilidad de una homogeneidad interna.

En ese sentido, la palabra sigue los movimientos de los sujetos tanto en su alteridad permanente como en la deconstrucción de sus razonamientos (mirada de la niña y mirada de la enferma).

Sin embargo, entre narradoras y personajes hay una especie de dimensión de la conciencia, una combinación de lo percible del mundo exterior, con ciertos parámetros que se oponen: mientras que la niña va adquiriendo conciencia de las historias que escucha y de estar ella misma en la historia: "Patricia se alegra de las casualidades. No le gustaría tener un papá viejo, ni tampoco otro aunque fuese más joven. Ella quiere al suyo. Quiere que su mamá se enamore y se case con su papá..." (OL: 83).

ML. va perdiendo el registro del mundo y la conciencia de haber sido ella parte de alguna historia que ahora se “desarticula”:

De vuelta de Buenos Aires fui a visitarla, le llevé los consabidos alfajores, te traje un regalito de la patria, le dije, extendiéndole la caja. Ay, qué lindo, qué es, contestó extendiendo la mano para recibirla, como un chico ávido. Mirá la caja, le dije, y me di cuenta de que ya la estaba mirando, y me di cuenta también, de que ya no podía leer. Alfajores, le dije, pensando, que llegaría el momento en que tampoco sabría lo que quiere decir la palabra “alfajor” (D: 63).

Se produce entonces un juego contrapuesto entre lo que los estudiosos del lenguaje y la conciencia llaman “semiotic emergente” (Hoffmeyer, 2008) una relación compleja que el sujeto desarrolla a lo largo del tiempo y que vincula actividad sensomotriz del cuerpo, cognición y reflexión simbólica.

Las dos novelas trabajan con “el lenguaje de los otros” porque ni la niña ni la enferma pueden armar historias personales: la niña recoge historias que escucha desde debajo de una mesa, pero no puede hilvanar –el trabajo le corresponde al lector–. Y ML es contada por la amiga que va a visitarla, la Molloy de ficción. Este lenguaje de los otros – la familia inmigrante, la amiga enferma– exhibe subjetividades al tiempo que muestra lazos sociales, hábitos, gustos y practicas a través de lo enunciado y lo omitido.

Lo que la narración hace surgir son formas de la experiencia individual y social en las que la fragmentación de la conciencia del sujeto, el estar en algún límite que casi roza “la infamia”, como dice Michel Foucault y que se corresponde con los modos de decir de la novela:

La literatura forma parte de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano mas allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos y a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse asimismo fuera de la ley, o al menos hacer caer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión o de la revuelta. Mas que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la infamia; a ella corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo mas secreto, lo mas intolerable, lo desvergonzado (1985: 194).

Nombres | cuerpos

Dentro de una retórica social del discurso, un aspecto particular –entre muchos otros– en el cual interesa detenerse si es que queremos aportar algo al complejo problema de la identidad –de un genero, de algún personaje– está relacionado con las estrategias del nombrar y con la puesta en escena de los cuerpos.

Si el lenguaje crea modelos de mundo, o sea, es portador de una información acerca del mundo, impone también una sanción, una evaluación, una ideología. Una cuestión importante al respecto tiene que ver con el modo en que el discurso construye identidades y cuenta la verdad o la realidad nombrada. Entre discurso y mundo puede

haber una distancia máxima (los personajes ficticios de una novela) o una mínima (sujetos de existencia histórica aludidos por su nombre). Pero el arco que va entre el nombre y el nombrado despliega distintas posibilidades de atribuir identidades y pone en juego a su vez la posibilidad de establecer determinadas verdades en la sociedad.

Qué significa entonces “nombrar” y cómo lo hacemos discursivamente es una cuestión que puede considerarse central si hemos de decidir quiénes somos comunitariamente (por ejemplo, “los italianos.... En la novela de Bossi) y quiénes somos individualmente (quién soy yo, quién es mi prójimo, quién es el otro, etcétera).

El discurso designa la identidad de dos maneras centrales (esto no significa que no haya otras): mediante los nombres (genéricos o individuales) y mediante los pronombres (personales, demostrativos, formas deicticas, etcétera). Los nombres construyen al sujeto, designan una identidad de género y por lo tanto, ponen en escena un cuerpo (Masculino-femenino, niña-adultos). Al negar el nombre, al “desarticularlo”, la novela de Molloy por ejemplo, escatima la referencia usando iniciales (ML, M.; E., H, L, V) y solo pronombres que indican un cuerpo y un género: él, ella, nosotras, ellos.

