

Instantáneas de una fiebre

Snapshots of a fever

Claudia Costanzo Dalatsi

Universidad Abierta, Grecia

claudia_costanzo@yahoo.com

Resumen

La trilogía de *nouvelles* de Diego Muzzio, *Las esferas invisibles* (2015) que relata episodios ligados a la “fiebre amarilla” de 1871 en Buenos Aires, constituye el *corpus* de este análisis, el que busca en estos relatos de una epidemia –uno de los últimos escritos antes de la presente pandemia- el perfil de ciertos componentes del *background* de la Modernidad que presumiblemente se van diluyendo a partir de la pandemia actual. Los centros de atención serán las cuestiones de la “trascendencia” y del “yo”. Nos serviremos de un cuadro de Blanes (*Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871*), como herramienta hermenéutica para profundizar en el análisis antedicho.

Palabras clave: *background*, trascendencia, yo, Muzzio, Blanes

Abstract

Diego Muzzio's trilogy of *nouvelles*, *Las esferas invisibles* (2015) which narrates episodes associated with the “yellow fever” in 1871 in Buenos Aires, constitutes the *corpus* of this analysis, which seeks out in these short stories of an epidemic -one of the latest works before the current pandemic- the profile of certain components of the background of Modernity that are presumably fading since the current pandemic. The focal points will be the issues of “transcendence” and “ego”. We will make use of Blanes' painting (*An episode of the yellow fever in Buenos Aires, 1871*) as an hermeneutical tool in order to delve into the aforementioned analysis.

Key words: pandemic, background, *transcendence*, ego, Muzzio, Blanes

INTRODUCCIÓN

Detenerme a analizar representaciones de epidemias al tiempo que somos protagonistas de una, puede tener diversos alcances y sentidos, desde la denominada por André Gide *mise en abyme*, que marca, por ejemplo, *As crónicas do Sochantre* de Álvaro Cunqueiro a la –al menos deseada- *repercusión performativa* (Austin) que dentro del propio desarrollo del relato, Defoe adjudica al narrador de *A Journal of the Plague Year*, una de las obras más conocidas y reconocidas cuyo referente es una epidemia: “I mention this story also as the best method I can advise any person to take in such a case, specially if he be one that makes conscience of his duty”. En un extremo, pues, el inquietante juego de representaciones que acaba por desleír el referente; en el otro, la confianza plena en la representación, que hace de la obra literaria una suerte de tela transparente a través de la que se avizora y se conoce un hecho que no hemos vivido, tan vívida y detalladamente re-presentado que lo dicho sobre él basta para que sepamos cómo reaccionar si nos tocara –como nos toca ahora - vivir algo similar.

Entre los extremos y las muchas opciones que abrigan esos extremos, he basado mi elección en una hipótesis de trabajo relativa a una posible incidencia de la actual pandemia en nuestros *imaginarios*; la hipótesis de que, tal vez, por fin, encontramos fecha y acontecimiento que marquen el comienzo del siglo XXI. No es el lugar para extenderme sobre tal hipótesis, pero sí parece necesario hacer algunas precisiones: 1) Los siglos solo cronológicamente empiezan en el año 00 que marca el calendario; en tanto época, en tanto segmento de la historia, cada siglo empieza –si empieza- en el momento en que son perceptibles cambios en el modo de vida de los habitantes de ese siglo y en el ramillete de ideologías que los justifican y a la vez los promueven. 2) La nuestra es una época de “modernidades”, cuyo estigma es el cambio continuo (de preferencia, no radical), una suerte de correlato y coletazo del afán de novedad y moda connatural al capitalismo, en

especial a partir de la Primera Revolución Industrial; esto nos ha llevado a querer estar siempre empezando algo, a buscar hasta frenéticamente lo que nos diferencia de los que nos precedieron. Un afán que ha llevado incluso a la declaración del *Fin de la Modernidad*¹, al ansia de que termine la pluricentenaria ola de novedades, emanada de esa misma manía de novedad y prefigurada con sus mismos *esquemas referenciales* [Pichon Rivière: 26]. He de declararme, pues, contaminada con el virus del afán de continuo comienzo que marca nuestra época, con el único descargo que nos ofrece Pascal [347]:

“L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien.”

O sea, con el descargo de tener conciencia de que el afán responde al *esquema referencial* hegemónico y que, por lo mismo, todo lo que se diga basado en él sea, muy probablemente, errado. Asumido esto, tomo en cuenta que mis contemporáneos, empujados por el mismo afán, sentirán –para poder explicarse a sí mismos y para analizar nuestro tiempo– la necesidad de fechar el comienzo cultural del siglo XXI. 3) Estimo que es posible que la actual pandemia pueda suponer el principio del fin del yoísmo moderno y el comienzo de un nuevo axioma ideológico y ético que bien podría recoger el aserto de Borges [493] “cualquier hombre es todos los hombres” pero no en el sentido identitario-no identitario que Borges le da en “La forma de la espada” (y, en realidad, a lo largo de toda su obra) sino en el específico sentido de que mi bien es el bien ajeno y de que solo protegiendo el bien ajeno puedo proteger el mío ².

¹ Como se sabe, el título de esta obra de Gianni Vattimo es emblemático y es también, por sí solo, síntesis de ese período del pensamiento y, en cierto grado, del arte y la cultura, que previamente Lyotard llamó *La Postmodernidad*.

² Evidentemente, el mencionado no será el único cambio que traiga consigo la pandemia ni una sola variante es suficiente para hablar de cambio de siglo, o en otras palabras, de *esquema referencial*; simplemente, en este escrito deseo bucear un poco en este específico asunto. Por otro lado, un cambio de esta naturaleza ha empezado a gestarse hace siglos y ha tenido fuertes embates en tiempos recientes –en especial, después de la Segunda Guerra–; la pandemia no

Lo antedicho determina la pertinencia de mi elección: analizar la representación de una epidemia en una narración reciente, una de las últimas escritas y publicadas antes de nuestro arribo al umbral del siglo XXI; *Las esferas invisibles* del argentino Diego Muzzio, publicada en 2015; una trilogía de *nouvelles* tejida en torno a la “fiebre amarilla” que asoló a Buenos Aires en 1871. A los efectos de este escrito, aquella será considerada como muestra paradigmática del *esquema referencial* hegemónico hasta la pandemia, es decir, el caracterizado por el yoísmo moderno y la correlativa serie de dualismos racionalistas (Derrida) propios de la Modernidad. Es asimismo muestra de lo que, si esta hipótesis de cambio de *esquema referencial* resulta cierta, puede considerarse uno de los últimos estertores modernos. La relevancia de su análisis está dada por el hecho de que, si en unos pocos años, en efecto empiezan a aparecer obras basadas en el axioma “yo soy los otros y los otros son yo”, corresponderá compararlas con las pertenecientes al *esquema referencial* precedente para explicarlas y evaluarlas; y cuanto más cerca del fin del período yoísta estén las obras a comparar, más certero será el diagnóstico sobre el posible cambio y la génesis del mismo.

Para iluminar el referido análisis de *Las esferas invisibles*, utilizaré otra obra artística que adoptará en este escrito la función de herramienta: el cuadro de Juan Manuel Blanes *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), elegido porque su referente es el mismo que el de la trilogía de Muzzio y, en especial, porque sintetiza el “canto del cisne” del imaginario occidental decimonónico; o sea, predominan en ese cuadro de Blanes (como en el conjunto de la obra de dicho pintor uruguayo) aquellos componentes del *imaginario* [Iser: 379]³ de la Modernidad que llegan a su auge en el siglo XIX y resultan desplazados

podría nunca ni ser su causa única, ni instaurarlo. Lo que sí es posible es que la conmoción provocada por la pandemia lo catapulte, abreviando los procesos sociales, cognitivos e ideológicos necesarios para que el nuevo esquema resulte hegemónico.

