



ISSN 0556-6134 (impreso)
ISSN 2683-8389 (en línea)

52.1

ENERO-JUNIO 2022

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MENDOZA · ARGENTINA



RM
52.1

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 52 Nº 1

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina
Enero-junio
2022

Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
Vol. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022, Mendoza (Argentina).
ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Diseño gráfico: [Clara Luz Muñiz](#)  0000-0001-7184-0507  diseño@ffyl.uncu.edu.ar

Imagen de tapa: Photo by [Ajeet Mestry](#) en [Unsplash](#)

Versión impresa: Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO editorial@ffyl.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes: Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: [@arca.revistas](#) - Instagram: [@arca.revistas](#)

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -
Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 52, Nº 1 (enero-junio 2022). 21 cm.

77 pp.

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (RLM) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage www.bdigital.uncu.edu.ar and in its Digital Journals site:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Ustedes es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Comité editorial de la Revista de Literaturas Modernas

Directora:

Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

Editora:

Federica Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

Diseño gráfico y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

Comité académico-científico

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Claudio Maiz (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo)

Gustavo Zonana (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Pedro Luis Barcia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Austral)

Beatriz Curia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador)

Alfredo Luzi (Università degli Studi di Macerata)

Javier de Navascués (Universidad de Navarra)

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora)

Edson Faundez (Universidad Concepción)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires)



Índice

NOTA EDITORIAL

Laura Martín Osorio 7

MISCELÁNEAS

Subjetivación y desubjetivación poética: Autor, testimonio y escritura en Alda Merini y Sarah Kane · *Poetic Subjectivation and Desubjectivation: Author, Testimony and Writing in Alda Merini and Sarah Kane*

Soledad Arienza 13

Memoria en conflicto en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto “Tito” Cossa · *Memory in conflict in the play Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin by Roberto “Tito” Cossa*

Federica De Filippi 39

Invencción, inversión y simulacro. La diferencia sexual en Onetti, Donoso y Puig · *Invention, Inversion, and Simulation. The Sexual Difference in Onetti, Donoso, and Puig*

Dionisio Márquez Arreaza 51

Dante y Marechal: la literatura como espejo del yo y su realidad · *Dante and Marechal: Literature as a mirror of the self and its reality*

Francisco Solanes 81

Resonancias del existencialismo sartreano y la filosofía del absurdo camusiano en Zama de Antonio di Benedetto ·
Resonances of sartrean existentialism and the camusian philosophy of the absurd in Zama by Antonio Di Benedetto

Nicolás Torre Giménez

91

RESEÑA

Bruno, Paula; Pita, Alexandra y Alvarado, Marina. 2021.
Embajadoras culturales: Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960. (Colección Historia y Cultura).
Rosario: IPGH/Prohistoria. 168 pp.

Luz Salazar Landea

117



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | pp. 7-10

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

NOTA EDITORIAL

Laura Martín Osorio

Directora

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

 lauramartinosorio@gmail.com

El primer número de 2022 es una miscelánea de artículos contundentes, que nos invitan a reflexionar sobre la literatura de diferentes épocas y contextos con una mirada aguda y actual. Cinco trabajos que nos ofrecen un recorrido desde la literatura latinoamericana del Siglo XX hasta la italiana del trecento, pasando por la dramaturgia inglesa: novelas, poesías, obras teatrales son analizadas en esta oportunidad desde diferentes enfoques. Este año, en el que se celebra el centenario del nacimiento del autor mendocino Antonio Di Benedetto, una de las investigaciones aquí presentadas nos propone visitar su obra desde la filosofía existencialista. Además, se suma la reseña del libro *Embajadoras culturales: Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960* publicado en 2021.

Dionisio Márquez Arreaza de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, en “Invención, inversión y simulacro. La diferencia sexual en Onetti, Donoso y Puig” propone una lectura de tres novelas del Siglo XX: *La vida breve* (1950), *El lugar sin límites* (1966) y *Boquitas pintadas* (1972) desde la “óptica de lo femenino”. El autor compara las estrategias narrativas a través

de los elementos del relato y del discurso tomando como punto de partida la diferencia sexual. Así, “apreciará la invención de realidades en Onetti, la inversión de lo sexual en Donoso y el simulacro de lo popular en Puig como formas de transgresión verbalizadas y aprovechadas por la dimensión de lo sexual, sea en el nivel de los personajes, sea en el nivel de la narración, o en ambos niveles”.

Por su parte, Soledad Arienza de la Universidad de Buenos Aires, en “Subjetivación y desubjetivación poética: autor, testimonio y escritura en Alda Merini y Sarah Kane”, analiza tres poemas de la autora italiana y 4.48 Psychosis de la dramaturga inglesa desde una mirada que propone un “yo poético constituido por un aparato psíquico sufriente” estudiado desde los conceptos enunciados en el título. La investigadora afirma que “los textos del corpus presentan voces cuyas subjetividades están horadadas a causa de tratamientos psíquicos violentos” y que — mediante los procedimientos estudiados en el artículo— “al desencajar la sintaxis, jugar con el nombre propio y con la primera persona, la escritura poética mantiene vivas estas voces en una tensión entre presencia y ausencia”.

Nicolás Torre Giménez en su artículo “Resonancias del existencialismo sartreano y la filosofía del absurdo camusiano en Zama de Antonio Di Benedetto” relaciona la novela del escritor mendocino con el pensamiento filosófico de Albert Camus y de Jean-Paul Sartre. Justifica la lectura de la llamada “trilogía de la espera” en clave existencialista, propone algunos elementos “para leer cada una de las tres novelas en relación con tres formas de evasión frente al sentimiento de lo absurdo (...) la vana esperanza, la ocupación mundanal y el suicidio” y profundiza el análisis de la novela publicada en 1956 desde la perspectiva del existencialismo francés.

En su artículo “Dante y Marechal: la literatura como espejo del yo y su realidad” —presentado originalmente en las Jornadas

Homenaje a Dante Alighieri por los 700 años de su muerte, organizadas por la Cátedra de Literatura de Lengua Italiana y realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo en el mes de marzo de 2021— Francisco Solanes propone un trabajo comparativo entre las obras de los dos grandes escritores enunciados en el título y analiza tres aspectos fundamentales: la situación espiritual que atravesaban Dante y Marechal en el momento de la escritura de sus obras cumbres, la visión que ambos tenían sobre el intelecto humano y, finalmente, la sensibilidad social sumada al sentido patriótico del florentino y del porteño.

Federica De Filippi, por su parte, en “Memoria en conflicto en Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin de Roberto Cossa” analiza la obra teatral del dramaturgo argentino desde “la puja entre el conservar y el olvidar” que esta propone a través de sus personajes, el espacio y el tiempo. Sitúa la pieza de Cossa dentro del Teatro Abierto, hace un recorrido por el concepto de memoria y concluye en que esta obra “recupera la importancia de la representación del pasado y realiza una defensa de la memoria como declaración política de rebelión”.

En la sección Reseñas, Luz Salazar Landea de la Universidad de La Plata ofrece su lectura del libro Embajadoras culturales: Mujeres latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960 publicado recientemente en Rosario por Prohistoria Ediciones. La autora afirma que el sintagma que da título al libro y atraviesa sus tres secciones “busca dar cuenta del rol que estas mujeres tuvieron para tender redes a escala trasnacional y de cómo fueron consideradas, como mujeres públicas, encarnaciones de los intereses y valores de sus respectivas naciones”. Salazar Landea refiere que, en la primera parte del volumen Paula Bruno analiza los itinerarios de Eduarda Mansilla, Guillermina Oliveira César y Ángela Oliveira César; posteriormente, en la segunda parte, Marina Alvarado realiza lo propio con los recorridos de

Carmen Bascuñán Valledor, Emilia Herrera y Martínez y Amanda Labarca; finalmente, en la tercera parte, Alexandra Pita se ocupa de Gabriela Mistral, Palma Guillén Sánchez y Concha Romero.

Esperamos que este número sea un aporte para quienes quieran ahondar en la literatura de todos los tiempos desde una perspectiva contemporánea. ¡Buena lectura!

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

MISCELÁNEA



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 13-38

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 27 MAY 2022 – ACEPTACIÓN 14 JUN 2022

Subjetivación y desubjetivación poética: Autor, testimonio y escritura en Alda Merini y Sarah Kane¹

Poetic Subjectivation and Desubjectivation:

Author, Testimony and Writing in Alda Merini and Sarah Kane

Soledad Arienza

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Argentina

 arienza.s@gmail.com

Resumen

En textos literarios que presentan un yo poético constituido por un aparato psíquico sufriente, la escritura se presenta como escenario de la oscilación entre la subjetivación y la desubjetivación. Se parte de la pregunta de cómo abordar textos anclados en la experiencia del sufrimiento psíquico en relación con los conceptos de “testimonio”, “autor” y “escritura”. Los textos literarios seleccionados son: un corpus de poemas de la poeta italiana Alda Merini y la obra de teatro *4.48 Psychosis*, de la dramaturga inglesa Sarah Kane. En estos textos, el yo poético experimenta una desubjetivación producto de la experiencia con tratamientos psiquiátricos altamente invasivos. Los textos literarios analizados dan cuenta de esta experiencia [Benjamin] y se instauran como lugar de salud [Deleuze]; al hacerlo, no funcionan

¹ Este artículo se constituye como material parcial destinado a la producción de una tesis completa, en el marco de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

como instancia de resubjetivación, sino que mantienen presente la oscilación entre aquella y la desubjetivación.

Palabras clave: subjetivación – desubjetivación – autor – testimonio – escritura

Abstract

In literary texts that present a poetic speaker whose psychic apparatus suffers; writing becomes the site for the oscillation between subjectivity and desubjectivity. This paper poses the question on how to approach texts rooted in the experience of psychic suffering in relation to the concepts of “testimony”, “author” and “writing”. The selected literary texts are a group of poems written by the Italian poet Alda Merini and *4.48 Psychosis*, a play written by the English playwright Sarah Kane. In these texts, the poetic speaker experiences a desubjectivation produced by highly invasive psychiatric procedures. These texts account for this experience [Benjamin] and establish themselves as healthy practices [Deleuze]. By doing so, they do not function as instances of resubjectivation; instead, they retain the oscillation between resubjectivation and desubjectivation.

Key words: subjectivation – desubjectivation – author – testimony – writing

Introducción

En el campo de los estudios literarios, el análisis de los procesos textuales de subjetivación ha sido y es un eje recurrente. Ya sea en textos en prosa o en verso, aspectos como la configuración de la voz en un texto, los procedimientos puestos en juego en la caracterización de personajes o el trabajo con la materialidad de la lengua permiten considerar la escritura literaria como un modo particular de subjetivación. Sin embargo, a lo largo de la historia de la literatura, hay textos que también han dado cuenta, por el contrario, de procesos de desubjetivación. En este sentido, algunos textos funcionan como instancias en las que el lenguaje da cuenta de un sujeto desencajado, desubjetivado.

En esta oportunidad se trabajará con un corpus de textos literarios que presentan un yo poético constituido por un aparato psíquico sufriente. La hipótesis central de este trabajo consiste en sostener que, en estos textos, la escritura se presenta como escenario de la oscilación entre la subjetivación y la desubjetivación. Se parte de la pregunta de cómo abordar escrituras ancladas en la experiencia del sufrimiento psíquico en relación con los conceptos de “autor”, “testimonio” y “escritura”. Los textos literarios seleccionados son: un corpus de poemas de la poeta italiana Alda Merini y la obra de teatro *4.48 Psychosis*, de la dramaturga inglesa Sarah Kane. En estos textos, el yo poético experimenta una desubjetivación producto de la experiencia con tratamientos psiquiátricos altamente invasivos. Los textos literarios analizados dan cuenta de esta experiencia y se instauran como lugar de salud. Al hacerlo, no funcionan como instancia de resubjetivación, sino que mantienen presente la oscilación entre aquella y la desubjetivación.

En una primera instancia, se presentarán y situarán los textos literarios en relación con sus contextos de producción y con los conceptos elegidos. Se presentarán también dos sintagmas clave que la crítica ha elaborado en torno al corpus: “testimonio poético” para la obra poética de Merini [Martín Osorio] y “Poetic Drama” para el texto teatral de Kane [Saunders]. Se relevará de qué manera los conceptos “autor”, “testimonio” y “escritura”, respectivamente, han sido abordados, haciendo hincapié en su desarrollo durante el siglo XX. Los aportes de Agamben, Barthes, Foucault y Deleuze proveerán coordenadas centrales para dar cuenta de las constelaciones conceptuales que resultan a partir de los términos elegidos. En cada una de estas secciones, se articulará el trabajo conceptual y teórico con ejemplos y análisis de los textos literarios.

Merini y Kane en contexto

Ciertas zonas de la obra de las escritoras Alda Merini² y Sarah Kane³ resultan sumamente productivas para analizar los procesos de subjetivación y desubjetivación en la escritura literaria. Se repondrá brevemente la información contextual necesaria en ambos casos para ubicar los textos en relación con los problemas que interesan en este trabajo.

En cuanto a Merini, el corpus de trabajo consiste en tres poemas de diferentes poemarios de la autora, titulados “Alda Merini”, “*Toeletta*” y “*Abbiamo le nostre notti insonni*”. Estos corresponden al “período tarantino” de la autora, que se ubica entre los años 1984 y 1987, durante la estadía de Merini en la ciudad de Taranto, en el sur de Italia. El poema “Alda Merini” se encuentra publicado fragmentado en dos ediciones distintas: los primeros cuatro versos aparecen en el poemario *Canzoniere di Sylvia*, incluido en el volumen *Confusione di stelle* [2019], mientras que los restantes ocho, en *La gazza ladra. Venti ritratti*, incluido en el volumen *Vuoto d’amore* [1991]. Una primera edición de *Canzoniere di Sylvia*, compuesta por veintisiete poemas, se publica en 1985 en la revista *L’Albero*. Un año más tarde, se publica de

² Alda Merini (Milán, 1931-2009) comienza a frecuentar círculos literarios desde muy joven. Hacia 1947 conoce a figuras importantes de la época como Giorgio Manganelli o Maria Corti. En este mismo año, se comienzan a manifestar los primeros síntomas de su enfermedad mental. En 1949, el escritor y crítico Giacinto Spagnoletti incluye algunos poemas de Merini en su *Antología de la poesía italiana 1909-1949* (1950), por eso suele decirse que dicho escritor fue su “descubridor”. Durante los años cincuenta y sesenta publica textos como *La presenza di Orfeo* [1953], *Paura di Dio* [1955] o *Tu sei Pietro* [1961]. Desde 1965 hasta 1972 permanece internada en el manicomio Paolo Pini de Milán. Recién en 1979, luego de años de silencio, vuelve a publicar. En esta época encontramos textos como *La Terra Santa* [1984]. Desde 1983 a 1986 vive en Taranto, donde también experimenta otra internación en una institución psiquiátrica. Vuelve a Milán en 1986 y publica diversos poemarios. La última parte de su producción está dedicada a textos en prosa, como *L’altraverità. Diario di una diversa* [1986], *Il tormento delle figure* [1990], *Le parole di Alda Merini* [1991] o *La pazza della porta accanto* [1995]. Durante la década del noventa se le conceden dos premios: el Premio Librex-Guggenheim “Eugenio Montale” en poesía [1993] y el Premio Viareggio [1996].

³ Sarah Kane (1971-1999) comienza su producción dramática hacia 1991 con la representación de tres monólogos en el Festival de Edimburgo. Entre su producción, se encuentran los textos *Blasted* [1995], *Phaedra’s Love* [1996], *Skin* [1997], *Cleansed* [1998], *Crave* [1998] y *4.48 Psychosis* (estrenada en el año 2000 de manera póstuma). Su producción suele considerarse parte del movimiento *In Yer Face*, surgido en Inglaterra en los años noventa. En los textos de la autora se pueden identificar referencias a otras poéticas como el teatro del absurdo o el expresionismo.

nuevo, con siete poemas menos, bajo el título de *La gazza ladra. Venti ritratti* [Redivo: xxi]. En este segundo volumen, el poema “Alda Merini”, un autorretrato, es publicado sin sus primeros cuatro versos. Son estos los que, por decisión editorial, han sido incluidos en la 28ª reimpresión del *Canzoniere* de 2019, como un poema independiente [Redivo: xxi]. A los fines de este trabajo, el poema se leerá y analizará como un solo poema unificado, tal como fue publicado originalmente.

En cuanto al poema “*Toeletta*”, este forma parte de *La Terra Santa*, publicado en 1984, incluido en el volumen *Vuoto d’amore* [2019]. Para Laura Martín Osorio aquel es:

un poemario que recopila cuarenta textos, que reconstruyen su dolorosa pasión durante los años transcurridos en el hospital. A ese testimonio poético se le sumará otro en prosa, aguda e incisiva, en el que narra de modo detallado la cotidianeidad infernal en el Paolo Pini: *L'altra verità. Diario di una diversa*, de 1986. En ambos volúmenes, se pone de manifiesto el estado de indefensión en el que las personas internadas en ese sitio viven diariamente. Son marginadas, alejadas de una sociedad que se las ha sacado de encima por incompetentes, y violentadas por una reglamentación que opera dentro de ese régimen privado. [44]

De esta cita, se destaca el sintagma “testimonio poético”, con el que Martín Osorio elige definir el volumen en cuestión. Inscribir este poemario en el campo del testimonio nos permitirá vincularlo con los aportes de Agamben en relación con dicho tipo textual y trabajar la tensión entre subjetivación y desubjetivación.

En cuanto a Sarah Kane, su producción también presenta sujetos sufrientes desde lo psíquico. Si bien la obra de Kane está compuesta por textos teatrales, estos rompen múltiples convenciones de la dramaturgia y, casos como *4.48 Psychosis* (representado por primera vez en el año 2000), se deslizan, por momentos, hacia estructuras, ritmos y un trabajo con la lengua que se acerca a la poesía. El crítico Graham Saunders engloba esta obra y *Crave*, otro texto de la autora, bajo la categoría de “Poetic Drama” (drama poético) debido a su carácter experimental, que involucra trabajo con el ritmo, fragmentación y la ausencia de una caracterización tradicional de los personajes y de direcciones escénicas [Saunders: 32]. Así, el poder de

estos textos reside en el trabajo con una lengua que busca dar cuenta de “lo que le sucede a la mente de una persona cuando las barreras que distinguen la realidad de las formas de la imaginación simplemente desaparecen” [Kane en Saunders: 81, la traducción me pertenece].

De esta primera contextualización de los textos del corpus se destaca la hibridación de diversos tipos textuales, presente en ambos casos. En Merini, los poemas del corpus devienen autorretratos y testimonios. En Kane, el texto teatral deviene poesía. Esta hibridación desencadena, asimismo, la tensión entre subjetivación y desubjetivación, ya que tanto el autorretrato como el testimonio y la poesía permiten problematizar la relación entre palabra poética y sujeto que escribe desde una psiquis sufriente.

El Autor en cuestión

Desarrollos teóricos

La problematización del concepto “autor” en los discursos filosóficos y de la crítica literaria ha sido fundamental para repensar la relación entre el sujeto que escribe y el material textual que lleva su firma. En esta sección se relevarán los aportes de Roland Barthes, Michel Foucault y Giorgio Agamben en torno a dicha temática, intervenciones que desubjetivizan la figura del autor.

En “La muerte del autor” [1968], Barthes señala al autor como un personaje moderno, “producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en la que esta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo, o dicho de una manera más noble, de la ‘persona humana’” [76]. Para el pensador francés, esta presencia contundente de la figura del autor tiene consecuencias en los modos de leer. Por ejemplo, se tiende a explicar una obra por su autor, ya que, según esta visión, aquel expresaría sus pensamientos, confidencias, sentimientos en el texto. Este comportamiento, a su vez, clausura el texto, ya que el autor funciona como significado último [Barthes: 81]. El riesgo de simplificar de este modo un texto se pone

de manifiesto particularmente en los textos que tienen algún componente autobiográfico, como es el caso de los textos del corpus de este trabajo. Para Barthes, es el poeta francés Stéphane Mallarmé quien produce un primer corrimiento en la relación entre autor y texto, ya que aquel deja de concebirse como propietario del lenguaje y revela que es el lenguaje, y no el autor, el que habla. Escribir, entonces, “consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no yo” [Barthes: 77]. En el camino hacia esta visión performativa de la escritura, contribuyen para Barthes otros autores como Proust, Valéry, el movimiento Surrealista y ciertos aportes de la lingüística como la teoría de la enunciación⁴.

Estas transformaciones hacen que el Autor deje de ser concebido como un ser inspirado, un genio: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras” [Barthes: 80]. No hay texto original, sino que se vuelve a la etimología del término y todo material textual pasa a ser visto como un tejido de citas [Barthes, 80]. A su vez, el texto deja de ser un material que haya que “descifrar” en función de intenciones ocultas de determinado autor: el sentido se instaure y se escapa, ese es el movimiento propuesto por la escritura [Barthes: 81].

En “¿Qué es un Autor?” [1969] Foucault piensa el autor como una función. En sintonía con Barthes, sostiene que “escribir [...] no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” [4]. Se encuentra aquí nuevamente la idea de la desaparición, de la tensión entre una presencia y una evasión. Foucault reflexiona acerca del hecho de que el nombre de un autor hace mucho más que designar a determinado individuo; es un nombre que opera de determinada manera sobre ciertos discursos, que da cuenta de su acontecer y de su estatuto [8]. Es por eso que se puede hablar del autor en tanto función. Como sintetiza Agamben en “El autor como gesto” [2005], la función

⁴ Los desarrollos de Émile Benveniste son centrales en ese sentido, al postular que los pronombres personales son apropiados por cada hablante en cada situación comunicativa y son, por lo tanto, intercambiables.

autor tiene determinadas características: marca un régimen de apropiación; posibilita la distinción entre textos literarios y científicos; permite autenticar textos mediante la formación de un canon; dispersa la función enunciativa en múltiples sujetos; posibilita construir una función transdiscursiva (mediante la cual algunos autores se convierten en instauradores de discursividad) [83]. La puntualización de estas características permite entender que al autor no se lo encuentra ni fuera del texto (en quien escribe) ni dentro del mismo: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio [el narrador]; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia” [Foucault: 11].

En las argumentaciones de Barthes y de Foucault podemos encontrar múltiples puntos de contacto. Ambas cuestionan la preeminencia de la idea del autor en tanto genio y proponen, en cambio, conceptualizaciones del autor más desubjetivadas, en las que el autor desaparece, está presente en su carácter inasible. En “El autor como gesto”, de Agamben, encontramos otra propuesta que se complementa con las anteriores y que sigue tensionando los polos de la subjetivación y la desubjetivación. Agamben toma el texto de Foucault *La vida de los hombres infames*, y lee en él la clave de la conferencia “¿Qué es un Autor?”:

Es posible [...] que la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra. Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” [Agamben 2005: 87].

En esta cita, se encuentra tensionada nuevamente la figura del autor en su par presencia-ausencia, cifrada esta vez como gesto⁵. Siguiendo

⁵ En “Notas sobre el gesto”, Agamben señala que “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” [53]. Prosigue: “El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre,

el texto de las vidas infames, Agamben recupera otra oposición presentada por Foucault: palabra/texto versus vida. La puesta por escrito de esos nombres involucra las vidas de quienes los portan: las vidas infames “han sido ‘puestas en juego’ en aquellas frases, su libertad y su desventura han sido arriesgadas y decididas” [Agamben 2005: 88]. Así como esas vidas han sido puestas en juego por medio de las palabras en los registros, el autor, no dicho, marca el punto en el que una vida se juega en la obra [Agamben 2005: 91]. El autor, entonces, se mantiene inexpressado en la obra, y en esa ausencia, en la puesta en juego del lenguaje, atestigua su presencia.

En este apartado se han puesto en diálogo tres textos que problematizan la figura del autor y proponen nuevas conceptualizaciones alejadas de la noción de genio poético o autor proliferador de sentidos. A continuación, se hilarán estas constelaciones teóricas con el análisis del poema “Alda Merini”.

“Alda Merini” o el faltarse a sí misma

Más de un siglo antes de las teorizaciones en torno al autor revisadas en el apartado anterior, el poeta romántico inglés John Keats señalaba en una carta de 1818 a Richard Woodhouse que la desubjetivación es lo característico de la experiencia poética. Esto se manifiesta tanto en el yo poético como en la figura del poeta. Con respecto al primero: “En cuanto al carácter poético propiamente tal (me refiero a esa especie de la que, si soy algo, soy miembro)... no es él mismo, no tiene yo –es todo y nada- no tiene carácter” [Keats en Agamben 2014: 118]. Esta ausencia de identidad se ve presente en la figura del poeta: “Un poeta es lo menos poético de cuanto posee existencia, porque no tiene identidad, está continuamente tras de ella y ocupa cualquier otro cuerpo” [118].

Keats pone de manifiesto, según Agamben, “el incesante faltarse a sí mismo del yo poético y del poeta” [118]. Este es siempre algo distinto de sí, está siempre en lugar de otro cuerpo. Por esto, el enunciado “yo

en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje” [55]. Se retomará este concepto en el análisis del poema de Merini.

soy poeta” es una contradicción, y la experiencia poética es “la experiencia vergonzosa de una desubjetivación” [Agamben 2014: 118]. Hay un perpetuo corrimiento, una identidad siempre cambiante, camaleónica.

Esta reflexión constituye un interesante punto de entrada al poema “Alda Merini”, ya que una constante de este texto es la imposibilidad, para el yo poético, de anclarse en una sola figura. Lo primero que llama la atención es el título, ya que es el nombre de la autora. Este aparece también como sintagma presente en la versificación: “Io fui Alda Merini ma non so dirvi nulla/ se non che tre elementi come nell’universo/ giocarono dentro la mia parola:/ l’aria, il fuoco e la terra”⁶ [Merini 2019 a: 14]. Un primer rasgo importante es la elección de los tiempos verbales: los verbos están conjugados, mayoritariamente, en un pretérito, el *passato remoto*. Esto es crucial ya que inaugura cierto corrimiento de la figura del autor, según se viene desarrollando en los distintos textos teóricos y en la carta de Keats. El “yo” fue Alda Merini, no es, por lo tanto el principio de identidad es parcial, es un eco del pasado. Hay cierta identificación con ese nombre propio, pero en parte eso permanece ausente, vacante, ya que aconteció en el pasado.

Dicha vacancia del nombre propio se profundiza al leer completo el primer verso, en el que el yo poético enuncia “no sé decirles nada”. En el presente de enunciación, la palabra está imposibilitada. Aquel sujeto que debería poder decir, ya no sabe decir nada. Se asiste al lenguaje en tanto imposibilidad, por lo tanto la desubjetivación es doble: en el presente de enunciación, no hay identificación con el nombre propio. Además, en dicho presente, no hay posibilidad de encontrar una subjetivación mediante el lenguaje. Lo único que sí logra decir el yo poético es algo que, una vez más, aporta a su carácter camaleónico, desubjetivado: “tres elementos como en el universo/ jugaron dentro de mi palabra:/ el aire, el fuego y la tierra”. El yo poético, una autora, no es propietario del lenguaje. Si bien utiliza el adjetivo posesivo “mi”, cualquier atisbo de propiedad se difumina con

⁶ “Yo fui Alda Merini pero no sé decirles nada/ excepto que tres elementos como en el universo/ jugaron dentro de mi palabra:/ el aire, el fuego y la tierra [...]”. Nota: todas las traducciones de los textos de Merini citados en este trabajo me pertenecen.

la enumeración de los tres elementos que juegan en su palabra y la dicen.