En nuestra concepción, el lenguaje es siempre connotativo, por lo tanto los nombres y los pronombres junto con la referencia, indican un sentido: implican una serie de atributos que aluden a alguien que es nombrado. Ahora bien, el problema es que este conjunto de características puede variar según quién realice el nombramiento, en qué circunstancias históricas, o en qué desplazamientos se localice y relocalice el sujeto.

No es casualidad que la narradora elija llamar a su amiga ML (y no, pongamos por decir algo María Luisa o Mónica Luciani). ML pierde su nombre completo junto con su memoria, con su enfermedad, con su conciencia como sujeto. ML “era” una editora exitosa, una traductora excelente, una amante amorosa, etc, es decir, un sujeto con otros atributos que ahora ha perdido o al menos para ella misma, se hacen desconocidos, salvo en ese parpadeo de la memoria en que el sujeto alcanza a recordar algo:

Hoy la llamé como lo hago todas las noches, para ver cómo había pasado el día, y como todas las noches respondí: “Sin novedad”. Pero hoy sí hubo novedad: cuando L. le pasó el tubo diciéndole “te llama S.”, atendió y me dijo: “Cómo te va Molloy”. Todavía, en algún recoveco de su mente, no soy ausente: estoy (D: 58).

Sin el nombre no es posible la referencia porque, arrastrado por una grieta del sinsentido, la imposibilidad del nombre es correlativa al borramiento de lo real: del cuerpo, de su sensibilidad frente a los otros y el mundo y del mundo mismo.

Si la condición de lo humano es el lenguaje y en primera instancia, la conciencia de sí, la enfermedad será una salida de lo humano. Cuando alguien vive solo en el presente, borra la temporalidad y la memoria, se ha salido de lo humano y esto se manifiesta en una serie de enunciados que refuerzan este sentido:

A medida que la memoria se esfuma... ahora que anochece en su mente... (D: 13)

¿Cómo dice yo el que no recuerda?... Es ella la que no ve, no reconoce, no recuerda (D: 28)

Va y viene de la ausencia... (D: 58).

¿Que muestra la novela escrita con los fragmentos tensos de un devenir-otra? Las costuras, las desarticulaciones, la alteración-alteridad. El mundo que se advierte en el parpadeo y el género que repite la misma operación del cuerpo enfermo.

La centralidad del héroe novelesco tal como lo concebía Bajtin, se establece a partir de su relación dialógica con la conciencia de un autor-creador en la novela, que en el caso de estos dos textos, es el único que en realidad tiene "conciencia":

Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa al personaje y a la obra: esta unidad se extrapone a cada momento determinado de la obra. [...] La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo (1998: 29-30).

El autor-creador es una "energía formativa" que se delata en puntos concretos del texto: en la visión fragmentaria del personaje, en su representación escamoteada (¿como es ML físicamente? ¿Como es Patricia?), en el ritmo de sus apariciones, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido.

Pero en estas novelas, contrariamente a como querría Bajtin, no se consigue proponer una totalidad de sentido, mediante un proceso de "extraposición" o diferenciación de las conciencias del autor y del personaje. La posición dialógica del personaje con respecto a la conciencia autoral, consiste en no saber, en no aportar al dialogo completo, en mantenerse en los bordes de la vigilia o en la pérdida de la conciencia. El personaje nunca llega a constituirse en "ideólogo" porque no tiene conciencia de si, de los otros, y sobre todo de su espacio, de su lugar en el mundo. Del lugar de su cuerpo en el mundo.

Formas de habitar. Exhibir/esconder

Entonces el espacio –como aspecto modelizante– es central en las novelas: alguien se esconde debajo de una mesa; otra vive recluida en un departamento.

La figura de la antítesis apuntala estas modelizaciones de lo "escondido" en conceptos contruidos como dicotomías: en Molloy *afuera/adentro*, en Bossi *arriba/abajo*.

Adentro y abajo desarrollan en ambas novelas la idea de cómo el sujeto esta "envuelto" por el espacio al mismo tiempo que produce en él, historias de distinta índole. Hay una relación dinámica entre sujeto-espacio-narración-memoria-desmemoria.

Adentro y abajo parecen no lugares, es decir, lugares donde no ocurre nada, pero en realidad son "lugares dentro de lugares", o más bien formas de habitar, concretas y abstractas a la vez. Concretas: la habitación de un departamento, el departamento en el

edificio; la mesa en un comedor, el comedor en la casa familiar. Abstractas: porque crean relatos, definen historias personales desde un locus individual que se arma con la retórica del fragmento, acaso de la incoherencia, la contradicción y hasta el vacío o el sinsentido.