³ Las diferencias entre la noción de *esquema referencial* de Pichon Rivière e *imaginario* de Iser no serán tomadas en cuenta en este análisis; por el contrario, me interesa llamar la atención sobre sus coincidencias. Habida cuenta de esto, preferí empezar aludiendo a Pichon Rivière debido a que su noción empalma directamente con el campo epistemológico considerado como conjunto; a la inversa, en el desarrollo del artículo nos remitiremos al imaginario puesto que su objeto de estudio ha sido el arte y, en particular la Literatura, tal como ocurre en este escrito.

al instalarse en Occidente el *imaginario* del siglo XX. Subrayo que no se comparan obras sino *imaginarios*. El objetivo es analizar uno de los dos *imaginarios contrastados* [Pizarro, citada por Palermo:72], por lo que la comparación tiene un centro (la obra del *imaginario* a observar, la que presumiblemente sintetiza el fin del *imaginario* del siglo XX); su *contraste* con la obra y el *imaginario* precedentes no colocan a estos últimos en pie de igualdad con el objeto de estudio, sino que los mismos constituyen una suerte de catalizador, un reactivo, que facilita el conocimiento del objeto a través de la identificación de sus diferencias y similitudes con otros. Una suerte de conocimiento de la *presencia* a través de la *no presencia* (Husserl, Benoit) -es decir, la *ausencia*- con todas las implicancias fenomenológicas que esto acarrea.

INSTANTÁNEAS

Propongo considerar el cuadro y la trilogía como dos versiones inversas de la foto: el cuadro transmite un relato a través de una secuencia, de una instantánea; la trilogía da en cada *nouvelle* una instantánea a través del relato.

LIENZO

El cuadro responde a la época culminante de la pintura-fotografía, su último estertor antes de que la fotografía propiamente dicha lleve a los impresionistas y a quienes les siguieron a descartar para siempre esta opción pictórica. Refleja lo más “fielmente” (para los criterios de la época) posible los componentes más relevantes de la epidemia de 1871, tomando, además, como punto de referencia, un hecho real.



Juan Manuel Blanes, *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871)

En las dos dimensiones que por definición tiene el lienzo vemos el interior de una vivienda humilde a la que han entrado dos conocidos médicos de la época, José Roque Pérez y Manuel Gregorio Argerich, quienes murieron poco tiempo después de este episodio, víctimas, también ellos, de la fiebre amarilla. Ocupan el centro de la escena y de la mirada de quien contempla el cuadro. Detrás aparece otro miembro de la Comisión Popular de Salud Pública, tapándose la boca. A un costado de los médicos, un niño que los mira. Los demás miran la

escena que los ha traído a la casa: en la primera línea –la más cercana a quien contempla el cuadro- hay una mujer tirada en el suelo, muerta; sobre ella un bebé que busca el pecho de la madre para alimentarse. El niño es también, presumiblemente, hijo de la fallecida. En un segundo fondo del cuadro, entre sombras, se ve el cuerpo de un hombre tirado en un camastro; probablemente el padre, también muerto. En una instantánea pues, de un solo golpe de vista, se desarrollan varios grandes temas incluidos en la peste: la muerte y, en particular la desgracia de la pérdida de jóvenes, tronchando no solo sus personales oportunidades sino cuanto hubieran podido dar; la orfandad de niños pequeños generada por estas muertes y sus vastos y complejos correlatos, tanto para los directamente implicados como para el conjunto de la sociedad en que viven; el afán ciudadano de limitar y paliar la epidemia, con sus innumerables fracasos; la apostólica dedicación de los médicos, que llegó al sacrificio de sus propias vidas en el cumplimiento del deber; el problema de la pobreza

y cómo esto supone una mayor vulnerabilidad; la cuestión de los inmigrantes (tal era el caso de la familia retratada) y la relación de tal condición con las ya referidas pobreza y fragilidad ante la enfermedad. En el boceto que precedió al lienzo definitivo se incluyen, además, los aspectos morbosos de la dolencia, ya que aparece el rostro de la mujer deformado por sus efectos, el cual se sustituye por uno de



Juan Manuel Blanes, boceto de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*

idílica belleza en el cuadro definitivo.

Por lo tanto, la instantánea que el lienzo no puede dejar de ser por ser lienzo es, tal como lo sintetizó López Matos, “como un libro, una crónica completa, como una de esas películas de dos horas y media que nunca logran reflejar por completo el asunto. Lo de Blanes es una enciclopedia de un solo cuadro sobre la fiebre amarilla en Buenos Aires.”

RELATO



Menos fácil es demostrar que la trilogía de Muzzio es exactamente lo inverso, o sea un conjunto de complejos relatos, con muchos elementos enciclopédicos que se sintetizan en una instantánea. Y probablemente, no hubiéramos pensado en esta perspectiva hermenéutica de no contrastarla con la pintura de Blanes; es que justamente, empieza a verse cómo el cuadro es una herramienta destinada a “abrir” la trilogía, a ayudarnos a ver pliegues y perfiles

suyos no tan evidentes, pero, probablemente, decisivos. Consideremos los siguientes aspectos:

a) TRILOGÍA

En principio, se trata de tres relatos, que a la vez contienen otros, recreando esa distribución de “cajas chinas” -la *mise en abyme* que mencionábamos al principio- que Cervantes convirtió en deleite de los occidentales. Aparentemente cada *nouvelle* es autónoma ya que los personajes y los acontecimientos de cada una son independientes entre sí y no hay continuidad ni secuencial ni fáctica; no hay ningún hilo narrativo (tradicional) que los una. Sin embargo, una mirada más detenida permite observar que en realidad están entramadas, lo que

hace que debemos considerar “trilogía” –aunque heterodoxa- al conjunto.

La coincidencia más evidente es que los tres relatos se refieren, como hemos dicho, a la fiebre amarilla de Buenos Aires en 1871. Pero más importante que esta concomitancia referencial es el efecto que produce en el lector la distribución de estos datos dentro de cada narración. Así, la primera *nouvelle*, “El intercesor”, se inicia con su ubicación espacio- temporal “En 1871, año en que la fiebre amarilla devastó la población de Buenos Aires” [11]. Esta precisión –que a primera vista luce como una técnica narrativa anacrónica para el siglo XXI y hasta para el XX- comprende las otras dos *nouvelles*. En las otras dos no se da esta información hasta varias líneas después del comienzo, como sucede en la segunda *nouvelle*, “El ataúd de ébano” (“La peste assolaba a Buenos Aires: un ataúd valía su peso en oro” [79]), o recién varias páginas más adelante, lo que ocurre en la tercera, “La ruta de la mangosta” (“El anuncio apareció en *La Nación* a mediados de enero de 1871. Recién se iniciaba la epidemia de fiebre amarilla.” [136]). Como consecuencia, al enfrentarse a la segunda y la tercera *nouvelles*, el lector avanza acuciado por la incertidumbre y la sospecha de que estos dos relatos también se remiten a esa epidemia; hasta que logra confirmarlo, se ve impulsado a remitirse catafóricamente de continuo a las otras unidades de la trilogía ya leídas, mecanismo que no cesa sino que se potencia con la confirmación y, naturalmente, hace más inextricable la unidad de conjunto. Hay muchos otros mecanismos narrativos que coadyuvan a la unidad que presentamos, pero, a efectos de este escrito, baste este como muestra.

A la unidad del conjunto contribuye también el hecho de que las tres están escritas en el mismo estilo, así como con la misma *escritura* [Barthes: 18-20], -y, en consecuencia, con la misma ideología-constituyendo fragmentos del mismo *imaginario*, confirmándose entre sí; es decir, que todas contienen problematizaciones sobre el yoísmo y sus correspondientes dualidades racionalistas (que, como hemos dicho, es, a punto de partida, lo que nos interesa observar).