Otra instancia en la que el concepto de autora tambalea es en los versos séptimo y octavo del poema, en los que el yo poético enuncia, refiriéndose a sus “dulcísimos amantes”: “E su questi intessei tele di ragno/ e fui preda della mia stessa materia”⁷ [Merini 2019 b: 47]. El yo poético teje telas de araña sobre sus amantes, pero al final termina siendo presa de su propia creación. La imagen visual de la tela de araña puede pensarse de manera análoga al lugar de la palabra en los versos analizados anteriormente. El yo poético de este texto teje palabras en torno a sus amantes, pero no es un sujeto autónomo, propietario del lenguaje. El lenguaje habla a través de ella, es presa de sus propias palabras. En el texto parece encontrar una operación de subjetivación que luego se desliza, una vez más, hacia la desubjetivación.

Por último, este carácter oscilatorio del yo se encuentra presente con claridad en los últimos cuatro versos del poema: “In me l’anima c’era della meretrice/ della santa della sanguinaria e dell’ipocrita./ Molti diedero al mio modo di vivere un nome/ e fui soltanto una isterica”⁸ [Merini 2019 b: 47]. Estos versos presentan claras resonancias con las reflexiones de Keats acerca de la imposibilidad, para el poeta, de anclar su subjetividad. La escritura poética da cuenta de esta fluctuación que no se termina de fijar en una sola identidad. Se destacan las diferentes figuras femeninas evocadas, cada una de ellas relacionada con algún estereotipo adjudicado a las mujeres a lo largo de la historia (la santa, la prostituta, la mujer engañosa, la histérica). El yo poético parece, finalmente, entregarse a la denominación que proviene de afuera: con el término “histérica” el entorno aglutina esas diversas modulaciones, cancela la diversidad. Si bien este poema no hace referencia directa a la experiencia manicomial de la autora, en este verso se trasluce dicha experiencia⁹. Se puede relacionar el tono

⁷ “Y sobre estos tejí telas de araña/ y fui presa de mi misma materia”.

⁸ “En mí el alma era la de la meretriz/ de la santa de la sanguinaria y de la hipócrita./ Muchos dieron a mi modo de vida un nombre/ y fui solo una histérica”.

⁹ En *L'altra verità. Diario di una diversa*, Merini explica que su primera internación se debió en gran parte a su marido, quien ordenó que la internaran luego de una crisis nerviosa de la autora. La lectura de otros textos de Merini, tales como el diario, permiten inferir que las diferentes

del poema con lo que para Agamben es el gesto, “el gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje” [55]. Así, en tanto gesto, aparece la figura de la autora en este poema, en la imposibilidad de hallarse en ninguna de las diferentes denominaciones. El sustantivo “nome” (“nombre”) también es importante al vincularlo con el título y el primer verso del poema, en los que está presente el nombre propio de la autora, un nombre que tampoco es elegido por el sujeto que lo porta sino que les es adjudicado al nacer. Así, en este autorretrato, la autora permanece esquiva, fluctuante, hablada por el lenguaje. En el último verso hay cierta aceptación de la denominación que proviene de afuera. Sin embargo, al volver de allí al título y proponer una lectura circular, se ve cómo el sintagma del nombre propio alberga la multiplicidad. Así, la tensión del par presencia/ausencia permanece activa.

El análisis del poema “Alda Merini” ha permitido constelar los diversos aportes conceptuales en torno a la figura del autor. Se ha analizado de qué modos la figura autoral aparece tematizada en este texto. Su presencia es esquiva, múltiple y frágil; enuncia mayoritariamente en tiempo pretérito, es hablada por el lenguaje y su presencia es puesta en juego en esas múltiples identidades enumeradas. El poema, entonces, no fija la subjetividad, sino que mantiene abierta la posibilidad de la desubjetivación.

El testimonio

Esta segunda sección de la argumentación está centrada en trabajar con el concepto de testimonio y la tensión entre subjetivación y desubjetivación que este presenta. Mediante el análisis de dos poemas de Merini centrados en sus años de internación, se verá cómo la poesía deviene testimonio que da cuenta de la violencia del manicomio.

figuras que aparecen en el poema (desde la meretriz hasta la histérica) hacen referencia a voces escuchadas en el manicomio, a los modos en que otros enfermos o el propio personal de salud se referían a las mujeres internadas en el Paolo Pini de Milán.

En “El archivo y el testimonio” [1998], Agamben llama testimonio al “sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” [152]. La tensión entre posibilidad e imposibilidad de decir se comprende al reparar en los roles del superviviente, que testimonia, y el musulmán, quien es el testigo integral (ha visto todo), pero justamente por eso no puede testimoniar. Agamben repone la dialéctica imposible entre superviviente y musulmán en Primo Levi y explica:

El testimonio se presenta aquí como un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el primero, el superviviente, puede hablar pero no tiene nada interesante que decir, y el segundo, el que ‘ha visto la Gorgona’, el que ‘ha tocado fondo’, tiene mucho que decir, pero no puede hablar. ¿Cuál de los dos es el que testimonia? ¿*Quién es el sujeto del testimonio?*” [126]

De este modo, se ve cómo, al igual que en el concepto de autor, en el testimonio se vuelve a plantear un interrogante por el sujeto. La respuesta por la pregunta que cierra esta cita es que el sujeto del testimonio es quien testimonia de una desobjetivación, a condición de no olvidar que “‘testimoniar de una desobjetivación’ sólo puede significar que no hay, en sentido propio, un sujeto del testimonio [...]”, que todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de objetivación y de desobjetivación [Agamben 2014: 127].

El volumen *La Terra Santa* [1984], de Merini, puede leerse en articulación con el concepto de testimonio. Como se ha citado anteriormente en este trabajo, Martín Osorio denomina a este poemario un “testimonio poético”, sintagma que articula las dos zonas que se vienen trabajando en este escrito, poesía y testimonio. La tensión entre objetivación y desobjetivación no está presente únicamente a través de dichos tipos textuales, sino que emerge además de la experiencia¹⁰ tematizada en el poemario: los años de

¹⁰ Se utiliza el concepto “experiencia” en el sentido de *Ehrfarung*, presentado por Walter Benjamin en “El retorno del *flâneur*” [1929]. En dicho ensayo, Benjamin distingue dos tipos de experiencias, “Hay un tipo de experiencia [*Erlebnis*] que anhela lo extraordinario, lo sensorial,

internación en el Paolo Pini de Milán. Para Merini, ese período se caracteriza por haber sido sometida a diversas situaciones violentas y desubjetivantes: la administración indiscriminada de psicofármacos, el maltrato físico y verbal por parte del personal del hospital o el sometimiento a terapias invasivas como el electroshock. Otros textos de la autora, como el diario *L'altra verità. Diario di una diversa*, también centrado en la experiencia del manicomio, dan cuenta de cómo algunos de los pacientes internados mueren allí; otros sobreviven, pero desubjetivados. Las mujeres comienzan a parecerse a brujas, sus cuerpos permanecen atados a las camas en contorsiones impensadas, murmuran frases que no se corresponden con ningún lenguaje articulado: adquieren, en síntesis, un carácter monstruoso¹¹ [Merini 2019 c: 32]. En este contexto, Merini testimonia. Ella logra sobrevivir al manicomio, sale de la institución, y en la década de 1980 escribe el poemario y los diarios que dan cuenta de esa experiencia. Su poesía es, como todo testimonio, “una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” [Agamben 2014: 153]. Merini puede hablar, por eso escribe; la potencia de sus textos adquiere realidad mediante la impotencia de decir de quienes no han sobrevivido o han sido despojados de su subjetividad en el manicomio. Esto implica una operación con la lengua que Agamben describe con claridad en el siguiente pasaje: “Testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso, fuera tanto del archivo como del corpus de lo ya dicho” [169]. Los poemas de Merini dan cuenta de una lengua manicomial que se

y otro tipo [*Erfahrung*] que busca en cambio la eterna uniformidad” [Benjamin en Jay: 384]. Mientras que el primer tipo de experiencia se asocia con la vivencia, lo sensorial y la percepción, el segundo se vincula con la narración, ya que hace referencia a la comunicabilidad de la vivencia. Esta deviene experiencia cuando pasa por el lenguaje.

¹¹ La siguiente cita refleja con claridad dicho panorama: “Las caras de las pacientes eran, y es poco decir, monstruosas. Habían perdido todo rasgo femenino y al mirarlas [...] me venían a la mente las brujas de *Macbeth*. De hecho, estas personas no hacían otra cosa que murmurar todo el día a unos artilugios extraños debidos o queridos de su fantasía. Caras con anchas manchas de vino, uñas torcidas, grandes batas que usaban a modo de delantal, y una mueca feroz entre los labios que te hacía erizar la piel” [Merini 2019 c: 32].

articula en la intersección entre la lengua muerta de los testigos integrales, imposibilitados para hablar (lengua que se toma como viva) y la lengua viva de la sobreviviente (devenida lengua muerta para dar cuenta de la desubjetivación).

Testimonios (poéticos) en lengua manicomial

El corpus de análisis de esta sección está compuesto por los poemas “*Toeletta*” y “*Abbiamo le nostre notti insonni*”. Cada uno de ellos presenta diferentes procedimientos mediante los cuales se da cuenta de la oscilación entre subjetivación y desubjetivación.

En “*Toeletta*”, el yo poético es un observador de una situación determinada, el momento del aseo de los pacientes internados. El campo semántico está conformado por una serie de términos que presentan a esas vidas en el polo de lo no-humano, retomando la oposición señalada por Agamben entre lo viviente y el *logos* [141]: “La triste *toeletta* del mattino,/ corpi delusi, carni deludenti,/ attorno al lavabo/ il nero puzzo delle cose infami”¹² [Merini 2019 d: 119]. Los términos “*corpi*” (cuerpos), “*carni*” (carnes), “*cose*” (cosas) articulan la lengua muerta que es imposible de ser proferida por esos mismos cuerpos. De esa escena se recorta una figura más o menos individualizada: “Oh, questo tremolar di oscene carni,/ questo freddo oscuro/ e il cadere piú inumano/ d’una malata sopra il pavimento”¹³ [Merini 2019 d: 119]. Al denominar a dicha figura como “*enferma*”, se está dando cuenta de la desubjetivación que produce la lengua del manicomio. Además, la adjetivación contribuye a reforzar la idea, al referirse al caer de la mujer como “*inhumano*”.

Esta figura también podría leerse como un desdoblamiento del yo lírico: la voz del poema se desdobla y testimonia acerca de lo humillante de la escena en tercera persona, como si fuera otro personaje del manicomio. Así se estarían tensando, nuevamente, los

¹²“El triste aseo de la mañana/ cuerpos desilusionados, carnes desilusionantes,/ en torno al lavabo/ el negro olor de las cosas infames”.

¹³ “Oh, este temblor de obscenas carnes/ este frío oscuro/ y el caer más inhumano/ de una enferma sobre el piso”.

polos entre subjetivación y desubjetivación: una voz incorpórea, un *logos* (yo poético), que testimonia, contrastado con la mujer, testigo integral, que da cuenta de la imposibilidad de hablar. Las últimas tres estrofas del poema concluyen: “questa l’infamia/ dei corpi nudi messi a divampare/ sotto la luce atávica dell’uomo”¹⁴ [Merini 2019 d: 119]. Además de la reaparición de los cuerpos, esta vez desnudos, se advierte la pasividad de los mismos, vehiculizada a través del uso de la voz pasiva. Estos son “puestos a estallar bajo la luz atávica del hombre”. Además, también articulan una antítesis al ser contrastados con la figura del “hombre”, bajo cuya luz estallan estas figuras desubjetivadas. Dicha luz puede asociarse con la máquina antropológica que produce y asiste a dicha desubjetivación sin inmutarse ni dar cuenta de ella. Es la voz del yo lírico la que testimonia acerca del hecho, voz que, como se ha mencionado, se tensa entre la subjetivación y la desubjetivación.

En “*Abbiamo le nostre notti insonni*” encontramos otros procedimientos que dan cuenta de esta oscilación. Mientras que en “*Toeletta*” el yo lírico permanece por fuera de la escena (o se desdobla), en el segundo poema se identifica con un “nosotros”. En cuanto a la estructura externa, hay una primera estrofa conformada por un solo verso (“Abbiamo le nostre notti insonni...”¹⁵ [Merini 2019 d: 124] en el que se articula la primera persona del plural, luego un blanco en la página, y luego la estrofa central de veinticuatro versos. Para esta puede proponerse una estructura interna que consta de dos partes: los versos dos a doce conforman una primera sección centrada en la figura de los poetas, mientras que los versos trece a veinticinco están centrados en lo que le sucede al colectivo al que el yo lírico se refiere con el pronombre “nosotros”, y del que forma parte. Acerca de los poetas, el yo lírico dice: “Eppure i poeti sono inermi,/ l’algebra dolce del nostro destino./ Hanno un corpo per tutti/ e una universale memoria,/ perché dobbiamo estirparli/ come si sradica l’erba

¹⁴ “esta la infamia/ de los cuerpos desnudos puestos a estallar bajo la luz atávica del hombre”.

¹⁵ “Tenemos nuestras noches insomnes...”

impura?¹⁶ [Merini 2019 d: 124]. En estos versos se asiste nuevamente a la desubjetivación del poeta, al señalar que tienen “un cuerpo para todos” y una “memoria universal”. Los poetas son quienes, en esa memoria universal, albergan las historias de quienes no han podido testimoniar acerca del manicomio. Si bien el yo lírico del poema no se identifica con los poetas, sino con el bando de quienes han sufrido la violencia hospitalaria, articula una lengua manicomial que, a través de la forma poética, le permite testimoniar por quienes han sido desubjetivados. El yo poético da cuenta de las noches insomnes en el manicomio: “Abbiamo le nostre notti insonni,/ le mille malagevoli rovine/ e il pallore delle estasi di sera,/ abbiamo bambole di fuoco/ così come Coppelia/ e abbiamo esseri turgidi di male/ che ci infettano il cuore e le reni/ perché non ci arrendiamo...”¹⁷[Merini 2019 d: 124]. En estos versos se advierten diversas imágenes y referencias a la internación que aparecen en otros textos de la autora, tales como la imposibilidad de dormir o lo ruinoso. La referencia a las muñecas de fuego es muy elocuente debido a que pueden vincularse con la desubjetivación. En cierto sentido, en el manicomio los mismos pacientes son muñecos y muñecas que pierden paulatinamente la movilidad y la capacidad de proferir un lenguaje articulado. Su presencia, entonces, funciona como una puesta en abismo de la situación manicomial. Además, de los versos dieciocho al veinte se articula una constelación de términos relacionados con la enfermedad, al hacer referencia a “seres turgentes del mal/ que nos infectan el corazón y los riñones/ porque no nos rendimos” [Merini 2019 d: 124]. Estos versos dan cuenta, una vez más, de la tensión entre subjetivación y desubjetivación en los pacientes internados mediante la imagen del mal colonizando los cuerpos (corporalidades que, en el poema anterior, eran dóciles, inermes). A esto se le opone la intención de resistir y no rendirse, de que quede un resto.

¹⁶ “Sin embargo los poetas son indefensos, el álgebra dulce de nuestro destino./ Tienen un cuerpo para todos/ y una memoria universal,/ ¿por qué debemos extirparlos/ como se arranca la hierba impura?”

¹⁷ “Tenemos nuestras noches insomnes,/ las miles ruinas fatigosas/ y la palidez del éxtasis de la tarde,/ tenemos muñecas de fuego/ como Copelia/ y tenemos seres turgentes de mal/ que nos infectan el corazón y los riñones/ porque no nos rendimos”.

En “*Abbiamo le nostre notti insonni*”, entonces, el yo lírico testimonia acerca los procesos de desubjetivación producidos en el manicomio a partir del discurso poético. Se posiciona desde una primera persona del plural, un “nosotros” que son los pacientes del manicomio en el intento por resistir aquellos procesos. Debido a que el yo lírico da cuenta de la desubjetivación justamente mediante la poesía, la escritura no tiene un efecto resubjetivante, y esto es debido a que en este punto se articulan los dos conceptos desarrollados hasta el momento en el trabajo. La resubjetivación no se produce, en primer lugar, porque poesía y yo lírico no tienen una identidad fija, son mutables. En segundo lugar, porque el yo lírico testimonia desde la lengua imposible, muerta, de quienes han vivido *todo* en el manicomio. Ambos extremos se mantienen, una vez más, en tensión.

Con el análisis de estos dos poemas de Merini se han podido articular las teorizaciones de Agamben con respecto al testimonio con el género lírico para profundizar el sintagma “testimonio poético”, mediante el cual Martín Osorio define el volumen *La Terra Santa*. Como se ha revisado, el testimonio implica, para el testigo, ubicarse en determinada relación con una lengua “muerta”. Por esto, si bien la escritura contiene al sujeto desubjetivado por los excesos del manicomio (ya que el pasaje por el lenguaje permite transformar, utilizando conceptos benjaminianos, la vivencia en experiencia), estos poemas-testimonio no clausuran la subjetivación. En el apartado siguiente se verá de qué modos este tipo de escrituras puede abrirse a nuevas desubjetivaciones.

La escritura

En esta sección se problematizará el concepto de “escritura” literaria en tanto dispositivo que pone en juego la materialidad de la lengua. Este trabajo permite detener la máquina antropológica y enfatiza la tensión entre polos como “sonido/sentido” o “lo poetado/lo vivido”. Se trabajará con fragmentos del texto de Kane 4.48 *Psychosis* en los que los parlamentos teatrales devienen poemas. Se rastreará el trabajo con el yo desde la escritura y los procedimientos que tensan los polos subjetivación-desubjetivación.

El texto teatral elegido presenta un personaje aquejado por un aparato psíquico sufriente. Es un monólogo, si bien se pueden encontrar cinco diálogos en los que se logra inferir la voz de un médico que interroga al personaje principal [Saunders: 34]. Con respecto al lugar de la patología mental en el texto, Saunders cita una reseña de Caridad Svich en torno a la puesta en escena original de la obra, la cual hizo una gira por Estados Unidos en el año 2004: “La enfermedad mental no está expuesta como caso de estudio aquí; a la audiencia se le pide, más bien, que ingrese en el estado de la enfermedad; que experimente con una distancia ingeniosa el dolor de pensamientos fracturados, aparentemente divorciados del ser” [Svich en Saunders: 35, la traducción me pertenece]. Esta escisión entre pensamiento y sujeto se vincula con una reflexión de Agamben en “La vergüenza o del sujeto” [1998] acerca de la desubjetivación presente en todo acto de enunciación:

El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación. Por una parte, el individuo psicósomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro shifter ‘yo’, absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso. Pero, una vez que se ha despojado de toda realidad extralingüística y se ha constituido como sujeto de la enunciación, descubre que no es tanto a una posibilidad de palabra a lo que ha tenido acceso, cuanto a una imposibilidad de hablar; o, más bien, a una situación en que siempre se le anticipa una potencia glosolálica sobre la que no tiene control ni ascendencia. [122]

Agamben resalta dos puntos provechosos para analizar los ejemplos del texto de Kane. En primer lugar, la desubjetivación producto del ingreso en lo que Benveniste denominó el aparato formal de la enunciación. Como dice Agamben, este ingreso implica identificarse con el pronombre de primera persona, una signo vacío cuyo referente cambia según la situación comunicativa. En segundo lugar, la potencia glosolálica que siempre acecha al tomar la palabra. Esto se pone de manifiesto en segmentos de la obra de Kane en los que abundan juegos con el ritmo y repeticiones de frases o palabras que le dan al parlamento del personaje un aspecto incoherente e irracional.

Entre la enfermedad y la salud, devenir informe

Para provocar al estado de la enfermedad que menciona Svich, hay un concienzudo trabajo con el aspecto material del lenguaje. En relación con esto, las reflexiones de Gilles Deleuze en “La literatura y la vida”, ensayo incluido en *Critique et clinique* [1993] permiten pensar nuevas articulaciones entre escritura literaria y enfermedad. Frente al mundo como un conjunto de síntomas, la literatura es salud: “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Pertenece a la función fabuladora de inventar un pueblo” [Deleuze: 17]. La invención de dicho pueblo faltante puede pensarse como la apertura de una grieta en el lenguaje que habilita voces vedadas. En esto radica la potencia de la literatura, que implica tejer una lengua *otra*: “Lo que hace la literatura surge con más evidencia en la lengua: como dice Proust, allí traza precisamente una suerte de lengua extranjera, que no es una lengua distinta, ni un dialecto regional recuperado, sino un devenir-otro de la lengua, una aminoración de esa lengua mayor, un delirio que se apodera de ella, una línea mágica que se escapa del sistema dominante” [Deleuze: 19]. Esta lengua extranjera que se traza a partir de la lengua dominante o mayor surge a partir de un trabajo con su materialidad, en particular, con su sintaxis:

Creación sintáctica, estilo, este es el devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que trabajen por afuera de los efectos de sintaxis en los que se desarrollan. De tal modo que la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que efectúe una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también en la invención de una nueva lengua en la lengua, por creación sintáctica. [Deleuze: 19]

En este punto se vuelve a detectar la tensión entre la subjetivación y desubjetivación que se ha analizado en apartados anteriores, ya que la escritura menor, este trazo que abre una nueva enunciación, implica desubjetivarse de las estructuras lingüísticas previas, las dominantes. Sin embargo, como veremos a continuación en los textos de Kane, esa nueva lengua dentro de la lengua no aglutina al hablante en una nueva subjetividad fija. Esto lo señala Deleuze de la siguiente manera: “Escribir no es ciertamente imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura está más bien del lado de lo informe, o de

lo inacabado [...]. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida” [13].

Este deslizamiento hacia lo informe se puede ver en diversas instancias de 4.48 *Psychosis*. La descomposición de la lengua materna y el advenimiento de esa lengua menor, que habilita el devenir hacia lo informe, se ve, por ejemplo, en una página en la que el parlamento del personaje principal está dividido en cuatro micropoemas de cuatro líneas cada uno. En estos, los ítems léxicos que se repiten, combinados en distinto orden en cada bloque, son infinitivos, verbos en primera persona, sustantivos e interjecciones: “slash wring punch burn flicker dab float dab/ flicker burn punch burn flash dab press dab [...]”¹⁸ [Kane: 231]. Esta secuencia aparentemente ilógica no presenta articulación sintáctica ni signos de puntuación, por lo que se percibe el trabajo al que apunta Deleuze. La abolición de dicha sintaxis dominante produce la desobjetivación del hablante. A su vez, mediante esa desobjetivación, se da cuenta de la existencia de ese “pueblo menor” (en este caso, quienes sufren algún tipo de inestabilidad psíquica). El parlamento citado juega con la tensión entre sentido y sonido, explota las oposiciones en cada uno de estos niveles del lenguaje. En el nivel conceptual, del sentido, todos los infinitivos remiten a diversos sentidos de la violencia, pero su valor y diferencia emerge por oposición al resto. En el nivel material, del sonido, la oposición de los signos resalta lo fónico y configura, en ese contraste, el yo atormentado que habla y la potencia glosolálica a la que se refiere Agamben. Así, mediante la sintaxis y lo fónico se logra ingresar en el estado enfermizo y desobjetivante antes mencionado. Esta misma operación es a su vez salud, al inventar una lengua faltante.

¹⁸ “tajo retorcer paf quemado luz aplicar flotar aplicar/ luz quemado paf quemado flash aplicar presionar aplicar [Kane: 212].

Nota: todas las citas traducidas del texto de Kane incluidas en este trabajo corresponden a la traducción de Rafael Spregelburd.

Entre la apropiación y lo impropio

El vaivén entre lengua establecida, dominante, y lengua nueva, menor puede ponerse en relación con dos conceptos que introduce Agamben en “*Inapropiada manera*” [1999], el estilo y la *manera*, ya que estos también se relacionan con la pertenencia y la no pertenencia. Mientras que el estilo es el rasgo más propio del artista, la *manera* involucra lo inverso, la impropiedad y no pertenencia [Agamben 2016 a: 173]. Ellos son “dos polos en cuya tensión vive el gesto libre del escritor: el estilo es una *apropiación inapropiada* (una negligencia sublime, un olvidarse de sí mismo), la *manera, impropiedad apropiada* (un presentirse o un recordarse en lo impropio)” [Agamben 2016 a: 174]. En diversos pasajes, el personaje del texto de Kane da cuenta de la tensión entre el olvido de sí y el recordarse en lo que no le es propio: “Here I am/ and there is my body/ dancing on glass”¹⁹ [Kane: 230]. La antítesis entre los deícticos “here” and “there” marca esa distancia. Además, hay una escisión en el personaje, ya que de un lado se encuentra el “yo”, mientras que del otro está el cuerpo. Este último parece no ser propio, pero a la vez genera cierta identificación porque está precedido por el adjetivo posesivo “my”. La disposición de los elementos en la página refuerza estos dos polos, ya que los primeros dos versos están alineados hacia la izquierda, mientras que el tercero está centrado. En esa fisura entre estilo y *manera* (que en este poema es, además, visual) se ubica, para Agamben, la escritura:

la escritura, en su extremo, consiste exactamente en el intervalo —o en el hiato— entre ellos. Porque acaso en todo ámbito, pero notoriamente en la lengua, todo uso es un gesto polar: por una parte, apropiación y hábito; por la otra, despojamiento y no-identidad. Usar (de aquí la amplitud semántica del término que significa tanto *servirse de* como *acostumbrar a*) significa propiamente oscilar entre una patria y un exilio: habitar”. [Agamben 2016 a: 174]

El personaje del texto de Kane habita este gesto polar: “It is myself I have never met, whose face is pasted on the/ underside of my mind”²⁰

¹⁹ “Aquí estoy yo/ y allí mi cuerpo/ bailando sobre vidrios” [Kane: 120].

²⁰ “Es a mí a quien nunca conocí, cuyo rostro está pegado por/ el lado interno de mi mente” [Kane: 136].

[Kane: 245]. En estos versos (los anteúltimos de la obra) se evidencian, por un lado, el hábito del uso de pronombres personales de primera persona para la identificación propia (“I”, “myself”) y la apropiación (“my mind”). Por el otro, se marca el despojamiento y la no identidad: el personaje no se conoce a sí mismo, su rostro aparece disociado, dado vuelta, y cuerpo y mente aparecen dislocados. En ese intervalo, se instalan la escritura y el sujeto.