El *otro* lugar es en las dos novelas siempre un lugar otro: el de los personajes desplazados de su propia conciencia y el de los otros nombrados que vienen de estar en *otro lugar*, el lugar del inmigrante, del desplazado, del enfermo, del ausente.

La actividad de la narración señala desde estos lugares, otras historias, otros tiempos y otros espacios, como un acto constructivo esencialmente dialógico pero aparentemente paradójico: ninguno de los dos personajes –la niña, la enferma- pueden narrarse a sí mismos. Tal vez la imposibilidad de la auto ficción sea la forma más desnuda del relato: ninguna de las dos puede decir “yo”. Estos personajes cuentan la historia de otros o son contados por otros, un modo de referir, si lo decimos en términos de De Certeau (2008) una “creación pedestre y multifacética” de un acto subjetivo.

La otra figura retórica, aparte de las metáforas antitéticas por supuesto, es la del asíndeton, es decir la supresión de un fragmento en una secuencia del texto, lo que hace a la imposibilidad de una estructura genérica homogénea.

La narradora de *Desarticulaciones* se va de viaje o es hospitalizada y pierde porciones de historia cotidiana, así como ML ha perdido grandes porciones de memoria. Cuando regresa, es imposible recuperar aquello que ha sucedido, lo cual no tiene tanta importancia como la imposibilidad de recuperar el diálogo con la amiga y junto con el diálogo la lengua común, la lengua de la patria, la lengua madre: “Al hablar con ella me siento, o me sentía, conectada con un pasado no del todo ilusorio. Y con un lugar: el de antes. Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos” (D; 72).

La niña narradora de *Otro lugar* a veces se queda dormida debajo de la mesa y parte de la conversación se pierde, se quiebra o se desvía hacia otro fragmento de historia, de modo que el lector tiene que hacer una especie de curva para suplir el hiato.

Acá la analepsis y la prolepsis, el necesario desandar el camino narrativo debe cubrir lo que el asíndeton omite: “Antes de partir a la Argentina, Leonardo fue a visitar a Virginia al convento. Ella lo odiaba. Nunca iba a perdonarle que le hubiera quitado a su hijo. Le gritó que Sacco era el padre del niño” (OL: 113).

Las dos modalidades narrativas de aclarar y de esconder, muestran permanentemente que hay “algo” y “alguien” alterado. Obviamente, dado el tipo de trabajo con el género, predomina más la segunda modalidad (la del esconder, escamotear, regatear la información) sobre todo porque las formas transitivas –alguien hablado por otro– construyen formas de delegación y también de denegación.

¿Cómo “se va y se viene de la ausencia”? ¿Cómo se arma un texto que siempre se pregunta por lo humano? ¿Cómo se transmiten intensidades con información que no permite armar historias completas? Tal vez armando historias que son y no son a la vez, novelas. “Desarticulaciones” de lugares, personajes y géneros.

El cepo del género es a la novela, lo que una máquina inútil es a la necesidad cotidiana: en el intersticio de un movimiento incompleto, hay algún dato del mundo, que se pierde. Como hemos dicho, un microcosmos donde cada personaje, o cada narrador saben algo pero des-compone las historias, las desplaza, las pone al margen de la ley y a salvo del cepo.

Como hemos dicho también, una “máquina inútil” no porque no sirva para nada, sino porque su valor no depende de su utilidad, de su fin pragmático. En este caso, deberíamos tirar un libro una vez que lo hemos leído, o reciclarlo en un velador o un sombrero. Sin embargo, lo guardamos en un anaquel de la biblioteca. Claro esta, su “inutilidad” nos ayuda a vivir, a conocer las formas de los otros –“los espectros ambulantes de los otros” diría Jorge Volpi– y nos hace auténticamente humanos.

TEXTOS FUENTE

Bossi, Elena. *Otro lugar*. Córdoba: Ed. Del Copista, 2008.

Molloy, Sylvia. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI, 1998

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Ed. Siglo XXI, 2008.

Fleckenstein, Kristie. “Body signs: a Biorethoric for change”, *Relations, Locations, Positions*. Peter Vanderbelg. Urbana: NCTE, 2006: 56-73.

Foucault, Michel. *La voluntad de saber*. México: Ed. Siglo XXI, 1985.

Hoffmeyer, Jesper. *Biosemiotics: an Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*. Scranton and London: University of Scranton Press, 2008.

Munari, Bruno. *El arte como oficio*. Barcelona: Ed. Labor, 1994.

Volpi, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara, 2010.