Finalmente, lo más relevante para nuestro análisis: las liga el tema central, común a todas ellas, es decir, la búsqueda de la trascendencia, como vía para salvarse de la epidemia y, en último caso, de salvar al

menos el alma. Esto nos llevará a considerar, en los siguientes apartados, el dualismo “irrealidad-trascendencia” en el *imaginario* de esta trilogía y luego la relación de esta con la concepción del yo.

b) DEL RELATO A LA INSTANTÁNEA

A pesar de presentar diferentes estructuras narrativas en tanto se encastran de distinto modo los relatos y *metarrelatos* que conforman cada una, puede observarse que debajo de este formato aparente las tres tienen la misma estructura profunda: en las tres, los complejos ir y venir entre espacios, tiempos y narradores se condensan en una sola secuencia: la siempre breve y *litótica* secuencia final. Veamos cada uno de los tres casos.

La primera *nouvelle* consiste en dos narraciones -ambas en primera persona- dispuestas bajo el formato *metaliterario*, creando la *mise en abyme* que anotáramos: una, que aparentemente solo sirve de marco para insertar en ella al segundo personaje-narrador y la otra, referida por este segundo personaje, mucho más extensa que la narración-marco, creándose la equívoca impresión de que el verdadero tema de la *nouvelle* es el de la narración secundaria y no el de la primaria. En la narración que prefiero llamar “primaria”, un sacerdote recién ordenado pasa el día y la noche recorriendo las calles bonaerenses para ofrecer el consuelo de la confesión y la última unción. Uno de esos condenados no padece de fiebre amarilla, aunque sí está tan grave que morirá dos días después; es el narrador y protagonista del relato secundario. Este segundo relato se ubica en 1938, durante la dictadura de Rosas, también en Buenos Aires; algunos hechos iniciales tienen lugar en su capital, pero se centra en acontecimientos ocurridos al sur de la provincia, en torno a un cuartel perdido en medio de la nada. Este relato secundario difiere de los que se han ocupado del mismo período: no tiene ni el sesgo combativo de la narrativa de tesis decimonónica dedicada a la controversia civilización-barbarie, ni la pseudo-objetividad de la narrativa histórica, ni importan mucho los abusos de Rosas –aunque no deje de incluir la respectiva crítica-; el nudo de este relato es una práctica mágica –presumiblemente umbanda- cuyos efectos en los personajes demuestran (dentro de la ficción del relato, al menos) la existencia real de los dioses respectivos.

Comprendemos el sentido de este relato y el del relato primario cuando percibidos que ambos se han encadenado en contrapunto: el narrador protagonista del relato primario, el sacerdote, se afana en llevar el mensaje cristiano a todas partes, en reunir un rebaño de almas arrepentidas; el narrador protagonista del relato secundario es, por su parte, “la oveja negra”, el que se resiste a la palabra divina diciéndole al sacerdote que el dios al que este sirve es “su dios” y mostrándole que hay otros, aquellos en los que este segundo narrador cree porque ha sufrido el impacto de su poder. El sacerdote se debate, se empeña en obtener el arrepentimiento del segundo narrador y así, el último acontecimiento del relato primario es una última visita del “intercesor” a la casa del “hijo pródigo”, justamente con el fin de devolverlo al camino de la cristiandad. Visita que culmina con su lacónico fracaso: “Con una sonrisa indefinible en los labios, me anunció que Vidal había fallecido la noche anterior.” [75]. El pecador muere, inconfesado y por tanto fiel a los dioses paganos. Los dos relatos se empalman en este desenlace, en una escena única, mínima, breve y *litótica*, como hemos dicho, una única secuencia, una toma, similar a la del cuadro de Blanes. Como en el soneto, el desarrollo existe para que se comprenda el colofón, el final, la toma, la instantánea que lo sintetiza todo.

La segunda *nouvelle* presenta un ensamble narrativo más simple: un relato lineal -con sus consabidos planteo, nudo y desenlace- apenas entrecortado, muy pocas veces, por brevísimas analepsis; las apenas necesarias para dar a conocer datos básicos del carácter y la relación entre los personajes. En él dos fugitivos de la ley aprovechan la epidemia para efectuar distintos tipos de latrocinios, eligiendo el que les ha parecido más lucrativo, a saber, el robo de los ataúdes de muertos recientes para vendérselos a los carpinteros que ya no disponen de madera para nuevos ataúdes, quienes a su vez los destinan a sus nuevos y numerosos clientes. Ese quehacer los conduce al encuentro de una niña que ofrece comprar el último ataúd que han robado para enterrar a su padre y exige que consigan otro para su hermanita. A partir de entonces empiezan a ocurrir acontecimientos extraños, cada vez más y más sobrenaturales, hasta llegar a lo milagroso. Lo primero es que uno de los depredadores queda de inmediato fascinado con la niña, considerándola una “santita”, y así,

en segundos, desaparece su maldad y se convierte en protector de la chiquilla. El resto del relato lo ocupan la serie de vicisitudes que atraviesa el segundo depredador para cumplir con las demandas de la niña, vicisitudes que poco a poco lo van transformando, a medida que -como el segundo narrador de “El intercesor”- comprueba que la niña no es un ser de este mundo, que pertenece a ese espacio sobrenatural de “las esferas invisibles”. O sea, los dos fugitivos -uno de inmediato, el otro luego de un largo y doloroso proceso- acaban reformándose, acaban pasando de depredadores a seres buenos y generosos. De nuevo la trascendencia es la clave en la *nouvelle* y, de nuevo el conjunto del relato sirve únicamente

para dar sentido a la secuencia final: “las palabras de su amigo se perdieron bajo el traqueteo del carro” [132]. Es que el personaje cuyo proceso de conversión fue más arduo ha quedado con la mente y los sentidos clavados en la imagen de la “santita”: “Vega estaba seguro de que nunca volvería a ver a Eleonor. Al menos no bajo la misma apariencia. Pero él siempre la recordaría como la había visto por última vez, sonriendo al pie de la escalera” [132]. Dos secuencias -una sonora y una visual- que se empalman para constituir una: la de un hombre cautivado por la trascendencia.

La tercera *nouvelle* es la que presenta la estructura narrativa más compleja: como en la primera hay un relato primario que oficia de marco, pero, esta vez, circular, ubicado en los umbrales de la *nouvelle*, cuyas acciones tienen lugar en Buenos Aires en 1917. La *nouvelle* se abre con la frase “Voy a morir” [135]; el relato-marco del comienzo se retoma al final, mediante una especie de *raconto* de los hechos ocurridos en 1917 presumiblemente anteriores a la enunciación de la frase de apertura, el que culmina con la vuelta al momento de partida a través de la frase paralela “Moriré aquí, en este cuarto de hotel” [216]. Al interior hay un segundo relato, dividido en dos partes: Una dedicada al conocimiento del personaje que enseñará al protagonista-narrador la porción de trascendencia que le ha tocado en suerte; esta primera parte también se ubica en Buenos Aires, pero en 1871, es decir se trata del relato dedicado a la fiebre amarilla. La otra parte, prácticamente otro relato, trata las andanzas del protagonista por diversas partes del planeta en el período 1871-1917. A la vez, ese