Lo poetado/ lo vivido

Un último aspecto para comentar en relación con la escritura poética de Kane es el vínculo entre esta y la vida. Como indica Saunders, muchas veces la crítica se ve tentada a realizar una lectura biográfica de *4.48 Psychosis*. Uno de los temas de la obra es el suicidio y abundantes lecturas conectan esto con el hecho de que Kane misma atenta contra su vida en 1999. Las reflexiones de Agamben en torno a la poesía en “*Inapropiada manera*” abren una vía para articular de un nuevo modo los polos “poesía” y “vida”:

[...] la experiencia del poeta afirma que, si poesía y vida divergen infinitamente en el plano de la biografía y la psicología del individuo, vuelven a confundirse sin residuos en el momento de su recíproca desubjetivación. En ese punto se unen, aunque no inmediatamente sino a través de un medio. Ese medio es la lengua. Poeta es aquel que, en la palabra, crea la vida. La vida, que el poeta crea en la palabra, se sustrae tanto a lo vivido del individuo psicósomático como a la indecidibilidad biológica del género. [Agamben 2016 a: 167]

A partir de este pasaje se puede pensar la vida ya no como la biografía de Kane en tanto individuo psicósomático, sino en tanto aquello que es creado por su palabra. El texto se desubjetiva así de la autora y puede comenzar a desplegar sentidos más allá de la lectura biográfica. En esa sustracción, el texto de Kane detiene la máquina antropológica y da cuenta de cómo la poesía puede transformar en inoperosas las obras humanas, porque, tal como se pregunta Agamben en “¿Qué es el acto de creación?": “¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?”

[Agamben 2016 b: 49]. En los fragmentos líricos del texto analizado, las funciones utilitarias de la lengua quedan a un lado y esta hace estallar sus otros modos potenciales de decir.

En esta sección se han desarrollado distintos puntos concernientes al concepto “escritura”. La exploración de aspectos tales como la escritura en tanto salud y devenir informe; la potencia glosolálica; el estilo y la *maniera*; lo poetado y lo vivido, han dado cuenta de los modos en que la escritura sostiene en tensión los polos de la subjetivación y la desubjetivación. En ese *entre* habita el yo del texto de Kane, un yo desubjetivado por la afección psíquica. Para esta voz, la escritura no es un regreso a una subjetividad previa, que clausura, sino que es apertura a nuevos devenires.

Conclusión

En este trabajo se ha procurado evidenciar cómo, en una serie de textos cuyas voces sufren desde lo psíquico, se asiste a una oscilación entre subjetivación y desubjetivación. Se han trazado constelaciones conceptuales entre los términos “autor”, “testimonio” y “escritura” para explorar de qué modo la poesía de Alda Merini y la dramaturgia poética de Sarah Kane habilitan distintos modos de enunciación. El trabajo con el concepto de “autor” en tanto función o gesto ha enriquecido la lectura de los textos del corpus, que poseen matices autobiográficos. Se ha analizado cómo la figura autoral aparece en el texto a condición de permanecer inasible. La inclusión del nombre propio como sintagma en la versificación o la elección de los tiempos verbales son recursos presentes en el poema analizado que marcan dicha huida del autor. Las revisiones en torno al concepto de “testimonio”, por su parte, han explorado la tensión entre posibilidad e imposibilidad de decir en los dos poemas de Merini propuestos. En ellos, se han relevado procedimientos como la adjetivación, el desdoblamiento, el uso de la primera persona o la puesta en abismo, cada uno de los cuales articula el acto de testimoniar con la lengua poética. A su vez, dichos procedimientos dan cuenta del carácter desubjetivado del testimonio, cuya lengua se ubica en el vaivén entre lengua viva y lengua muerta. Finalmente, el desarrollo del concepto “escritura” ha habilitado la exploración de oposiciones como

enfermedad/ salud, sonido/ sentido, estilo/ manera o vivido/ poetado. Cada uno de estos pares opositivos plantea un hiato en el cual emerge una escritura no clausurada, en devenir.

Como se ha analizado, los textos del corpus presentan voces cuyas subjetividades están horadadas a causa de tratamientos psíquicos violentos. Estos despojan a las voces de su subjetividad, al mismo tiempo que las resubjetivan bajo figuras estigmatizantes como “la enferma” o “la histérica”, que clausuran. En cada texto se abre una lengua que da cuenta de la patología e instala así una posibilidad de salud, al inventar esa enunciación faltante y huir de las categorías fijas propuestas por la mirada patologizante. Esta inscripción en una lengua menor mediante la escritura testimonia estas operaciones sobre la subjetividad, pero no vuelve a clausurar al sujeto en denominaciones o identidades preexistentes. Al desencajar la sintaxis, jugar con el nombre propio y con la primera persona, la escritura poética mantiene vivas estas voces en una tensión entre presencia y ausencia. Las autoras se ausentan de su escritura y, en esa huida, mantienen abierta las posibilidades del devenir.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2014. “El archivo y el testimonio” y “La vergüenza, o del sujeto”. Antonio Gimeno Cuspinera. trad. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio. 2005. “El autor como gesto”. Edgardo Dobry, trad. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio. 2010. “Notas sobre el gesto”. Antonio Gimeno Cuspinera, trad. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio. 2016 a. “Inapropiada manera”. Edgardo Dobry, trad. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio. 2016b. “¿Qué es el acto de creación?” Ernesto Kavi, trad. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- BARTHES, Roland. 2009. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. 2006. “La literatura y la vida”. Silvio Mattoni, trad. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.

- FOUCAULT, Michel. 1999. "¿Qué es un autor?". Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila, trad. *Literatura y conocimiento. Revista de estudios literarios*. Caracas: Saber-Ula.
- JAY, Martin. 2009. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- KANE, Sarah. 2001. *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- KANE, Sarah. 2009. *Ansia. 4.48 Psicosis*. Rafael Spregelburd, trad. Buenos Aires: Losada.
- MARTÍN OSORIO, Laura. 2019. "Subversión de la locura: (d-es)escribiendo el encierro. *La Terra Santa y L'altra verità* de Alda Merini". *Revista de Literaturas Modernas*, 49, Universidad Nacional de Cuyo, jul-dic: 37-50.
- MERINI, Alda. 2019a. *Confusione di stelle*. Turín: Einaudi Editore.
- MERINI, Alda. 2019b. *La gazza ladra. Venti ritratti en Vuoto d'amore*. 28° reimp. Turín: Einaudi Editore.
- MERINI, Alda. 2019c. *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milán: Bur Rizzoli.
- MERINI, Alda. 2019d. *La Terra Santa en Vuoto d'amore*. Turín: Einaudi Editore.
- REDIVO, Riccardo. 2019. "Nota al testo". Merini, Alda. *Confusione di stelle*. Turín: Einaudi Editore.
- SAUNDERS, Graham. 2009. *About Kane: the Playwright and the Work*. Londres: Faber & Faber.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 39-50

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 JUN 2022 – ACEPTACIÓN 21 JUN 2022

Memoria en conflicto en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto “Tito” Cossa

Memory in conflict in the play Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin by Roberto “Tito” Cossa

Federica De Filippi

<https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

 federicadefilippic@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la forma en que el dramaturgo argentino Roberto Cossa trabaja la memoria en conflicto, es decir la puja entre el conservar y el olvidar, a partir de los personajes, el espacio y el tiempo de su obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. Tomando como referencia los conceptos definidos por Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* se desglosan las escenas, los personajes, los diálogos y la escenografía de la obra de Roberto Cossa de 1982 para tratar de entender la visión del autor en su contexto histórico.

Palabras clave: dramaturgia - memoria - Cossa - Teatro Abierto - dictadura

Abstract

This article analyzes the way in which the Argentine playwright Roberto Cossa works on memory in conflict, i.e. the struggle between preserving and forgetting, based on the characters, space and time of his work *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. Taking as reference the concepts defined by Tzvetan Todorov in *The Abuses of Memory*, the

scenes, characters, dialogues and set design of Roberto Cossa's 1982 play are broken down to try to understand the author's vision in its historical context.

Key words: dramaturgy - memory - Cossa - Teatro Abierto - dictatorship

Introducción

A partir de la recuperación de la democracia en 1983 en Argentina, comenzó a generarse una vasta producción ficcional, testimonial y teórica referida al proceso dictatorial que antecedió (1976-1983). Sin embargo, durante ese tiempo de dictadura se gestó y se produjo uno de los movimientos teatrales de resistencia más relevantes del siglo XX: Teatro Abierto.

Oswaldo Dragún, reconocido dramaturgo argentino, fue quien junto con diversos escritores, directores y actores, dio inicio a la gestación de lo que poco a poco y casi sin ninguna expectativa llegó a los cuatro ciclos, miles de espectadores y, lo que Roberto "Tito" Cossa llamó, "un acto masivo de resistencia" [Cossa 2022].

Durante estos años de dictadura, el teatro independiente había sido expulsado de las carteleras. Si bien no hubo un sistema de control y censura como en otras artes, sí sucedió lo siguiente:

El sistema mantuvo una misma estrategia represiva [...]. Permitía la presencia de espectáculos de arte, pero le ponía como condición que se encerrara en pequeños espacios. Es decir, el teatro podía existir siempre y cuando no se notara, siempre y cuando lo escucharan sólo los convencidos.

Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aún en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; las obras no estaban obligadas a ser indagadas antes de subir al escenario. Claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. [Cossa 2022]

Es tras el colapso del plan económico de José Martínez de Hoz que los miembros de la Junta militar que ostentaba el poder, dejan de ejercer tanto control sobre la población y aparecen los primeros síntomas de resistencia. No solo surgen huelgas y protestas, sino que muchos artistas exiliados, como Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro o Aída Bortnik, regresan al país.

A partir de ese momento comienza un intento de renovación estético-ideológica propuesto por actores, directores y autores que, en su gran mayoría, provenían del teatro independiente histórico (1930-1969) o del teatro profesional [Pellettieri]. El primer ciclo de Teatro Abierto contó con 20 espectáculos (por problemas técnicos una obra no pudo estrenarse, pero eran 21 en un principio) que se caracterizaron por la crítica al contexto autoritario. La mayoría de los integrantes entendían el teatro como compromiso, “cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento” [Pellettieri: 97]. Esta relación con el contexto y el vínculo con la denuncia política tiene sus antecedentes en el movimiento anterior y ya mencionado, Teatro del Pueblo. “Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad” [Cossa 2022].

Es en este contexto en el que Roberto “Tito” Cossa escribe la obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) problematizando la memoria a través de sus personajes, su espacio y su tiempo. En el texto, Susy, Palumbo y Frank, los únicos personajes que habitan el presente, encarnan según el autor la clase media, el fascismo y la revolución respectivamente, y es a través de ellos que la memoria de la protagonista entra en conflicto.

Conflicto entre memoria y olvido

El concepto de memoria es quizás uno de los más amplios y controvertidos. Los estudios sobre la memoria se pueden remontar hasta Aristóteles y su tratado *De Memoria et Reminiscentia* o a las *Confesiones* de San Agustín, pero no es necesario desandar demasiado

en el tiempo para vislumbrar la metamorfosis que atraviesa el concepto de memoria entre el siglo XX y el XXI.

Durante mucho tiempo se pensó a la memoria como una irrupción, como un asalto, como una afección que no se puede frenar, que sucede sin agente y sin sentido. Sin embargo, con el paso del tiempo, la memoria comenzó a diferenciarse entre lo que Freud llamará trabajo de rememoración de lo que se entendía como memoria a secas, la *mneme* vinculada a la afección (*pathos*). Se deja de lado la compulsión de repetición para enfocarse en la memoria como trabajo. Elizabeth Jelin hace hincapié en este concepto para "acentuar un matiz activo y productivo" [14].

Para Tzvetan Todorov la memoria "no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos" [13].

A lo largo del siglo XX los regímenes totalitarios en todo el mundo utilizaron una poderosa herramienta: la supresión de la memoria. Todorov plantea entonces que "[...] se puede comprender fácilmente por qué la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria" [12], y pone como ejemplo lo sucedido en la Shoá:

[...] en la actualidad ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. [37]

De esta manera entendemos no solo la importancia de recordar, sino también de la lucha y la resistencia que se hace a partir de esa memoria contra el abuso de algunos Estados e Instituciones por querer controlar qué se puede recordar y qué no.

Cuando se habla de derechos humanos en Argentina, la primera asociación que realizamos es con la dictadura cívico-militar del 76 que normalizó un estado de excepción y, entre otros atropellos a la vida y la democracia, también necesitó controlar los elementos que debían

ser seleccionados por la memoria. De esta forma, cobra sentido lo que se mencionó anteriormente, mantener la memoria para resistir al totalitarismo.

Esta fue la tarea que llevó a cabo Teatro Abierto. De hecho, Osvaldo Dragún afirmaba:

[...] en mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: *la posibilidad de decir algo* [13] [resaltado mío]

No es casualidad que cuando el régimen tomó conciencia de que era un hecho significativo, haya enviado un comando de represores para que incendiara el Teatro del Picadero, lugar donde se estaba desarrollando el primer ciclo de Teatro Abierto. Convirtiéndolo así en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia.

Roberto Cossa y la memoria

La representación del pasado se halla constantemente en la dramaturgia, “el teatro ha mantenido siempre estrechos lazos con la memoria. Casi podríamos decir que lo hace por naturaleza. En efecto, el teatro es un lugar de memoria y un acto de memoria” [Féral: 15]. El teatro “significa”, “pone de manifiesto una determinada sociedad en un momento de su evolución” [Pellettieri: 16].

De esta manera, y como afirma Alberto Ciria, Cossa logra reflexionar sobre el presente a partir del pasado que invoca y expone su ideología a través de personajes simbólicos que apelan a la memoria colectiva de los espectadores. La conciencia histórica, que deviene de esa reflexión del pasado, aparece en todas las “etapas creativas” del autor. Esta filosofía se ve en obras como *La nona* (1971), *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981), *Angelito* (1990), *Viejos conocidos* (1999), *Definitivamente adiós* (2003), entre tantas otras, así como en la obra que trabajaremos, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*.

Cossa concreta esta visión del teatro dentro de un grupo de dramaturgos y dramaturgas que se destacan en los 60 por su

comprensión del arte como compromiso y su cuestionamiento a la autonomía de éste con respecto a la realidad social y política. De esa concepción nace el movimiento Teatro Abierto en 1981 en medio de la proscripción, las listas negras y la censura de la última dictadura cívico-militar, conocida como Proceso de Reorganización Nacional, para demostrar la vigencia y vitalidad del teatro argentino y porque pretendían ejercitar su derecho a la libertad de opinión. De este movimiento se destacan obras como *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti, *Decir sí* de Griselda Gambaro y la ya mencionada *Gris de ausencia* de Roberto Cossa.

Además, forma parte de una discusión que tiene lugar en los 60 y dura más de cuatro años, entre realistas-reflexivos y neovanguardistas. Aquellos se diferenciaban de la neovanguardia por el grado de referencialidad que admitían, pues el realismo reflexivo establece una relación clara con el contexto histórico en el que se enmarca y la neovanguardia genera una relación más oscura u opaca. Sin embargo, años más tarde, ambos bandos comprenden que todos han respondido a la misión testimonial-comunicacional que la sociedad les ha asignado en esos años, más allá de si se priorizaba el contenido o las formas nuevas [Tarantuviez: 97].

Comprender estos aspectos de su poética teatral nos permite entender la importancia de la representación del pasado y la defensa de la memoria como declaración política de rebelión.

Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin

Esta obra estrenada en 1982 es un gran ejemplo de cómo la memoria entra en conflicto permanentemente para pensar el presente. A lo largo del texto dramático los espacios, los tiempos y los personajes se entremezclan logrando representar la memoria de Susy, la protagonista.

La obra transcurre en dos ámbitos: en el comedor de una antigua casona y en una plazoleta del barrio de Villa del Parque. El autor marca en las didascalias desde un principio que estos dos espacios se confunden, tienen límites imprecisos y logra así una representación

muy clara de lo que va a guiar la obra hasta el final, la confusión y el conflicto. También aclara que “debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta y que nada ha cambiado desde el año 40” [Cossa 2014: 111], reforzando la idea de la representación del recuerdo y trabajando con personajes clásicos de su teatro realista.

Al presentar al resto de los personajes el autor comenta:

El espectador conocerá a estos personajes no como son –o, mejor dicho, como fueron–, sino como quedaron grabados en la memoria cada vez más esclerosada de Susy. Los recuerdos de Susy se remontan a los años entre 1935 y 1945, pero estos tiempos –como suele ocurrir con la memoria– no son precisos, se entremezclan y desvanecen. [Cossa 2014: 112] [resaltado mío]

Es decir, queda claro desde las primeras líneas la idea de que la memoria en este caso tiene como material el recuerdo, y recordar es, en efecto, traer al presente la memoria de lo pasado, pero pasando por el corazón (la etimología nos lo confirma, *cor-cordis*), no por el cerebro; por la afectividad, no por la reflexión.

De esta manera se desenvuelve la historia de Susy acosada por los recuerdos de su madre, su amor por Chopin, por la danza y por el francés, y su necesidad de inculcar esa cultura en sus hijas Susy y Zule, y por su padre, un anarquista español exiliado que se dedica a grabar placas de mármol y a escribir. Además de Susy, los únicos personajes que pertenecen al presente son Palumbo, el guardián de la plazoleta, y Frank viejo. El recuerdo que interviene en la memoria de Susy es el de su familia, pero particularmente el del tren que espera Zule, su hermana, con “los voluntarios que fueron a crear un nuevo mundo” [Cossa 2014:114], ya que ahí debería venir Frank, un socialista que conocen en una kermesse y del que las dos se enamoran aunque se queda con Zule hasta que finalmente la abandona.

Ese nuevo mundo representaba el ideal socialista con el que Frank soñaba, por eso representa la revolución. Con respecto a esto el autor comenta en una reciente entrevista:

Nosotros creíamos que íbamos a lograr una sociedad justa, socialista, con matices ¿no?, pero sin capitalismo. Se cayó la Unión Soviética y estamos en una sociedad hipercapitalista. [...] Creíamos, estábamos

seguros. La discusión era en cuánto tiempo iba a llegar el socialismo a la Argentina. Cuba ya había hecho la revolución. [Cossa 2020]

Este ideal aparece en un personaje, Frank joven, pero cuando aparece más tarde, viejo y senil, el ideal es objeto de burla por parte del autor. En el recuerdo Zule y su madre tienen una conversación en la que se deja ver que ese ideal revolucionario ya no volvería:

MADRE: ¿Quién es Frank?

ZULE: Aquel muchacho alto, buen mozo, que tocaba la trompeta.

MADRE: No me acuerdo. ¿Qué se hizo de Frank?

ZULE: Se fue a la guerra.

[...]

ZULE: Frank quería construir un mundo nuevo, mamá.

MADRE: ¿Y cuánto tiempo hace que se fue ese joven?

ZULE: A mí me parece un siglo. [Cossa 2014: 114]

Después de esperar 20 años, Zule decide marcharse, pero es Susy quien se quedará a esperarlo. Recién con la aparición de Frank viejo en el presente, Susy escucha por lo que ha pasado y sus enfrentamientos con distintos líderes y personajes reconocidos, pero lo único que ha logrado es "agarrarlo por las solapas" [Cossa 2014: 128]. La repetición automática de esta frase queda como una especie de *leit motiv* cuya mecanización revela su inconsistencia y la desilusión de Susy.

Por otro lado, la Susy del presente se encuentra con Palumbo, el guardián de la plazoleta donde antaño la madre de Susy realizaba todos los 17 de octubre, fecha de fallecimiento de Frédéric Chopin, un homenaje al pianista compositor. Este personaje representa el fascismo y es el único que queda lúcido en el presente. Entre algunos de sus recuerdos aparece uno en particular en producto de su férrea defensa de la tradición:

PALUMBO: ¡Antes..., antes...! (*Señala el busto del general Villafañe*) El día que propusimos el busto del general Villafañe éramos cinco mil boy scouts en la plaza. Y tocó la banda municipal. El mes pasado se cumplió el aniversario y ¿sabe cuántos éramos? Yo y el guardabarreras que me hizo la pata. Es así señorita Galán. Es así. Ya

no hay respeto por la tradición. Todo está mal, muy mal. Cuando mi padre era guardián de la plaza, con su sola presencia dispersaba a los chicos. (*Indignado*) ¡Ayer tuve que enarbolar el garrote para dispersar a cuatro mocosos que querían jugar a la pelota! Unos mocosos así... (*Indica algo de baja estatura*) Y todavía me hacían burla desde enfrente. (*Saca el garrote*) ¡Cómo me gustaría darles en la cabeza! Le dije al intendente “Déjeme darles. Déjeme”. (*Imita al intendente*) “No puedo darle la orden, Palumbo. Deme tiempo”. (*Breve pausa*) Es así..., es así: cada vez cuesta más dispersar a las nuevas generaciones. [Cossa 2014: 121]

A pesar de representar tales niveles de violencia, sostiene que es en nombre de la tradición y del orden, pero que no hay nada de malo con eso, justificando así el odio a los revoltosos y la devoción a los militares. Palumbo todavía ayuda a Susy con el pequeño servicio de homenaje porque está enamorado de ella, siempre lo estuvo, y aún está tratando de cortejarla.

En el diálogo que sostienen a continuación estos dos o tres personajes, se manifiesta la confusión de una manera evidente. A partir del recurso del equívoco, Susy y Palumbo parecen entablar una conversación, pero ella no le contesta a Palumbo, sino que contesta al recuerdo de Frank joven de quien siempre estuvo enamorada. La tensión que el autor logra entre el pasado y el presente en este intercambio, refuerza la idea de la memoria en conflicto:

PALUMBO: (*vuelve al ataque*) ¿Se acuerda de la primera vez que la vi, señorita Galán? ¿Se lo pregunté alguna vez?

(*Las guías de colores se encienden. Frank toca “Tiempo de verano”. Susy ingresa en la zona de los recuerdos y le habla a Frank, aunque Palumbo cree que dialoga con él*)

SUSY: Sí que me acuerdo.

PALUMBO: ¿En serio?

SUSY: Fue aquí mismo. Donde pusieron la kermesse.

PALUMBO: No, señorita Galán. Fue el día del homenaje al intendente Castañeda. (*Señala un busto*) Es aquel. Fue el que hizo asfaltar esta plaza. Usted tenía el uniforme del colegio y llevaba una carpeta azul en la mano.

SUSY: (*sigue hablando con Frank*) Sí que lo miré. Usted no se fijó en mí.

PALUMBO: ¿Qué no me fijé? No le saqué los ojos de encima.

FRANK: (*va hacia Susy, que lo mira encandilada. Pasa junto a ella y se acerca a Zule y la besa. Al pasar junto a Susy, dice*) Hola, mocosa. Si me presentas a tu hermana, te pago una vuelta en la montaña rusa.

SUSY: (*describe el vestuario de Frank*) Usted llevaba una camisa blanca, con el cuello abierto afuera del saco.

PALUMBO: No, señorita Galán. Yo vestía el uniforme de boy scout. Era el día que lo estrenaba. Estaba de orgulloso... No me lo hubiera sacado nunca. ¿En serio se fijó en mí? [...] [Cossa 2014: 123]

La confusión de tiempos e interlocutores en los personajes contribuye a ese presente atemporal creado a lo largo de la obra cuyo final es completamente desolador, pero representa la visión de la sociedad en la que se encontraba el autor:

PALUMBO: Señorita Galán... Señorita Galán... (*Las luces de colores se apagan. La música cesa. Susy se acerca a Palumbo*) Es la hora del homenaje, señorita Galán.

SUSY: ¿El homenaje?

PALUMBO: Si, señorita Galán. Está todo dispuesto.

(*Susy duda un instante. Está a punto de romper con el pasado. Mira a su Madre, que le reclama en silencio que haga el homenaje*)

MADRE: Oh, Frédéric.

SUSY: (*con un suspiro de resignación*) Sí..., el homenaje. [Cossa 2014: 137]

En este instante es cuando Susy es consciente de que tiene que romper con su pasado, que tiene que abandonar la idea de Frédéric Chopin porque ya nadie lo recuerda, ya no son los 17 de octubre que eran antes, ya no hay multitudes que recorran las calles para recordar a Frédéric Chopin. Frank viejo entonces muere atropellado por el tren que lo iba a llevar a recorrer el mundo para combatir la injusticia, los personajes que son producto de la memoria de Susy también mueren y desaparecen y ella decide "bailar" con Palumbo aceptando su cortejo

y eligiéndolo. Finalmente, Palumbo le habla a Susy pero ella lo hace callar y le dice “Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro” [Cossa 2014: 142]. Esta última frase sintetiza todo el accionar de Susy que representa la clase media y así aparece ese diálogo con la realidad de la época que el autor siempre establece, la clase media enamorada del socialismo que fracasa y entonces decide “bailar” con el fascismo.

Conclusión

Esta obra que formó parte del segundo ciclo de Teatro Abierto, recupera la importancia de la representación del pasado y realiza una defensa de la memoria como declaración política de rebelión.

A través del espacio, de los personajes, de los diálogos, las repeticiones y los equívocos, Cossa es capaz de plasmar cómo la memoria entra en conflicto afectando las decisiones del presente con un final abrumador como es el de Susy bailando con Palumbo rodeados de aquellos que estuvieron antes, rodeados “de lo que ha muerto” [Cossa 2014: 111]. Encuentra la manera de poner en escena los contenidos de la conciencia para corporizar el recuerdo de Susy con el objeto de representar la situación de la clase media en Argentina en medio de una situación violenta y de fracaso para las ideas socialistas y la búsqueda de justicia.

Así, la memoria cobra real importancia a la hora de traer el pasado al presente y proyectarlo al futuro. Es la forma en que el autor representa el pasado ausente y lo interpreta.

Por último, queda mencionar que hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral, característica de una necesidad de crítica y reflexión frente a los sucesos de mayor conmoción política. Roberto Cossa es uno de los mayores exponentes de la década del 60 que, hoy en día, sigue siendo representado, estudiado y analizado. Él dijo alguna vez que se conformaba con que su obra haga pensar al público o al lector, por eso creemos que es importante seguir analizándolo para mantener viva la memoria y que no nos suceda como a Susy, que dejó que la confusión diera paso al olvido.