segundo relato incluye un tercero, centrado en otro personaje, quien hubiera guiado al protagonista hacia una vida sencilla, al margen de toda trascendencia. En esta *nouvelle*, a diferencia de la primera, hay un único narrador para los tres (o cinco) relatos superpuestos. Entre los tres, el relato clave es el secundario, el relativo a la epidemia de 1871 porque los hechos referidos en él constituyen el motor de los otros relatos: y lo es, precisamente porque es allí que el protagonista toma contacto con una peculiar forma de trascendencia. Se trata de una nueva versión del mito de la fuente de la eterna juventud en el que la fuente es una sustancia, cuya obtención requiere de la tecnología y del desplazamiento y que conlleva un componente macabro. La sustancia es la *lúmina* y se obtiene fotografiando cadáveres recientes con una específica cámara fotográfica; esto implica la necesidad de desplazamiento constante, siempre en busca de guerras y pestes, para tener acceso al mayor número de cadáveres posible. El tiroteo de un avión durante la Primera Guerra destruye la cámara y esto condena al protagonista a enfrentar la muerte que ha ido evitando durante treinta y seis años: en 1871 había enfermado de peste amarilla, enfrentando una muerte segura, de la que le salva la *lúmina* y una vez acabada la posibilidad de fabricar esta sustancia, el mal vuelve y acaba la tarea iniciada treinta y seis años antes. Una cadena de hechos que hace del protagonista “El último apestado de la epidemia de fiebre amarilla de 1871” [216]. En esta *nouvelle*, a diferencia de las otras dos, por lo visto, es la inmanencia la que triunfa sobre la trascendencia. Sin embargo, hemos de revisar tal convicción ante la frase que cierra la *nouvelle*: “Todo lo que he hecho, volvería a hacerlo” [216]. Con ella el protagonista invierte la derrota final otorgando el mayor valor a ese fragmento de trascendencia que logró arañar y con ella al triunfo, aunque efímero, de los poderes sobrenaturales que supo manejar durante un período. De nuevo la compleja red de relatos se sintetiza en una sola secuencia, expresada en una única frase, aunque esta vez no es una imagen visual, sino una suerte de foto del alma: una reflexión que presenta el *imaginario* del personaje y, en especial, las características extremas de su yoísmo.

c) TRES INSTANTÁNEAS

Como punto de partida, anotemos que el hecho de que una cámara fotográfica sea el componente decisivo (en tanto de ella depende la vida o la muerte) de la *nouvelle* que cierra la trilogía, unida a esa interpenetración entre las tres que se logra con recursos sutiles, como la forma en que se distribuye la explicitación de las coordenadas espacio-temporales, es un elemento confirmatorio de la interpretación que proponemos, es decir que cada una de las tres *nouvelles* está formada por complejos entretejidos de relatos que se reducen a una instantánea. Veremos, más adelante que, a su vez, las tres instantáneas se solapan y amalgaman entre sí, para reducir toda la trilogía a una toma única, cuya expresión verbal ya no está en los desenlaces, sino que es anticipatoria puesto que se trata del título de la trilogía.

Por el momento, registremos que las tres instantáneas retratan las mismas zonas de un mismo *imaginario*: la cuestión de la trascendencia (inserta en uno de los muchos *dualismos* racionalistas) y la configuración del “yo” (también ligada a la hegemonía del Racionalismo). Esto es lo que analizaremos en las líneas siguientes.

TRASCENDENCIA: “IRREALIDADES”

Tal como lo hemos visto en el análisis precedente, la noción de “trascendencia” implica la de “inmanencia”. Como se sabe, en todos los binarismos cada uno de sus dos términos solo puede definirse y, en realidad solo puede existir, como opuesto del otro; es esa regla sagrada de los binarismos (o dualismos) que hace de la *disyunción* (específicamente de la disyuntiva “o”) el engranaje clave de este sistema de pensamiento, como anotara Greimas; un pensamiento muy anterior al Racionalismo (el primero en sistematizarlo fue Aristóteles, pero ya era hegemónico en la Antigua Grecia varios siglos antes) pero es el Racionalismo el que le da la forma más acabada que conocemos, la que ha sido hegemónica durante las últimas centurias y que, en muchos ámbitos, aún lo es. A la vez, los campos semánticos de cada uno de los términos de un binomio están también formados por una red de binarismos; para la “trascendencia” tenemos, entre otros

tantos: “Dios/diablo”, “cristianismo/paganismo”, “cielo/infierno”, “ángel/demonio”, “bruja/hada”, “ser vivo/fantasma”. Todos ellos articulados, claro está, sobre los que podrían denominarse “binarismos generadores” o “arquetípicos”: “bien/mal”, “lindo/feo”, “arriba/abajo”, “luz/oscuridad”. El sistema es coherente y, por lo mismo, infalible al interior de sí mismo; pero no por eso carente de problemas. Uno de ellos se plantea cuando entran en conflicto dos formas de trascendencia que pertenecen a sistemas de creencias distintos. Por ejemplo, un cristiano no podrá creer en fantasmas ni en ninguna deidad fuera de Dios, ni en nada ni nadie que detente poderes sobrenaturales a menos que esté tipificado en su fe (Dios, santo, ángel, demonio), ni en ninguna de las tantas formas de la trascendencia que pueblan las variadas tradiciones (ni siquiera las occidentales, tan legítimamente heredadas por los habitantes de esta zona del mundo como la fe cristiana). El conflicto requiere una solución: en Occidente, durante la Edad Media y los primeros siglos de la Modernidad, la solución fue la herejía o, en otras palabras, la pena capital para los opositores, determinada por la vana ilusión de que su muerte acarrearía la de sus creencias. Avanzada la Modernidad, ya bajo el imperio del Racionalismo, se presentaron otras alternativas: La más radical fue la negación absoluta de la trascendencia, colocando a la ciencia y las percepciones como único objeto de fe posible; una solución restringida y efímera, bajo la cual los parisinos degollaron las estatuas de santos de Notre Dame para rehacer, años después, las fachadas flageladas y exponer en el Museo de Cluny, los cuerpos al lado de las cabezas de las estatuas, en acto de contrición. Otra fue agrupar todas las trascendencias en una; uno de los que lo intentó fue Voltaire, cuya anticristiana fe en la trascendencia fue considerada panteísta (aunque también Voltaire volvió al cobijo católico en el fin de sus días). La más exitosa, la hegemónica, fue, sin embargo, una tercera: reservar la condición de trascendencia para el cristianismo y, asumiendo que muchas personas combinaban con esta religión creencias no compatibles ella, se admitió el derecho de creencia, pero se le negó la trascendencia, adjudicándole el status de “irrealidad”, a la que solo sutiles diferencias separan de “ilusión”, “fantasía” e, incluso de “ficción”. A las personas que las padecían se les dispensó un negligente desprecio y a ellas mismas se las guardó celosamente en las

celdas de épocas antiguas –irremisiblemente superadas- o culturas lejanas –inaccesibles y equivocadas- o, en jaulas auríferas: en las obras de arte. Esta es la solución que exhibe la que probablemente es la principal obra de referencia entre las referidas a epidemias, es decir, la ya aludida novela de Defoe. En la misma, aunque hay un tratamiento un tanto irónico de las creencias cristianas, Dios, sus fieles y sus iglesias se mantienen vigentes; al mismo tiempo se da cuenta de la floración de creencias tradicionales no cristianas que la peste produce, poblándose la ciudad de Londres de episodios multitudinarios en torno a vaticinios, posibles caídas de cometas, fantasmas y otras tantas “fantasías” del estilo. En medio del largo relato que las presenta, se especifica el lugar que les cabe en el *imaginario*, el que el lector debe darle en el suyo: “These things serve to show how far the people were really overcome with delusions”. Naturalmente, Defoe se refiere aquí al primer grupo que tipificamos, el de los cristianos que al tiempo profesan creencias paganas y esto nos interesa especialmente, porque precisamente esa es, como hemos visto, la condición de los personajes de *Las esferas invisibles*. De las diferentes traducciones que podría dársele al vocablo “delusions”, prefiero la de “irrealidad” que ofrece Pablo Grossmichd en su traducción de *A Journal of the Plague Year*, ya que me parece que comporta el *sema* [Pottier: 26] “objetivación” que también contiene el binomio “inmanencia/trascendencia”.

Esto facilita el contraste entre la manifestación de las tres nociones en las dos obras que nos ocupan: “inmanencia / trascendencia / irrealidad”. La novela de Defoe nos ilustra sobre el *horizonte* (Gadamer) occidental de fines del siglo XVIII, ese en el que el Racionalismo se explicita y justifica puesto que corresponde a los comienzos de su hegemonía; el lienzo de Blanes encarna su culminación, que es también el comienzo de su despedida; la trilogía de Muzzio da cuenta de su agónico desgaste, impotente ya ante numerosos y disímiles embates, que no le permiten atajar la emergencia de las persistentes tradiciones populares, de magias y monstruos que vuelven a enseñorearse del *imaginario* y amenazan con reconquistar Occidente.

LIENZO

Este cuadro de Blanes sintetiza las estéticas neoclásica, romántica y naturalista. De la academia italiana del Ottocento -cuyos dogmas y prácticas dominan el conjunto de la obra del pintor- procede la concepción del claroscuro y de la perspectiva. Del Naturalismo provienen el cuidado de los detalles, el afán de recrear las percepciones, la continua remisión a la ciencia -considerada como única fuente de verdad- y la denuncia social de las miserias a las que están sometidas las clases más bajas. Del Romanticismo, la preocupación por representar y, sobre todo, por transmitir, sentimientos a través de la pintura, así como un mal no físico, sino social y espiritual: la soledad. Las dos primeras tendencias nombradas son contrapartidas estéticas del Racionalismo, basadas en sus axiomas. El Romanticismo, por su parte, predomina en el arte occidental durante la mayor parte del apogeo del Racionalismo y, al tiempo que también se apoya en sus principios básicos (como el binarismo o la linealidad), constituye su complemento ineludible: hace del arte el reservorio de todas las inquietudes humanas que el Racionalismo defenestra; sentimientos, ideales, trascendencias -exiliadas del mundo "real"- hallan refugio en la "ficción". En nuestro caso, nos interesa considerar - en este apartado dedicado a las contraposiciones "inmanencia/trascendencia"/"irrealidad"- la amalgama de elementos neoclásicos y naturalistas. En el siguiente, dedicado a las representaciones del "yo", nos referiremos a los componentes románticos.

Las consideraciones precedentes ayudan a percibir, no ya lo que se ve en el lienzo, sino lo que falta; a interpretar sus ausencias. Lo que no hay (aunque su presencia era esperable tanto en las casas y personajes de la época, como en las prácticas y en el *imaginario* occidentales de aquel tiempo, como en -al menos la mayoría de- las obras que tienen como referente una epidemia) es signo alguno de Dios. Dios no está en el cuadro: no hay ni crucifijos ni imágenes de santos ni gestos religiosos como el de juntar las manos o la señal de la cruz. En su lugar, aunque igualmente impotentes, solo están presentes los médicos, siendo, además, las figuras de mayor tamaño, las que ocupan -como anotamos al hacer su descripción inicial- el centro del cuadro y del

espacio representado; no hay más saber, más verdad ni más poder que los de la ciencia. La escena (y con ella el conjunto entero de la peste de 1871, en virtud de la ya comentada proyección enciclopédica de esta pintura) ha quedado entrampada en la inmanencia. En esa inmanencia que -dentro del *imaginario* que alienta el cuadro- ni siquiera puede llamarse tal, porque responde al Racionalismo extremo, ese que, como hemos dicho, propendía a la anulación absoluta de toda trascendencia y -en el encuadre de los binarismos- esto conllevaba la consecuente anulación de su noción complementaria: borrar lo trascendente implicaba necesariamente eliminar lo inmanente. La inmanencia deja -en las acciones y representaciones del Racionalismo extremo- de ser tal para volverse solo existencia.

TRILOGÍA

Como apuntamos, el lienzo constituye una de las mejores muestras del *horizonte* instaurado en el siglo XVIII y que llega a su máxima expresión en el ocaso del siglo XIX: el de la hegemonía racionalista. Por ello, su contraste con *Las esferas invisibles* ayuda a calibrar la ubicación de la cuestión “inmanencia/trascendencia”/“irrealidad” en el *imaginario* de la trilogía. Al hacerlo, tengamos presente ante todo que dicha hegemonía racionalista ha sido vapuleada, desde sus comienzos, por muchos frentes. Entre esos embates anti-racionalistas, los ideólogos del Post-Modernismo, han privilegiado el papel que en ello vienen jugando la filosofía (en especial a partir de Nietzsche) y los cambios en la vida cotidiana de los habitantes del llamado “Primer Mundo”. Los etnólogos, antropólogos y mitólogos vienen, desde fines del siglo XIX, buscando respuestas en las tradiciones, mitos y tabúes de las comunidades no contaminadas por el *imaginario* occidental. Los iberoamericanos hemos preferido atender a los *imaginarios* de las culturas nativas y es la recreación literaria de los mismos la que dio, finalmente, carné de identidad a Iberoamérica, como bien lo observó Ángel Rama. Muzzio prefiere -como lo habían preferido Mary Shelley o Carpentier- recoger las creencias populares de su propio entorno. En la obra de Muzzio, no obstante, están exentas del peaje ideológico que suponen los regionalismos y los folklorismos que le antecedieron.

En contrapunto con el lienzo, la trilogía luce, en su propio umbral, a Dios, a través del sacerdote, “el intercesor”, como ya anotamos. Sin embargo, observamos desde el comienzo que el Dios de la trilogía también presenta muchas formas de la ausencia; ausencias que en la obra de Muzzio sí son percibidas como tales, puesto que esa presencia divina inicial, imperante, conduce al lector a mantenerse expectante, a la espera de otras manifestaciones del poder celestial que nunca lleguen. Así, la primera forma de la ausencia divina es una reticencia: Dios aparece como todopoderoso para salvar las almas de los moribundos; pero no parece haber hecho nada por sus cuerpos. Dios Todopoderoso no puede o no quiere salvar a las gentes de la epidemia. Esto no lo dice el texto; es, repetimos, una reticencia. Pero tan clara y evidente que, por su mismo silencio hace más desolador el silencio de Dios, que ha abandonado a los vivos. En esa misma *nouvelle*, hay una segunda falta de Dios: no puede salvar todas las almas; la fe del segundo narrador se le resiste y en este acto -si lo leemos en el encuadre del *Antiguo Testamento*- Dios sufre una derrota, ya que su victoria depende de sus fieles.

En las otras dos *nouvelles*, Dios ya no está; se trata, no obstante, de formas de la ausencia disímiles y hasta -en apariencia- antagónicas. En la segunda, lo que falta es la referencia a Dios, sea verbal o icónica; en otras palabras, es la figura de Dios la que no está, aun en sus más abstractas formas. Pero sí está su dogma, y, más específicamente, el dogma cristiano: no solo los dos pecadores vuelven al rebaño de los “buenos” sino que el más rebelde de los dos -Vidal- renuncia a lo que había sido el fin único de su vida: el dinero. En efecto, el acto que cumbre de su conversión es entregar la pequeña fortuna que ha reunido gracias a un extenso prontuario de robos y asesinatos para satisfacer una demanda de la “santita”; esta renuncia es una prueba de su arrepentimiento, pero también recuerda al Evangelio: “es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de los Cielos”. Sin embargo, la única figura sobrenatural, la responsable de la conversión de los maleantes, no se corresponde con ninguna de las respectivas prefiguraciones cristianas: no puede ser santa (como creyó el pecador más dócil e ingenuo) porque los santos no se encarnan en seres humanos; lo mismo rige para Dios y los ángeles. La forma en que se manifiesta recuerda, más

bien, uno de los recursos que los dioses de los tiempos homéricos usaban para comunicarse con las personas. Al parecer pues, la segunda *nouvelle* está regida por dos formas de trascendencia, concomitantes: 1) un principio rector del Universo, el “bien”, cuya presencia, aunque coincidente con la doctrina cristiana, no supone la hegemonía de esta sino que más bien se constituye en un principio más amplio, más básico y general que ella, siendo la doctrina cristiana apenas una de las tantas expresiones de ese principio máximo; recuérdese que el mismo rige otros dogmas y, al respecto, bastaría mencionar la cosmogonía platónica. 2) una presencia sobrenatural que ejecuta la intervención de “las esferas invisibles” en la vida de los humanos; hasta en la de los más humildes e insignificantes. Presencias que, por contraste, hacen aun más amarga esta constatación: Dios, el dios cristiano aquí tampoco está.