Bibliografía

- CIRIA, ALBERTO. 1994. "Variaciones sobre la historia argentina en el teatro de Roberto Cossa". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, no. 3: 445-453. En línea: www.jstor.org/stable/27763139
- COSSA, ROBERTO. 2014. *Teatro reunido 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- COSSA, ROBERTO. 2020. "Voces y memoria". Entr. Hernán Dobry. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=liQEFr7AyVQ>
- COSSA, ROBERTO. 2022. "Tiempos de silencio".
- DRAGÚN, OSVALDO. 1980. "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review* vol. 13, no. 12: 11-16.
- FÉRAL, JOSETTE. 2005. "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo". Pelletieri, Osvaldo, ed. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna. 15-30
- JELIN, Elizabeth. 2017. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- PELLETTIERI, OSVALDO. 2001. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 5. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, OSVALDO. 1989. "Mesa redonda sobre el teatro argentino en la década". Pelletieri, Osvaldo, comp. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor. 16-31.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2007. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- TODOROV, TZVETAN. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 51-79

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 15 SEP 2021 - ACEPTACIÓN 7 MAR 2022

Invención, inversión y simulacro. La diferencia sexual en Onetti, Donoso y Puig

*Invention, Inversion, and Simulation. The Sexual Difference in
Onetti, Donoso, and Puig*

Dionisio Márquez Arreaza

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Brasil

 dionisioula@gmail.com

Resumen

Este trabajo compara las estrategias narrativas de transgresión en tres novelas sudamericanas de la segunda mitad del siglo XX escritas respectivamente por Onetti, Donoso y Puig. Partiendo de la diferencia sexual, se analizarán dichas estrategias a través de los elementos del relato (personajes, acción) y del discurso (técnicas metaliterarias, discordancia entre género y pronombre, formas literarias no cultas). De este modo, se apreciará la invención de realidades en Onetti, la inversión de lo sexual en Donoso y el simulacro de lo popular en Puig como formas de transgresión verbalizadas y aprovechadas por la dimensión de lo sexual, sea en el nivel de los personajes, sea en el nivel de la narración, o en ambos niveles. Se concluirá que la óptica de la diferencia sexual, más allá de la reivindicación de una identidad (a)sexualizada particular, sirve como forma discursiva de resistencia frente al lenguaje y normas heteropatriarcales capitalistas. A más de medio siglo de su publicación, en pleno siglo XXI, la lectura de estas obras demuestra la actualidad que tienen sobre la cuestión de género, y más ampliamente, lo sociopolítico en la literatura.

Palabras clave: novela – Onetti – Donoso – Puig - diferencia sexual.

Abstract

This work compares the narrative strategies of transgression in three South American novels of the second half of the 20th century written respectively by Onetti, Donoso and Puig. Looking at the sexual difference, these strategies will be analyzed through the elements of the story (characters, action) and discourse (metaliterary techniques, discordance between gender and noun, non-learned literary forms). Thus, the invention of realities in Onetti, the inversion of the sexual in Donoso and the simulation of the popular in Puig will be appreciated as forms of transgression verbalized and employed by the dimension of the sexual, be it at the level of the characters, at the narrative level, or at both levels. It will be concluded that the perspective of sexual difference, beyond the claim of a particular (a)sexed identity, serves as a discursive form of resistance against capitalist heteropatriarchal language and norms. More than half a century after their publication, in the midst of the 21st century, the reading of these novels shows the relevance they have today on the question of gender, and more broadly, the sociopolitical in literature.

Key words: novel – Onetti – Donoso – Puig - sexual difference.

Introducción

Este trabajo estudia, bajo la óptica de lo femenino, tres casos de la literatura moderna del siglo XX del cono sur, a saber: *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso y *Boquitas pintadas* (1972) de Manuel Puig. Tal vez lo que une a estas obras sea que el orden estético no obedece, sino que dialoga con las normas sociales. Siguiendo con la tesis adorneana del carácter doble del arte, estas obras son el tipo de literatura que hace aparecer a la sociedad en el texto [Zima: 222]. Dicho de otro modo, posibilitan que la recepción capte el sentido social de la forma literaria.

De las tres obras, la de Onetti no se preocupa por lo sexual de la escritura, sino por lo transgresor sexual y socialmente. Sin embargo, el desdoblamiento literario del protagonista Brausen-Arce-Díaz Grey denota lo constructivo de la realidad y la movilidad de la identidad. Más que transgredir la norma social proponiendo nuevos modelos,

capta y dibuja su crisis. Con Donoso y Puig la identidad sexual sí está en juego, y de modos bien distintos. Con Donoso, el travestismo del personaje de Manuel(a) pone en jaque a la figura patriarcal de Alejo Cruz a través de la relación propiedad-sexualidad. Con Puig el lenguaje mismo es una especie de camaleón donde la simulación, en el sentido de Baudrillard, de formas de cultura popular y de comunicación pública y privada, hacen un efecto de collage y de parodia no solo de las voces de los personajes, Juan Carlos, Nené, el profesor de latín de la habitación catorce; sino del discurso literario culto y su recepción letrada. Onetti, Donoso, Puig: crisis del individuo oprimido, binarismo cruzado, simulacro literario. Cada uno trasgresor en su particularidad narrativa que luce femenina en ese sentido ampliado trasgresor. Mientras que Onetti y Donoso invierten parte del sentido de sus novelas en una crítica al orden social y sexual patriarcales, en Puig la parodia de formas melodramáticas pone en crisis el estatuto de la literatura. Al mismo tiempo, se notará que en cada una de las tres novelas se intersecan diversos niveles de antagonismos y sentidos ideológicos y verbales.

De modo general, se reparará en aquella premisa de Ferdinand de Saussure de la arbitrariedad del signo al pensar sobre escritura femenina. El material lingüístico no es inherente al género que exponen sus adjetivos, la relación es arbitraria. Sea género sexual o cualquier referente real, el terreno del lenguaje tiene carácter propio y transfigura y cambia lo que toca. Precisamente, el juego entre signo y referente del lenguaje cotidiano, o aquel entre significante y significado, en el campo de literatura, vacila y duda, y en su titubeo el interlocutor o el lector se encontrará en una red de significaciones diversas. Dicho eso, es obvio que el siglo veintiuno vive un momento muy polémico en donde la “oferta” del lenguaje históricamente heteropatriarcal no se adecúa a la “demanda” de la realidad o realidades identitarias.

La política del binarismo sexual masculino/femenino parte, por un lado, de los antagonismos del patriarcado, entendido como un orden históricamente pautado por hombres y dentro de la lógica de la opresión y la diferencia excluyente. En esa coyuntura surgen los feminismos del siglo XX como resistencia al orden patriarcal, y cuya

discusión inmensa no vamos a dilucidar aquí¹. Por otro lado, la literatura como forma de resistencia también ha sido interpretada desde la óptica de la escritura femenina o de lo femenino en la escritura. Con la diferencia sexual en la literatura se defiende una pluralidad de asuntos políticos a veces disímiles, a veces semejantes. Dependiendo de dónde uno se sitúe, el gesto de resistencia puede representar varios antagonismos: entre ambos sexos biológicos o varias (a)sexualidades identitarias, es decir, a través de personajes sexuados, por ejemplo, hombre, mujer, travestí, LGBTQIA⁺; entre clases sociales y económicas, por ejemplo, burgueses, amas de casa, latifundistas, empleadas domésticas; o en términos geopolíticos, por ejemplo, entre el primer mundo, Europa occidental, EE.UU., y el tercer mundo, aquí, América Latina. Lo femenino puede ser entendido pues, tanto como género sexual o personalidad de personajes ficticios, como también posicionamiento político desde un orden social marginal o periférico. La feminización de la escritura, al decir de Nelly Richard [35], más que un ser femenino es el lugar donde se contesta, se negocia o se comparte el poder simbólico, es decir, las categorías conceptuales, lo sexual, lo social, etc., y su inteligibilidad, que rigen la sociedad moderna y/o contemporánea. De este modo, lo femenino puede rendir cuenta de toda resistencia y transgresión políticas a las normas y regulaciones societales a través de la escritura literaria.

Invencción en Onetti

En *La vida breve* la vida del personaje principal, Brausen, un publicista mediocre, da un giro drástico. Después de la ablación de su esposa Gertrudis, la rutina y el aburrimiento de cinco años de matrimonio quedan al descubierto. El paulatino proceso narrativo de la separación, entre dolorosa y ajena, cambia por completo la visión de vida y la personalidad de Brausen. En el capítulo “La salvación,” se nos dice: “Demasiado pequeña la habitación [...] para contener, además, las sacudidas sin esperanza [del sollozo de Gertrudis] –un corto frenesí,

¹ Comprendiendo voces euro-estadounidenses, de Woolf y Beauvoir a Kristeva y Butler, y voces latino-americanas, de Rosario Castellanos y Lélia Gonzalez a Silvia Rivera Cusicanqui y María Lugones.

ahora; tan separado por el tiempo del anterior, que nunca llegaban a tocarse— con que yo trataba de arrancar mis rodillas del suelo fofo de lástima y desamor” [Onetti: 33].

Al borde del abandono propio total, la escritura artística se presenta como medio de salvación del personaje al mismo tiempo que la escritura de la novela tantea las identidades que Brausen desarrollará en sus andanzas en un mundo loco, al decir de la Queca². En el mismo capítulo, Brausen se busca:

Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado, estaría salvado si empezaba a escribir, el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez. Acababa de empezar la noche y el viento caliente hacía remolinos sobre los techos; alguien iba a reírse furiosamente en una ventana próxima; la mujer de al lado, Queca, entraría de golpe, cantando, escoltada por un hombre con voz de bajo. Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. [Onetti: 34]

En medio del luto sentido por el seno perdido, el trabajo real es el vínculo al mundo real y a la sanidad mental. Paralelamente, el arte se convierte en válvula de escape de todas las frustraciones del protagonista como película donde se proyectan sus sueños irrealizados. De esta manera, aparece el mundo de la ciudad de Santa María y aquel del apartamento vecino donde está alquilada la prostituta de la Queca. Sin embargo, el mundo real es implacable en sus exigencias. La relación entre Brausen y Stein, su jefe, desarrolla a través de sus conversaciones una crítica explícita al modelo económico del capitalismo y sus formas de cambio tanto económicas como simbólicas. En efecto, en el momento de publicación de *La vida breve* corresponde al primer quinquenio luego de la segunda guerra mundial, la consolidación de alianzas en Occidente y la adaptación del capitalismo como lo mejor de lo peor, según la conocida frase de Churchill. Así, volviendo a la obra, para escapar del infierno de su vida privada, Brausen debe convertirse en el esclavo del sistema capitalista,

² En referencia a los personajes, el uso del artículo determinado con el nombre propio será mantenido en el trabajo.

simbolizado en el personaje de Macleod, figura patriarcal de jefe superior. Stein, quien hace uso del discurso de izquierda, desde la posición del burgués resuelto, hace la observación:

– Ahora gano mucho dinero – dijo Stein jabonándose las manos – Y podría ganar mucho más, el que quisiera, estoy seguro, si me instalara por mi cuenta. [...]

– [...] [Continúa Stein] Es que ahora no puedo, por ahora, aceptar la idea de tener empleados, de explotar gente. Fui sincero todo el tiempo que viví en Montevideo, y lo sigo siendo aunque trate de olvidar mi fe. Plusvalía sigue siendo mucho más que una palabra. Es tolerable ser solo una ruedita de la máquina, puedo tranquilizar mi conciencia cuando el viejo Macleod me estafa una comisión. Entonces le cuento la anécdota a Mami, la única persona sobre la tierra capaz de creerme. “¿Ves cómo me explotan?”, le digo. “¿No te das cuenta de que toda esta organización social es monstruosa?” [...]

– ¿Salimos? – dijo Stein, tocándome el brazo – Y Mami me da la razón, se convence de que la sociedad capitalista está monstruosamente organizada para retacearme tantos por cierto; se indigna, admirándome, cuando logra comprender la cuestión social. Es decir, todo el mundo confabulado para practicar la injusticia con el pobre. [...] Cuando pienso que, en el fondo, no me interesa el dinero; que sería más feliz si... [Onetti: 115-6]

Stein no termina, Brausen lo interrumpe. La complejidad de la observación de Stein es reveladora del dinamismo ideológico en el capitalismo argentino. La tranquilidad de saberse explotado se basa en su sueldo, mayor que el de Brausen. Guy Hocquenghem ofrece una crítica aguda al respecto: “L’arme la plus forte de l’idéologie capitaliste est d’avoir transformé Œdipe en une nature sociale, une intériorisation de l’oppression qui la laisse libre de se reconstituer sous tous les drapeaux politiques” [91]. Poco importa que el discurso de Stein no se corresponda con la ideología clásica del capitalismo, siempre que su trabajo siga la ley. Ciertamente, la opresión como estado naturalizado del individuo en la sociedad edipianizada queda perpetuada a través del trabajo que se basa en el temor al jefe, el miedo al padre. Mientras el empleado o individuo se someta a la ley del trabajo, se le concede existir o subsistir, aquí la trampa, como quiera. Todas las (o)presiones sociales que vive Brausen se traducen

en el escape de la escritura, o mejor, en la invención de mundos, el de la Santa María de Elena Sala y el médico provinciano, y el de la Queca, quien lo conoce por Arce, especie de proxeneta.³ Con Elena libera toda la impotencia viril en una especie de amor platónico. Con la Queca explora formas de violencia y sexo que el matrimonio prohíbe. Estas vidas, sin embargo, no son experimentos aislados sino experiencias en competencia. A medida que va muriendo la vida de Brausen, es decir, que pierde su mujer y su trabajo, las otras vidas inventadas lejos de morir intensifican su vitalidad. Lo que se patenta dentro del hecho de la escritura: “Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y el médico de provincias. Resucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca [...] alejado de las pequeñas muertes cotidianas” [Onetti: 136]. Un párrafo antes, decía:

Pienso en Gertrudis por un movimiento reflejo, inevitable.

Pero no pensaba en ella; trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río. Tal vez no me hubiera ocurrido nunca. En aquel momento [...] comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina. [Onetti: 136]

Asida su identidad como forma reemplazable, y perdidas las obligaciones con el trabajo, Brausen se despide del orden fijo del mundo llamado real para entregarse a la vitalidad de sus vidas secretas y de la escritura artística. La voz narrativa y su sustituible yo, ya no dependen de Brausen, sino de la búsqueda de identidad como fin en sí y como técnica. Un momento emblemático del desdoblamiento literario lo encontramos con la aparición del autor dentro de la ficción. Así como Díaz Grey se convierte en una proyección de Brausen, este

³ A través de estos proyectos de identidad, “el mensaje que [...] nos inculca [Onetti], con distintas anécdotas y en diversos grados de indirecto realismo, es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino” [Benedetti: 67].

se transforma en una decisión narrativa tanto de Onetti como del narrador. El pasaje es el siguiente:

Y esto sucedía siempre, con pequeñas variantes que no cuentan; una vez y otra, fingiendo trabajar en mi mitad de oficina, vigilando las espaldas de Onetti, yo colocaba a Elena Sala y el médico en la luz blanca de un mediodía serrano [...] Pero terminaba por apiadarme, por reconocer deudas, por imaginar que al sacarlos de la pausa acertaba mi propia espera [...].

Y aquí, sin que contara mi voluntad, el episodio nunca escrito debía bifurcarse [Onetti: 207]

La voluntad de Brausen comienza a condicionarse por otra fuerza, tal vez la del personaje de Onetti, pero sobre todo por la fuerza creativa de la escritura que es poco menos que predecible. El cuadro reflexivo entre las escrituras de varios nombres propios (Brausen, Onetti, Díaz Grey) apunta a una inestabilidad del enunciado de la novela que representa de modo crítico una inestabilidad del orden social del mundo real. Una inestabilidad que se presenta como salvación estética de la opresión de un mundo basado en el antagonismo entre clases económicas y represiones del individuo de esas clases. Salvación o libertad, que pueden ser leídas y luego reproducidas en los lectores de la obra que viven también en la prisión simbólica de la cárcel capitalista.⁴

Todo el periplo de Santa María proyecta la infidelidad, o su sospecha, de Elena Sala, y que se basa en la frustración de Brausen con respecto a Gertrudis. En el capítulo “Una separación”, Brausen y Gertrudis sostienen una larga conversación sobre el término de su relación. Gertrudis es incapaz de seducir a Brausen:

–Quisiera seducirte. [...] Sería posible. Pero es que no puedo querer. No puedo. Ahora, esta tarde, hasta que llegaste, estuve recordando tu cuerpo desnudo, tus manos, tu respiración. Entonces quería. Pero

⁴ La tensión estética producida por criticar un orden, pero sin cambiar nada, como un tipo de fracaso, se puede leer desde el binarismo: “Estructuralmente, temáticamente, psicológicamente, lingüísticamente, [La vida breve regresa] una y otra vez a la barra de los signos binarios, al “cronotopio” del umbral, donde la realidad se desdobra y se redobra, expandida por la imaginación pero al mismo tiempo comprimida en una sola línea, una barra, una ruptura, una herida” [Castillo: 331].

ya cuando veo tu cara, cuando puedo acordarme de toda la historia, saber que hace exactamente tantos centenares de días que estamos juntos. [...] Sé que no vas a darme nada nunca, ni tú ni tu cara. Entonces no puedo seducirte. [Onetti: 125]

Brausen confiesa que en el pasado él correspondió a su seducción “en cuerpo y alma” [Onetti: 126]. Escena dotada de algún erotismo (lo llama Juanicho, le muerde la oreja, se sienta en sus piernas), pero limitada por la entera falta de lascivia. Ahogado el misterio del amor por la rutina y por la pereza de Brausen, Gertrudis profundiza la ruptura usando el verbo jugar por seducir y amar:

–Siempre se empieza por jugar un tiempo; de golpe nos damos cuenta que ya no jugamos. Pero lo hice y lo puedo volver a hacer. [...]

–Sí, Juanicho –murmuró Gertrudis mordiéndome la oreja–. Hasta me hice este peinado. Serían las cinco de la tarde cuando creí que quería seducirte; pensé que no iba a salir esa noche. Tengo una cita, no del todo segura, con una amiga, Dina, ya te hablé, y otra gente. [...]

–Voy a salir esta noche –explicó Gertrudis rápidamente–. Tengo que ver a Dina. Ahora no importa nada, no quiero mentirte, sé que puedo jugar. [Onetti: 126-7]

Brausen entra en un tipo de indiferencia y de insensibilidad respecto a su alrededor. El mundo se le hace extraño, irreconocible, ilegible. Más arriba vimos cómo incluso pensar, en Gertrudis, por ejemplo, se revela como acto mecánico, parte del “molde vacío” y mera representación “de un viejo significado mantenido” [136] que es su existencia, su identidad. El material lingüístico (significado), así, se asoma como útil y no como fin, como técnica de creación o de destrucción (representación), y no como esencia, ni como un ser metafísico universal. En el caso del desamor entre Gertrudis y Brausen, la escritura se presenta nuevamente como salvación. A través de Santa María y Elena Sala de Lagos, Díaz Grey tiene oportunidad de comprender parte del desencanto del matrimonio. Con la aparición del señor Lagos, el médico, en diálogo interno, experimenta el desagrado de ver lo fabricado de las convenciones sociales:

“Otra vez la mentira, la necesidad de la farsa desproporcionada; marido y mujer” [...].

“De modo que este cargoso imbécil con cara de goma, colocado, inadaptable, en el recuerdo del cuerpo de ella, sentado en la misma butaca, es el marido. Y todo lo que yo construyo e imagino en mis débiles lujurias de mediodía [cuando Elena va a su consultorio por la morfina] es, para él, milímetro a milímetro, historia antigua, sabida de memoria, olvidada ya. De modo que ella se fue acercando a mí, a la ciudad, a traición”. [Onetti: 90, comillas en el original]

Construir e imaginar – labores de ambos Brausen y Díaz Grey – el deseo de Elena implicará poder verla desde otros ángulos y puntos de vista. Aquí se trata de ver a Elena – lo que resulta “inadaptable” – a través de Lagos. Así Elena misma y Lagos construyen la imagen de Gertrudis-Elena no solo para la escritura de Brausen, sino para el lector de la novela. El proyecto metatextual⁵ de Santa María explorará de este modo la temática de la infidelidad y en general de lo constructivo de las conductas. No serán los sueños despiertos de Díaz Grey los que llevarán a cabo la tarea. Es entonces que aparece el inglés Oscar Owen, quien producto de la escritura de Díaz Grey, juega con los nombres propios haciendo un guiño de ojos a los lectores de Oscar Wilde y su *Retrato de Dorian Grey* cuya homoerótica intertextual no debe del todo descartarse en la lectura de *La vida breve*, volveré sobre ello en breve. Oscar figura como personaje fugitivo, movilizado por una fuerza vital que seduce a Elena. El ardiente deseo de Elena la hace arrastrar al médico consigo (por la droga). Todo deseo, el de Elena, el de Díaz y el de Lagos, se reflejan mutuamente y trazan huellas en la vida de su escribiente, Brausen, quien se separa de Gertrudis. Lagos diagnostica el deseo de Gertrudis-Elena:

Aquel hombre (se llama Oscar, Oscar Owen, el Inglés), lo definí: es un gigoló. Y lo seguirá siendo hasta la muerte. [...] Como podía habernos contagiado una enfermedad nos transmitió esta costumbre de las drogas. No necesidad, afortunadamente. Y en el fondo, por lo que a mí respecta, se trata más bien del deseo de acompañarla, por lealtad, en una desgracia. Podría renunciar a este hábito en cualquier

⁵ Gaspar, aludiendo a Borges, observa en la metaficción de Onetti que: “[...] como en “Las ruinas circulares”, los límites entre el creador – el soñador – y su creación, su artificio – lo soñado –, se pierden y con ello se deconstruye la noción misma de realidad, porque toda realidad es una ficción” [77]. En *La vida breve*, la metaficción en el hecho mismo de escritura artística [Brausen escribe un guiño de cine] tematiza así la invención en la invención.

momento. Pero, ¿para qué? No me hace más daño que el tabaco. [...] ¿Triunfó? Sí; desde su punto de vista debo admitir que triunfó. *Era joven, muy hermoso. Ese tipo de muchacho sin pecado que insiste en hablarnos de su virilidad, tanto, que terminamos por sospechar que haya escondida cierta femineidad.* Están descartadas en este caso, repita, las relaciones físicas. [...] Un hombre inexistente hasta entonces, incapaz de interesar en forma duradera y mucho menos de deslumbrar, se encuentra de improviso con [...] la bondad de mi mujer, [y] el inexplicable hechizo en que ella se dejó envolver. [Onetti: 94-5, énfasis añadido]

El enunciado de Lagos representa un discurso patriarcal heterosexual. Desde su punto de vista, la mujer (léase esposa) es propiedad del hombre. El control de Lagos se ridiculiza en la supuesta toma de decisión de aceptar a Oscar (como gigoló) en la vida de Elena, al mismo tiempo negando todo acto de infidelidad (entiéndase matrimonio) a través de la homofobia y la homosexualidad que proyecta en aquel. Lagos debe creer que puede abandonar a Elena, para convencerse de que desea acompañarla, cuando en realidad desempeña el papel del proxeneta que financia y protege la instancia del coito (caso de Arce-Brausen). En el mismo pasaje la crítica al orden patriarcal y a la sociedad de clases revela al mismo tiempo el deseo y/o enfermedad de Elena y coloca a Lagos en la contradicción patriarcal: “[Oscar] pudo existir por primera vez en su vida porque encontró dos personas, infinitamente superiores a él por su cultura, su educación, sus medios y su posición social, que le demostraban afecto y admiración, que lo trataron como a un igual” [Onetti: 95].

La jerarquía de poder se sitúa por encima de las relaciones sociales. Lagos, como individuo, debe internalizar esta jerarquía, primero, para ejercer el poder simbólico, siendo, simultáneamente, presa de la opresión de dicha jerarquía. Es decir, Lagos pertenece a una clase social que está por encima del joven Oscar, pero este, entre joven, viril y afeminado, ejerce un poder simbólico del deseo que está por encima de Lagos, el hombre patriarcal. Lo último que le dice Lagos a Díaz Grey en esta conversación, refuerza la economía del deseo que ejerce Oscar: “Puedo resumirlo en una frase, ya que parece interesarle. [...] Se trata del recuerdo. Regularmente, cada dos meses, digamos, ella sufre pensando en ese hombre como si lo hubiera amado, como si su

desaparición significara algo más que las molestias que acarrea el despido de un valet” [Onetti: 95].

La alcahuetería de Lagos destruye la imagen y el orden patriarcal. Por encima de su dinero y sus trajes, sus formalismos y buen hablar, el poder simbólico se anuda en un joven extranjero de tendencias sexuales inciertas. En “El hotel en la playa,” Elena acierta a sacarle a Díaz Grey todo lo que su marido le dijo, y en esta infidencia se lee:

–Siga, no me molesta. Siga, siempre que todo eso lo haya dicho Lagos, de veras.

– Es así. Yo no tengo imaginación. Hay otra versión; *parece que las tendencias sexuales del fugitivo estaban en una encrucijada* y era más que probable que Lagos (u otro Lagos más joven) resultara finalmente preferido, en perjuicio de usted. [Onetti: 112, énfasis añadido]

La reconstrucción del orden económico patriarcal y su norma heterosexual se elabora pues a partir de la escritura inventiva y de los puntos de vistas de todos los “moldes vacíos,” es decir, de personajes altamente performativos.

Así, el trabajo, el matrimonio y las leyes son desafiadas por la escritura artística y la invención de mundos lingüísticos.⁶ Lo que se patenta de modo muy explícito a lo largo de la novela a través de los deslizamientos de la voz narrativa que salta de Brausen a Arce a Santa María. Por ello, con la pérdida del seno y Gertrudis, Brausen se extraña de su alrededor y se vacía de lo que creyó era su esencia. El desdoblamiento literario de Brausen a Arce pone en relieve la desencialización de toda identidad. En efecto, la identidad como técnica de creación llegará a sus últimas consecuencias con el desarrollo de la vida secreta de Arce.⁷ Este golpeará a la Queca, la usará como objeto sexual(izado) y la degradará a la condición más

⁶ Es decir: “[*La vida breve* es] la concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio” [Verani: 218].

⁷ Ludmer, en relación a cómo Arce constituye medio de exploración de Brausen, observa: “Lo que el departamento contiguo [el de la Queca] provee es el lugar necesario (la segunda cadena) para la restitución de un par de iguales, roto en Gertrudis: pero el pecho cortado dejó otros vacíos” [22], “moldes vacíos” que Arce restituirá.

humillante, la de una prostituta sin control de su cuerpo, desde el punto de vista de la moral patriarcal. Visto así, la violencia sexual de Arce más allá de lo apologético, es la muestra del orden patriarcal en crisis desde dentro, desde la propia fibra de sus injusticias.

Los proyectos de Santa María y Arce son moldes o identidades creadas de modos diferentes para cuestionar el orden social y sexual. Con Oscar la ambigüedad sexual deconstruye la norma matrimonial del deseo heterosexual. Con Arce la violencia desmitifica la moral patriarcal del deseo heterosexual. Sin embargo, estos antagonismos materializados en los personajes no forman el sentido ideológico global de la obra. Con Santa María y Arce la novela no se centra en la sexualidad como motor crítico de la opresión del individuo en la sociedad patriarcal capitalista, son funciones narrativas de una crítica al humanismo y sociedad occidentales de posguerra.