En la tercera *nouvelle*, la ausencia es más nítida y absoluta que en las otras dos: ni una mención, ni un gesto, ni una *huella* (Peirce); ni siquiera una esperanza o un reclamo por parte de ningún personaje. Es un universo sin Dios y sin ninguna voluntad sobrenatural que pueda intervenir ni a favor ni en contra de los humanos. Cada uno “es hijo de sus obras”, pero en una perspectiva despojada del honor y del idealismo del Quijote; por el contrario, la perspectiva es aún peor que la de las aves de rapiña porque los sobrevivientes no solo se alimentan de cadáveres (específicamente, de sus fotos, como anotamos) sino que, en el extremo, fabrican el material que les permitirá mantenerse vivos, es decir, el protagonista, durante un período, se convierte en un asesino en serie para poder producir la *lúmina* que le permitirá seguir respirando. Hay, no obstante, trascendencia: una de las formas más degradadas de trascendencia que puede concebirse, incluso una de las más viles. Como dijimos, remite al mito de la fuente de la eterna juventud, pero lo reduce a una caja oscura, a una máquina y a su adecuado manejo. La trascendencia -las migajas de trascendencia que se dispensan en este universo narrativo- se vuelve un *objeto*⁴, una

⁴ *Objeto de uso y objeto de cambio* (Marx) ya que a los dos personajes que acceden a la cámara fotográfica que produce la materia prima de la *lúmina* consiguen, además de conservar la vida, los favores de una dama, quien se los ofrece, por turnos, a cada “fotógrafo”, en forma vitalicia, a cambio de la preciada *lúmina*.

propiedad: ya no manejan las fuerza trascendentes a los humanos, como en las dos primeras *nouvelles* (sea para dañarlos, en la primera, sea para salvarlos, en la segunda), sino que, a la inversa, es un humano el que concreta el ancestral sueño de gobernar las fuerzas sobrenaturales.

Como en el cuadro de Blanes, en la trilogía el cristianismo falta a la cita. Pero en vez de enquistarla en la inmanencia, destila, por todos sus poros, trascendencia. Es el abandono o la impotencia de Dios (se sabe que no está pero no se sabe por qué) la que lleva a los humanos de apelar a otras formas de trascendencia -no ortodoxas o menos ortodoxas- como la “santa”, los dioses paganos o la *lúmina*. Los personajes vuelven la mirada y la esperanza hacia creencias fuertemente enraizadas, sea en el *imaginario* occidental, sea en el de ciertas zonas de Occidente: la antigua religión helénica, las creencias medievales –un sincretismo de la Antigüedad Clásica y las religiones “bárbaras”-, las religiones afro-americanas. Esto supone un brutal desplazamiento del Racionalismo no solo porque este requiere la negación o, en el mejor de los casos, la marginación de la trascendencia, sino -y sobre todo- porque se articulan sobre sistemas lógicos incompatibles con el Racionalismo. Están hechas de diferentes manifestaciones y relaciones *hipostáticas* (Costanzo), lo que anula el “principio de contradicción”, el axioma angular del Racionalismo.

Si, a la manera romántica, leemos esta trilogía solo como “ficción”, la colocaremos, sin más, en el anaquel del llamado realismo fantástico. Supondremos que el hecho de que los personajes (incluidos los personajes-narradores) consideren reales fenómenos que para la perspectiva científico-racionalista son irreales no es más que un juego curioso, una fulgurante prestidigitación de la fantasía de su autor. La larga escuela rioplatense de realismo fantástico nos ayudará a confirmar esta hipótesis y nos será fácil emparentar a Muzzio con Arlt, o Borges, o Cortázar, o Felisberto Hernández. Pero si recordamos que el *horizonte* de Muzzio ya no es el de Borges y menos aún el de Arlt, si tenemos presente que los muros de la “ficción” vienen derrumbándose, apenas contruidos, desde la literatura propugnada por el Naturalismo de Zola a la que más tarde Sartre llamaría “comprometida”, que las Vanguardias los golpearon duramente y que

sus ingentes resistencias a estos embates flaquearon frente al inclemente asalto de la Post-Modernidad, empezaremos a pensar que tal vez no son los personajes los únicos llamados a creer en estas extrañas formas de lo sobrenatural (u otras equivalentes); empezamos a pensar que la cuestión de fe planteada rebasa a los personajes e involucra también a los lectores. La trilogía es, tal vez, menos extraña y menos “fantástica” de lo que nos puede hacer pensar su lectura apresurada; bien puede ser muy realista, el espejo de un *imaginario* en formación, de un *imaginario* que, finalmente, contiene la clave para la superación del Racionalismo: alternativas que formas de la trascendencia no cristianas ofrecen al, durante siglos, inamovible principio de contradicción.

En cualquier caso, la trilogía no nos ofrece un *imaginario* alternativo al de la Modernidad; lo que estimamos que nos da es instantáneas de su tránsito hacia otro *imaginario*. Fragmentos de un mundo en proceso de transformación. Al respecto hay que tener en cuenta, por un lado, la acumulación de degradaciones e ironías desperdigadas a lo largo de estos relatos; son formas del *humor* que envuelven tanto a las distintas manifestaciones de trascendencia como a los personajes (sus acólitos). El cercenamiento de poder que implica el tratamiento humorístico de cualquier cosa “suprema” (Aristóteles, Bergson) implica, por definición, la depreciación de esa trascendencia⁵. Por otro lado, hemos de considerar que otro de los grandes cimientos del coloso racionalista es la representación que ofrece a los humanos de sí mismos: la concepción del “yo”, que en el esquema moderno y más acendradamente bajo la égida del Racionalismo, constituye el más acérrimo de los binarismos.

Veremos, a continuación y para concluir este análisis, cómo los protagonistas de la recreación de un epidemia son ejemplos de exacerbadas formas de yoísmo, a efectos de disponer de elementos que, una vez más mediante el contraste, mediante la búsqueda de contrapuntos e identificaciones de presencias a través de ausencias

⁵ No desarrollaré este aspecto en este artículo puesto que constituiría una larga desviación que nos distraería demasiado de nuestro tema central. Solo lo consigno a efectos de posicionar más adecuadamente la cuestión de los *imaginarios* que estamos tratando.

(aunque ninguna de estas nociones ni técnicas escape a los binarismos), nos ayuden a comprender, como decíamos en la introducción, la posible mudanza de un componente de nuestro *imaginario*, potenciada o propiciada por otra epidemia: la mudanza de nuestra configuración del “yo”.

EL YO

El “yo”, tal como lo conocemos ahora, como una unidad separada del conjunto del mundo y de los otros yo, es el resultado de una larga y trabajosa construcción occidental que fue generándose a lo largo de milenios. Ese “yo”, el que ha de tener como atributos positivos la independencia y la originalidad, que si presenta cualquier forma de dependencia o interdependencia con otro yo es considerado “enfermo”, o al menos minusválido, al que si no es capaz de decir hacer o hacer algo distinto a lo ya conocido se lo tilda de segundón, epígono o fracasado y si logra convencer a sus congéneres de la viabilidad de una novedad es encumbrado a la categoría de genio; ese es un “yo” históricamente reciente, que aún no cuenta ni con tres siglos de vida. No olvidemos, por lo demás, que solo es hegemónico en Occidente: allende, bien sigue ignoto, bien convive con concepciones hegemónicas que privilegian a la comunidad sobre el individuo. El proceso de construcción de este “yo” occidental, si bien requirió miles de años, como dijimos, cuaja ya avanzada la Modernidad; con el Romanticismo. Ese yo que, en el extremo se enquistaba en su propia soledad, en su “torre de marfil”, o se considera mesías, único detentador de la verdad y, por ello, con derecho y hasta con el deber de defenderla hasta sus últimas consecuencias, aun cuando esto lo convierta en “un enemigo del pueblo”; ese yo que hace de la expresión de sus emociones -y, alternativamente, de la de sus ideas- de la exhibición de sí mismo, el sentido de su existencia, era extraño y hasta impensable para los humanos antes de la eclosión romántica.

Constituido durante el período racionalista, ese “yo” había de definirse con base en dualismos. Dos de los más importantes son los dualismos sujeto/objeto y yo/tú. El primero fue clave en la epistemología, especialmente con relación a los axiomas que fueron rigiendo el conocimiento científico; el segundo ha sido más bien asunto de las

ciencias que se ocupan de lo humano (Sociología, Psicología, Antropología) y de la Ética. Aunque ambos dualismos están interligados, es posible aislar cada uno para su análisis. En el presente desarrollo nos interesa la disyuntiva yo/tú.

Los dos términos de la misma reciben otras designaciones según los contextos en que se enmarquen y, ciertamente, la variación de nomenclatura no es aleatoria. En el caso del yo, consideraremos el *préstamo* griego, “ego” (ἐγώ), que en español, al ser *lexema* (Hjemslev) de “egoísmo”, “egolatría”, “egocéntrico”, es decir, de vocablos vinculados a los *semas* “narcisismo”, “individualismo”, “soberbia”, nombra un “yo” no solo opuesto sino en conflicto con el “tú”; una relación conflictiva siempre en riesgo de remedar la de Caín y Abel. La configuración del “tú” que más nos interesa es la que adopta el nombre de “otro”. El “otro” no es solo un prójimo; es, fundamentalmente, un “tú” distinto a mí; tan distinto que quizás yo no pueda ser nunca capaz de comprenderlo, pero, aun sin lograr ni comprenderlo ni conocerlo cabalmente, tengo la obligación de valorarlo y apreciarlo, así como de preservar sus derechos tanto como los míos. Es el “tú” que otrora fuera esclavo o explotado o colonizado, aunque incluye a la vez a los otros “tú”, a todos los cercanos, más o menos parecidos a mí, queridos, inqueridos o malqueridos. Todo indica que la noción -así formulada- se retrotrae a Lévi-Strauss. Desde el último tercio del siglo XX, en innumerables escenarios -que van de la Filosofía al Parlamento, pasando por el Mercado- la cuestión de la *otredad* viene concentrando muchas reflexiones y reivindicaciones. Así el binomio “ego/otro” ha adoptado múltiples formas en los dos últimos siglos: formas tendientes al equilibrio entre elementos que aparecen como irremisiblemente antagónicos, formas de conciliación, formas de lucha que pueden llegar hasta la antropofagia. Habría que considerar que, tal vez, solo fuera del pensamiento dualista hay una solución factible: el dúo “el otro y yo” siempre convocará su variante “el otro o yo”. La actual pandemia nos ofreció, como anotábamos en la introducción, una muy impactante alternativa, que disolvería tan definitivamente esta dualidad y sus conflictos, como los imaginarios de religiones ancestrales disuelven el principio de contradicción y con él, muchas de las cargas racionalistas que los defensores de la Post-

Modernidad han querido sacudirse, sin haber alcanzado, por el momento, un éxito muy fulguroso.

Como también decíamos en la introducción, consideraremos la trilogía de Muzzio como una representación paradigmática de formas extremas en las que puede presentarse la pugna “ego/otro”. La elegimos, repito, porque articula un texto que constituye una de las últimas referencias a una epidemia previas a la actual pandemia. Por lo mismo, un análisis que puede resultar relevante si la hipótesis de trabajo expuesta al comienzo y aludida ahora con respecto a la inminente hegemonía de un nuevo “yo” para Occidente (tal vez, para el planeta) empieza a confirmarse en los próximos años.

Como en los apartados anteriores, será el contraste con el lienzo de Blanes, el que nos dé pistas para la lectura de la narración de Muzzio.

LIENZO

Decíamos que la soledad romántica es patente en esta pintura: el hombre muerto al fondo, la mujer derrumbada en el piso por una acometida mortal de la fiebre y los niños que han quedado huérfanos son -aunque se haya tratado de una familia y no de individuos marginados del resto- víctimas del flanco amargo de esa soledad. Al padre y la madre se los percibe indefensos ante la muerte, caídos en una batalla que cada uno debía dar solo, aislado de todos, porque la ayuda, el afán de solidaridad, llegó tarde, demasiado tarde. Para los niños, al perder a sus padres en medio de la pobreza, la soledad se vuelve abandono y desamparo.

Esta soledad se complementa y contrapone en la pintura con dos formas de lo que, décadas más tarde, será la *otredad*.

Una de esas contrapartidas es la solidaridad de la Comisión Popular y, sobre todo, la de los médicos; esas figuras centrales que la composición del mismo hace que aparezcan como sus verdaderos protagonistas, como ya hemos anotado. Como también hemos dicho, esa solidaridad les cuesta sus propias vidas, a causa de la misma fiebre, varios meses después. Esto, tendría, en principio, un carácter moral positivo: el ego que entre el otro y él mismo elige al primero, que

anula, generosamente, un término del binarismo para salvar al segundo; el altruismo que alienta varios de los más logrados cuadros de Blanes. Pero no encubre ni resuelve el problema: el ego y el otro, por definición, están enfrentados. La concepción dualista lleva a la disyuntiva, esta a la elección y la elección al sacrificio de uno de los dos términos.

La segunda contrapartida es la empatía. La misma puede registrarse, en algún grado, entre los personajes de la escena; las figuras de los médicos expresan su pena, puede que su desolación, ante el sufrimiento ajeno y lo masivo que va haciéndose este a medida que avanza la peste. Ya esto requiere alguna dosis de empatía. Pero esta se vuelve significativa cuando, una vez terminado, el cuadro fue expuesto en el Teatro de Buenos Aires. Se cuenta que numerosas personas asistieron a contemplarlo y que la emoción que les provocara nacía de una suerte de empatía plena; una que llegaba a su identificación con los personajes del lienzo porque la mayoría tenía algún muerto cercano al que se había llevado la fiebre. “Identificación” es la palabra clave de esta segunda contrapartida de la soledad: la emoción se produce porque, al contemplarlo, el otro deja ser tal. Los dos egos se difuminan y se funden en uno. Veo a ese otro como un espejo de mí mismo; en él me veo a mí. De nuevo, el esquema dualista promueve la anulación de uno de sus dos términos; en este caso, aunque ya solo a nivel emocional, el que desaparece es el otro.

TRILOGÍA

Una soledad aún más amarga y más agresiva puebla los mundos de *Las esferas invisibles*. No obstante, como veremos, en medio de estas redes narrativas-instantáneas, pobladas de oscuros que casi no tienen claros, precisamente a la mitad de la trilogía, aparece una deslumbrante luz; un yo que escapa a los dualismos reseñados.