El sentido global de obra se perfila en la construcción del yo no solo a través de múltiples personajes y de la metaficción, sino a través del punto de vista del otro, de la alteridad. Hacia el final de la obra, Stein se encuentra con Brausen-Arce (más Arce que Brausen) y aquel no reconoce a este, su identidad no refleja una identidad particular: “Esa frase, esa broma, esa manera de hablar... Este no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de beber?” [Onetti: 246]. En este momento nodal, la siguiente cita extensa demuestra cómo el yo narrador en forma de Brausen-Arce sintetiza el resultado de sus experimentos identitarios:

– [...] Es muy fácil. El que se ha casado puede traducirse por el que tuvo que pagar el precio. Solo que ella era extraordinaria y casarme no fue un medio sino un fin; necesité cinco años para comprender de verdad, una a una todas las cosas que la hacían extraordinaria. A otro puede bastarle una noche, una actitud cínica y su ilusión de conocimiento; a otro, ella le hubiera planteado un problema distinto o ninguno. [...]

– Porque empieza con Gertrudis –dije–. Empieza cuando me creyeron. Pero cuando llegué a conocer de veras aquel cuerpo blanco, cuando lo supe de memoria y me sentí capaz de dibujarlo sin luz y sin saber dibujar, solo pensé que las cosas, *la investigación del problema recién empezaba*. La clave del misterio estaba en otra

parte, el misterio no estaba simbolizado por el gran animal blanco en la cama. [...]

– *No hay sistema que pueda emplearse para conocer a alguien; es necesario inventar una técnica para cada uno.* La fui creando, modificando durante cinco años cuando se trató de saber quién era Gertrudis. Tenía que saberlo para alcanzar la seguridad de que ella era mía. [...]

– Era el testigo. [...] Y yo, el que daba el testimonio, me llenaba de lástima viendo a los demás contentarse, necesitar la miseria de los partos provocados. *Porque cada uno acepta lo que va descubriendo de sí mismo en las miradas de los demás, se va formando en la convivencia, se confunde con el que suponen los otros y actúa de acuerdo con lo que se espera ese supuesto inexistente.* [...]

– Esta voz ronca – comenté – Me acuerda a Macleod. Ejemplos para los niños: *Macleod ya no era él, desde hacía muchos años: él era el puesto que ocupaba. Estaba determinado por lo que le habían hecho creer que era; antes de pensar, pensaba qué le correspondía pensar a un norteamericano trasplantado, con tal empleo, tal edad, tal sueldo. Antes de desear pensaba... [...]*

– No es fundamentalmente cuestión de mediocridad, sino de cobardía. También es cuestión de ceguera y de olvido; no tener despierta en cada cédula de los huesos la conciencia de nuestra muerte. Podría hablar el resto de la noche; *todo es dócil, todo está separado de mí.* [Onetti: 248-9, énfasis añadido]

No es casual que Brausen califique el matrimonio en términos económicos, ya que en la sociedad capitalista el dinero da permiso para trazar las relaciones de cambio.⁸ El acto de casarse simbólica y ceremonialmente paga el rol y los gestos correspondientes a un marido. De esta manera, el sistema capitalista rige material y simbólicamente toda acción social. Estos patrones de opresión y determinismo social no se pueden observar desde dentro sino desde fuera, y por ello es que Gertrudis usa la palabra juego en vez de amor o seducción. Los nombres, roles y profesiones sociales en el

⁸ La relación entre norma, valor e intercambio, se puede seguir a partir de la definición de Jean-Joseph Goux: “Le choix universel préside à l’instauration de la norme. Cette fixation définitive devient “la forme socialement validée.” Elle acquiert une authenticité sociale.” C’est “une forme officielle des valeurs” qui peut régler, normalement, les échanges” [71].

capitalismo intentan naturalizar el artificio de un rol construido, inventado y lingüísticamente arbitrario. Juego y técnica es lo que está en juego en toda relación de cambio. El narrador avanza sobre la idea de que solo a partir de la técnica y de la mirada del otro es que un individuo llega plenamente a la conciencia de lo constructivo de su ser. De lo contrario, si el individuo cree que los intercambios sociales condicionan su ser, este no es capaz de pensar, sino de pensar solo lo que ley social le permita.

El sentido ideológico de *La vida breve* muestra que, a través del artificio de la ficción, las opresiones del sistema capitalista se hacen visibles, y en esta medida el discurso patriarcal, con sus leyes y regulaciones, queda denunciado como contradictorio en lo social (violencia de Arce) como en lo sexual (ambigüedad de Oscar).

Inversión en Donoso

La crítica del orden patriarcal, en este sentido, también se articula en *El lugar sin límites* de José Donoso, donde la transgresión sexual es central al texto. En la Estación El Olivo, fundo de Alejo Cruz, hay una casa de prostitutas venida a menos donde viven la Manuel(a)⁹, travesti propietaria, su hija la Japonesita, y otras prostitutas viejas y demacradas. Esta casa de provincia articula una doble economía, la de la propiedad privada y la del sexo comercial. Ganada en una apuesta entre la madre de la Japonesita, la Japonesa Grande, y don Cruz, gobernador de la provincia, esta casa está en el límite espaciotemporal entre un recuerdo de un pasado que soñaba con modernizarse, y un obstáculo en el presente que impide que don Alejo desaparezca la aldea para hacer un viñedo, e instalarse en Talca, la gran ciudad. La tensión antagónica que estructura la obra transgrede el patriarcado de dos maneras: por la posesión de la casa por figuras no machas, y por la inversión de lo sexual a través significantes fluctuantes [Achugar 1990: xix].

⁹ En referencia a los personajes, el uso del artículo determinado con el nombre propio será mantenido en el trabajo.

Los límites del lenguaje narrativo se muestran en el desarrollo gramatical del personaje de la Manuela en su relación con la Japonesita, su hija, y Pancho Vega. Este aparentará la figura de macho a través de su violencia y su camión de cuatro ruedas traseras, pero sus deseos sexuales, entre Ema (hembra) y la Manuela (seudo hembra), atentarán contra su imagen macha. Hasta el quinto capítulo la ambivalencia sexual de la Manuela se sugiere con el sufijo femenino del nombre que marca el género del personaje, al mismo tiempo que los pronombres responden al género lingüístico masculino. En el cuarto capítulo se narra la desesperanza de la Japonesita por la llegada de Pancho Vega, y el lenguaje narrativo cuele la ambigüedad sexual de la Manuela:

Ella [la Japonesita] cedió tranquilamente Sí [sic]. Seguro que venía [Pancho Vega]. Bajo las manos de *su padre* que le rozaban la cara de vez en cuando, el recuerdo agarrotó a la Japonesita. La había agarrado con sus manos ásperas como un ladrillo, el pulgar cuadrado, de uña roída, tizado de aceite, ancho, chato, hundido en su brazo, haciéndola doler, un moretón que le duró más de un mes...

– Papá...

La Manuela no contestó. [Donoso: 49, énfasis añadido]

La descripción de las manos, poco femenil, se acompaña de la fuerza, nada femenil, con que la Manuela le dio un moretón. Sin embargo, en el párrafo que le sigue, tanto su personaje como la enunciación del lenguaje sugieren ya el travestismo de la Manuel(a):

Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose la tonta? ¿Quería que *ella, la Manuela*, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose ese cuento... sabes muy bien que *soy loca perdida*, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como *una gallina* en cuanto llegue Pacho. Culpa suya no es por ser *su papá*. *Él* no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. [Donoso: 49, énfasis añadido]

De modo sutil, el secreto sobre el que el lector comienza a sospechar, empieza a revelarse más bien como molesta recordación por parte de la Manuela a la Japonesita sobre algo ya sabido, nunca ocultado: su

paternidad ausente [Boschetto: 533]. Igualmente tenue, las asociaciones Pancho-machote, loca-gallina, papá-él, por un lado, aluden al orden patriarcal del macho fuerte y la hembra débil como binarismo de base, y por el otro, permiten ambiguar el rol genérico de la Manuela en ese binarismo.

Otro momento de ambigüedad genérica, y que ya implica la cuestión de la propiedad privada, se encuentra en un momento de desesperación de la Manuela:

Quando la Japonesita se ponía a hablar así a *la Manuela* le daban ganas de *chillar*, porque era como si su hija estuviera *ahogándolo* con palabras, *cercándolo* lentamente con su voz plana, con ese sonsonete. ¡Maldito pueblo! ¡Maldita chiquilla! *Haber creído que porque la Japonesa Grande lo hizo propietario y socio de la casa en la famosa apuesta que gracias a él le ganó a don Alejo, las cosas iban a cambiar y a mejorar.* [Donoso: 60, énfasis añadido]

Si seguimos el esquema patriarcal, una mujer puede chillar y perder la razón, pero las marcas de género masculino en los gerundios, le niegan, a la Manuela, dentro de dicho esquema, el estado de desesperación en que está. El punto culminante de la ambigüedad se expone cuando la Japonesita, pidiendo irse, se resigna a aceptar morir en ese pueblo donde “en un nicho en el cementerio de San Alfonso bajo una piedrita que dijera “Manuel González Astica”” [Donoso: 61]. Con la tensión genérica bien acentuada, no será hasta el capítulo seis, con la fiesta de la victoria electoral de don Alejo, que la enunciación no aclara al lector de modo exacto que la Manuela es fisiológicamente hombre y afeminado: “Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. [...] – Debe ser el maricón del piano. [...] Artista es, mira la maleta que trae” [64]. Además, en el pasaje arriba citado, la Manuela hace balance dramático de la cuestión de la propiedad de la casa. En efecto, arrepentida, se victimiza por lo que sería una situación injusta y una ilusión rota.

Dicha ilusión se remonta al pasado, a la fiesta de la victoria electoral de don Alejo, ocasión en la que la Manuela llega por primera vez al pueblo en el tren que venía de Talca. En la fiesta, la Japonesa Grande le apuesta a que ella lograría seducir y acostarse con el travesti a cambio de ser la propietaria de la casa. Don Alejo pierde la apuesta

con la Japonesa Grande en un pasado cuyo porvenir lucía prometedor. Con el paso de trenes de la Estación El Olivo, don Alejo había prometido modernizar la aldea y su primer paso sería traerle electricidad. Con su victoria don Alejo promete progreso y modernización, pero pierde una propiedad y consecuentemente el control (aunque no la influencia) sobre la Japonesa Grande, la Manuela, y la casa de prostitutas. De esta manera, la novela muestra cómo dentro del patriarcado, la mujer y el travesti entran en el juego de poder desde otros esquemas sociales y sexuales, y así la práctica novelada pone en tela de juicio la abstracción del discurso patriarcal.

La escena más importante y significativa en el sentido social y sexual se encuentra en la apuesta como tal en los capítulos VI, VII y IX. Se trata de un “cuadro plástico”, en palabras de la novela, donde el espectáculo erótico entre la Manuela y la Japonesa Grande se transforma en coito invertido, en especie de binarismo cruzado. Las inversiones que entran en juego, como se ha señalado, muestran no solo el significativo fluctuante del género y las relaciones de cambio de la economía patriarcal, sino también apunta “la inversión en la inversión” [Sarduy: 46] del espacio del lenguaje – semejante al gesto del relato dentro del relato en *La vida breve* de Onetti. En el “cuadro plástico” incurren tres inversiones por parte de la Manuela: un hombre que se traviste en mujer; que atrae por lo que de hombre hay en ella; y que es pasivo en el acto sexual [Sarduy: 45]. En tal modo se nota que estas inversiones o simulaciones [Pereira: 195] destruyen toda idea fija de la identidad sexual (su signifiante), y que, además, a través del morbo y la fascinación de los machos de la fiesta que ven el cuadro plástico, se redefine el deseo erótico en el interior del orden patriarcal. Ello queda ejemplificado en los enunciados de la escena en que tira a la Manuela al agua y que luego regresan a la fiesta para comentarlo donde la Japonesa se acalora en deseo tanto erótico como material. Al tirarla al agua, un hombre dice:

– Mira que está bien armado. [referencia al pene de la Manuela] [...]

– Y [la Manuela] dice que no le sirva más que para mear.

La Japonesa alzó la cabeza fatigada para mirarlos.

– Eso dirá él, pero yo no le creo.

– ¿Por qué?

– No sé, porque no...

Lo discutieron un rato.

La Japonesa se acaloró. Su pecho mullido subía y bajaba con la pasión de su punto de vista: que sí, que la Manuela sería capaz, que con tratarla de una manera especial en la cama para que no tuviera miedo, un poco como quien dijera, bueno, con cuidado, con delicadeza, sí, la Japonesa grande estaba segura de que la Manuela podría. [Donoso: 81, énfasis añadido]

En este fragmento, la forma de diálogo marcada por guiones diferencia un personaje del otro. Pero luego sigue, y el lenguaje se evidencia incierto en el uso del discurso indirecto sin guiones para expresar la voz del personaje, creando así un travestismo narrativo con cierta carga ideológica.¹⁰ De este modo, el significante fluctuante de los personajes se reproduce en los límites mismos del lenguaje que engloba la obra. Por otro lado, el origen de la apuesta se da precisamente por el interés de los hombres en el pene de la Manuela, lo que demuestra, por demás, la expresión cuasi bacanal de la opresión del hombre en la sociedad edipianizada, que desea el falo reprimiéndoselo (por miedo al padre, al jefe, al coronel, al maestro, etc.).

Un ejemplo cumbre de la incertidumbre de enunciación se encuentra en las palabras que intercambian la Japonesa y la Manuela en la proposición y la acción del cuadro plástico mencionado. Revisemos un fragmento del texto al momento que la Japonesa le propone la apuesta. Partimos con la Japonesa cuya entrada la marca un guion, seguida de puntos suspensivos de enunciación fluctuante:

– Vamos a medias todo. Te firmo medias, tú también como dueña de esta casa cuando don Alejo me la ceda ante un notario. Tú y yo

¹⁰ Achugar observa el recurso de la inversión como conciencia ideológica que se rearticula en la estructuración de la obra: “La propia enunciación del hablante o autor implícito, que favorece la ilusión de realidad natural de la voz femenina de la Manuela, no hace más que subrayar la conciencia ideológica de los personajes y la función ideologizante del enunciado, que confrontado con el acto de estructuración – enunciación – del hablante, muestra la desmitificación del proceso ideologizador formalizado en el texto” [1979: 160].

propietarias. La mitad de todo. De la casa y de los muebles y del negocio y de todo lo que vaya entrando...

... y así, propietaria, nadie podrá echarla, porque la casa sería suya. Podría mandar. La habían echado de tantas casas de putas porque se ponía tan loca cuando comenzaba la fiesta y se le calentaba la jeta con el vino, y la música y todo y a veces por culpa suya comenzaban las peleas de los hombres. De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo. Un mes, seis meses, un año a lo más... siempre tenía que terminar haciendo sus bártulos y yéndose a otra parte porque la dueña se enojaba, porque decía, la Mañuela armaba las peloteras con lo escandalosa que era... *tener una pieza mía, mía para siempre, con monas cortadas en las revistas pegadas en la pared.* [Donoso: 86-7, énfasis añadido]

Primero hemos enfatizado la enunciación identificándose con la Japonesa, después el narrador toma la palabra, y luego enfatizamos el pase del narrador a la Manuela, contenta de pensar en un cuarto propio (como en la afirmación de independencia de género del ‘cuarto propio’ de Virginia Woolf). La coherencia de la obra está pues en las réplicas expresivas de la identidad fluctuante de los personajes y en la enunciación narrativa. Más aún, el deseo erótico se muestra cruzado por la ambición material de la propiedad de la casa y el negocio de putas. En el caso de la Manuela, Sarduy lo apunta: “su ambición [...] no es más que un pretexto, ese con que el dinero justifica todas las transgresiones” [44]. El lenguaje, las posesiones, lo erótico y lo sexual se interrelacionan en una economía del deseo donde la crisis del orden patriarcal revela la incoherencia de someter a su lógica opresora todas las formas posibles y legibles del deseo. Lo que incluye a su vez la inversión triple de Manuela y la inversión lesbiana de la Japonesa. El orden discursivo de la novela se estructura de modo semejante. La ambivalencia sexual de la Manuela dura poco menos que la mitad de la novela, donde el lector debe decodificar un sujeto con nombre femenino y pronombres masculinos, perforando el contrato binario del patriarcado. Por lo tanto, el choque entre la familiaridad de la figura de don Alonso y la irrealidad de la figura de la Manuela producen en el nivel de la trama un “realismo equívoco,” y en el nivel de enunciación ofrece “una reflexión meta narrativa sobre los límites y los equívocos del realismo” [Achugar 1990: xxiii].

La vida breve y *El lugar sin límites* son novelas que transgreden las normas sociales y literarias donde los personajes y el lenguaje mismo comparten capacidades creadoras. Personajes como Brausen-Arce-Díaz Grey y Oscar Owen, la Manuela y la Japonesa, sin dejar la forma de la novela, desplazan el límite de la trama hasta las orillas mismas de la creación del lenguaje. En la medida en que la personalidad del personaje se repite en la textura del lenguaje, la recepción contemporánea podría plantearse los límites de su realidad, los síntomas de sus opresiones y la legibilidad de formas y estilos diferentes de vida en temas de sexo, dinero y orden mundial. De ese modo, estos textos son artefactos artísticos sensibles a la sociedad donde se produjeron. Es decir, son obras lingüísticamente autónomas en diálogo con el sentido social de su tiempo y, por ello, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig hace aparecer a la sociedad en su lenguaje artístico.

Simulacro en Puig

Mientras que en Onetti y Donoso se acentúan las creaciones de mundos y de lenguajes, el proyecto artístico de Puig acentúa sobre todo el lenguaje, lo que también conlleva a trasgresiones de normas, pero de modo diferente. La pretensión de ensanchar los límites mismos del lenguaje y la creación, por muy válida que sea, tiene la limitación de ser un ejercicio harto técnico de la astucia literaria culta. Con *Boquitas* no se trata solo de nuevos horizontes en la buena literatura, en el sentido elitista. Se trata también de acumular formas de lenguajes no literarias de valor masivo y literaturizarlas. Si hemos resaltado más arriba la necesidad de lecturas que hagan aparecer a la sociedad en el texto, *Boquitas* constituye una literatura que se (in)forma a partir de las formas de comunicación de la sociedad misma. Si en Donoso las inversiones son una forma de simulación, la simulación en Puig cobra otro sentido.

El uso de la cultura popular en el lenguaje literario postula el tipo de simulación que “vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”” [Baudrillard: 8] no en el sentido de que la literatura no es la realidad, sino de que el estatuto de la literatura se rige por modelos, como en la realidad, pero también

por convenciones que son inmateriales. Se compra literatura culta en librerías, se lee en bibliotecas, en el sillón favorito del living, pero ni se compra ni se vende en el terreno de construcción o en la mina de carbón. Es este estatuto lo que el lenguaje de Puig pone en juego en su literatura; esta separación entre arte culto y arte cutre. De este modo, Puig desafía la normatividad a través de un uso del lenguaje literario, como Onetti y Donoso, pero no en función de la clásica topología del buen marxista (opresor/oprimido), sino de los antagonismos sociales a través del calco simulacral de medios de comunicación masivos. Es decir, a través las cartas de amor entre Juan Carlos Etchepare y Nélica Fernández, las fotos viejas del álbum del recuerdo de la juventud, los capítulos en forma de entregas a la manera de los folletines rosa o radionovelas melodramáticas, o los boleros y tangos cuya nostalgia recuerda las timbas juveniles. Por ello, a *Boquitas* caben observaciones dispares como “pretexto literario de formas masivas y populares” o “finísimo experimento que cuestiona las bases mismas de la enunciación literaria”. El simulacro, como “precedente de lo real”, al decir de Baudrillard, cabe en ambas críticas.

Boquitas cuenta la historia de la vida, los amores y el entorno de un grupo de jóvenes del pueblo de Coronel Vallejos en Argentina en los años 1930 y 1940. El protagonista Juan Carlos Etchepare, figura donjuanésca, muere de tuberculosis en 1947. Uno de los triángulos amorosos se centra entre él y dos de sus amantes, Nené (Nélica Fernández de Massa) y Mabel (María Mabel Sáenz). Por medio de artículos de prensa, cartas, álbumes de fotos, agendas, repuestas de consejeros del amor en revistas femeninas, informes de actividad de un día entero, transcripciones de una gitana leyendo las barajas, el programa y los premios de romerías populares, documentos oficiales (legales, médicos, policiales), recapitulaciones radionoveleras, la escucha de radionovelas, música popular de la época, comunicaciones telefónicas, diálogos cruzados por pensamientos internos, confesiones al cura, y otros recursos sensacionalistas, el narrador parece estar fuera de la narración. El texto da la impresión de un meticuloso trabajo de collage, que ofrece un conjunto donde lo amoroso es lo más visible. Ese parecer del narrador no es casual, se trata de una técnica de simulación a través de la cual el lector comienza a dudar de los

personajes en la historia y consecuentemente de la narración y su aparente narrador ausente.¹¹

La integración de estas formas de cultura popular y oficial en una novela se estructura en la forma serial de entregas, a modo de folletín. De tal manera, se parodiza la literatura permitiendo una reflexión sobre los límites de la escritura artística culta. De igual modo, varios mitos y fórmulas del amor trágico se exponen a través de las formas integradas. El triángulo Carlos-Nené-Mabel se puede leer desde el mito del amor único [Martí-Peña: 95] y el ambiente melodramático de la rivalidad femenina. En principio, Nené ve en Juan Carlos su único amor, mientras que Mabel cree se pueden amar a varios. En la decimotercera entrega, cuando Juan Carlos es ya parte de su pasado común, Mabel visita a Néne luego de que esta se casara. Le pregunta a Mabel: “¿[A] que te olvidaste de traerme la foto de tu novio? Ambas pensaron en el rostro perfecto de Juan Carlos y evitaron durante algunos segundos mirarse en los ojos” [Puig: 192].

Su tema de conversación y la escucha de ambas de un teatro radial muestra que el vínculo que continúa su amistad es el recuerdo y la rivalidad hacia Juan Carlos (cuando estaba vivo aún). No solo es este el objeto de la discordia, sino cómo se recuerda lo que afina la diferencia de carácter entre ambas. Pierre y Marie, noble y paisana, protagonistas de la emisión, después de años de su romance de jóvenes, se encuentran en medio de la ocupación alemana en Francia durante la primera guerra mundial. Él está herido de bala, ella lo esconde y lo cura en la granja de su esposo. El amor entre ellos les parece a las oyentes cosas diferentes. Insegura de que Pierre ame a quien ya había poseído en carne, Nené articula el mito del amor único:

- Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía duda:

¹¹ Como lo observa Kerr: “Given the fragmentary nature of the text and the intermittent appearances of an omniscient narrator within only some of its sections, there seems to be no position from which an immediately accessible narrative unity might be offered to the reader” [83].

si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado. [Puig: 196-7]

En el resto de su visita, parte del juego de Mabel consistirá en sugerirle a Nené la gran promiscuidad de Juan Carlos, y así desestabilizar el mito del amor único, pero sin ser totalmente clara:

- Pero vos qué sabés de Juan Carlos, no sabés nada.
- Nené ¿vos no sabés la fama que tenía Juan Carlos?
- ¿Qué fama? [...]
- [...] te dije eso para cacharte no más. *Lo que me contaron fue otra cosa.*
- ¿Qué cosa?
- Perdoname Nené, pero cuando me lo contaron juré que nunca, pero nunca, lo iba a decir a nadie [Puig: 204-5].

La manipulación de Mabel a través del chisme y el secreto, minimiza a Nené. Establecida la base real de su amistad, el recuerdo de Juan Carlos y la rivalidad afloran en otras competencias o carencias:

- [...] No escuchás la novela de la tarde?
- No, ¿hay alguna linda?
- ¡Divina! a las cinco ¿no la escuchás?
- No, nunca. – Nené recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuáles eran la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela, ¿por qué se dejaba siempre ganar? [Puig: 194]

En una pausa comercial, Mabel le pregunta si le había gustado la emisión: “– Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien. – Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas. - Pero si es buenísima, a mí me gusta – replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio” [Puig: 199].

Minimizada por su mito, en el plano del desarrollo personal, Nené queda arrollada. Por otro lado, el melodrama entre Mabel y Nené está estructurado por su escucha de radionovela, género melodramático

como tal. Ello revela una de las técnicas de simulación patentes en *Boquitas*. A medida que avanza el romance entre los amantes radiales, la rivalidad femenina hace reposar los supuestos del amor verdadero en una delicada tela. Tal delicadeza se formaliza en la emisión radial misma, cuando Marie le cambia el vendaje de la herida del amado:

“- Marie... de tus labios en cambio nunca he oído quejas. Dime ¿qué sentirías si yo muriese en la batalla?

“- Pierre, no hables así, mis manos tiemblan y te puedo dañar... tan solo resta quitarte el lienzo embebido en hierbas. No te muevas.

“Y ante los ojos de Marie estaba, sin vendas, la decisión del Destino”.
[Puig: 199, comillas en el original]

El sentimentalismo melodramático se desarrolla a través del límite entre amar y dañar cuando la maniobra de levantar las vendas pelagra al experimentar la idea trágica de la muerte del amado. Tal imaginería de la cursilería, pasando de la radionovela al personaje de Nené, se repite en la rabia de esta para con el secreto de Mabel sobre Juan Carlos: “Mabel dividía en dos una masa con el tenedor, Nené vio que el tenedor era un tridente, de la frente de Mabel crecían los dos cuernos del diablo y debajo de la mesa la cola sinuosa se enroscaba a una pata de la silla” [Puig: 205]. Casi todo este pasaje está compuesto por la conversación entre las dos amantes de Juan Carlos y la novela radial. La economía de la voz narrativa se deberá a un juego de simulación de formas literarias y no literarias dentro del objeto literario de la novela. Se tiene de modo singular una novela que trata el sentimentalismo sensacional de la radio, las cartas y las revistas de moda. Pero su parodización no toma la distancia de un *Quijote*, donde el narrador hace lucir torpe al caballero loco. En Puig, la integración de lo no literario se hace con una especie de seriedad del género parodiado, de la forma cursi. Es decir, en *Boquitas* la representación de la cultura popular, no culta, tiene la apariencia de copia exacta. No se trata de repetir el original con la diferencia paródica, sino de producir el original mismo sin efectos, similar al Pierre Ménard de Borges. El ejemplo cartográfico de Baudrillard explica bien este tipo de simulación: “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la

generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” [Baudrillard: 5].

En el caso de *Boquitas*, el proyecto discursivo disfraza lo literario de no literario. La radionovela, en el contexto de un libro, va a significar lo literario. Al mismo tiempo, las convenciones territorializadas de la lectura culta reconocerán aquella forma invitada de lo melodiscursivo. De tal manera que, siguiendo el concepto de simulacro, *Boquitas* es hiperliteratura porque su proyecto de enunciación revela el ser no substancial del estatuto de la literatura. Parafraseando a Baudrillard, *Boquitas* se genera en modelos reales (radionovela) que no tienen orígenes o realidad en el modelo literario culto. En este sentido, Puig transgrede el estatuto patriarcal de la escritura culta al juntar la simulación de formas cursi injertadas, la desmitificación del amor único y la rivalidad femenil.

Conclusión

En este trabajo se analizó cómo las transgresiones de Onetti, Donoso y Puig responden al desborde de formas frente a las convenciones literarias. Cada una desde su especificidad discursiva, se puede leer a través de la óptica de la feminización del hecho literario en tanto implicación política del poder simbólico. La narrativa que cuenta historias y la ficción que se muestra realista, en Onetti y Donoso, es transgredida por las técnicas respectivas del relato dentro del relato (Santa María en Buenos Aires y Montevideo) y “la inversión en la inversión” [Sarduy: 46] (travesti que atrae por lo hombre). Es decir, el lenguaje literario como creación reflexiona sobre sí. En el caso de Puig, la dimensión del lenguaje no centra su proyecto crítico. La aparente ausencia del narrador pone en primer plano formas (no) literarias que simulan el objeto novela. Este uso de formas rebalsará la convención patriarcal de lo literario, y este sentido también transgrede la normatividad. Independientemente del sexo del autor, del narrador o del personaje, el lenguaje escrito, desde su remoto trato con el antagonismo social, no se reduce a la cultura patriarcal dominante que interroga.

Las transgresiones narrativas de los tres textos comentados vistos desde la óptica de lo femenino siempre irán más allá de la historia del personaje, para explicarse desde la complejidad enunciativa de las obras. Si hay que dirigir el interrogante de la escritura femenina en estos proyectos narrativos, habría que decir que partir del lenguaje literario como signo arbitrario y hueco que se gesta dentro de sistemas simbólicos del poder donde, como se ha ido sugiriendo, el patriarcado juega un rol clave, mas no definitivo. Tal es el parecer de Nelly Richard:

Pero decir que el poder simbólico maniobra las señas del género operadores ideológico-sexuales de una masculinización de la cultura, no significa que la escritura misma (como dispositivo signifiante) obedezca en su estructura a una clave monosexuada.

[...] [L]a escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación. Al menos dos de ellas se responden una a otra: la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transversal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo.

[...] [C]onvendría entonces hablar de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes [...] para desregular la tesis del discurso mayoritario. [34-35, énfasis original]

De modo general, se dirá que los postulados del feminismo juegan un papel fundamental para la reivindicación social de un sector históricamente marginado, lo que lo aúna a otras voces, la homosexual, la infantil, la tercermundista, etc. Las políticas de la identidad, que implican el debate del género sexual y la crítica al binarismo heterosexual, apuestan energías denunciativas y críticas de la diferencia excluyente (patriarcado) y proponen una diferencia incluyente que trascienda el binarismo sexual y social. La coyuntura que se crea entonces no es la de una diferencia específica, la de la mujer en la sociedad y en la literatura, sino la de un conjunto unido en la diferencia, pero disímil en sus reclamos. Es decir, las voces de la diferencia se rebasan en el momento mismo de la (d)enunciación, ya que apelan a ser escuchadas por el orden opresor que critican. La inseparabilidad entre la reivindicación y la reproducción del sistema

cuestionado, crean una tensión contradictoria, pienso, en todo texto literario que habla desde el margen, como en los casos estudiados, y que llega al lector por medio de sofisticados mecanismos culturales y comerciales de la sociedad capitalista. Lejos de una mirada moralista, esta contradicción es un motor sumamente productivo del texto literario. Las tres obras comentadas generan transgresiones a partir de las mismas contradicciones de su situación de producción; destruir el relato, el realismo y la norma culta a través de ellos mismos. Creo que ahí está un valor importante de la narrativa moderna y también contemporánea: estetizar no solo lo social, sino el mismo constructo ideológico con que pensamos y sentimos lo social, término que subsume toda diferencia antagonista.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO. 1979. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Celarg.
- ACHUGAR, HUGO. 1990. "Prólogo". Donoso, José. *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche*. Caracas: Ayacucho.
- BENEDETTI, MARIO. 1969. "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". García Ramos, Reinaldo, comp. *Juan Carlos Onetti*. La Habana: Casa de las Américas.
- BOSCHETTO, SANDRA. M. 1983. "La inversión como aproximación al mundo femenino en algunos relatos de José Donoso". *Hispania* 66, 4, Madrid, dic.: 532-41.
- BRAUDRILLARD, JEAN. 1978. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- CASTILLO, DEBRA A. 1989. "Escritura/Mujer: El signo de ruptura en Dostoievski y Onetti". *Discurso literario*, 6, 2, Asunción, primavera: 329-49.
- DONOSO, JOSÉ. 1966. *El lugar sin límites*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- GASPAR, CATALINA. 1998. "Ficción y realidad en la productividad metaficcional: a propósito de *El obsceno pájaro de la noche* y *La vida breve*". *Iberoamericana (1977-2000)*, 22, 2, Berlín: 63-80.
- HOCQUENGHEM, GUY. 2000. *Le désir homosexuel*. 1972. Paris: Fayard
- KERR, LUCILLE. 1987. *Suspended Fictions*. Chicago: U of Illinois.
- LEWIS, BART L. 1982. "Man Woman Novel: Juan Carlos Onetti and the Modern Latin American Narrative". *Missouri Philological Association*, 7: 20-25.
- LUDMER, JOSEFINA. 1977. *Onetti*. Buenos Aires: Sudamericana.

- ONETTI, JUAN CARLOS. 1992. *La vida breve*. 1950. Buenos Aires, Barcelona: Edhasa.
- PEREIRA, MARÍA CLARA. 2001. "Un lugar sin límites: Bajo la mirada de Sarduy". *Cuadernos de literatura*, 7, 13-14, Bogotá: 194-200.
- PUIG, MANUEL. 2005. *Boquitas pintadas*. 1972. Barcelona: Seix Barral.
- RICHARD, NELLY. 1993. *Masculino/Femenino*. Santiago: Francisco Zegers.
- SARDUY, SEVERO. 1969. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ZIMA, PIERRE V. 2000. *Pour une sociologie du texte littéraire*. 1978. Paris: L'harmattan.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 81-90

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 8 ABR 2022 – ACEPTACIÓN 14 JUN 2022

Dante y Marechal: la literatura como espejo del yo y su realidad

*Dante and Marechal:
Literature as a mirror of the self and its reality*

Francisco Solanes

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 fransolanes19@gmail.com

Resumen

La literatura tiene la capacidad de funcionar como un reflejo del yo y su realidad. El objetivo del presente trabajo es alumbrar dicha capacidad a través de una lectura en paralelo de la Divina Comedia del poeta florentino y el Adán Buenosayres del escritor argentino Leopoldo Marechal. El motivo de la elección de estas obras es la facilidad con la que dan cuenta de la vida y el espíritu de sus escritores. En efecto, analizando el viaje original de Virgilio por un lado, y la reinterpretación de este por Marechal en el descenso a Cacodelphia por el otro, podremos descubrir tanto de Dante como de Marechal, la búsqueda espiritual, su visión del intelecto humano y su presente preocupación por la patria. A través de estas similitudes daremos una mirada fresca sobre las capacidades de la literatura y, al mismo tiempo, nos permitiremos ahondar más en los efectos que el poeta florentino tuvo sobre la literatura universal.

Palabras clave: Dante - Marechal - Divina Comedia - Adán Buenosayres

Abstract

Literature has the ability to function as a reflection of the self and its reality. The objective of this paper is to illuminate this capacity through a parallel reading of the Divine Comedy of the florentine poet and the Adán Buenosayres of the argentine writer Leopoldo Marechal. The reason for choosing these works is the ease with which they give an account of the life and spirit of their writers. By analyzing Virgil's original journey on the one hand and Marechal's reinterpretation of it in the descent to Cacodelphia on the other, we will be able to discover both Dante and Marechal spiritual quest, their vision of the human intellect and their current concern for their country. Through these similarities we will give a renewed look at the capabilities of literature and at the same time we will allow ourselves to deepen into the effects that the florentine poet had on universal literature.

Key words: Dante - Marechal - Divine Comedy - Adán Buenosayres

Introducción

“Il Poema di Dante è universale”... Así se refería a la *Divina Comedia* el papa Pablo VI en su carta apostólica *Altissimi cantus*. Continúa el santo padre:

[...] nella sua immensa larghezza, abbraccia cielo e terra, eternità e tempo, i misteri di Dio e le vicende degli uomini, la dottrina sacra e le discipline profane, la scienza attinta dalla Rivelazione divina e quella attinta dal lume della ragione, i dati dell'esperienza personale e le memorie della storia, l'età sua e le antichità greco-romane. [2]

Probablemente sea gracias a esta universalidad del poeta florentino que podemos acercarnos a su figura desde muchísimos puntos y, al mismo tiempo, pensar diversas realidades a partir de su obra, entre ellas, la literatura. Su búsqueda espiritual, su manera de entender la relación del intelecto humano con el divino y su preocupación por su patria, son tres elementos que van moldeando el camino de su viaje en la Divina Comedia. En su literatura, su vida entera encuentra espacio y en ella también, la vida de muchos otros hombres.

Seiscientos años después, Leopoldo Marechal enviaría a su personaje, Adán Buenosayres, a recorrer las calles de la oscura ciudad de Cacodelphia, guiado por su íntimo amigo y compañero, el astrólogo

Schultze. En el *Adán Bueonsayres* publicada en 1948, Marechal buscaba realizar un viaje que fuese a la vez físico y metafísico y que tuviera como soporte las esencias nacionales (héroes argentinos, ontologías argentinas y geografías argentinas) y que aun así, pudiese elevarse a la categoría de universal. En una conferencia dada por él en torno a la génesis de la novela, comentaba:

Y desde luego no bastaba con tomar esas ontologías, esos hombres, esos paisajes; era necesario que al mismo tiempo yo los elevara a un plano universal. De modo tal que mi obra pudiera ser inteligible a los hombres de otros pueblos, porque si no me hubiera quedado únicamente en el folklore nacional o en el simple color local. Yo quería también que mi obra pudiera ser elevada al plano superior de la universalización.

Persiguiendo este objetivo, Marechal embarca a Adán en un viaje a los infiernos porteños. Ahora bien, lo que tenemos aquí es mucho más que un mero caso de intertextualidad. Entre Dante y Marechal había mucho más que eso. Veremos en sus obras, como a través de un espejo, que la similitud de su literatura es signo de una similitud mucho más profunda. A lo largo de este trabajo, analizaremos tres aspectos que fueron esenciales en la creación de las obras cumbre de estos dos autores. En primer lugar, la situación espiritual en la que se encontraban; en segundo lugar, su visión sobre el intelecto humano y por último, su sensibilidad social y su sentido patriótico. Los dos primeros aspectos nos dejarán ver cómo el yo del artista se encuentra evidentemente espejado en la obra de este y, el tercer aspecto, cómo también la realidad que lo rodea no deja de estar presente en su ficción.

El viaje del penitente

Antes de comenzar su viaje hacia la oscura ciudad de Cacodelphia, Adán Buenosayres pone una pregunta clave a su amigo y guía el astrólogo Schultze:

-En el supuesto caso de que las dos ciudades mitológicas existieran-bromeaba yo- y admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?

-Yo tengo el de mi ciencia y usted el de su penitencia- me respondió Schultze con mucha gravedad. [Marechal: 509]

Adán, reflejo fiel de los procesos que atravesaba su autor, viene identificado con el penitente. Este está en constante movimiento, en viaje, sumergido en una búsqueda cuya meta debe y puede ser solo alcanzada atravesando el dolor. Nublada la realidad inmediata y material del alma, encontrándose esta frente a la nada o al vacío existencial, vuelve su mirada a una realidad superior, experimentando lo que en la terminología de Marechal podríamos llamar un “despertar metafísico”. Las palabras de Schultze sitúan a Adán en una zona o etapa que bien podría ser la descrita por Dante al inicio de su viaje: “A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura, / con la senda derecha ya perdida” [Dante: 157].

La penitencia en la cultura medieval era la llave para la liberación espiritual. En Dante de hecho, se transforma literalmente en la llave o, mejor dicho, en la clave para entrar en el Purgatorio. En su encuentro con el ángel guardián a las puertas de dicho dominio, este le confiesa lo expresado por Pedro al entregarle las llaves de la entrada: “Diómelas Pedro; y, si he de errar, prefiere / que esté la puerta abierta, y no cerrada, / ante aquel que a mis pies postrarse viere” [Dante: 157].

En el “Prólogo Indispensable”, Marechal nos deja también esta aclaración como premisa sobre su obra:

Una honda crisis espiritual me sustrajo después, no sólo a los afanes de la literatura, sino a todo linaje de acción. Afortunadamente, y muy a tiempo, advertí yo que no estaba llamado al difícil camino de los perfectos. Entonces, para humillar el orgullo de ciertas ambiciones que confieso haber sustentado, retomé las viejas páginas de mi *Adán Buenosayres* y las proseguí, bien que desgadamente y con el ánimo de quien cumple un gesto penitencial. Y como la penitencia trae a veces frutos inesperados, volví a cobrar por mi obra un interés que se mantuvo hasta el fin, pese a las contrariedades y desgracias que demoraron su ejecución. [92]

Las crisis de ambos autores, sus noches oscuras, distanciadas en el tiempo y en el espacio, encontraron el mismo viaje que emprender, el mismo despertar, la misma penitencia. Buscando ambos llegar, a través de esta, hacia a la luz demostraron, como dijo Calvino, que:

“Oltre il fuoco, comincia l'amore” [1], o como afirma el mismo Marechal:

[...] como antaño en la llanura, tu alma no tenía en aquel instante otra voz que la del elogio: elogio de tantas formas puras, encarecimiento de la vida heroica, alabanza del Hacedor que da los frutos y que, si los ubica en la rama difícil, es para que, al cosecharlos, el hombre coseche al mismo tiempo la hermosa y dolorida flor de la penitencia. [425]

La *docta ignorantia*

A esta sintonía de lo que podríamos llamar un corazón penitente se suma en ambos autores una sintonía filosófica. Marechal señalaría también en su conferencia que la misión del poeta es la del conocimiento y la de la expresión. Ahora bien este conocimiento no es cualquier conocimiento. Recorriendo los primeros barrios de Cacodelphia, Schultze y Adán se encuentran con un conocido doctor porteño quien, aplastado por la vanidad de su conocimiento, ha olvidado sus humildes orígenes, abandonando a su padre (zapatero) quien lo había dado todo para brindarle una educación:

Este doctorado señor-dijo, señalándome al hombre-no es la docta ignorancia que tan buenos frutos dio en mejores días, sino la ignorancia docta y el analfabetismo diplomado [...] Imagínese usted que no bien vio su diploma en un marco dorado, se creyó con autoridad suficiente para dar su juicio sobre todas las especulaciones humanas. [Marechal: 534]

El libro *De docta ignorantia*, del filósofo y teólogo alemán Nicolás de Cusa, es una obra de corte platónico en la que se expresa que el reconocimiento de la propia ignorancia es señal de una ignorancia instruida, es decir, docta. La naturaleza intelectual y finita, se siente atraída por conocer lo incomprensible e infinito. El sabio es quien se percató de que no va a alcanzar racionalmente a Dios con su mente finita y, gracias a esa misma conciencia de sus limitaciones, se acerca a Dios. Curiosa es una relación hecha por Chesterton justamente de esta capacidad con la tarea del poeta. Tratando de desmentir lo que él presenta como la opinión popular de que los poetas están locos, en su libro *Ortodoxia* afirma: “Aceptarlo todo, es un ejercicio; entenderlo

todo, es un esfuerzo. Lo único que desea el poeta, es exaltación y expansión, un mundo para explayarse. El poeta sólo pretende entrar su cabeza en el cielo. El lógico es el que pretende hacer entrar el cielo en su cabeza. Y es su cabeza la que revienta” [11].

Cien años antes de que Nicolas de Cusa publicara su libro, Dante entraba en el sexto cielo para ser iluminado por la figura de un águila, emblema de Roma. Esta, en primer lugar, lo pone de sobre aviso de la imposibilidad de querer abarcar con nuestro finito entendimiento, los designios divinos: “[...] y por eso cualquier menor natura / a aquel bien por completo no contiene, / pues, infinito, él solo se mensura” [Dante: 729].

La ciencia limitada del hombre, es apenas un débil reflejo de la mente divina y no puede jactarse ella de convertirse en juez capaz de opinar sobre el destino de las almas. Hacia el final de su coloquio, agregará aún el águila:

¡Oh predestinación, qué lejos queda
tu escondida raíz de los aspectos
en que la causa original se veda!
No seáis, oh mortales, nunca afectos
a juzgar; que nosotros, que a Dios vemos,
no conocemos todos los electos;
y esta falta por dulce la tenemos,
porque el bien nuestro en este bien se afina
que lo quiere Dios, eso queremos. [Dante, 738-739]

Tanto Dante como Marechal compartían cuál debía ser la posición del intelecto humano frente a Dios. Así como el alma debe caer en la noche oscura para negar la realidad inmediata y buscar su despertar metafísico, así también el intelecto debe negarse a sí mismo reconociendo que solo puede acercarse al Absoluto admitiendo el socrático “solo sé que no sé nada”.

La preocupación por la patria

Hacia la mitad de su recorrido infernal, Adán y su guía entran en el barrio donde se encuentran los castigados por su sed de dinero. Este lleva el nombre de Plutobarrio, elegido probablemente como

referencia al dios griego de la riqueza, Pluto. En la *Divina Comedia* encontramos un personaje homónimo guardando la entrada al cuarto infierno, justamente aquél donde se encuentran los condenados por su avaricia. En el corazón del Plutobarrio, Adán reconoce a don Francisco Lombardi, dueño de un aserradero el cual, sospechando que sus trabajadores planean destruirlo, admite merecerlo:

-Les robé su tiempo de hombres, su tiempo de cantar, de reír, de contemplar y de saber. ¡Y aquí viene la gran diablura teológica! Porque, al robarles todo eso, les he robado quizás el instante único, la sola oportunidad a que tiene derecho hasta el hombre más ruin: la oportunidad de mirar sin sobresalto una flor o un cielo; la de oír sin angustia la risa de sus chicos y el canto de sus mujeres; la de hallar, entonces, que la vida es dura pero hermosa, que por un Dios les fue dada, y que ese dios es bueno. [Marechal: 582]

En pasajes como este no deja de salir a la luz la sensibilidad social de Marechal. El hecho de que hasta ahora hayamos hablado de nociones como el alma o el intelecto, no quita que nuestros autores estuvieran conectados a la realidad que los rodeaba. Su voz se alza desde el exilio, sí, tanto físico como espiritual, pero este no viene por vía de un desinterés, sino justamente por su compromiso con una posición política específica. Muchas veces los autores han negado la intromisión de esta dimensión “política” en su obra literaria, pero como bien está escrito en la premisa de este trabajo, la literatura es un reflejo tanto del yo, como de la realidad que lo rodea y de esta las obras no escapan. Dante se encontraba en una Florencia dividida en dos entre los güelfos blancos y los negros retrato a escala de un conflicto mucho más grande: el enfrentamiento entre Iglesia e Imperio y este es un conflicto del cual el florentino no puede sentirse ajeno. En el Purgatorio, escuchamos de boca del alma de un personaje que se identifica con el nombre de Marco:

Solía Roma, por quien fue fecundo,
con un sol señalarnos el camino
de Dios, y con otro aquel del mundo.
Apagó el uno al otro y su destino
unen tiara y espada; y si la mano
se dan por fuerza, es puro desatino
porque, juntos, ninguno es soberano [...]

Hoy la iglesia de Roma ha confundido,
hasta en el fango dar, dos regimientos
y a sí misma y su carga ha deslucido. [Dante: 495]

Sin suavidades, Dante se permite durante toda su obra, confrontarse a las pretensiones de poder temporal de la Iglesia Romana llegando incluso a colocar figuras papales en el infierno. Por su parte, Marechal vive la Argentina de los años 40 y 50 dividida en torno a la surgente figura de Perón y su propuesta política. Marechal se inclinará a favor de la figura de Perón quien durante la década del cuarenta sintetizaba quizá lo que para el escritor era la opción por el pobre y la idea de Patria y nacionalismo que ya hemos dejado en claro tenía una centralidad en su poética. Descubría en la figura del general la persona para guiar al pueblo. El deseo de una figura de autoridad que guíe al pueblo no está ausente en ninguno de los viajes. Dante, a través de la voz de Sordelo, reprende a la Iglesia por no haber sabido guiar al pueblo por la recta vía, haciendo mal uso de la autoridad del César:

Ay gente que debieras ser más pía
y a César en la silla ver sentado,
si el deseo de Dios fuera tu guía,
mira cómo la fiera se ha enrabiado
que con la espuela nunca corrigiste. [Dante: 420]

Apenas pasan la puerta del Infierno, Dante y Virgilio encuentran también a los cobardes, la parte del pueblo tibia que no supo tomar decisión alguna:

Estos nunca vivientes desgraciados
iban desnudos, y los azuzaban
avispas y moscones obstinados.
El rostro con su sangre le surcaban
y caía a sus pies, mezclada al llanto,
do molestos gusanos la chupaban. [Dante: 177-178]

Reacción muy similar es la de Adán en un suburbio previo a la ciudad de Cacodelphia, donde él y Schultze se encuentran con una muchedumbre que corre sin rumbo atrás y adelante por una llanura, alimentándose solo de basura:

-¡Gran Dios!- murmuré, volviéndome hacia el astrólogo- ¿Qué pueblo es ese que tanto se agita en la llanura?

-Es el pobre Demos-respondió Schultz-: la mayoría nuestra que, inclinada igualmente al bien y al mal, sigue la dirección de cualquier viento. Sus actos y voces anuncian a las claras que hoy la solicitan vientos despreciables. Pero con ese mismo barro un Neogogo hará maravillas. [Marechal: 521]

En su edición crítica del *Adán Buenosayres*, Navascués cita a Barcia quien sostiene que este neogogo sería el propio Perón, que habría dado una dirección determinada a la masa [Marechal: 521].

Conclusión

Resaltando entonces esta sensibilidad social, llegamos a la conclusión de nuestro análisis. Estas almas separadas por tanto espacio y tiempo, crearon un héroe y un viaje muy parecidos que da muestra de algo mucho más profundo que un simple caso de intertextualidad. Ambos autores asumieron la penitencia como un acto de creación y de redención, parándose desde ella como principio y fundamento de su viaje, de su escritura. Al mismo tiempo, entendieron que el camino de la docta ignorancia es la única vía que puede sondear los misterios del Absoluto. Finalmente, encontraron también en su viaje el espacio para denunciar las injusticias o faltas que notaban en su realidad inmediata. Así, a través de estos tres elementos claves, pudimos dirigir una mirada hacia la literatura y como en ella, el yo del artista y su realidad, encuentran un reflejo.

En su cuento "Pierre Menard autor del Quijote", Borges plantea la situación hipotética de un escritor que quiere reescribir el Quijote, pero sin copiarlo, sino verdaderamente volver a escribirlo" [Borges: 1]. Quizás podríamos arriesgarnos a decir que Marechal fue un Pierre Menard casual, o quizás el alma de Dante sea tan extensa que no le alcanzó una sola vida o ser un solo hombre para decir todo lo que sentía. Para escribir su literatura fue, de alguna manera, todos los hombres y en ella muchos de estos se ven, aún hoy, reflejados.

Bibliografía

BARCIA, PEDRO LUIS. 2003. "El espacio literario: su configuración en *Adán Buenosayres*". En línea en: <<https://bdigital.uncu.edu.ar/1013>>

- BORGES, JORGE LUIS. 1944. *Ficciones*. México D.F: La cueva.
- CALVINO, ÍTALO. 1959. *Oltre il ponte*.
- CONSIGLIO, CARLO. “El pensamiento político de Dante a través de la Divina Comedia”. En línea en: <<https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/69178>>
- CHESTERTON, GILBERT KEITH. 1998. *Ortodoxia*. México: D.F Porrúa.
- DANTE, ALIGHIERI. 2004. *Obras completas*. Intro, trad. en verso y notas de Ángel Crespo. España: Aguilar.
- DE CUSA, NICOLÁS. 1973. *La docta ignorantia*. Trad. Manuel Fuentes Benot. España: Aguilar.
- DE SANTIS, PABLO. 2018. “Leopoldo Marechal, el novelista del peronismo y la amistad”. En línea en: <https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/leopoldo-marechal-novlista-peronismo-amistad_0_yDvUvB9Vt.html>
- MARECHAL, LEOPOLDO. 2013. *Adán Buenosayres*. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Buenos Aires: Corregidor.
- MARECHAL, LEOPOLDO. 1969. “Disertación”. En línea en: <<http://argentones.com.ar/2016/01/11/leopoldo-marechal/>>
- OLIVATI, MIRKO. 2014. “Dante secondo Marechal: La rinascita dei «fedeli amore»”. En línea: <<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2013/04/71-863.pdf>>
- PAOLO VI. 1965. *Altissimi Cantus: Lettera apostolica di motu proprio per il settimo centenario della nascita di Dante Alighieri*. Roma: L'Osservatore Romano.
- PUENTE, MARÍA JOSÉ. 2007. “El pudor frente a lo político. Política y juego en Cortázar y Marechal”. En línea en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/cormarec.html>>



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 91-113

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 12 JUN 2022 – ACEPTACIÓN 27 JUN 2022

Resonancias del existencialismo sartreano y la filosofía del absurdo camusiana en Zama de Antonio di Benedetto

Resonances of sartrean existentialism and the camusian philosophy of the absurd in Zama by Antonio Di Benedetto

Nicolás Torre Giménez

Instituto de Filosofía Argentina y Americana, Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 nicolastorregimenez@gmail.com

Resumen

En este trabajo se relaciona la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto con el pensamiento filosófico de Albert Camus y de Jean-Paul Sartre. En primer lugar, se justifica la pertinencia de una lectura en clave existencialista de la llamada “trilogía de la espera” del autor, es decir, sus novelas *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*. Posteriormente se dan algunas claves para leer cada una de las tres novelas en relación con tres formas de evasión frente al sentimiento de lo absurdo que aparecen en *El mito de Sísifo* de Albert Camus: la vana esperanza, la ocupación mundanal y el suicidio. Finalmente se analiza con mayor profundidad el caso de *Zama* y su afinidad temática con los autores vinculados con la corriente existencialista.

Palabras clave: Antonio Di Benedetto – *Zama* – *El silenciero* – *Los suicidas* – existencialismo – Albert Camus – Jean-Paul Sartre

Abstract

In this work, the novel *Zama* by Antonio Di Benedetto is related to the philosophical thought of Albert Camus and Jean-Paul Sartre. Firstly, the relevance of an existentialist reading of the author's so-called "trilogy of waiting", that is, his novels *Zama*, *El silenciero* and *Los suicidas* is justified. Subsequently, some keys are provided for reading each of the three novels in relation to three forms of escape from the feeling of the absurd that appear in *Le Mythe de Sisiphe* by Albert Camus: vain hope, worldly occupation and suicide. Finally, the case of *Zama* and its thematic affinity with the authors linked to the existentialism are analyzed in greater depth.

Keywords: Antonio Di Benedetto – *Zama* – *El silenciero* – *Los suicidas* – existentialism – Albert Camus – Jean-Paul Sartre

“Cada libro propone una liberación concreta a una enajenación particular”
[Sartre 2016: 97]

Introducción

En este artículo defiendo la pertinencia de posicionar la temática novelística de Antonio Di Benedetto en estrecha relación con el pensamiento filosófico de Albert Camus y —en menor medida— de Jean-Paul Sartre. La afinidad temática entre la denominada “trilogía de la espera” de Antonio Di Benedetto y la ensayística de los autores mencionados es lo suficientemente significativa como para ser soslayada. Recurriré a Simone de Beauvoir para intentar refutar la relación meramente instrumental que Juan José Saer imputa a la novelística existencialista. Intentaré mostrar que tanto *Zama* como *El silenciero* y *Los suicidas* tematizan tres formas de evasión frente al sentimiento de lo absurdo: la vana esperanza, la fuga mediante las ocupaciones mundanas, el suicidio. Siguiendo a Jean-Paul Sartre, sostendremos que cada una de estas obras presenta alguna forma de liberación a esas tres variantes de la evasión. Por cuestiones de espacio me limitaré a explicitar esas relaciones con respecto a la novela *Zama*.

Operación Saer vs. operación de Beauvoir

Juan José Saer pretende que la prosa narrativa de Di Benedetto es una *rara avis* dentro del universo literario argentino y latinoamericano del siglo XX. Decreta Saer: “es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene” [Saer 1999: 9-8]. Incluso habla de un *estilo Di Benedetto*, como habría un estilo propio en Macedonio, en Borges o en Juan L. Ortiz [Saer 1973]. El *estilo Di Benedetto* es reconocible por su “sobriedad estilística” depurada de “escorias retóricas” [Saer 1999: 6] (no podemos estar más de acuerdo). Si bien el santafesino concede que Di Benedetto aborda en su obra temas afines a los del existencialismo, se apura en despegar al autor de las figuras de Sartre y Camus. “En ciertos aspectos — escribe Saer —, *Zama* puede ser considerada una novela existencialista, aunque por muchas razones se aleja considerablemente de esa corriente” [Saer 1973]. Y da tres razones:

1. *Zama* se sustrae del supuesto “giro sociologista” o “giro sociológico” presente en *¿Qué es la literatura?* de Sartre, “la influencia mayor sufrida por nuestros escritores y nuestros intelectuales”. Si bien Saer valora dicho “giro sociologista” o “sociológico” por haber sido “fecundo” para la evolución de la narración, introduciría en ésta “un elemento voluntarista extraño a la narración”.
2. *Zama* echa por tierra el historicismo superficial que pretende que el repertorio temático del existencialismo no ha sido más que el producto, en sentido puramente determinista, de la Segunda Guerra Mundial.
3. *El extranjero* y *La Náusea* —sobre todo esta última— habrían sido escritos “después de haber sido concebida la filosofía que lo sustenta”, y por ello serían meramente “un informe o ilustración de ciertas tesis”. *Zama* en cambio no es el producto de ninguna filosofía previa: encuentra más bien espontáneamente a la filosofía. [Saer 1973]

En cuanto a la primera de las tres razones aducidas por Saer —el “giro sociologista” sartreano—, habría que empezar distinguiendo un uso descriptivo de un uso normativo del concepto de “literatura comprometida”, que por cierto sólo es válido para lo que Sartre

entiende por “literatura significativa” [Sartre 2016: 52-59], es decir, la prosa. En *¿Qué es la literatura?*, Sartre señala que la prosa siempre arrastra consigo la marca de su situación espacio-temporal, una determinada comprensión de su época y un posicionamiento frente a su situación (tanto por lo que se dice como por lo que se calla). La literatura significativa es por esencia reveladora del ser y del mundo, crea sentido y a través de ello produce un cambio, es decir, ejerce una acción por revelación. Por eso la literatura está siempre ya comprometida, lo asuma o no. En cuanto a su uso normativo, el concepto de literatura comprometida no implica otra cosa que un llamado al escritor a reconocer el compromiso que se juega de forma implícita en el ejercicio literario y a actuar en consecuencia. Por lo tanto, en Sartre no hay tal cosa como un programa literario basado en un supuesto giro sociológico, sino la explicitación de la función social de la literatura (y de la mala fe de aquellos que la niegan) [49-71].

En lo que respecta al “historicismo superficial” que ve en el existencialismo un mero epifenómeno cultural de un enfrentamiento bélico (y de la enorme crisis social que trajo aparejada el nazismo), hay que decir que, si bien semejante reduccionismo está bastante extendido —incluso hoy—, podemos exculpar a Sartre y Camus de una explicación tal del origen de sus preocupaciones filosóficas. “Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos. [...] No pensamos [...] en instaurar un relativismo literario —escribe Sartre—. No nos atrae lo puramente histórico [...]. Cada época descubre un aspecto de la condición humana”. “El hombre es un absoluto. Pero lo es en su hora, en su medio, sobre su tierra” [12].

Con respecto a la tercera razón que da Saer para desligar a Di Benedetto de los franceses, esto es, que en los existencialistas la filosofía sería previa y la narración no sería otra cosa que una ilustración de dichas tesis, mientras que en el autor mendocino la filosofía es un punto de llegada, podríamos responder que ni el carro empuja a los caballos en el caso de Di Benedetto, ni el carretero, en Sartre, sufre la suerte de Pedro Pascual en el cuento *Caballo en el salitral*. Es decir, ni Di Benedetto carece *a priori* de una concepción

filosófica sobre la condición humana, ni Sartre o Camus escriben novelas de tesis¹.

Como explica Simone de Beauvoir en su ensayo *Literatura y metafísica*, ensayo filosófico y novela son dos formas distintas de referir una misma experiencia existencial, la del ser humano en el mundo. Mientras la filosofía se ocupa de conceptualizar dicha experiencia, la literatura construye o reconstruye en un plano imaginario su sentido. La novela es irreductible a una forma conceptual y debe constituir en sí “una auténtica aventura espiritual”. Resulta “imposible introducir [...] rígidas teorías en la ficción sin perjudicar su libre desarrollo” [De Beauvoir: 106-107]. La filósofa francesa se pregunta por qué hay novelas existenciales, pero no hay novelas aristotélicas o platónicas. La respuesta reside en la especificidad propia de la filosofía existencialista frente a ellas: en el ámbito humano, la existencia precede a la esencia. La ambición del existencialismo es justamente “captar la esencia en el núcleo de la existencia. Y si la descripción de la esencia compete a la filosofía propiamente dicha, sólo la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el surgimiento original de la existencia” [112], con todo lo que tiene de subjetivo, singular, dramático y ambiguo. Las obras literarias de Sartre, pretende darnos a entender la autora —y en eso consiste la operación que lleva a cabo en este texto—, no son la ilustración de una teoría filosófica *a priori*. Si bien todo escritor carga con una concepción metafísica previa que, de alguna u otra manera se refleja en su obra, Sartre —y Di Benedetto trabaja de igual manera— no pretende *demostrar* nada con sus novelas, dramas y cuentos. Su propósito es, por el contrario, simplemente *mostrar* cómo seres humanos libres se desenvuelven en *situaciones* dadas, en las que sólo están obligados a elegir (incluso cuando con mala fe pretenden no elegir o no haber elegido) y, con ello, a elegirse. Sólo siendo fiel a este procedimiento puede ser coherente con una concepción filosófica que concibe al ser humano como resultado de su propia libertad y de sus propias acciones.

¹ Camus mismo distingue entre “novelistas filósofos” y “escritores de tesis” en su obra *El mito de Sísifo*, y dice, de estos últimos, aproximadamente lo mismo que repite Saer [Camus 2006: 121].

Termina Simone de Beauvoir: “Honestamente leída, honestamente escrita, una novela metafísica aporta una revelación de la existencia”. Y cuando está lograda constituye “la más consumada de las realizaciones porque se esfuerza por captar al hombre y los acontecimientos humanos en su relación con la totalidad del mundo”. La novela existencialista logra así lo que no consiguen ni la literatura pura ni la filosofía pura —si tales cosas existiesen—: “la evocación, en su unidad palpitante y su fundamental ambigüedad viviente, de ese destino que es el nuestro, inscrito a la vez en el tiempo y en la eternidad” [116]. En el tiempo —agrego siguiendo de cerca la reflexión sartreana— porque cada ser humano es singular y su existencia se juega en su aquí y su ahora. En la eternidad, porque sus elecciones, su experiencia particular, expresan posibilidades humanas y, como tal, se pronuncian sobre la condición humana en general.

Después de lo dicho, sostengo que, en el ámbito de la creación literaria, Saer exagera cuando pretende despegar a Di Benedetto de autores como Sartre y Camus. Más allá de sus respectivas virtudes literarias —y las de Di Benedetto son indiscutibles—, la manera en la que estos autores abordan cuestiones ligadas con el sentido de la existencia, no son tan distintas, como pretende el santafesino. Lo mismo puede decirse de otros novelistas como Dostoievski o Kafka, que hacen de la condición humana el tema nodal de sus obras. En Di Benedetto —como en muchos grandes novelistas—, hay una profunda preocupación por la condición humana que lo lleva a abordar, siempre de forma literaria, temáticas de hondo contenido filosófico.

No pretendo, sin embargo, hacer subsidiarias las preocupaciones existenciales de Di Benedetto² del existencialismo sartreano ni de la denominada filosofía del absurdo de Albert Camus. Simplemente tengo la intención de señalar algunas temáticas y conceptos filosóficos en común. Si bien es fácil hablar de influencias o resonancias de

² Teresita Lidia Mauro Castellarán, en su tesis doctoral, considera que “el existencialismo como fuerza motriz de todos los personajes, se encuentra en todas las obras y cuentos de Di Benedetto” [Mauro Castellarán: 162]. En el caso de *Zama*, “los motivos existenciales que subyacen en el texto” y su vinculación con el pensamiento de Sartre y Camus, la autora [519] remite al libro de Malva Filler, quien toma el concepto de “existencialismo anacrónico” de David Foster para aplicarlo al personaje Zama [Filler: 81].

algunos tópicos del pensamiento de Camus en sus novelas, ya que el escritor mendocino reconoció la influencia del autor de origen argelino, e incluso aparece citado en algunas de sus obras, no resulta tan sencillo en el caso de Sartre, sobre todo en relación con sus obras filosóficas, como *El Ser y la Nada*³. Tampoco pretendo determinar las filiaciones o apropiaciones de conceptos e ideas que circulaban en la época, principalmente desde este a oeste, sino tan solo mencionar algunas resonancias y recurrencias, similitudes y diferencias de temas abordados por Sartre y Camus, en algunas obras de Antonio Di Benedetto⁴.

Sartre, Camus y la llamada “trilogía de la espera”

Sartre, que asume el nombre de existencialista para denominar a su propia filosofía, pone en el centro de sus ficciones a la libertad y distintas formas de la evasión, o lo que él denomina la “mala fe” [Sartre 2013: 95-125]. En *El ser y la nada* explica que la libertad ontológica del existente humano proyecta su trascendencia en la inmanencia. El ser humano está siempre proyectado hacia el futuro y son sus proyectos existenciales los que otorgan sentido a su presente. Los obstáculos que encuentra en su realización y autorrealización solo son tales en razón de dicho proyecto. La libertad sartreana está íntimamente ligada con la situación y carga al existente que elige y actúa con toda la responsabilidad de sus actos y de la manera en que asume dicha situación. Otro tema sartreano es el profundo sentido filosófico que atribuye a la mirada de los otros. El existente es libre, es *para-sí*, pero la conciencia de otro ser libre tiene la capacidad de objetivarlo, de cosificarlo, de hacer surgir una dimensión de en-sí que, de alguna manera, le pertenece. Mi ego resulta así un objeto más del

³ Sin embargo, Jimena Néspolo, en el libro que dedica al análisis de la narrativa del autor mendocino, afirma: “Tanto Jean-Paul Sartre como Albert Camus marcaron notablemente la narrativa de Antonio Di Benedetto” [Néspolo: 184].

⁴ Además de los dos libros que cito en este artículo y que abordan parcialmente las temáticas existencialistas en la narrativa de Antonio Di Benedetto, los de Malva Filler, Teresita Lidia Mauro Castellarán y Jimena Néspolo, remito al lector a algunos artículos en los que se trata el tema: Jorge Bracamonte, “Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto”; Sofía Criach Montilla, “Encrucijadas discursivas: filosofía y literatura en Antonio Di Benedetto como escritor filósofo”.

mundo; que me pertenece, pero que ya he perdido porque en su mirada, en su juicio, no soy *como* libertad, sino *como* mero en-sí [2013]. Veremos que todos estos temas aparecen de una u otra manera en Zama.

Si bien Camus rechaza el nombre de existencialismo para su propio pensamiento filosófico, podemos considerar que sus reflexiones giran en torno al sentido de la existencia y, por lo tanto, podemos suscribir su pensamiento dentro de lo que se denomina “filosofías de la existencia”. El concepto central de las preocupaciones existenciales de Camus es el absurdo. El autor explica en su obra *El mito de Sísifo* que lo absurdo es una relación y que surge de la confrontación entre la búsqueda humana de sentido, “que resuena en lo más profundo del hombre” [Camus 2006: 33]⁵, y el silencio irrazonable del mundo. Camus explica que el absurdo siempre ha sido tomado como una conclusión, pero que para su pensamiento es “un punto de partida” [11] que no debe resolverse y sobre el cual hay que construir sentido. El reconocimiento del absurdo de la existencia repercute sobre el valor que asignamos a nuestra propia vida. Por eso sostiene que “no hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía” [13]. El absurdo no puede ignorarse, y no debe evadirse ni mediante la vana esperanza (de forma paradigmática, la creencia en una vida ultraterrena) [19], ni por medio del suicidio. Hay que cargar entonces con la evidencia del absurdo. El hombre absurdo lleva a cabo esta tarea por medio de su permanente “rebelión metafísica”. “Esta rebelión es la seguridad de un destino aplastante, menos la resignación que debería acompañarla. [...] Esta rebelión da su precio a la vida, [...] le restituye su grandeza [70-71].

Habría entonces para Camus tres formas, condenadas de antemano al fracaso, para intentar evadirse de la evidencia incontestable del absurdo existencial: 1. no reconocerlo, refugiándose por ejemplo en las ocupaciones mundanas que dicta el *man* heideggeriano [Heidegger: 126], es decir, los mandatos sociales; 2. la esperanza sin

⁵ En la edición citada hay una errata (se lee “mundo” por “hombre”). Repongo el término correcto, a partir de la versión digital en el idioma original [Camus 1985].

fundamento; 3. el suicidio. Sostengo que es posible leer las tres novelas de Di Benedetto que constituyen la llamada “trilogía de la espera” como recreación literaria de cada una de estas formas de evasión. *Zama* tematiza la esperanza desesperanzada; en *Los suicidas* el tema central es la huida del absurdo por la autoeliminación; *El silenciero* trata sobre los “ruidos metafísicos” que no dejan ser y que alienan al ser humano, “ruidos que alteran el ser” [Di Benedetto 2015 a: 175-177]. Zama sucumbe ante una vana esperanza en designios ajenos, frente a los cuales él parece no tener ninguna capacidad de acción, por lo que se limita a esperar. El silenciero se enfrenta quijotesca a toda clase de distracciones, mandatos sociales y “ruidos metafísicos” —que recuerdan las reflexiones heideggerianas en torno al concepto de *man*—, que imposibilitan la reflexión profunda y condenan al ser humano a una soledad reduplicada, ya que el narrador no consigue siquiera *estar* consigo mismo [146]; enfrentado a una lucha con el exterior, el personaje cae víctima de las trampas de la mundanidad⁶ y no consigue lo que se propone, escribir. El periodista de *Los suicidas* parece estar predestinado a la muerte por mano propia y coquetea constantemente con la idea. Hacia el final de la novela y frente a la justificación del suicidio por parte de Marcela: “la vida no tiene sentido”, el narrador responde: “la vida tiene una cantidad de cosas que me gustan” [Di Benedetto 2015 b: 154-155]. De esta manera inicia un camino que lo conducirá al renacimiento simbólico de la última página. Los personajes de estas tres novelas parecen confirmar esta frase de Camus: “Desde el momento en que se lo reconoce, el absurdo se convierte en una pasión, en la más desgarradora de todas” [Camus 2006: 34]. Sartre, por su parte, sostiene que “cada libro propone una liberación concreta a una enajenación particular” [Sartre 2016: 97]⁷. *Zama*, *El Silenciero* y *Los suicidas* presentan y representan

⁶ En el prólogo de *El silenciero*, escribe Saer: “(...) El ruido representa también la mundanidad (...) e implica además una noción de comportamiento social irreflexivo casi programático” [Saer 1999: 8]. El narrador de esta novela reflexiona sobre su situación: “Mártir de la pretensión de vivir mi vida y no la vida ajena, la vida impuesta” [Di Benedetto 2015 a: 187].

⁷ La frase de Sartre nos parece hoy el fruto de una generalización ingenua y apresurada. Se me vienen a la memoria varios libros que, por el contrario, abogan —más o menos abiertamente— por el camino de la evasión y la enajenación. ¿Sería más sensato decir que “cada *buen* libro propone una liberación concreta a una enajenación particular”? Tampoco estoy seguro de que

la experiencia vital de personajes profundamente escindidos por esas tres formas de enajenación. Cada una de las tres obras, a su manera, propone alguna salida, alguna liberación concreta frente a ellas. No pretendo afirmar que Di Benedetto haya asumido como programa literario ilustrar las tres formas de la evasión camusianas, sino simplemente que tiene sentido y puede ser fructífero leer cada una de sus tres novelas más importantes a la luz de las reflexiones del autor argelino, en mayor medida, pero también del filósofo existencialista Jean-Paul Sartre.

Antes de avanzar quiero hacer referencia al capítulo que Jimena Néspolo, en su libro sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto, titula “La trilogía camusiana”, ya que allí la autora defiende una tesis similar a la presentada en este trabajo y afirma que la influencia de Albert Camus sobre el mendocino “quizás hasta el momento no haya sido enteramente valorada” [Néspolo: 220]. Y continúa:

Tres grandes temas definen el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y tres grandes temas organizan la trilogía novelística de Di Benedetto. La espera, la búsqueda metafísica que deviene en comprensión y aprehensión del absurdo y el suicidio son los tres ejes temáticos sobre los que se construyen las novelas *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, respectivamente. Sin duda, esto no es mera coincidencia. [220]

Más adelante, sostiene que en Di Benedetto habría “una preocupación por llevar a cabo a través de la trama textual una reflexión metafísica en torno al sujeto que, si bien tuvo a Albert Camus como principal guía, encuentra sus propias y singulares respuestas” [225].

El capítulo se cierra con la siguiente afirmación:

Es posible leer en su trilogía novelesca un periplo similar al que recorre Camus a lo largo de sus ficciones y sus ensayos: a la alienación del hombre que vive solo de la esperanza (Diego de Zama), sucede el conocimiento del absurdo de la existencia (el silenciero), hasta llegar al “renacer” del sujeto (el suicida) que,

así sea. Sin embargo, muchos buenos libros —sin asumirlo de forma explícita— hacen honor a las prerrogativas político-existenciales que Sartre concede a la literatura significativa.

conociendo los límites de sí, convierte el destino en un asunto enteramente humano. [225-226]

Jimena Néspolo afirma que hay tres grandes temas que comparten el ensayo de Camus y la trilogía de Di Benedetto y nombra a “la espera, la búsqueda metafísica que deviene en comprensión y aprehensión del absurdo y el suicidio”. Sin embargo, en el caso del ensayo del primero, el tema central es el absurdo como punto de partida de una filosofía existencial. La esperanza en un más allá que dé sentido a la existencia y el suicidio son presentados como intentos de evasión ante el sentimiento de lo absurdo. Y la tercera forma es no reconocerlo como un problema, distrayéndose en ocupaciones mundanas sin querer mirar el problema a la cara. Son esas tres formas de evasión las que se encuentran en las novelas del mendocino. Como se verá, si bien no comparto en su totalidad la tesis de Jimena Néspolo, hay cierta afinidad con la que presento en este texto: es cierto que hay tres temas que articulan las tres novelas y que aparecen en el ensayo de Camus, pero su significado es distinto al mencionado por la autora.

En Albert Camus, el absurdo es sólo un punto de partida. Es el corolario que se desprende del reconocimiento de la inadecuación existente entre la necesidad humana de sentido finalístico y la facticidad de un mundo que se rige por ciegas leyes de causalidad. Si, siguiendo de cerca la filosofía sartreana, la forma de operar de la conciencia es proyectiva⁸, es decir que recibe su impulso presente de un sentido futuro trascendente; la causalidad estructural opera a la inversa, desde el pasado hacia el presente. El absurdo emerge así de la inconmensurabilidad entre un *por qué* y un *para qué*. La filosofía de Camus exige que dicho punto de partida sea reconocido como un axioma filosófico, para pasar a superarlo en la praxis vital. La verdad que ha encontrado no inmoviliza al “hombre absurdo”. No se entrega al pesimismo ni opta por el suicidio motivado por razones metafísicas. Sísifo carga con su verdad y emprende el ascenso sin mayores dilaciones porque reconoce que el sentido no es algo dado, sino que

⁸ Aquí la filosofía sartreana se demuestra subsidiaria de *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger. Cabe recordar que *El ser y la nada* de Sartre está escrito a partir de y contra el libro del filósofo alemán.

es un *constructum* que el ser humano debe crear en la marcha. El hombre absurdo es rebasado así por el hombre rebelde.

En Di Benedetto, en cambio, el sentimiento de lo absurdo parece siempre inmovilizar a sus personajes. Acosados ante fuerzas extrañas, se debaten entre la pasividad del mono muerto que gira en un remolino de agua y la infructuosa “conquista de la permanencia” [Di Benedetto 2000: 16] del pez de *Zama*. Los personajes dibenedettianos son la antítesis del Sísifo de Camus. No hay pesimismo en la filosofía camusiana, ni menos aún en la sartreana. Hay en estos últimos una afirmación constante de la vida por medio de la acción. El pesimismo es, en cambio, central en las obras del escritor mendocino. Ni Zama ni el narrador de *El silenciero* se lanzan decididamente a la acción; el personaje de *Los suicidas* coquetea con la muerte. Sus movimientos son meros conatos. Zama no asume su destino en sus propias manos; el silenciero no se apresta a escribir; el periodista de *Los suicidas* ni siquiera se decide por la vida. El tema central de la “trilogía de la espera” es el sujeto inmovilizado ante el sentimiento de lo absurdo. Cada una de las novelas sitúa a dicho sujeto ante una de las formas de la alienación que pueden encontrarse en *El mito de Sísifo* y, en cada una de ellas, a su manera, aparece alguna forma de liberación. Zama y el periodista comprenden a último momento el sentido de su aventura vital y dicha comprensión abre la posibilidad de una redención. En ambos se opera un renacimiento simbólico en la última página que ofrece al lector esa “liberación concreta a una enajenación particular” de la que habla Sartre. Si bien en el final de *El silenciero* no se opera ningún renacimiento en el personaje, parece ser el autor mismo quien se asoma para afirmar:

Siento el cerebro machucado; como si estuviese al cabo de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera escrito un libro.

Pero mi cansancio no es feliz.

La noche sigue... y no es hacia la paz adonde fluye. [Di Benedetto 2015 a:192]⁹

⁹ El silenciero. p. 192.

Di Benedetto no parece estar feliz como Sísifo al final de la jornada, pero ha conseguido lo que su propio personaje no logró: ha logrado vencer los ruidos metafísicos y ha creado su obra y ha creado sentido¹⁰.

Por cuestiones de espacio, sólo me limitaré a señalar algunas temáticas camusianas y sartreanas que aparecen en una de estas novelas: *Zama*.

Zama y la evasión por la esperanza

Las figuras del mono muerto [Di Benedetto 2000: 15] y el pez [16] que abren la primera parte de *Zama* contienen de forma simbólica el sentido principal de la aventura existencial del narrador, que se debate entre la espera y la resignación; que se sabe libre pero concibe excusas para cargar a los otros y al mundo con el peso de su destino; cuyo presente se juega entre un pasado glorioso que impone sus demandas y un futuro añorado que se posterga indefinidamente. El mono ha abandonado su elemento vital, el bosque (América para Zama), y parece dispuesto para iniciar finalmente el viaje por río (recordemos el río de Heraclito). Sin embargo, el mono está muerto, aunque “completo y no descompuesto” [15], como de alguna manera lo está Zama, y gira en el mismo lugar sin conseguir emprender el viaje tan deseado. “Ahí estábamos, por irnos y no” [15]. El pez del que habla Ventura Prieto, al contrario, está vivo porque permanece en su elemento, pero su destino es más penoso porque lucha constantemente contra el agua que lo repele, para lograr la “conquista de la permanencia” [16]. Esa clase de peces se encuentran en los bordes del río, y “sólo sucumben (...) cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse el alimento” [16]¹¹. También Zama, que está en los márgenes del mundo civilizado y lleva una existencia absurda y carente de toda posibilidad de trascendencia real,

¹⁰ Para los personajes de Di Benedetto “los sueños y las fantasías de la mente se convierten en refugio, cuando no la escritura, como búsqueda de sentido existencial y como posible camino para la huida” [Mauro Castellarín: 255].

¹¹ Cabe recordar aquí, que en la obra *Los suicidas* aparece un pájaro que, por encontrarse en cautiverio, deja de comer y muere [Di Benedetto 2015 b: 126-128].

se esfuerza por seguir viviendo, por inventarse razones para seguir viviendo. La experiencia existencial de Zama sucede en la América colonial y desde su situación espacio-temporal nos revela aspectos de la condición humana. Con su novela, Di Benedetto parece estar respondiendo al Borges de *El escritor argentino y la tradición*, como propone Coetzee en un artículo dedicado al autor mendocino: aspiremos a la universalidad, sí, pero hagámoslo desde nuestra particularidad.

Cuando Zama abofetea a la india o mulata que lo persigue por haber espiado el baño de Luciana, dice: “Mi mano puede dar en la mejilla de una mujer, pero el abofeteado seré yo, porque habré violentado mi dignidad. [...] Me sabía sin justificación” [Di Benedetto 2000:18]. Las acciones de Zama vuelven sobre él, lo definen, y es absolutamente responsable de sus actos. Zama, al actuar de una determinada manera, elige y, al elegir, se elige y —esto último parece no reconocerlo— elige una determinada imagen del ser humano. Esta retroacción de las propias acciones, que repercuten sobre el individuo particular pero también sobre el universal, es central en la filosofía sartreana. “Mi libertad, al elegir libremente, se elige sus propios límites” [Sartre 2013: 717].

No hay ninguno de nuestros actos que, al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que debe ser. [...] Si [...] la existencia precede a la esencia y nosotros queremos existir al mismo tiempo que formamos nuestra imagen, esta imagen es valedera para todos y para nuestra época entera. Así, nuestra responsabilidad es mucho mayor de lo que podríamos suponer, porque compromete a toda la humanidad. [Sartre 1968: 25-26]

Zama se proyecta hacia el futuro, un futuro signado por un traslado y un nombramiento que nunca ocurren: “Yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro. Tal vez creía serlo ya y vivir en función de esa imagen que me aguardaba adelante” [Di Benedetto 2000: 22]. El existente humano, tal como lo concibe Sartre, está siempre proyectado hacia el futuro. Son sus proyectos los que lo definen y los que dan sentido a su presente.

La vida de Zama está marcada por un aplazamiento, por una espera infinita, que vacía de todo sentido a la realidad presente: “mal me causaba [...] que lo real me resultase inasible” [37]. Como Mersault, el personaje de Camus, Zama es un extranjero no sólo en América, sino también en relación a su propia vida. Camus escribe en *El mito de Sísifo*:

En un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y la decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. [Camus 2006: 16]

Zama es un criollo nacido en una América que no reconoce como su patria. Está privado, como dice Camus, de los recuerdos de una patria perdida, y está perdiendo constantemente la esperanza de una tierra prometida. En Camus, el absurdo no es más que un punto de partida, y es la relación que vincula la búsqueda humana de sentido con la indiferencia de un mundo (y una existencia) que se revela, no irracional, sino irrazonable. Camus exige asumir ese absurdo con lucidez y sacar el máximo provecho de la vida, mediante la rebelión metafísica. Por eso su pensamiento no tiene nada de pesimista, como tampoco hay pesimismo en el caso de Sartre, a pesar de lo que repiten *ad nauseam* quienes evidentemente no han leído sus obras. Zama, al contrario, no asume el absurdo de la existencia para, a partir de él, dar sentido a su propia vida, sino que se refugia en la espera y en vanas esperanzas. Camus parece estar hablando de Zama cuando dice que “la evasión típica, [es] la esperanza de otra vida que hay que “merecer”, o [el] engaño de quienes viven no para la vida misma, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona [Camus 2006]”¹².

Zama no es el hombre rebelde de Camus¹³, sino que, por lo menos hasta las últimas páginas de la novela, es un personaje cargado de

¹² He modificado levemente la traducción.

¹³ Teresita Lidia Mauro Castellarín afirma que “Don Diego de Zoma vive el desgarramiento continuo de una vida carente de sentido, absurda, en el mismo sentido que interpretaba la existencia Albert Camus” [Mauro Castellarín: 539]. Estamos de acuerdo con la autora, siempre y

mala fe, que se excusa (habla de una “poderosa negación... superior a cualquier rebeldía” [Di Benedetto 2000: 91]), que no se hace cargo de su propio destino ni de sus acciones viles y cobardes (“es el horror del absurdo que nos atrapa” [135]). Zama, criollo americano descendiente de españoles, que idealiza Europa y desprecia su propia tierra, espera un reconocimiento que venga de afuera y que lo sustraiga de su sentimiento de destierro. Por eso Ventura Prieto dice estar “lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son” [41]. En otro pasaje, Zama reconoce:

Yo, en medio de toda la tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores. [37]

El continente americano no es otra cosa para Zama, que en esto demuestra una mentalidad colonial, que una fuente de miedos y de medios para satisfacer sus necesidades más básicas.

Con una figura que recuerda al Sísifo de Camus [Camus 2006: 141-146], Zama narra un sueño en el que “necesitaba escapar y todo el obstáculo era una roca”. En otra escena del mismo sueño “debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, presumiblemente, no había final” [Di Benedetto 2000: 61].

La conciencia de Zama se debate constantemente entre la libertad y la mala fe. Como lo señala Malva Filer en *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, el narrador a veces se excusa, apela al determinismo de “potencias interiores irreductibles”, de “un juego de factores externos inescrutables”. Menciona “culpas heredadas”, habla de una “disposición pasional” o incluso se excusa detrás de “mi carácter”, que lo llevarían a actuar de una determinada manera. “Más adelante rechazará esta actitud inauténtica con la que ha tratado de presentarse como víctima sin culpa ni responsabilidad. Admite finalmente que no supo pronunciarse y escoger a tiempo” para salvarse, con lo cual “se acepta responsable de su destino”. Y reconoce

cuando se aclare que Camus está describiendo tan solo un punto de partida. El “hombre rebelde” es quien construye sentido a partir de ese nihilismo originario.

un axioma sartreano: “igualmente en el momento último se puede elegir” (y de esta manera anticipa su liberación futura) [Filler: 78]. Las resistencias y obstáculos que el existente encuentra en su acción no han sido creados por él, pero sólo encuentran su sentido más que en y por la libre elección que la define. Según Sartre se es libre dentro de una situación, dentro de un proyecto existencial. Diego de Zama se identifica con el mono, paralizado por la espera, entre fuerzas extrañas e incapaz de elegir y actuar.

Cuando Zama descubre que Vicuña Porto, el bandido a quien están buscando, se encuentra entre las mismas filas de la expedición encargada de su captura, reflexiona: “Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está allá, sino en cada cual” [Di Benedetto 2000: 164].

Esta idea recuerda la noción sartreana de libertad. En Sartre, si bien la libertad es el núcleo ontológico del *para-sí*, sólo se hace efectiva afuera, en la praxis, en la acción. La libertad, que reside en uno mismo, necesita para efectivizarse, de ese rodeo que supone salir de sí para volver a sí.

La idea sartreana del infierno como la mirada de los otros, aparece claramente reflejada en la experiencia de los indios que fueron cegados por una tribu enemiga:

Creí comprender. No veían y habían eliminado de encima de ellos la mirada de los demás. Cuando la tribu se acostumbró a servirse con prescindencia de los ojos, fue más feliz. Cada cual podía estar solo consigo mismo¹⁴. [Para ellos] no existían la vergüenza, la censura y la inculpación; no fueron necesarios los castigos. Para aislarse más [y aquí Di Benedetto redobla la apuesta sartreana], algunos se golpearon los oídos hasta romperse los huesecillos. Pero cuando los hijos tuvieron cierta edad, los ciegos comprendieron que los hijos podían ver. Entonces fueron penetrados por el desasosiego. No conseguían estar en sí mismos. Abandonaron los ranchos y se

¹⁴ Esa misma idea de “estar a solas consigo”, como consignamos más arriba, aparece en la novela *El silenciero* [Di Benedetto 2015 a: 146].

echaron a los bosques, a las praderas, a las montañas... Algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio. [172-173]

Hacia el final de la novela, Zama reflexiona:

Me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí. Siempre se espera más. Sin embargo, esto lo discernía mi entendimiento; pero, con prescindencia de él, estaba entregado a una bruta inercia, como si mi cuota estuviese por agotarse, como si el mundo fuera a quedar despoblado porque yo no iba a estar más en él. [175]

La vida para Zama es, en última instancia y más allá de la espera consciente, esto es, el sentido que da su propia consciencia a su existencia, algo que le sucede y en lo que él parece no tener ninguna participación: se deja vivir. Una “bruta inercia”, es decir, un impulso irracional, lo empuja a seguir con vida. Y eso también recuerda a Camus: “Adquirimos la costumbre de vivir antes de adquirir la de pensar” [Camus 2006: 18]. Zama es el pez que lucha, quizás por mera costumbre, por la absurda “conquista de la permanencia” [Di Benedetto 2000: 16].

Cuando Vicuña Porto y su grupo se muestran interesados por la leyenda de los cocos, unas piedras preciosas que en realidad carecen de valor, el narrador reflexiona: “los cocos representaban la ilusión” [176]. Zama se decide entonces a hablar. “Supe que había dicho sí a mis verdugos. Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: decir, a sus esperanzas, no” [176]. Disolver las falsas ilusiones aparece como un acto de misericordia para Zama. En ese último reconocimiento, el personaje de Zama se acerca al hombre rebelde de Camus. En la escena final del libro reaparece el niño rubio al que el narrador cree haber visto en 1790 y en 1794. Estamos en 1799, pero el niño rubio parece seguir teniendo unos 12 años:

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

—No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

—Tú tampoco. [179]

En la figura del niño rubio podemos interpretar que se opera un renacimiento en Zama. Zama es entonces el padre de sí mismo, que renace en el niño luego de haber reconocido que nadie vive en la espera, que la espera solo engendra víctimas.¹⁵

Formas de la negatividad en la lectura de Zama

En la misma línea de Juan José Saer, aunque criticando cierta estrechez de miras en su postura, Rafael Arce también impugna la lectura en clave existencialista de la obra de Di Benedetto. En “Zama, la tragicomedia americana”, el autor distingue dos tradiciones en el tratamiento literario del absurdo:

Al contrario del inglés, frívolo y juguetero, el absurdo francés cae bajo la gravedad del existencialismo. De ahí lo toma Di Benedetto, quizás por una fatalidad histórica, pero su reapropiación, lacónica y adusta, con un pudor borgiano que bien podríamos llamar «inglés» (o con un pudor inglés que bien podríamos llamar «borgiano»), lo libera de ese esqueleto disecado que es el existencialismo en la década del cincuenta. No obstante, adopta su forma (no tiene otra a mano). Pero la destilación del minimalismo dibenedettiano hace su absurdo más inglés que francés: el nonsense. La falta de sentido del mundo puede tener, por lo menos, dos constataciones distintas. La primera: lúcida, filosófica, racional. La segunda: ingenua, infantil, animal. El existencialismo llama absurdo a la constatación inteligente, pensante, de la falta de sentido del mundo. El nonsense es, por el contrario, esa constatación pero sin su lucidez, sin filosofía y, por lo tanto, y dicho en términos de Robbe-Grillet, sin recuperación de la distancia. El absurdo sigue siendo un sentido, el sentido de la falta de sentido. La impasibilidad del mundo, su carácter refractario, su materialidad muda, siguen siendo recuperados por la razón, que lo aprehende como falto de razón. La experiencia de los relatos de Di Benedetto es otra: una constatación que no se constata, una evidencia falta de evidencias (es decir, una evidencia que no puede sancionarse por el camino del logos). El sinsentido afirmado, un

¹⁵ Recordemos aquí que la novela está dedicada “A las víctimas de la espera” [Di Benedetto 2000: 11].

sinsentido que no se deja determinar como término negativo: la evidencia de una exterioridad que no se deja violentar por categorías (ni siquiera categorías que después sean negadas), una evidencia infantil o animal. De ahí la predominancia de las bestias y de los niños en este universo. [Arce 2017: 195-6]

En “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en Zama de Antonio Di Benedetto”, Arce considera que las lecturas que relacionan la obra del mendocino con la novela existencialista comparten “una misma clave de lectura: la de la negatividad” que hacen foco en la “negación del sentido, de la trascendencia, del orden, de Dios, de la comunicación”. Si bien reconoce que en su narrativa la presencia de dicha negatividad y de “preocupaciones propias de la novela existencialista [...] son difíciles de soslayar”, defiende una lectura centrada en la “potencia de afirmación” de su obra, que se jugaría principalmente en el recurso de lo grotesco entendido como fusión de elementos incompatibles, y que sitúa “la búsqueda de Di Benedetto en una vía heterogénea a la filosofía” [Arce 2016: 1-2]. Y menciona algunas antítesis que habilitarían la lectura de la novela en clave grotesca. En primer lugar, el uso de la primera persona en *Zama* (como así también en otras obras del mendocino) que no redundaría en el ejercicio de la reflexión lúcida por parte del narrador, como sí suele suceder en las páginas finales de las ficciones de Camus y Sartre. En segundo lugar, la disonancia e “inadecuación entre el tono [grave] del relato y la historia [ridícula] que se cuenta” [7]. Finalmente, cierto efecto de anacronía que resultaría de superponer “la contemporaneidad filosófica del narrador y el pasado de la historia” [16].

Es cierto que, salvo en momentos de lucidez, la relación con el sinsentido que establece el personaje Zama puede calificarse de “ingenua, infantil, animal”. Es lo he denominado la evasión por la esperanza o la “mala fe” del personaje. Más allá de que la constatación lúcida del absurdo en sentido camusiano no se realice, por lo menos en forma plena, en *Zama*, sí puede hablarse del efecto que produce en el lector la tragedia del personaje. En tal sentido, coincido completamente con Arce en que esa supuesta “carencia” catártica en la narrativa dibenedettiana constituye su mayor potencia y una de sus mayores virtudes literarias [4]: la *Aufhebung* hegeliana o el

Verfremdungseffekt brechtiano no acontecen *en* la obra, sino a través de ella y gracias a ella, *en* el lector. Nuestra relación con Zama es ambigua: nos conmueve su desgracia y hasta cierto punto nos identificamos con él porque asistimos a la representación de la perdición de un pobre tipo entregado a una espera que sabemos vana¹⁶; pero nos distanciamos de él en cuanto reconocemos su mala fe, su apatía, su pasividad, sus abusos de poder, la relación meramente instrumental que establece con las personas.

Hay una negatividad estéril en la lectura de la obra que consiste en señalar supuestas carencias filosóficas de la misma. Ante esa actitud profundamente *antiliteraria* se pronuncian con toda justicia Saer y Arce. Pero es posible una lectura signada por una negatividad fructífera de tipo hegeliana: la mediación del lector que asume la tragedia de Zama y realiza su sentido *más allá* de la novela —lo mismo puede decirse en el caso de *El silenciero* y *Los suicidas*—. Es por ello que no estamos de acuerdo con Arce cuando escribe: “Zama mantiene su imposibilidad hasta el final. No es, entonces, posible recuperarlo para el sentido trágico de la vida. No hay rebeldía en *Zama*, por lo tanto no hay oposición a lo absurdo de la existencia” [7]. El momento de rebeldía, de liberación de la enajenación encarnada por Don Diego de Zama, corre por cuenta del lector.

Conclusión

Al contrario de lo que sostiene Juan José Saer y Rafael Arce, en este artículo defiendo la pertinencia de posicionar la temática novelística de Antonio Di Benedetto en estrecha relación con el pensamiento filosófico de Albert Camus y —en menor medida— de Jean-Paul Sartre. Creo haber mostrado, aunque de manera sucinta por cuestiones de espacio, que la afinidad temática entre la denominada “trilogía de la espera” del autor mendocino y la ensayística de los autores vinculados a la corriente existencialista de la segunda postguerra, sobre todo en el caso del autor de origen argelino, es lo suficientemente significativa

¹⁶ Si consideramos este recorrido hacia la perdición de Zama, podemos afirmar que asistimos más bien a la representación de una tragedia con ribetes grotescos y no de una tragicomedia, como pretende Arce en sus dos ensayos citados.

como para ser pasada por alto. Recurrimos a Simone de Beauvoir para refutar la relación meramente instrumental que Saer imputa a la novelística sartreana en particular —pero también a algunas ficciones de Camus—, y que de alguna manera mancillaría a la obra del autor mendocino si pretendiéramos vincularla —como se hace aquí— con aquellos. Tomando cierta distancia de la tesis de Jimena Néspolo, sostengo la idea de que tanto *Zama* como *El silenciero* y *Los suicidas* tematizan tres formas de evasión frente al sentimiento de lo absurdo: la vana esperanza, la fuga mediante las ocupaciones mundanas, el suicidio. Como afirma Sartre de la literatura significativa en general, cada una de estas obras presenta alguna forma de liberación a esas tres formas de evasión.

Bibliografía

- ARCE, RAFAEL. 2016. “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto”. *Arteologie*, 8, 2016. École des Hautes Études en Sciences Sociales. En línea: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/69440>
- ARCE, RAFAEL. 2017. “Zama, la tragicomedia americana”. *El Hilo de la Fábula*, 17, 11-2017, Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Estudios Comparados: 193-198. En línea: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/59737>
- BRACAMONTE, JORGE. 2015. “Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto”. *El Hilo de la Fábula*, 15, 12-2015, Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Estudios Comparados: 91-102. En línea: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/58026>
- CAMUS, ALBERT. 2006. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- CAMUS, ALBERT. 1949. *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé.
- CAMUS, ALBERT. 1985. *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard. Previsualizable en: <http://books.google.com.ar>.
- CRIACH MONTILLA, SOFÍA. “Encrucijadas discursivas: filosofía y literatura en Antonio Di Benedetto como escritor filósofo”.
- MUÑOZ, MARISA; CONTARDI, ALDANA (editoras). *La filosofía argentina de mediados del siglo XX. Figuras, temas y perspectivas* (ed. en imprenta): Prometeo.
- COETZEE, J. M. “Antonio Di Benedetto, un gran escritor que deberíamos conocer”. 2018. En línea: <https://razacomica.cl/sitio/2018/05/08/j-m-coetzee-antonio-di-benedetto-un-gran-escritor-que-deberiamos-conocer/>.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. 2009. *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*. Barcelona: Edhasa.
- DI BENEDETTO, ANTONIO. 2015 a. *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DI BENEDETTO, ANTONIO. 2015 b. *Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- DI BENEDETTO, ANTONIO. 2000. *Zama*. Barcelona: Agea.
- FILLER, MALVA. 1982. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México D. F.: Oasis. En línea: <https://archive.org/details/lanovelaydialo00file/mode/1up?view=theater>.
- HEIDEGGER, MARTIN. 2006. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- MAURO CASTELLARÍN, TERESITA LIDIA. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Previsualizable en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51054/>
- NÉSPOLO, JIMENA. 2004. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- SAER, JUAN JOSÉ. 2012. "Antonio Di Benedetto" (1995). *El concepto de ficción (1997)*. Seix Barral. Previsualizable en: <http://books.google.com.ar>
- SAER, JUAN JOSÉ. 1999. "Prólogo" *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- SAER, JUAN JOSÉ. 2012. "Zama" (1973). *El concepto de ficción (1997)*. Seix Barral. Previsualizable en: <http://books.google.com.ar>
- SARTRE, JEAN-PAUL. 1968. *L'Existentialisme est un humanisme*. Genève: Nagel.
- SARTRE, JEAN-PAUL. 2016. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SARTRE, JEAN-PAUL. 2013. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RLM

Reseña



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 117-133

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 15 ABR 2022 - ACEPTACIÓN 26 MAY 2022

**Bruno, Paula; Pita, Alexandra y Alvarado, Marina.
2021. *Embajadoras culturales: Mujeres
latinoamericanas y vida diplomática, 1860-1960.*
(Colección Historia y Cultura). Rosario: IPGH/Prohistoria. 168 pp.**

Luz Salazar Landea

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

 luzsalazarlandea@gmail.com



La participación de las mujeres en el espacio público ha sido una preocupación principal de nuevos enfoques históricos, como la historia de las mujeres; categorías como redes femeninas transnacionales o sociabilidades femeninas, devienen herramientas teóricas con cada vez mayor peso a la hora de estudiar dicho fenómeno. La diplomacia como forma de participación de las mujeres en el espacio público y, más específicamente, la diplomacia abordada desde el trazado de redes, la consolidación de sociabilidades, el apoyo mutuo en y otras prácticas similares, es el tema central del libro de Bruno, Pita y Alvarado,

abarcando un amplio arco temporal que va desde mediados del siglo XIX a mediados del XX.

Diversos núcleos de estudios confluyen en un abordaje metodológico en el que la subjetividad, la experiencia, la agencia de las mujeres dentro de las estructuras diplomáticas, la agenda de género, los fenómenos de inclusión/exclusión y las modalidades de participación de las mujeres en el espacio público, son centrales. El libro contribuye, definitivamente, al campo de estudios sobre mujeres y vida diplomática, recuperando trayectorias y experiencias tanto individuales como compartidas.

En la primera parte Paula Bruno analiza los itinerarios de tres mujeres argentinas: Eduarda Mansilla (1834-1892), Guillermina Oliveira César (1870-1936) y Ángela Oliveira César (1860-1940). En la segunda parte, Marina Alvarado recorre los de tres chilenas: Carmen Bascuñán Valledor (1833-1911), Emilia Herrera y Martínez (1824-1916) y Amanda Labarca (1886-1975). Alexandra Pita estudia en la tercera parte a una chilena, Gabriela Mistral (1889-1957), y a dos mexicanas, Palma Guillén Sánchez (1898-1975) y Concha Romero (1900-1987).

La primera parte del libro abarca desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. El estudio de un período en el que los estado-nación terminaban de formarse y los cargos y posiciones en el exterior conforman circuitos cada vez más consolidados se amplía añadiendo la historia de las mujeres, que tradicionalmente cumplieron funciones como consortes, madres, hijas, acompañantes, pero también traductoras y secretarías no remuneradas. Se asume una perspectiva que considera las continuidades tanto como los cambios, teniendo en cuenta figuras como la “salonier” o “dama diplomática” — perfiles de mujeres cosmopolitas y viajeras existentes ya en el período previo. En esta etapa, las mujeres ingresaban a la diplomacia por medio de su cónyuge para participar en ella como actores activos. Destinadas desde su juventud al hogar como retaguardia de la nación, adoptaban desde allí posiciones de agencia.

La segunda parte se centra en el proceso incipiente de profesionalización de las mujeres en Chile. Con Amanda Labarca, comienza una línea de trayectorias excepcionales en tanto a sus cargos públicos que se mantiene en la tercera parte del libro, siendo Mistral

la primera mujer chilena nombrada cónsul y Palma Guillén la primera mexicana en ocupar un cargo diplomático. Una vez más, el libro pretende buscar líneas de continuidad entre estas figuras y sus antecesoras: si bien había una diferencia en la existencia de un cargo y la percepción de un sueldo, estas nuevas figuras de la diplomacia son herederas de un tipo específico de habitus de mujer pública. Así, se continúan delineando perfiles de mujeres diplomáticas, en un recorrido que va de la “dama diplomática” a la profesionalización.

La tercera parte estudia mujeres con influencias y trayectorias muy distintas: sobre Mistral, en tanto escritora, se han producido numerosos trabajos; Palma Guillén fue la primera mexicana en ocupar un cargo diplomático; Concha Romero es prácticamente desconocida, aunque tuvo un papel destacado en la Unión Panamericana. En el caso de esta sección, se trata de mujeres que coincidieron en distintas ocasiones entre las décadas de 1920 y 1950, tejieron amistades y se acompañaron personal y profesionalmente.

De estas dinámicas da cuenta una nutrida correspondencia, en la cual también orbitaron otras mujeres de distintas latitudes, como Victoria Ocampo, Doris Dana, Consuelo Saleva, Margot Arce, Martha Salotti y Gilda Péndola Gianollo. Todas ellas se relacionaron de una u otra forma, principalmente, con Mistral. La correspondencia consultada habilita una aproximación a la historia cultural de la vida diplomática: explora una dimensión menos institucional de estas trayectorias y más atenta a las experiencias de las tres mujeres. Se tejen constelaciones de vínculos y amistades: lazos entre Mistral y Guillén, pero también entre Mistral, Romero y Ocampo, o Mistral, Guillén y Romero. El momento en el que estas mujeres se incorporaron a la diplomacia fue un período de ampliación de oportunidades generadas por la proliferación de organismos internacionales. Dichas oportunidades, sin embargo, no garantizaban un nivel de vida cómodo, como lo demuestran las penurias de Mistral y su necesidad de subsistir constantemente a través de sus labores de escritora, conferencista y maestra. Las dificultades económicas fueron compensadas por una red de contención y una serie de favores, solidaridades y gestos de hermandad.

En casi todos los casos, se realiza una relectura de textos literarios o textos privados (diarios, cartas) desde otro punto de vista: como un archivo de la vida diplomática. Este tipo de documento fuente ayuda a explorar las subjetividades, cómo se configuran esas redes de sociabilidad, qué sectores las comprenden, qué prácticas las moldean. Cómo esto construye una subjetividad femenina particular: la de la mujer pública y, más específicamente, la de la mujer diplomática. Las experiencias y derroteros de las figuras trabajadas exploran lo que podemos llamar “intersticios de la vida diplomática”.

Los escritos de Mansilla, por ejemplo, proporcionan desde la mirada del viajero una voz-otra acerca de la consolidación de redes diplomáticas en el exterior. Las semblanzas de Mansilla y las cartas y escritos por parte de estas mujeres nos hablan, además, de un entrelugar para la mujer latinoamericana en la diplomacia, de una pugna entre la participación y las restricciones, entre el definirse y el ser definida. Los distintos perfiles de diplomática abren espacio a una galería de nuevas figuras que se van delineando: de la vida mundana a la “mujer útil”, como en el caso de Guillermina Oliveira César, de la salonière a la escritora, como en el caso de Eduarda Mansilla. También se da paso, por medio de la diplomacia, a la participación en distintas zonas del feminismo, desde la decimonónica Sociedad de Beneficencia, pasando por el Congreso Internacional de Mujeres, a las fundaciones donde participó activamente Concha Romero.

Para todos los casos, se trabaja con un archivo roto. No todos los papeles privados fueron conservados y no todas las mujeres asumieron, como Mansilla y Mistral, la escritura pública: cuando los escritos privados no fueron conservados, se utilizan los recursos a mano. Es el caso de Guillermina Oliveira César, cuya experiencia es recuperada a través de los escritos de su esposo Wilde, y de Vascañán Valledor, cuya semblanza se recupera leyendo en clave específica la obra de su esposo Blest Gana. Se habilitan, de este modo, nuevas lecturas de textos literarios, funcionales a la historia de la diplomacia y a la historia de las mujeres. En el caso de Carmen Vascañán, encontramos de nuevo un archivo horadado —una sola carta reproducida entera en el libro—; además, podemos presuponer una extensa actividad como ghost writer. En el caso de Emilia Herrera y

Martínez, contamos con un retrato y una mención en una carta; en este caso, su intensa actividad asilando a exiliados demuestra cómo los procesos históricos están marcados por redes de afecto, amistad y camaradería y de este modo, el rol de las mujeres se presentifica. Así, las problemáticas que trabaja este libro comprenden aquellas de la historia de las mujeres: los archivos incompletos, leer las voces-otras acerca de fenómenos históricos, abarcar los fenómenos de agencia sin desestimar las limitaciones impuestas al género.

Otra propuesta de este libro es que nociones que en ocasiones son utilizadas como categorías excluyentes, como privado, íntimo, doméstico, público, profesional, familiar, pueden ser limitaciones para dar cuenta de fenómenos de la vida diplomática. Categorías productivas son, por ejemplo, las de “intradiplomacia” y “oficio diplomático”. Además, trabaja con figuras femeninas que han tenido poca visibilidad en los medios oficiales y una sobreexposición en la prensa. Las trayectorias de estas mujeres se reconstruyen entonces, salvo algunas excepciones como Mistral y Mansilla, “por medio de menciones tangenciales, salutations, memorias familiares y consideraciones sobre su apariencia y sus modales”. Las figuras seleccionadas para el libro son mediadoras: mediadoras culturales entre su tierra natal y otras geografías, mediadoras también entre los nuevos servicios exteriores de América Latina y la “diplomacia aristocrática” del viejo mundo. La noción de “embajadoras culturales” da título al libro y atraviesa sus tres secciones. Busca dar cuenta del rol que estas mujeres tuvieron para tender redes a escala transnacional y de cómo fueron consideradas, como mujeres públicas, encarnaciones de los intereses y valores de sus respectivas naciones.