En la primera *nouvelle* el “otro” es siempre un enemigo: el narrador del relato secundario es condenado al ostracismo en un fuerte perdido entre tinieblas porque Rosas lo consideró conspirador contra su régimen; el mismo personaje es castigado con la ceguera por la magia de un soldado negro que trata como rivales a todos aquellos que no

respetan su lugar sagrado; sus compañeros, por iguales razones, son penados con la muerte; el sacerdote, el protagonista-narrador del relato primario, sufre un golpe fulminante en su apostolado y hasta en su fe, porque la misma antagoniza con la del narrador del relato secundario.

En la segunda, es la redención, la luminosa redención la que fascina a los protagonistas. Los dos delincuentes logran diferenciarse y separarse del mundo de explotación “del hombre por el hombre” en que habitaban y apartar de sí todas las cargas negativas del “ego”. Pero esto es solo el punto de partida para que pueda tener lugar lo realmente interesante, lo que hace que este relato ofrezca una alternativa al dualismo ego/otro: al desprenderse de su fortuna y entregarla a la “santa”, lo que Vidal descubre no es la pérdida, el sacrificio de su yo por el otro sino, por el contrario, la felicidad de dar. Solo entonces empieza a sentirse bien, solo entonces su ego se realiza: cuando logra ver que el otro no es un término de oposición, sino, que, contra la lógica (racionalista) todo lo que hace por o contra el otro, lo hace, al mismo tiempo, por o contra sí mismo. No hay disyuntiva posible y, por tanto, no hay dualismo.

En la tercera, apreciamos los matices más salvajes del binarismo: la cacería de cadáveres y de ancianos para salvar la vida, la condena del primer fabricante de *lúmina* para que viva el segundo, y lo más angustiante, la declaración final de la irrefutable validez de todo esto.

Tres *nouvelles*, tres instantáneas. Un tríptico del tránsito del *imaginario* racionalista al “que vendrá”⁶: la oscura fidelidad a los dioses paganos hiriendo mortalmente la fe de religiones ajenas; la luminosa redención de un hombre cautivado por la trascendencia; el negro cinismo de un hombre que encarna el más acendrado yoísmo. A los lados, las imágenes tenebrosas de flagelaciones extremas a las que puede llevar el binarismo ego/otro; en el centro, la luz de la esperanza, la ausencia de dualismo, un ego que solo puede realizarse en el otro y

⁶ Es cierto que Rodó [146-150] se refería a una persona y no a un esquema referencial, como también que le atribuía un carácter mesiánico a ese ser futuro, lo que falta en este caso. Aún con estas diferencias, la cita vale porque comunica esa voluntad de observar el pasado y el presente con la mirada puesta en el futuro.

un otro que florece en ese ego. En todos, una trascendencia *hipostática*, ajena a los binarismos. Una síntesis de nuestro presente y de nuestro pasado, cuya contemplación podría ayudarnos a comprender mejor los problemas y los equívocos de tantas dualidades: incluida la que ata a las sombras con la luz.

CONCLUSIONES

El lienzo de Blanes ha funcionado, en efecto, como una herramienta útil en las operaciones de análisis del *corpus*, es decir, la trilogía de Muzzio: su relación secuencia-enciclopedia facilitó la detección del fenómeno inverso en el conjunto de *nouvelles*; su enquistamiento en la inmanencia, el contraste con una forma de la trascendencia en *Las esferas invisibles*, que rebasa los dualismos racionalistas; sus dualismos ego/otro, articulados por la soledad romántica, se disponen en contrapunto, con ese otro juego de contrapuntos que, a su vez, erige la trilogía: la emergencia de una relación ego-otro que supera al dualismo, entre dos terribles ejemplos de su versión binaria.

Por esta vía, la trilogía recoge fragmentos relevantes de un *imaginario* occidental reciente; muy cercano porque solo nos separan cinco años, pero que pudiera resultar muy lejano por ubicarse antes de la presente pandemia. Nos muestra un imaginario en tránsito: ya liberado de algunas de las cadenas racionalistas, como el binarismo trascendencia/inmanencia e, incluso, presumiblemente, realidad-ficción, con alguna alternativa a la disyuntiva ego/otro, pero con el predominio de su vigencia más plena y más cruda.

El fin de este análisis no es más que la reunión de un conjunto de material que alimentará otro que no puede realizarse ahora, porque habrá que esperar el paso de algunos años para saber si, como suponemos, los componentes racionalistas de nuestro actual *imaginario* seguirán desmembrándose, dando lugar a uno en el que se hayan disuelto más binarismos, en especial, la dupla ego/otro. No podemos saber aún si la actual pandemia en efecto ha traído consigo el inicio del siglo XXI; por el momento, solo podemos prepararnos y preparar nuestros dispositivos de análisis para que, cuando esa hora llegue, logremos verla.

En cualquier caso, lo que no por obvio resulta insoslayable, es que las epidemias y sus representaciones, han traído siempre, junto con sus desventuras, muchos aprendizajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (335 a. C.) 1964. *Poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge: J. O. Urmson and Marina Sbisá. Harvard University Press.
- Barthes, Roland. (1953). 1972. *Le degré zéro de l'écriture* Paris: Seuil.
- Benoist, Jocelyn. 2001. *L'idée de phénoménologie*. Paris: Beauchesne.
- Bergson, Henri. (1900) 2002. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Québec: Chicoutimi.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. Tomo I.
- Costanzo, Claudia. 2010. *Meandros Iberoamericanos*. Atenas: Ocelotos.
- Cunqueiro, Álvaro. 1956. *As crónicas do Sochantre*. Vigo: Galaxia.
- Defoe, Daniel. 1722. *A Journal of the Plague Year*. Londres: E. Nutt. <https://www.gutenberg.org/files/376/376-h/376-h.htm>.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. París: Seuil. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/ecriture_difference.pdf
- Gadamer, Hans Georg. (1960) 1976. *Verité et Méthode*. Paris: Seuil.
- Gide, André. (1893) 1996. *Journal 1887-1939*. Tomo I. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Greimas, Algirdas Julius. 1966. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hjemslev, Louis (1943) 1980. *Prolegómenos a una teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Husserl, Edmund. 1997 *La idea de la fenomenología*. Trad. Miguel García Baró. México: FCE.
- Iser, Wolfgang. 1983. "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época". Trad. Luiz Costa Lima. En Costa Lima, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Lévi-Strauss, Claude. (1958) 1992. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.
- López Matos, Omar. "Sobre la sensibilidad y la fiebre amarilla". Diario *El País*. Uruguay. <http://viajes.elpais.com.uy/2019/07/03/sobre-la-sensibilidad-y-la-fiebre-amarilla/>
- Lyotard, Jean François. 1979. *La condition postmoderne* Paris: Minuit.
- Marx, Karl. (1867) *El capital*. Tomo I. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>
- Muzzio, Diego. 2015. *Las esferas invisibles*. Buenos Aires: Entropía.
- Palermo, Zulma. 2005. *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba, Argentina: Alción Editora.

- Pascal, Blaise. (1669) 1904. *Pensées*. París: Hachette.
- Peirce, Charles Sanders. 1980-2000. *The Writings of Charles S. Peirce*. Editado por Edward C. Moore. Bloomington: Indiana University Press.
- Pichon Riviere, Enrique. (1956) 1985. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pizarro, Ana. 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Organización y Prefacio. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pottier, B. 1967. *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*. París: Klincksieck.
- Rama, Ángel. (1982) 1985. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rodo, José Enrique. 1957. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Sartre, Jean Paul. (1947) 1976. *Situations II*. París: Gallimard.
- Vattimo, Gianni. (1985) 1996. *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa.