

FIGURACIONES



החוג ללימודי ספרד, פורטוגל
ואמריקה הלטינית
Department of Spanish,
Portuguese, and Latin
American Studies

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



FIGURACIONES

Vol. 1 ▪ N.º 1 ▪ Agosto 2022

Revista del
**Departamento de Estudios Españoles, Portugueses
y Latinoamericanos**
Facultad de Humanidades

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



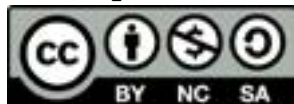
Director y fundador
Ariel Dajczman

Equipo Editorial
Ariel Dajczman
Carla Isaak
Ruth Fine
Aaron Lubelski
Idán Shir

Diseño
Ariel Dajczman
Aarón Lubleski

Figuraciones es una revista semestral que publica el Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Correspondencia a: figuraciones@mail.huji.ac.il



índice

Palabras de apertura	iv
Herramientas para analizar la literatura argentina posdictadura <i>Roberto Oltramonti</i>	1
Una poética desafinada: Metaficción y ficción híbrida en «O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro» de Sérgio Sant'Anna <i>Eviatar Oren</i>	45
La escenificación del cautiverio femenino: reflexiones sobre dos protagonistas cervantinas “cautivas” en <i>La gran sultana</i> y <i>El viejo celoso</i> <i>Carla Isaak Har Paz</i>	64
On why to study Federico García Lorca's Hebrew translations <i>Erika Mejia</i>	88
בורחס והספרייה האינסופית <i>Yael Shrem</i>	91
El hombre en el umbral de la muerte: Onetti y los últimos horizontes <i>Idán Shir</i>	100
Amor, Dolor y Trascendencia: Formas del Amor en la poesía de Pablo Neruda <i>Noy Israeli</i>	110
קריאה ברומן סלסטינו לפני השחר בראי מושג האמפתיה <i>Shirá Patael</i>	115
Estén alerta <i>Aarón Lubelski</i>	124
Efímera <i>Shayli Gay du Shany</i>	130

PALABRAS DE APERTURA

Allí por el mes de diciembre, un martes de bufandas, finalizábamos una clase con la Prof.^a Fine acerca de la construcción del yo-ficcional en la obra de Bellatin o, posiblemente, en la de Aira. Puedo decir, sin detenerme en detalles, que la clase zurcía varios campos del análisis literario. Animados por las más audaces teorías, los y las estudiantes gravitábamos en una órbita de intercambio de pensamientos e ideas. Palimpsestos, autoficción, metalepsis, intertextualidad, la memoria de la voz, el objeto artístico, etc. Nuestras opiniones, inspiradas por originales y sugestivos análisis, se veían enriquecidas en el intercambio. Y por más que aún no acabábamos los contenidos del curso, ya se vaticinaban eruditos trabajos de fin de curso e incluso algún que otro trabajo de seminario.

El nivel que se manejaba en esa discusión –en todas las del curso– era conmovedor. Sentado en uno de los cantos de la mesa poligonal que se alzaba en el aula, me asombraba mientras escuchaba a mis compañeros debatiendo y fundamentando sus pareceres tanto en textos primarios como en hermenéuticos. Disfrutaba de cada excelente opinión. Sentía que éramos y hacíamos lo que un verdadero grupo de investigación: un martes de diciembre,

más o menos a la hora de la siesta, construíamos conocimiento. Pero así como experimenté semejante placer, tuve un sobresalto de angustia generado por la conjetura de que todo ese conocimiento pudiera quedar anclado en los recuerdos de un seminario.

Algo debía hacerse. Debía capturarse el presente de alguna manera. Y, sin embargo, el instante presente es imposible de capturar en su plenitud: son instantes, perspectivas del pasado lo que quedan. De las opciones que se me presentaban opté quizá por la que menos experiencia tenía, pero la que más se ajustaba a las necesidades. La clase había terminado. Me acerqué donde la Prof.^a Fine y le dije “¿y si hacemos una revista del Departamento?”

La idea había decantado como un precipitado que, diáfano, se emancipa de una turbia mezcla. Si nosotros, un grupo de estudiantes comprometidos con los materiales del curso, traíamos a la mesa de discusión conocimientos adquiridos en lecturas individuales o presentados en otros cursos, fundamentábamos nuestras opiniones a partir de trabajos ya realizados y generábamos debates de opiniones que no eran sino terreno fértil para posteriores investigaciones, lo que debía hacerse era proporcionarle una plataforma a estos conocimientos para que no acabasen en el recuerdo, es decir, en el olvido, y pueda ser tanto la refracción de estos, como un espacio donde se hallen y sean parte de los cimientos de futuros debates y trabajos de investigación. La Prof.^a Fine tuvo la suspicacia de, en lunfardo sureño, decirme “dale”.

Es cierto que la idea de una revista del departamento no es nueva y tiene su antecedente en la recordada *Reflejos*. Macedonio Fernández, en ocasión de la inauguración de la *Revista Oral* dijo que “El nacer solo una vez, aunque a nadie le está de más, y dura y no se olvida en toda la existencia, no rige para las ideas, que viven de rejuvenecimientos no de continuidad. A ellas les conviene la inanticuable palabra «inauguración».”¹ Las ideas, según Macedonio, no son nuevas, pero les conviene ser inauguradas ya que la sustancia que las mantiene vivas es el rejuvenecimiento. Lo novedoso aquí es la postura que se toma frente al presente: un rejuvenecimiento de esa idea y de esas ganas que tuvieron quienes llevaron a cabo el maravilloso proyecto *Reflejos*.

Ahora bien, la concreción de una revista académica necesitó de una etapa de planificación, discusiones de objetivos, querellas para la elección del nombre, riñas por la determinación del criterio, disputas por los diseños, y otras muchas contiendas sobre las cuales podemos estar orgullosos de decir que se alzaron con el mayor de los respetos y

1 Fernández, Macedonio. 2014. *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada : obras completas* 4. 2a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor. p. 53

diálogo sano. Los criterios fueron determinados, los objetivos fueron establecidos, y, finalmente, el nombre de la revista fue elegido democráticamente: Figuraciones. Nuestra musa fue un artículo de Martín Kohan, llamado “Desfiguraciones” que, entre otras cosas, habla de literatura. A propósito, es el mismo Kohan quien para el primer número nos honra y saluda de esta manera:

La aparición de «Figuraciones», esta generosa iniciativa de abrir un nuevo espacio de lectura y escritura, es de por sí una forma de estímulo, en tiempos no siempre estimulantes. Desde la lejana Buenos Aires, van mi entusiasmo y mi abrazo.

Figuraciones tiene como misión ser un un acervo de ensayos, trabajos y producciones de los estudiantes, para los estudiantes. Pretende ser el espacio donde se publiquen audaces teorías, novedosas investigaciones y expresiones artísticas. En una búsqueda de generar intervalos en el cual coincidamos nuestros azares, nos animamos a articular una plataforma de pareceres, de figuraciones, para comunicarnos, intercambiar ideas rejuvenecidas y debatir argumentos. Figuraciones es, también, una excusa para fortalecer la identidad de nuestro Departamento y reafirmar el deseo que hace que nos apasionemos por los estudios, la investigación, y el conocimiento.

El primer número de Figuraciones cuenta con diez publicaciones. Entre ellas –y según el orden en que han sido dispuestas– se encuentra el capítulo de una tesis de maestría, titulada “Herramientas para analizar la literatura argentina posdictadura”, en la cual Roberto Oltramonti discute terminologías como testimonio y violencia, y la transmisión de la experiencia. El siguiente, “Una poética desafinada: Metaficción y ficción híbrida en «O concierto de João Gilberto no Rio de Janeiro» de Sérgio Sant’Anna”, es un trabajo de seminario escrito por Eviatar Oren, donde se analiza el cuento del escritor brasileño y que le valió a Eviatar el Premio Esther Seligson. El tercero también es un trabajo de seminario en el cual Carla Isaak Har Paz analiza el cautiverio de los personajes femeninos en una comedia y en un entremés, y al cual tituló “La escenificación del cautiverio femenino: reflexiones sobre dos protagonistas cervantinas ‘cautivas’ en La gran sultana y El viejo celoso”. Luego Erika Mejia en su “On why to study Federico García Lorca’s Hebrew translations” comparte algunas de las impresiones que se llevó al presentar su proyecto de Ph.D., y los motivos por los cuales eligió su temática. Como no podía ser menos se incluye un trabajo sobre Borges, escrito en hebreo por Yael Shrem, titulado “בורחס והספרייה האינסופית” [Borges y la biblioteca infinita]. El siguiente, un ensayo escrito por Idán Shir, no debe juzgarse por su título tremendista:

“El hombre en el umbral de la muerte: Onetti y los últimos horizontes”, sino por su rico contenido. El sexto es un trabajo hecho por Noy Israeli, presentado en su intercambio estudiantil, y al que llamó “Amor, Dolor y Trascendencia: Formas del Amor en la poesía de Pablo Neruda”. Le sigue un trabajo acerca de una novela de Reinaldo Arenas: קריאה ברומן “סלסטינו לפני השחר בראי מושג האמפתיה” [Una lectura de la novela Celestino antes del alba desde el concepto de empatía], escrito por Shirá Patael. Las últimas son dos producciones artísticas, una de ellas es un cuento escrito por Aarón Lubelski –y que le valió una mención en el Premio Literario Casa del Uruguay en Barcelona–, llamado “Estén alerta”, y la otra, titulada “Efímera”, es un poema escrito por Shayli Gay du Shany. De esta manera se completa el primer número.

En lo que a mí respecta, estoy muy emocionado en llevar adelante esta revista. Me emociono en pensar los muchos otros números que vendrán. Y es que Figuraciones es un sueño cumpliéndose, un deseo que toma forma. Confieso, asimismo, que esta tarea no la podría haber realizado solo, y bajo esta premisa le agradezco a Ruth, por ese “dale”, por toda la confianza, su eterna amabilidad y el apoyo constante. Un agradecimiento especial por su entrega a Carla, Aarón e Idán. Sin su participación, completamente voluntaria y abnegada, Figuraciones no hubiera visto la luz; son ellos los hacen relucir el equipo editorial con su fulgor. Agradezco el apoyo y los buenos augurios del cuerpo docente del Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, ya que de esta manera nos hacen sentir menos solos y, a la vez, que nuestra tarea tiene parte en un proyecto aún mayor.

Sea esta, en primera medida, una revista para los y las estudiantes de nuestro Departamento. Sea el orgullo de ver publicados trabajos forjados con dedicación y esmero. Sea Figuraciones una revista que contribuya al mundo académico; un espacio donde el conocimiento creado encuentre un refugio. Sea éste solamente el primero de muchos números que vendrán. Con la alegría de poder ver un deseo realizado y con los nervios de estrenar nos disponemos a crear posteridad, bajo el auspicio de otros que ya emprendieron este camino, con la compañía de unos cuantos que nos encontramos a gusto haciendo lo que nos dicta el corazón, y con la certeza de estar haciendo un bien. Sea Figuraciones.

Ariel Dajczman
Agosto, 2022.

HERRAMIENTAS PARA ANALIZAR LA LITERATURA ARGENTINA POSDICTADURA¹

ROBERTO OLTRAMONTI²

Testimonio

La palabra testimonio se refiere a la narración de experiencias personales sobre acontecimientos con el fin de relatar hechos que, a pesar de una amplia documentación histórica, aún son desconocidos y pendientes de ser relatados. Este estudio examina los acontecimientos que llevaron a la formación de un trauma. El testimonio expone una verdad subjetiva vivida por un individuo en un determinado contexto sociopolítico. Es importante para caracterizar un discurso testimonial la existencia de un hecho sociohistórico susceptible de una interpretación llevada a cabo por un grupo dominante y configurada como versión oficial de los hechos, a la cual se confronta un discurso contra-hegemónico que ofrece una nueva interpretación o una concepción más amplia.

¹ Este capítulo forma parte de una tesis de maestría presentada en la Università Ca'Foscari Venezia, bajo el título "La violencia de la historia entre relatos y testimonios. Argentina 1976-83". Con el transcurso de los números iremos publicando otros capítulos de esta tesis.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI). Candidato a Ph.D.

La narración de la víctima no se centra en los eventos históricos que causaron el trauma, ya documentados y accesibles, sino en el evento mismo del trauma, en lo que aún no ha sido testimoniado y de que no se ha tomado conciencia. Según los estudios de Shoshana Felman y Dori Laub presentados en el libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992), el acto del narrar se conforma como el proceso que permite en un oyente la concienciación y la formación de un nuevo conocimiento sobre un evento. Por extensión, el oyente se convierte en un participante que viene a compartir parte del trauma con la víctima en cuanto lo experimenta parcialmente a través del acto de escuchar. La relación de la víctima con el trauma se refleja en el receptor que experimenta el desconcierto, la herida, la confusión, el terror y el conflicto que la víctima siente. Solo cuando todos estos estados se enfrentan e interiorizan, el trauma puede emerger, permitiendo que el receptor lleve a cabo su función de testigo, participando en el conflicto de la víctima gracias a sus memorias y a los residuos del trauma en su pasado (Felman y Laub 1992).

Sin embargo, el oyente es un ser humano y tendrá que enfrentarse a conflictos internos personales en su función de testigo de la víctima del trauma. Aunque la experiencia de los dos en parte se superpone, el receptor no se transforma en víctima y sigue preservando su propia posición y perspectiva. De esta forma, será, al mismo tiempo, un testimonio del trauma y de sí mismo, en cuanto solamente conociendo su posición y rol puede llevar a cabo su tarea de testigo (Felman y Laub 1992).

Para conseguirlo, el oyente debe tener en cuenta que en un testimonio hay límites en el conocimiento. La narración no está enfocada en detalles históricos específicos, sino en la “realidad de un hecho inimaginable”. Lo que más se destaca son la intensidad y el horror de los acontecimientos. Los silencios que se generan de estos límites son también parte del testimonio, y los puntos donde el silencio empieza, narran su propia historia. El significado en un testimonio se encuentra en estos puntos donde el silencio empieza, porque desde ahí comienzan los mecanismos del enfrentamiento, que cuentan una historia completa y compleja de supervivencia en una profunda oscuridad (Felman y Laub 1992).

Además, hay que tener en cuenta que un conocimiento previo de la historia no debe influenciar el testimonio con nociones preconcebidas o conocimientos preconstruidos, los cuales se presentan como un obstáculo en la asimilación de una nueva, divergente e inesperada perspectiva. Es importante enfocarse en la narración pura del evento, porque lo que hay que destacar es la situación del descubrimiento del conocimiento: su evolución y su propio acontecimiento. Solo cuando el receptor es capaz de reconocer e identificar el

trauma en la narración el compartimiento de este será realizado (Felman y Laub 1992).

Por el contrario, la ausencia de alguien que pueda escuchar la angustia de los recuerdos, afirmando y reconociendo su realidad, lleva al aniquilamiento de la narración. Las víctimas están obsesionadas por el temor de que el trauma vuelva a ocurrir. Esta obsesión favorece la incapacidad de hablar sobre el asunto. El acto de volver a narrar puede potencialmente ser una forma de vivir el trauma una vez más, lo que puede llevar a una nueva traumatización. En particular, el retorno del trauma puede manifestarse cuando un individuo testimonia y se enfrenta a su propio trauma sin ser escuchado verdaderamente (Felman y Laub 1992).

Una víctima que vive bajo el control del trauma y, sin darse cuenta, lo revive repetidamente, es incapaz de enfrentar su realidad: como evento que se manifestó fuera de los límites de la razón, se convirtió, para la víctima, en algo inexplicable que no responde a referencias temporales, y que no se relaciona con otras experiencias que tenía. Esto significa que la víctima no está en contacto con lo que ha acontecido, no tiene el dominio de su experiencia y queda atrapada en el evento. Construir una narrativa y reconstruir la historia de forma consciente, como para poder articularla, compartirla y luego interiorizarla, es un proceso psicoanalítico que permite restablecer una conexión entre lo que es real y lo que es narrado y externalizado (Felman y Laub 1992).

La reconstrucción psicoanalítica del trauma comienza por una reconstrucción histórica y, mediante una recopilación de información objetiva, se acompaña lentamente a la víctima en un proceso de evolución del conocimiento para que pueda aceptar los acontecimientos históricos. De esta forma, el testimonio se convierte en un esfuerzo para externalizar e historiar el trauma, intentando ayudar la víctima a luchar contra el atrapamiento de su repetición (Felman y Laub 1992).

Por lo tanto, dar testimonio de un trauma es un proceso que incluye a un oyente. Para que el proceso testimonial se lleve a cabo es necesario que haya una presencia íntima y total de un otro en la posición de quien escucha, como presencia indiscreta en todo el testimonio y, al mismo tiempo, activo, porque solo cuando la víctima se sabe escuchada se detiene para escucharse a sí misma (Felman y Laub 1992).

Además de la conexión víctima-receptor, otra relación importante que se instaaura es entre el testimonio y la experiencia histórica. El estudioso Dori Laub reconoce y diferencia tres niveles de testimonio. El primer nivel consiste en el testimonio de la propia experiencia directa, en la cual las memorias personales se configuran como si fueran eventos que no tienen parte en el consciente, sino que acontecen en un otro nivel casi

desconectado del narrador. El segundo nivel consiste en el testimonio indirecto, como oyente y receptor. En este caso la participación se configura como un revivir el evento traumático ajeno para participar en el esfuerzo de superar el trauma. El tercer nivel es el conocimiento del proceso del testimonio. Este nivel representa el punto de conexión entre el encuentro de los dos niveles precedentes, en el cual se observa como el narrador y el oyente procuran acercarse y entender la experiencia, con el fin de reflexionar sobre las memorias, procesarlas para reafirmar la veracidad del pasado y poder interiorizarlas en la vida presente (Felman y Laub 1992).

Sin embargo, como en el caso de las víctimas del Holocausto, existe una resistencia en la narración del trauma y pueden pasar años antes de que las víctimas hablen de sus experiencias personales. La estructura psicológica del evento y la intrincada relación de los testigos con el conflicto implican una imposibilidad de salir del trauma para dar un testimonio objetivo y sin contaminación externa. Pero, cuando no existen testigos de un evento, la realidad del evento esencialmente no existe y la verdad se reduce a un silencio (Felman y Laub 1992).

Debido a la realidad tan abrumadoramente malvada de algunos eventos, con el fin de lograr un mayor distanciamiento y una objetividad más fuerte, es necesario que pase un tiempo prudente para que los testimonios puedan ser escuchados. Un mayor distanciamiento temporal con los eventos lleva a una distorsión de estos en la concepción de la víctima, que ya no es capaz de diferenciar entre verdad objetiva y subjetiva, lo que hace más difícil el proceso de reconstrucción de la experiencia y del trauma. Sin embargo, como Laub explica, esto no disminuye su valor y, de hecho, una transmisión de testimonio tardío después de una brecha histórica, enfatiza la voluntad humana de vivir y de conocer, incluso en circunstancias radicales diseñadas para su destrucción (Felman y Laub 1992).

Para resumir, los estudios de Shoshana Felman y Dori Laub afirman que el testimonio hace real un evento para el narrador-testigo, el cual hasta su narración no es testigo de las propias experiencias y no puede superar su trauma. Esto llevaría, potencialmente, a una pérdida de identidad y de relación con el propio rol en el evento y con la realidad. Como Laub afirma:

In my experience, repossessing one's life story through giving testimony is itself a form of action, of change, which has to actually pass through, in order to continue and complete the process of survival after liberation. The event must be reclaimed because even if successfully repressed, it nevertheless invariably plays a decisive formative role in who one

comes to be, and in how one comes to live one's life. (1992, 85-86)

Por otro lado, la estudiosa Beatriz Sarlo en su obra *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2012) presenta una crítica al testimonio y, en particular, a la autoridad otorgada al género testimonial. Sarlo procura dar una respuesta a la necesidad de verdad que la sociedad argentina enfrentaba en el periodo de transición democrática, una necesidad de “recordar” y de restituir lo borrado con la represión y la violencia. A partir de la tesis de Susan Sontag, que afirma cómo entender el pasado es más importante que recordarlo, Sarlo explica cómo el concepto de “recordar” impone la aceptación de una hegemonía moral de una historia subjetiva (Sarlo 2012).

Las últimas décadas vieron la conformación de un renovado interés en la memoria, la cual impulsó una serie de proyectos que tenían el fin de preservar el pasado reciente. Este momento de neo-historicismo, que es definido por Charles Maier como una época de “auto-arqueologización”, en colaboración con el mercado capitalista lleva a la producción una serie de narraciones personales que utilizan la experiencia personal como medio para revelar la verdad (Sarlo 2012).

Las nuevas modalidades no académicas desarrollan su visión del pasado en una forma menos regulada por el oficio y el método, y más interesada a las necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas. En especial, Argentina utilizó el modelo testimonial como fuente para la reconstrucción histórica, en cuanto estas producciones se sostienen en la esfera pública ya que parece puedan responder plenamente a las preguntas sobre el pasado, asegurando un sentido y ofreciendo un consuelo. La inseguridad perturbadora causada por la ausencia de un principio explicativo fuerte y con capacidad incluyente, es superada gracias a los principios del estilo testimonial, por la reduplicación de los modos de percepción de lo social y por la ausencia de contradicciones con el sentido común del lector en cuanto ya no son ofrecidas hipótesis sino certezas (Sarlo 2012).

Como afirma Sarlo, en las sociedades mediatizadas estas obras circulan con modalidades comerciales y el mercado representa la dimensión simbólica de la sociedad en la que vivimos. Consecuentemente el criterio de evaluación de una obra resulta ser el éxito y la puesta en línea con el sentido común de los consumidores, mientras que la repercusión pública de mercado legitima las historias de circulación masivas. Así explica las razones:

La historia de circulación masiva (...) es sensible a las estrategias con que el presente vuelve funcional el asalto del pasado y considera que es completamente legítimo ponerlo en evidencia. Si no encuentra respuesta en la esfera pública actual, ha fracasado y carece completamente de interés. La modalidad no académica (aunque sea un historiador de formación académica quien la practique) escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de un público y se orienta en función de ellas. Eso no la vuelve lisa y llanamente falsa, sino conectada con el imaginario social contemporáneo, cuyas presiones recibe y acepta más como ventaja que como límite. (2012, 9-10)

Según el estudio *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* de Idelber Avelar (2003), la memoria que el mercado promueve lleva a la sustitución de lo viejo por lo nuevo, sin dejar un resto que permita discernir una diferencia significativa entre los dos, concibiendo el pasado como un tiempo vacío y homogéneo, y el presente como una mera transición. De esta forma el capitalismo crea una impresión de un tiempo sin historia:

Toda mercadoria incorpora o passado exclusivamente como totalidade antiquada que convidaria uma substituição lisa, sem resíduos. A produção do novo não transita muito bem pelo inacabamento metonímico; uma mercadoria nova transforma a anterior em algo obsoleto, lançando-a à lata de lixo de história. Lógica metafórica que o capitalismo tardio leva hoje a seu ponto de exaustão, de infinita substitutibilidade: toda informação e todo produto são perenemente substituíveis, metaforizáveis por qualquer outro. Cabe, então uma primeira observação sobre a memória: a memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos. (2003, 13)

Para Avelar, la historia de la derrota de los gobiernos populares se recuerda puramente en términos de mercado, puesto que se piensa que la nueva democracia ha remplazado completamente las violencias dictatoriales. En los gobiernos democráticos sucesivos es imposible percibir el rastro dictatorial a causa de esta nueva forma de pensar la historia cuya implementación fue posible solamente después de que las dictaduras hayan suprimido las tentativas de democratización radical de los gobiernos populares (Avelar 2003).

Avelar, en su tesis, demuestra cómo el sistema de autojustificación capitalista influencia en la forma de representar, y que no existe una manera para contradecir su verdad totalitaria. El testimonio invita a identificarse con las víctimas de forma especular e

irreflexiva para compadecerlas humanitariamente, pero no muestra el contexto político y económico que permitió la tragedia. La verdad del capitalismo no puede ser representada, y el estudioso quiere destacar su estructura retórica, la cual permite esta censura e impide a la historia ser objetiva. De esta forma, el investigador brasileño propone la búsqueda de una forma de representación que mantenga no solo la capacidad de narrar la experiencia, sino también una posibilidad de representar la memoria de la dictadura y que no caiga en la lógica conformista y realista del mercado, al afirmar que la figura del intelectual está pasando a un segundo plano:

Num momento em que as pós-ditaduras latino-americanas se movem em direção a programas monetaristas de estabilização, a figura outrora totalizante do intelectual é substituída pelo modesto e eficiente técnico e os experimentos estéticos mais arriscados são empurrados ao segundo plano pelo culturalismo, a tendência é de uma repressão e um esquecimento dos temas assinalados aqui é nítida. (2003, 264)

Además, para Sarlo, el problema de la memoria se presenta en tanto el tiempo pasado es siempre una construcción; se mira hacia el pasado pero la memoria se establece desde el presente. La memoria organiza el pasado gracias a las modalidades del relato contado, es decir, enfatizando los hechos que parecen explicar un principio teleológico de la narración y excluyendo los aspectos de la historia vivida que no contribuyen al hilo principal de la narración, como los momentos vacíos de aburrimiento. De esta forma, el pasado que se configura en el género testimonial es ilusorio (Sarlo 2012).

Las tendencias académicas y comerciales que proponen reconstruir la verdad albergada en la experiencia personal, la revaloración del punto de vista de la primera persona y la reivindicación de una dimensión subjetiva sobre los estudios del pasado y de la cultura presente, son lo que Sarlo define como “giro subjetivo” (Sarlo 2012). La estudiosa cuestiona esta forma de querer abarcar la verdad a través de la narración en primera persona, y afirma que cualquier declaración de verdad histórica es una imposición hegemónica, una re-representación del pasado. Sin embargo, la referencia del discurso es puramente literaria ya que Sarlo no cuestiona el valor jurídico del testimonio, sino que pone en evidencia los privilegios otorgados al género testimonial, puesto que no se trata con la misma mirada crítica que se aplica a otros discursos históricos, y, por lo tanto, invita a examinar críticamente al testimonio como un discurso retórico (Sarlo 2012).

Sarlo describe el testimonio como una ficción en primera persona donde “no

hay verdad sino una máscara que dice decir la verdad” (2012, 39) y donde no existe un sujeto externo al texto. Para que un lector sostenga que lo narrado es real, es necesaria su confianza en la fuente, ya que la verdad del testimonio se conforma en el lector mismo y de esta manera se consolidaría una vida como referencia externa al texto. Por esto la investigadora argentina afirma:

El testimonio del Holocausto se ha convertido en modelo testimonial. De modo que un caso límite transfiere sus rasgos a casos no límite, incluso a condiciones de testimonio completamente banales. No solo en el caso del Holocausto el testimonio reclama que sus lectores o escuchas contemporáneos acepten su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales habla. Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde afuera. (2012, 47)

Para confirmar sus posiciones, Sarlo retoma la base filosófica de Jacques Derrida, quien afirma que la narración se organiza con la intención retórica de persuadir al lector, y de Giorgio Agamben, quien analiza hasta qué punto el sobreviviente puede contar con una verdad mediante su testimonio, puesto que las víctimas absolutas del Holocausto no tienen voz para narrar sus propias experiencias. Más bien, en el contexto argentino, la verdad de un desaparecido es la desaparición, y de eso podría hablar solamente quien ha conseguido huir de este destino, el que habla no se escoge a sí mismo, sino que se le escoge por condiciones extra-textuales. Los que testimonian lo hacen por una cuestión ética: no pueden hablar plenamente de la desaparición porque la lógica de la desaparición no operó por completo sobre ellos, entonces hablan por los otros, porque desaparecieron en su lugar. Consecuentemente, se conforma una dificultad en la construcción del sujeto puesto que no hay una plenitud en el mismo (Sarlo 2012).

Para Agamben, en su estudio *Quel che resta di Auschwitz* (2005), el testimonio es una forma de intimidad traumática que se manifiesta después de un contacto con una realidad inhumana. A causa de la intimidad del trauma y de la estructura con que se manifiesta, el testigo se enfrenta a una serie de dificultades en la comunicación de las experiencias personales. Agamben construye sus teorías a partir del análisis del Holocausto que, debido a la inhumanidad y la degradación que las víctimas sufrieron, se configura como la ruptura de la sociedad humana en la historia y en la ética (Agamben 2005).

Varios textos críticos del tema, como por ejemplo los de Sarlo y Reati, muestran amplios paralelismos entre la experiencia de ruptura de la ética que se manifestó después del Holocausto y la experiencia de la posdictadura en varios Estados del Cono Sur, en América Latina.

El proceso de testimonio descrito por Agamben involucra por lo menos dos sujetos. El primero, que el estudioso llama “musulmán”, es quien vivió la experiencia extrema y se ha convertido en mera vida biológica, perdiendo todo sentido de dignidad, de respeto por sí mismo, de decencia, que abdica incluso en el último margen de libertad y renuncia a la dimensión de la conciencia, y, por lo tanto, tiene mucho que decir, pero no puede hablar. Como afirma el investigador italiano al citar el libro *Los hundidos y los salvados* (1986) de Primo Levi, el segundo es el sobreviviente que habla, pero no tiene nada de interesante para decir, así que habla por delegación:

Lo repito, no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos...los que hemos sobrevivido somos una población anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo... son ellos, los musulmanes, los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración hubiera podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción...Nosotros hablamos por ellos, por delegación. (1986, 72-73)

Por esto, es necesario entender el testimonio como un acto de autor que implica una dualidad existencial que consiste en completar, integrar y perfeccionar una insuficiencia, una incapacidad de dar testimonio. Agamben considera importante retomar el testimonio de las víctimas para rellenar el vacío de todo lo que no pudo decir el prisionero común ya que ha muerto. De todas formas, el sujeto se enfrenta a testimoniar una *desobjetivación*, un “hablar por quien no pudo”, lo que implica tanto un trabajo ético (ya que cumple lo que de otro modo quedaría incompleto), pero también la mera posibilidad de testimoniar la imposibilidad de testimoniar (Agamben 2005).

Violencia

La palabra *violencia* se aplica de diversas formas. En particular, su impacto remite a varios campos de deshumanización, degradación y hostilidad, y es utilizada frecuentemente para

hablar de situaciones difíciles de describir, de extremo horror; de niveles de sufrimiento que no deberían existir. La violencia puede ser vista como una privación de los Derechos Humanos, o sea de las necesidades de supervivencia, de bienestar, identitarias y de libertad.

Según indica Johan Galtung en su teoría *La violencia: cultural, estructural y directa* (2016), los estudios sobre la violencia destacan dos problemas principales: el uso de la violencia y su legitimación a través del mecanismo psicológico de la interiorización. Galtung considera como violencia cultural los aspectos de la cultura que pueden ser utilizados para justificar la violencia directa o estructural, legitimándola y transformándola en aceptable para la sociedad, utilizando, por ejemplo, cambios en el utilitarismo moral, pasando así de lo incorrecto a lo correcto o aceptable, o presentando la realidad con carácter difuso, de modo que no pueda percibirse la realidad del acto o hecho violento (Galtung 2016).

Al respecto de los estudios de Galtung, podemos considerar que la violencia aplicada por la dictadura resulta ser de ambos tipos: directa y estructural. La violencia de tipo directo es más fácil de identificar en cuanto es visible, e implica, a través de comportamientos y actos, la privación directa de las necesidades básicas, con mecanismos que llevan a la mutilación y la tortura (necesidad de bienestar), la sumisión de ideologías (necesidad identitaria), la represión (necesidad de libertad), y la muerte (necesidad de supervivencia).

Por otro lado, la violencia estructural requiere un discurso más articulado para identificar todos los aspectos, ya que se centra en el conjunto de las estructuras que no permiten la satisfacción de las necesidades subjetivas. Galtung considera a la explotación como la pieza central en la típica estructura violenta. En este contexto, la clase dominante consigue muchos más beneficios de la interacción en la estructura que el resto. Esta desigualdad lleva a que las clases más desfavorecidas vivan en la pobreza, mientras que las expectativas de vida de las personas varíen de acuerdo con la posición que ocupan en la estructura social:

Así, en el Tercer Mundo, los mayores índices de mortalidad se deben a la diarrea y a las deficiencias de inmunidad; mientras, en los países desarrollados, de forma prematura y evitable, como consecuencia de enfermedades cardiovasculares y tumores malignos. Todo esto sucede dentro de un sistema de estructuras complejas y al final de las cadenas causales, altamente ramificadas, largas y cíclicas.

La violencia estructural deja marcas no solo en el cuerpo humano, sino también en la mente y en el espíritu. (2016, 153)

Este tipo de explotación produce un refuerzo del aparato de dominación del sistema político-económico de la estructura, y procura impedir la formación de la conciencia y la movilización, debido a las condiciones necesarias para la lucha contra la dominación y la explotación misma (Galtung 2016).

Las herramientas utilizadas para evitar la formación de una conciencia de clase tienen que ver con la eliminación de las necesidades identitarias. Estas son el adoctrinamiento empleado para crear opiniones dentro de la parte más débil, en combinación con el ostracismo, manipulando así la visión de la ciudadanía con visiones parciales y sesgadas de lo que sucede, con el fin de adormecer el sentido de la dignidad personal y social. Para evitar la movilización se recurre a la eliminación de las necesidades de libertad personal y colectiva. Esto se hace a través de mecanismos de alienación, es decir, a través de la utilización de factores sociales, económicos o culturales externos, para desmotivar o condicionar la libertad, en combinación con la desintegración del tejido social, para prevenir la cohesión de sus componentes. Este tipo de violencia y de privaciones, aplicadas sistemáticamente por las juntas argentinas, “dejan marcas no solo en el cuerpo humano, sino también en la mente y en espíritu” (Galtung 2016).

Cuando el orden interno de una persona o de una sociedad se ve desafiado por la violencia directa o estructural, se generan ansiedad y desesperación, y cuando esto acontece súbitamente lleva a la conformación de un trauma. Si se traslada a un grupo o a una colectividad, el trauma se configura como colectivo y puede sedimentarse en el subconsciente grupal, convirtiéndose entonces en la materia prima para los principales procesos y acontecimientos históricos (Galtung 2016).

La reacción a la violencia estructural por parte de los reprimidos puede configurarse de dos formas. La primera se basa en la suposición “la violencia genera violencia”, entonces se forma una violencia directa como reacción a la privación de los derechos fundamentales por las élites dominantes. La segunda se configura solo cuando el proceso de explotación por parte de las élites es efectivo, entonces la reacción se concretiza como un sentimiento de desesperanza, un síndrome de privación y frustración que se manifiesta en el interior como una agresión autodirigida y en el exterior como apatía y abandono. Este es el fin de la clase dominante ya que prefiere una sociedad en estado de hibernación y apatía frente a una inestable que sostiene la resistencia, los procesos anárquicos y los procesos de desestructuración. De esta forma, se manifiesta una forma de violencia cultural utilizada por las élites dominantes, las cuales culpan a las víctimas de la violencia estructural y las

acusan de agresoras (Galtung 2016).

En particular, los aspectos culturales y estructurales que ayudaron a configurar la militarización de la sociedad y su materialización en el sistema productivo de la Argentina tienen que ver con la visión maniquea y la larga tradición de autoritarismo del país. Como afirma Fernando Reati en su estudio *Nombrar lo innombrable* (1992), el enfrentamiento entre diversos sectores sociales, que se profundizó en años recientes y que llevó al predominio de los discursos políticos autoritarios, tiene raíces estructurales en la formación de la nación. La intolerancia hacia el adversario en la política y en la religión, así como la fuerte jerarquización, son herencias que vienen de la cultura española de la Reconquista y de la Inquisición que se trasladaron hasta nuestros días, configurando un fundamento moral de las prácticas violentas. Los discursos maniqueos que se formaron en Argentina son el resultado de los antagonismos que han dividido el país en bandos opuestos desde su creación (Reati 1992).

Según las teorías de Galtung, hay varios preceptos que, a partir de formas de violencia directa y estructural, pasan a configurarse como violencia cultural. En particular, en Argentina, se destacan el fuerte adoctrinamiento para la radicalización de la visión maniquea que empieza desde la dictadura de 1976, la desintegración de la sociedad, la propaganda cultural que se basa en ideologías ultranacionalistas (las cuales propugnan el reconocimiento personal y social), y también la utilización de la producción militar como una forma de estimular el crecimiento económico y la redistribución del bienestar económico.

Como explica Galtung, a partir de la violencia estructural se configura una diferenciación social que incorpora características verticales con intercambios cada vez más desiguales, y estas diferenciaciones en la sociedad provocan el desarrollo de políticas que contribuyen a su mantenimiento, así como el desarrollo de violencias culturales que lo justifican. La élite dominante utiliza la violencia cultural y pretende establecerla de forma permanente en la nueva estructura formal como medio para justificar la propia opresión y para establecer y mantener un fuerte control en la sociedad (Galtung 2016).

Según los arquetipos de Galtung, el dominio cultural dentro del cual podemos clasificar la violencia cultural de las dictaduras de Argentina es ideológico. Dentro del marco del nacionalismo de Estado se exalta el valor del *yo*, mientras que el valor del *otro* se ve degradado. En este momento la violencia estructural puede comenzar a configurarse en la forma que Galtung describe: “la gente se ve degradada por la explotación, y son explotados porque están degradados, deshumanizados” (2016, 160). Cuando el *otro* se

deshumaniza hasta el límite, privándosele de toda humanidad, se forma una legitimación de toda violencia directa, de la que seguidamente se culpa a la víctima misma. La clasificación cultural del enfermo/infecto en la sociedad que debe ser extirpado, ayuda a reforzar la violencia e, incluso, convierte el exterminio y la desaparición en deberes psicológicamente posibles.

Construcción del sujeto

El fuerte impacto de la violencia en el siglo XX, en particular la experiencia de eventos como el Holocausto en Europa y, paralelamente, la experiencia de las dictaduras en América Latina, dejó una profunda huella en el hombre. La violencia que se manifiesta en estos acontecimientos es de carácter comunitario, donde participa toda la sociedad, y es de una naturaleza especial, donde la legitimación de lo ilegítimo se manifiesta. Reati explica cómo en este contexto, descrito por la tradición como la manifestación de lo inhumano, el pensamiento moderno considera necesaria una revisión de sus presupuestos anteriores: el *yo* ya no puede considerarse de carácter unitario, como una entidad previsible y que sigue los parámetros de conducta civilizada; y, paralelamente, se forma un interés por la alteridad enfrentada al *yo* o desdoblada de él, considerado como el *otro* (Reati 1992).

Utilizando el estudio *Loss of the Self in Modern Literature* (1962) de Wylie Sypher, Reati explica la superación del *yo* romántico gracias a un rechazo cada vez mayor del *yo*, “en un mundo en que la tecnología victimiza al individuo, la ciencia deja de ser antropocéntrica y la literatura tiende a la despersonalización.” (1962, 73) Así, de la *desromantización* total que el ser humano tenía de sí mismo, se configura una visión existencialista basada en una visión negativa del *yo*, con una individualidad profundamente fragmentada, que puede llevarse al extremo hasta una visión postexistencialista, en la cual la realidad misma del *yo* se pone en duda (Reati 1992).

Si el romanticismo colocaba al *yo* en el centro de la realidad, el existencialismo lo enfoca hacia el *otro*, lo define por éste, y lo considera perpetuamente influenciado por la alteridad. Acerca de la alteridad, Reati define cómo las reflexiones del pensamiento occidental moderno se concretan en el interés de la novelística argentina por la presencia del *otro* como reflejo del *yo* en forma de componente interno suyo o de extraño enfrentado a él. Así, a menudo, se configura un descubrimiento del *otro* como un autodescubrimiento, una iluminación del *yo*, en el cual los rasgos más odiosos de la figura que se enfrenta son los propios, grotescamente deformados, tal vez, pero perturbadoramente familiares (Reati 1992).

Este proceso de enfrentamiento-reconocimiento que le permite al individuo descubrir en sí mismo motivaciones y mecanismos semejantes a los del *otro*, lleva a un replanteamiento de la construcción imaginaria de éste, en particular ante la violencia. Para Reati, el pensamiento que reflexiona sobre la violencia está siempre ante la disyuntiva de construir imaginariamente el *otro* victimario como para satisfacer las necesidades auto-justificadoras del *yo*, o, por el contrario, para emprender un análisis de las conexiones y semejanzas entre ambos (Reati 1992).

Según el análisis del estudioso, esta fascinación por el *otro*, se configura en las representaciones artísticas de nuestra época como una forma de ambivalencia en la percepción de las víctimas y los victimarios. Generalmente el victimario se convierte en objeto de estudio, mientras que la figura de la víctima, a menudo, pasa a un segundo plano. Esto sucede porque la experiencia de la víctima es de una naturaleza tan compleja que resulta intransferible, irrepresentable e incomunicable cuando procura trasponer determinados niveles de violencia tales como la tortura o la desaparición; para el espectador resulta más factible comprender las motivaciones del verdugo (Reati 1992).

Esto genera un extrañamiento paradójico que deriva en una *desfamiliarización* de la víctima, la cual se transforma así en un *otro*: la víctima, por su propia naturaleza se convierte en un ser deshumanizado porque es ajeno a la experiencia normal del individuo, en contraste al verdugo, quien gracias a ciertos rasgos que se reconocen en él como familiares, puede resultar humano (Reati 1992).

A partir de estas consideraciones, Reati estima que en la literatura de la violencia argentina, el *otro* se conforma como una figura que se empieza a conocer a partir del desconocimiento y del conflicto. Por esto, para que se haga evidente su importancia, es necesario que, en un principio, sea ignorado. El problema de la alteridad resulta importante para poder entender los distintos discursos maniqueos nacionales de negación del *otro*, y la única forma para describir esta realidad (que de otro modo se resiste a dejarse definir), resulta ser la misma negación (Reati 1992).

A través de la ruptura de los cánones habituales de comportamiento social, el estudioso compara la experiencia del Holocausto en Europa con la del periodo de la “guerra sucia” en Argentina, apuntando a las relaciones que se instauran entre ambos fenómenos, en las reflexiones emprendidas por los escritores. Considerando que un genocidio no es posible sin que sectores de la población se conviertan en cómplices (o por lo menos en testigos pasivos de la violencia), con el nazismo se configura una nueva visión de represor-otro. Surge una obsesiva pregunta acerca de la responsabilidad colectiva que

procura plantear cuáles son los límites entre quienes reprimieron y quienes contemplaron con indiferencia o temor la represión. El equivalente en el caso argentino está “en las voces que hacen consciente lo que a nivel colectivo se mantiene reprimido” (1992, 77), es decir, los individuos que no participaron en la violencia del país, pero tampoco consiguieron estar ajenos a los eventos que acontecieron bajo la aparente normalidad (Reati 1992).

De esta forma, el estudioso llega a la conclusión de que el significado del yo en relación con el *otro* lleva a cuestionar no solamente la identidad, sino también la unidad de la personalidad y el sentido de lo real. Consecuentemente, una de las dificultades encontradas en la producción de un testimonio directo es la construcción de un sujeto y la consecutiva percepción de la víctima en la representación artística. El enfrentamiento de una realidad inimaginable caracterizada por una violencia hasta entonces desconocida lleva el sujeto a dar el paso de una condición existencial a otra, un cambio interior radical que genera una ruptura de identidad, creando un “*otro yo*” (Reati 1992).

Además, la violencia divide a la sociedad en dos mundos coexistentes: uno de normalidad y otro de perturbación. Esta división influencia al individuo con estímulos contradictorios. Las presiones sociales que se interiorizan en este sistema gracias a los repetidos conflictos se convierten en fracturas no solo sociales, sino también psicológicas, que se concretizan en el individuo como problemas de organización mental interna (Reati 1992).

Durante la “guerra sucia”, el individuo debió aprender a desempeñarse entre una realidad dual, es decir, en una realidad dividida entre lo superficial y lo aparente por una parte, y la represión y la censura por otra. De esta forma, la política oficial que, por un lado, extermina toda oposición, y, por otro, promueve la “reconstrucción” del país, contribuye a la formación de un trastorno social construido por una visión contradictoria y confusa. La supuesta civilización del régimen se construye como una ilusión para mostrar una imagen de normalidad en el país, mientras que la política de represión basada en la implementación del terror vive en el ciudadano todo el tiempo a través de la amenaza latente de la desaparición (Reati 1992).

La presión de una realidad ambigua causada por la presencia del horror en todo acto cotidiano lleva a preguntarse sobre la identidad del yo, del país, y de la realidad misma, interrogándose sobre el sentido de lo real y lo aparente. Reati explica cómo esta incertidumbre causada por el contraste entre la violencia y la realidad es un problema que se manifiesta en las representaciones artísticas argentinas. El estudioso, a partir de las teorías de John Fraser en *Violence in arts*, según las cuales se ha producido una

banalización de la violencia a causa de la coexistencia de un hecho “anormal” y horroroso con la vida cotidiana, muestra cómo en la novela argentina se forma una especial atención en la representación de la división paradójica entre la continuación de una vida normal, en un contorno de violencia política. La representación debe mostrar a un individuo dividido como la realidad donde vive, que responde a la sensación de banalidad de la violencia y al mismo tiempo a la sensación de incredulidad ante la coexistencia de ambos planos (Reati 1992).

Además, la incomunicabilidad y la irrepresentabilidad de ciertos niveles de violencia como la tortura, la desaparición o la experiencia del centro de detención clandestino, hacen que la experiencia de la víctima sea intransferible al lector contemporáneo, al cual le parece más fácil comprender las motivaciones del verdugo que las de su víctima, deshumanizándola y transformándola en algo de incomprensible. Reati explica la situación del escritor ante sus consideraciones:

Para el escritor que decide representar artísticamente el conflicto, se impone una reflexión sobre la identidad del yo frente al Otro. No es posible representar la violencia sin formar parte de ella en el momento mismo de recrearla simbólicamente en palabras o imágenes. Para hablar sobre la tortura o la crueldad es necesario concebirla como una realidad posible, y en esa actitud ya radica un desdoblamiento del yo del artista: “En alguna medida uno es simultáneamente la víctima de la violencia, el yo civilizado que conscientemente juzga la violencia y se siente impactado por ella, y el victimario”, indica Fraser (86). El artista se ve necesitado de entrar en la conciencia del victimario para poder representarlo, lo cual implica suspender temporariamente la simpatía mimética hacia la víctima, y superar el temor a que salgan a luz los aspectos más tenebrosos de la propia conciencia, aquello que se desea ocultar de los demás y de sí mismo. (1992, 120)

De hecho, la intención de las novelas producidas es la de proponer una profunda reflexión sobre el significado de la propia identidad ante la violencia, y la revisión del pasado colectivo del Estado. Considerando las reflexiones de Tzvetan Todorov en su estudio *The Conquest of America: The Question of the Other* (1984), Reati destaca tres ejes para determinar cómo cada visión particular puede confrontar la visión de la alteridad: el juicio de valor producto sobre el *otro*, es decir, una evaluación moral del *otro*; el acercamiento o alejamiento del objeto enfrentado, esto es, si se configura una identificación con el *otro*, o, por el contrario, lo identifica con sus propios valores; y el tipo de conocimiento obtenido,

es decir, si se conoce o se ignora la identidad del *otro* (Reati 1992).

A partir de esto, el investigador puede desarrollar la siguiente teoría sobre la novelística argentina:

La novela argentina no termina de definir la maldad o bondad del Otro en el plano axiológico, y opta por una mirada inquisitiva más que definitiva; en cuanto a la identificación, junto al rechazo de lo que el Otro implica existe un claro reconocimiento de que hay rasgos suyos en el yo; por último la identidad del Otro (y concomitantemente la del yo) es a la vez comprendida e ignorada. Esto indica que el cuestionamiento de la identidad en la novela del período estudiado conduce a una visión ambigua y abierta del Otro y en consecuencia del yo. La intención de la novelística es abrir interrogantes para entender, trascender la mera condena moral para acceder a la comprensión, no solo desmitificando al yo, el individuo victimizado por el represor, sino además acercándose al Otro responsable de esa victimización. (1992, 122)

Solamente de esta forma la novela puede enfrentar el pasado sin aislarse de su contexto de producción social y sin ceder a las tentaciones de ofrecer condenas totalizadoras y definitivas. Como explica Reati, la literatura argentina no deja de condenar la violación de los cuerpos y las conciencias, pero su objetivo principal es comprender la alteridad para controlarla y contrarrestarla, porque solo a partir del conocimiento del *otro* se puede llegar a un autoconocimiento, y de esta forma, llegar a la construcción de una nueva identidad que la sociedad necesita para evitar la repetición del pasado (Reati 1992).

A modo de resumen podemos decir que en la literatura de violencia argentina el “otro” se convierte en una figura que se comienza a conocer a partir del desconocimiento, y se crea a partir de la necesidad de dar una explicación a una realidad, que de otro modo, se resiste a dejarse definir. La forma de representación utilizada para mostrar el efecto destructivo de la violencia en la identidad personal y colectiva (fracturada por situaciones límites que alteran las expectativas sociales), debe espejar la fractura generada por la misma en el cuerpo social y en la psique colectiva. De esta forma, la novela se revela como único método eficaz para “sacar a la luz la fractura de la identidad argentina, la responsabilidad individual y colectiva, el yo del Otro, el Otro del yo, para contribuir al esclarecimiento de esta problemática” (1992, 123).

Transmisión de la experiencia

Este capítulo pretende desarrollar el concepto de la experiencia de la última dictadura militar en Argentina, particularmente a través de la narración y la literatura, y que, según explica el investigador Edgardo H. Berg en su estudio *El sentido de la experiencia* (2012), esta se ha configurado como una memoria colectiva que, desde el presente, quiere interrogar y entender el pasado. El capítulo se centra en la narración en tanto, como Walter Benjamin afirma en su obra *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov* (1936), vehículo principal de la experiencia, y al mismo tiempo, la experiencia como la materia prima en la que se basa la narración. Además, serán analizadas las teorías de los investigadores Stefano Calabrese, *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto* (2009), y Jaime Ginzburg, *Literatura, violència e melancolia* (2013), para entender la experiencia característica de la contemporaneidad, analizar las influencias que la narrativa ejerce sobre la realidad, y la función de la empatía en la transmisión de una experiencia.

1. El narrador de Walter Benjamin

Según el estudio *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov* (1936) de Walter Benjamin, la narración es el principal vehículo de la experiencia, y al mismo tiempo la experiencia es la materia prima en la que se basa la narración. El estudioso alemán considera la experiencia como “algo que marca” y que se comparte; que se transmite de boca en boca (Benjamin 1936).

El filósofo explica que escuchar una historia significa asimilarla a la propia experiencia, pero asimilar algo implica una lentitud que conduce al aburrimiento. Este último se considera como un momento de relajación espiritual y de maduración: de hecho, solo a través del aburrimiento es posible procesar e interiorizar una experiencia. Sin embargo, para Benjamin, el hombre moderno ya no puede resistir el aburrimiento, implicando que éste nunca aprendió a escuchar y narrar, y esto destruye la experiencia (Benjamin 1936).

Para el estudioso, un narrador es el que relata lo que toma de la experiencia y, a su vez, lo transforma en experiencia para el oyente. El narrador es el que sabe oír y relatar al mismo tiempo, trabajando la materia prima de las experiencias. La verdadera narración implica, abiertamente o no, un beneficio, una ventaja, que puede consistir en una moral,

en una instrucción práctica, en un proverbio, en una norma de vida: en cualquier caso, el narrador es un “consejero” para los que lo escuchan (Benjamin 1936).

El filósofo considera que en el verdadero narrador se fusionan dos figuras: el comerciante nómada, que viaja y tiene mucho para contar, y el granjero sedentario, que reside en su tierra y conoce las tradiciones. Se compara el trabajo del narrador con el del artesano, pues el artesanado es la forma originaria del arte, que necesita de atención y exactitud. El artesano no solo tenía la tarea de crear un objeto, sino también de venderlo bien. La artesanía es el vínculo entre un objeto de uso práctico y un objeto original que lleva una marca propia, y este mismo es el detalle que distingue el trabajo artesanal del industrial. Al ser la narración una forma de artesanía, en el aprendizaje de esta debe atesorarse tanto el consejo del viajero que ha aprendido técnicas de lugares distantes, como la sabiduría sedentaria de tradiciones seculares (Benjamin 1936).

El narrador es un hombre común que tiene experiencia en el mundo y, a través de esta experiencia, adquiere sabiduría. La sabiduría se encuentra en la forma dual de narración activa y narración pasiva. La tarea del narrador es precisamente trabajar con la materia prima de las experiencias, de los demás y de la propia, de manera sólida, útil e irrepetible para poder así tener consejos (Benjamin 1936).

Sin embargo, Benjamin explica cómo, en el mundo moderno, la comunicabilidad de la experiencia se ha hecho precaria. La misma modernidad, considerada como el momento y el lugar de las explosiones masivas de los medios de comunicación, ha endurecido y secado el flujo de transmisión de la experiencia. El filósofo considera que la experiencia, así como la narrativa, están muriendo: el gran trauma de la Primera Guerra Mundial es una de las principales razones por las cuales la experiencia ya no es posible, puesto que la guerra cancela la transmisión de la experiencia. Considerando la trágica experiencia de los campos de concentración, que obligó a las víctimas a guardar el silencio, y consecuentemente a no poder superar el propio trauma, Benjamin afirma que, sin la elaboración de la mente, la experiencia no es experiencia (Benjamin 1936).

Además, la nueva forma de comunicación que se ha establecido, constituida en la información y noticias a las que cada mañana tenemos acceso desde todo el planeta, se consume en el instante de su novedad, y por eso vive solo en ese momento. La información tiene la característica de tener que parecer necesariamente plausible; de hecho, si no es plausible, se considera una historia y no una información. Esto es irreconciliable con el espíritu de la narración. Y aunque estemos constantemente bombardeados por la información, carecemos de historias singulares y significativas. La experiencia que así se

extingue, a la cual la modernidad ha restado su posibilidad, es la experiencia intercambiable de boca en boca, la experiencia narrada, contada, que proviene de una relación orgánica con el espacio y el tiempo, con la distancia y la proximidad espaciotemporal, y no aquella dada y consumada instantáneamente (Benjamin 1936).

El concepto de distancia es de fundamental importancia en la lectura de Benjamin. Para el filósofo alemán, el país lejano y el tiempo que sucedió, son una fuente inagotable de historias y narraciones, y es precisamente esto lo que la modernidad nos quita, puesto que dificulta la experiencia del tiempo. Lo que importa en este proceso no es tanto la reducción progresiva de una distancia, puesto que esto implicaría la existencia de una distancia y una diferencia dentro de las cuales una experiencia todavía puede enraizarse. Lo que importa es, en cambio, el hecho de hacer irrelevante la distancia, y paralelamente darle más valor a la disponibilidad inmediata de noticias. La reducción de la distancia, hasta desvanecerla, erradica la experiencia y obstruye sus caminos de transmisión, convirtiéndola en el momento opaco del instante vivido. Benjamin describe este proceso como una transformación de la experiencia acumulada e intercambiable (*Erfahrung*) en una experiencia de vivencia individual (*Erlebnis*). Así el filósofo describe la pérdida de valor de la narración frente la información:

Villamessant, el fundador del *Figaro*, caracterizó con una formulación famosa, la esencia de la información: “Para mis lectores, solía decir, un incendio en una mansarda del Barrio Latino es más importante que una revolución en Madrid”. Así se pone en claro, de un golpe, que se presta oídos, no a la nueva que viene desde lejos, sino a la información que sirve de referencia para lo más cercano. La nueva que lleva desde lejos – sea desde países distantes en el espacio, sea una tradición temporalmente alejada- invoca una autoridad que es la que sirve para atribuirle validez, aun cuando no sea sometida a verificación y control. La información, en cambio, pretende ser verificada de inmediato. Ello es lo primero que corresponde destacar: que aparece como “cosa comprensible de suyo”. (1936, 194)

Según el filósofo los eventos que nos llegan como información están llenos de explicaciones. Esta redundancia y excesiva explicación lleva a una falta de experiencia y de creación de ideas. En su desarrollo, Benjamin expone que las ideas son como las constelaciones del cielo: pueden ser vistas mejor si se está medio ciego, y si se intenta mirarlas con los ojos abiertos, no se ve nada. A partir de esto, Benjamin hace un comentario sobre Heródoto, retomando la historia de Psamético: historia que tiene muchas explicaciones, pero finalmente no da

ninguna. Precisamente esta es la fuerza de Heródoto, pues no brinda explicaciones para darle aún más fuerza al texto. Esta es la visión del filósofo:

Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Ello proviene de que ya no se nos distribuye ninguna novedad sin acompañarla con explicaciones. [...] Casi nada de lo que acaece conviene a la narración, sino que todo es propio de una información. Puesto que es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce. [...] Lo extraordinario, lo maravilloso es narrado con la mayor precisión, pero no se impone al lector ninguna interpretación psicológica de los acontecimientos. Las cosas son expuestas para que las interprete a su gusto, tal como las entienda, y así logra el relato una amplitud de vibración que falta a la información. (1936, 194)

Como el filósofo alemán explica, la información no tiene una duración, es esencialmente nueva en el momento en que se da y, poco después, se convierte en una noticia vieja que debe dejar el paso a otras noticias. De esta forma, la información no tiene más perdurabilidad que la noticia, su vida se conforma en un período de tiempo dentro del cual es actual, y después de lo cual desvanece y cae en el olvido. Al periodo de tiempo que caracteriza la vida de la información, el estudioso contrapone la preservación de la narración en el tiempo (Benjamin 1936).

Si la información vive una vida fugaz y auténtica como una novedad –a la que luego sigue una supervivencia parasitaria hecha de comentarios y explicaciones–, la narrativa es, en primer lugar, historia transmitida y en su transmisión continúa viviendo y produciendo maravilla y reflexión, además de continuar generando siempre nuevas interpretaciones. De esta manera resultan diferentes el tiempo de la información (y sus explicaciones) y el de la narración (y sus interpretaciones): el primero es el de la actualidad sin profundidad, donde las explicaciones se convierten en el eje principal de la atención y borran el hecho o lo reducen a un simple pretexto, mientras que el segundo es el de la tradición y del viaje, donde las interpretaciones siguen generándose y creciendo, y cuentan una historia que nunca pierde su fuerza generadora (Benjamin 1936).

La destrucción de las distancias temporales y materiales es el operador que guía la transformación de *Erfahrung* en *Erlebnis*, y es lo que marca la transformación del narrador en novelista. De hecho, para el filósofo, las novelas modernas ya no tienen fuerza suficiente para poder narrar y transmitir una experiencia. El novelista está sin consejo y no puede

dárselo a los demás en cuanto su novela es distinta de la narrativa y la épica (originalmente transmisión oral), porque está estrechamente relacionada con la escritura y no con la oralidad y, sobre todo, porque no requiere experiencia humana:

El novelista, en cambio, se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse, como a un ejemplo, a los hechos más importantes que lo afectan; que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno. (1936, 193)

El lector de novelas busca personas en las cuales leer el "significado de la vida", y, por lo tanto, de una manera u otra, debe ya estar seguro de presenciar la muerte de estas personas, o por lo menos el final de la novela, que representa entonces lo que se busca en la vida cotidiana. El problema es que la novela busca el significado de la vida, pero no de todas las vidas, sino de aquella concreta que se cuenta (Benjamin 1936).

Puesto que la novela tiene que terminar, el lector debe asegurarse de presenciar su final. En cambio, la narrativa está destinada a no terminar nunca, y por esto el narrador expresa el orden del mundo, mientras que el novelista expresa la profunda desorientación de los vivos. En la construcción de la narración, la base es la memoria, pero la memoria que genera la novela es la memoria interna, lo que aflora la superficie desde la conciencia personal. No es la misma memoria que genera una verdadera narración, porque una verdadera narración puede solo constituirse desde una memoria colectiva (Benjamin 1936).

2. *La experiencia argentina*

Según el estudio *El sentido de la experiencia* (2012) de Edgardo H. Berg, la experiencia de la última dictadura militar en Argentina, a través de la narración y la literatura, se ha configurado como una memoria colectiva que, desde el presente, quiere interrogar y entender el pasado:

En la literatura, la historia y los enfrentamientos políticos muchas veces, se condensan en escenas de violencia extrema, donde se amputan y sacrifican cuerpos, o se refractan los mecanismos de humillación y animalización del adversario. En este sentido, la literatura como saber historiográfico siempre ha perfilado la conciencia paranoica de la política, donde siempre se ve al otro como un peligro inminente, un otro amenazante.

Interrogarse por la literatura de una época es también interrogarse sobre cómo una sociedad se conoce a sí misma. Dentro de la economía global de los discursos sociales, la literatura muchas veces, juega un papel de desplazamiento y de interferencia. (2012, 6)

Para el estudioso, el impulso de narrar se clasifica como problemático solo cuando la cultura se halla silenciada o callada. Por lo tanto, frente a la imposición del olvido y a la versión histórica oficial se configura una producción narrativa disidente y alternativa que procura dar cuenta de los fragmentos trágicos e inhumanos de los acontecimientos (Berg 2012).

Berg analiza cómo los textos narrativos en Argentina volvieron a interrogarse sobre la posibilidad de narrar la historia reciente. Para él es imposible articular un relato completo de los acontecimientos porque toda escritura y lectura de la historia conlleva, fatalmente, un principio de selección y exclusión. Esto implica que los relatos que articulan una investigación sobre el pasado sean siempre fragmentarios e incompletos, llenos de contradicciones (Berg 2012).

El estudioso destaca como el discurso contrahegemónico y oposicional de los testimonios sobre la memoria reciente permite sacar a la luz las voces interdictas de la historia, y que, a través de estas narraciones –que establecen una “contraversión” o dicen la historia pública desde otras perspectivas–, se manifiesta una voluntad de transformación de la sociedad:

La literatura, el testimonio y cine argentino reciente articulados sobre la memoria reciente disputan y confrontan con los deseos imaginarios de la docta versión oficial y suelen enhebrar un discurso contrahegemónico y oposicional, al pugnar por sacar a la luz las voces interdictas de la historia.

La relación polémica frente al archivo de la historia se vincula, en muchos casos, con una voluntad de transformación. Son textos que establecen una contraversión o dicen la historia pública desde otro lugar. Al recorrer las causas ausentes de esa máquina olvidadiza que es la historia, reafirman la dimensión utópica de las ficciones y narraciones sociales. (2012, 44-45)

De hecho, el autor considera que para orientarse en un mundo social y regular las formas de convivencia humana es necesario un conocimiento y una aprehensión del tiempo histórico (Berg 2012).

Berg explica cómo los modos de apropiación del pasado que hace un sujeto son prefigurados por el carácter simbólico que asume el tiempo. Más bien, el estudioso quiere destacar como la serie de experiencias a través del tiempo sirve solamente para crear nexos, vincular eventos y formular conceptos de las secuencias temporales de los sucesos, pero sin que se manifieste una fijación más o menos arbitraria de un pasado o de un presente. La dinámica de los eventos históricos en los procesos de cognición no avanza linealmente. A partir de esto, Berg define cómo el saber y la experiencia que se configuran a partir de la lectura de los textos, hacen ver al lector el tiempo histórico no como un tiempo unitario y uniforme, sino como un proceso fragmentado. En consecuencia, la comprensión y la duración del pasado no tienen una temporalidad precisa. Por esto, el investigador argentino considera las narraciones a las cuales hacemos referencia como partes de un pasado inconcluso que nunca termina de decir lo que tiene que decir, y considera el narrar como una forma de evitar la amnesia o el olvido (Berg 2012).

Estas consideraciones de Berg, relacionadas con las teorías de Benjamin, permiten considerar cómo la experiencia de la dictadura de las juntas militares se configura como una *Erfahrung*, o sea una experiencia transmisible. Esto se debe a que la experiencia tiene una dimensión objetiva que se une a la memoria de una comunidad entera, sin la subjetividad presente en el mundo urbano, sino con la alteridad que caracteriza la literatura del periodo.

La prolífica producción de testimonios que procuran oponerse al discurso homogeneizador del sistema capitalista con su información instantánea, implica el tentativo de transmisión de una experiencia vivida, directa o indirectamente. Esto gracias a la experimentación de nuevas técnicas de narración y el desarrollo de varias perspectivas diferentes, junto a la existencia de un discurso extratextual entre las varias producciones textuales. Considerando que para Benjamin la experiencia solo es posible en una comunidad donde los individuos se olviden de sí mismos, podemos ver como la sociedad, en el marco de la experiencia, ha moldeado la imagen de los propios narradores, relajados y al mismo tiempo, atentos a la historia.

El estudio de Berg analiza diferentes modulaciones discursivas como la novela, el testimonio periodístico o el ensayo sociológico y político, que narran la experiencia de la dictadura y actualizan la experiencia del pasado, imponiendo una temporalidad no lineal del relato historiográfico clásico y configurando una trama de remisiones superpuestas unas con las otras. Entre las varias estrategias de narrar, la primera destacada por Berg es la del “relato médico” (2012, 9).

Esta forma de narración parte de la dicotomía entre cuerpo sano e infecto, inventada durante el régimen militar, y fue aplicada por narradores como Luis Gusmán en su novela *Villa* (1995) y Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980), que utilizaron el expediente de un registro técnico médico para mostrar la intervención política en la historia nacional. Como describe Berg, las varias novelas de este tipo –compartiendo un tejido común de motivos vinculantes–, pueden ser leídas en el contexto de la interferencia con la historia. Utilizando el conflicto y la tensión que existe entre la imaginación histórica y la imaginación literaria, estas novelas producen una serie de interrogantes sobre cómo narrar a partir de los vacíos de la versión oficial, cómo hacerse cargo del horror y qué cuenta el novelista de la historia (Berg 2012).

El investigador argentino, en su estudio destaca *Villa* (1995) en tanto novela que configuró un nuevo punto de vista del victimario, contando la historia desde la conciencia perturbada y el punto de vista de un médico colaborador de la máquina represiva del Estado. El narrador de la novela pasa de ser un empleado del Ministerio de Bienestar Social, a ser un integrante de los comandos de exterminio del lopezreguismo antes y después de la última dictadura militar (Berg 2012).

Utilizando la primera persona y la jerga propia del aparato estatal, Gusmán cuenta la historia desde la perspectiva de un subalterno que nunca es protagonista de su propia historia, sino que es la sombra de alguien. La experiencia histórica que vive el personaje destaca la compleja interacción entre la subordinación y la complicidad civil, mostrando las contradicciones, a través del tema de la alteridad, del orgullo conformista del subordinado que cumple órdenes criminales y del remordimiento que lo ahoga (Berg 2012).

A partir de la mirada de *Villa*, el autor muestra el mundo de violencia, tortura e ilegalidad que vivía la Argentina, evidenciando la atmósfera de amenaza y paranoia. La complicidad de la sociedad se configura frente a un Estado que se sostiene con prácticas ilegales para sostener su poder totalitario y violento, mientras que la apatía del narrador ayuda a desnudar la red de complicidades que la dictadura utiliza para impedir el acceso a la verdad y distorsionar la memoria pública. Solo gracias al registro de las atrocidades que fue cómplice en un informe burocrático por parte del protagonista, la memoria permite que “el mundo inmotivado de las casualidades se desmorone y disuelva.” (2012, 18) Para Berg, con esta novela Gusmán no intenta un mero camino retrospectivo, sino un volver a pensar sobre las razones de su engendramiento (Berg 2012).

La segunda forma de narración que el investigador argentino destaca es el testimonio, junto con el periodismo de investigación, como nuevas modalidades

discursivas que se insertan en la historiografía actual para registrar la historia inmediata y el acontecimiento (Berg 2012). Berg explica que el periodismo de información se ha desarrollado en Latinoamérica paralelamente al nuevo periodismo estadounidense de los años sesenta. Esta producción se refiere a los textos escritos por una nueva clase de periodistas norteamericanos como Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote entre otros, quienes procuraron seguir un nuevo estilo de narración que denuncia la corrupción política, la explotación laboral y la injusticia social, en oposición al estilo periodístico tradicional que, asociado a la versión oficial, defiende la visión burocrática del mundo empresarial (Berg 2012).

Esta nueva práctica periodística, según Berg, se configura por el uso de ciertas técnicas provenientes de la novela realista como el punto de vista, el monólogo interior y el diálogo, y el aprovechamiento de estrategias propias del periodismo como la fotografía, el reportaje o la entrevista a personas implicadas como testigos o protagonistas de eventos históricos. Así el estudioso describe como se configura el género en Argentina:

Una nueva forma de escritura donde se encuentran el discurso literario y el periodístico, la investigación sobre datos y hechos comprobables o verificables combinados con el uso de ciertas estrategias que provienen de la ficción “pura”: construcción de diálogos, de escenas y situaciones narrativas, inscripción del suspenso, conversión de las víctimas y torturados en protagonistas de la historia. (2012, 22)

En particular, entre los artistas que utilizaron este modelo, el estudioso destaca al escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh, el cual se enfoca en tópicos como las violaciones a los Derechos Humanos, la corrupción y el saqueo en la gestión pública y los testimonios históricos para construir su forma de periodismo de investigación. El *yo* que el autor utiliza intenta borrar la presunta objetividad del periodismo convencional, utilizando un subjetivismo y unos relatos de no-ficción para elaborar nuevas perspectivas asociadas con experiencias personales. De esta forma, la verdad de los hechos que presenta, se manifiesta como la verdad que alguien atestiguó y registró discursivamente. De esta forma, el género configura una nueva relación entre el sujeto que cuenta y la versión del testimonio de las víctimas o las personas implicadas en la historia (Berg 2012).

La denuncia política de Walsh abre un nuevo periodo de la historia del periodismo argentino. En forma de textos anónimos producidos por la Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA) y por la Cadena Informativa, y distribuidos por correo o de mano en mano, el

escritor intenta sacar a la luz la historia y poner un límite a la máquina represora del Estado en un momento en el cual contar y comunicar estaban prohibidos y eran peligrosos (Berg 2012).

Horacio Verbitsky puede considerarse uno de los continuadores de este género periodístico. Sus escritos se caracterizan por una proliferación de pruebas documentales, una exhibición de datos históricos y unos marcos de referencia previos con el fin de dotar de sentido al presente a partir de los hallazgos del pasado. Su libro *El vuelo* (1995) fue el primer reconocimiento y testimonio hecho por un oficial de la Escuela Mecánica de la Armada, de los crímenes cometidos en el centro de detención y de los “vuelos de la muerte” (Berg 2012).

Al ser la primera confesión que rompía el mandato de secreto militar y que mostraba una continuidad entre las órdenes de los superiores y los subordinados, el texto marcó un punto de inflexión en la investigación y la consecuente persecución penal de los crímenes de la dictadura, abriendo paso a “los Juicios por la Verdad” en los tribunales del país, rompiendo el cerco de impunidad estatal (Berg 2012).

El vuelo describe detalladamente los acontecimientos en una forma discursiva y propia del registro de no-ficción. Las estrategias de legitimación aprovechadas por el autor en la constitución del sujeto del testimonio son propias del estilo de investigación y muestran la huella de la experiencia “verdadera” a través del uso de transcripciones de voces, cortes de cintas grabadas, la impresión de datos factuales y de documentos probatorios, las hipótesis previas del periodista y hasta las mismas negociaciones entre Verbitsky y el ex marino vienen escenificadas en el texto (Berg 2012). Así, Verbitsky se propone reconstruir la génesis y los motivos de la confesión del ex represor y victimario, y al mismo tiempo constituir un testimonio a partir de la experiencia del testigo y sus confesiones, porque para él, allí se encuentra la clave de la reconstrucción (Berg 2012).

La tercera forma de narración en la cual Berg se enfoca en sus estudios, es la narración basada en testimonios de las víctimas y en su propia experiencia personal como cautivos y sobrevivientes, destacando el libro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (1998) de Pilar Calveiro, ex-militante montonera y ex-detenido-desaparecida en la Escuela de Mecánica de la Armada. Este testimonio propone una reconstrucción de los centros clandestinos de detención y exterminio hecho por la última dictadura militar en Argentina (Berg 2012).

Como explica Berg, el estilo utilizado procura alejarse del clásico estilo testimonial que propone un compromiso con la persona que narra y una verdad subjetiva vista por el

narrador, adoptando la distancia de una tercera persona, así como para anteponer el rigor crítico de un análisis político a una descripción temporal de los hechos. La operación discursiva que utiliza la autora es un desplazamiento de la primera persona, al punto de no utilizar el “yo”, sino poner su propio nombre entre los otros registrados en el testimonio (Berg 2012).

Según el investigador argentino, este *hablar como si uno fuera otro* tiene que ver con la actitud moral de los sobrevivientes, puesto que para ellos la experiencia del horror no necesita ser enfatizada. Sin embargo, es necesario, a través de un distanciamiento crítico, destacar las razones, la génesis y la modalidad del poder totalitario fundado en el principio de la desaparición y la persecución paranoica del enemigo y opositor. A partir de esto y de su propia experiencia, la autora propone un análisis de la lógica binaria en los campos ideológicos construidos y enfrentados por el poder militar, en la cual lo diferente constituía un peligro inminente (Berg 2012).

Así, para Berg, la autora consigue analizar el plan del Estado para estigmatizar al enemigo social, despolitizando la sociedad en su totalidad para engendrar una lógica de desaparición como forma de intervención política. Intentando llegar a las causas del origen del genocidio y a las raíces de la violencia, Calveiro analiza los episodios histórico-políticos que fueron desarrollando el mecanismo represivo y totalitario del Estado, explicando también la utilización de la figura del desaparecido. Esta última, permitía desde el principio la privación a un potencial subversivo de todo derecho civil y de la posibilidad de comunicación con el mundo exterior, y, en la mayoría de los casos, se concluía con su ejecución y con la ocultación del cuerpo (Berg 2012).

El estudioso argentino considera que el análisis de Calveiro sobre las relaciones entre los campos de concentración y la sociedad no reproduce simplemente la lógica binaria de víctimas y victimarios o de inocentes y culpables, sino que disuelve las dicotomías simplistas para observar los puntos de unión y los mecanismos que enlazan uno y otro lado, ya que para la autora están estrechamente atados, y conociendo uno se puede conocer el otro. Berg valoriza el trabajo de Calveiro sobre las posibilidades, la estructura jurídica y política de un Estado que permitió un genocidio, pues considera el análisis como una forma de aplicación de las teorías del estudio *Medios sin fin. Notas sobre la política* (2001) de Giorgio Agamben:

La pregunta correcta con respecto a los horrores cometidos en los campos no es, por consiguiente, aquella que inquiere hipócritamente cómo fue posible cometer delitos tan

atroces en relación a seres humanos; sería más honesto, y sobre todo más útil, indagar atentamente acerca de los procedimientos jurídicos y los dispositivos políticos que hicieron posible llegar a privar tan completamente de sus derechos y de sus prerrogativas a unos seres humanos, hasta el extremo de que llevar a cabo cualquier acción contra ellos no se considera ya como un delito. (2001, 40)

Berg considera que la experiencia histórica de la dictadura todavía produce efectos sobre el tejido sociopolítico en que vivimos, y que los testimonios establecen las condiciones de posibilidad de su representación. Solo los relatos –aunque fragmentarios e incompletos– y el saber y la experiencia que emergen de sus lecturas, pueden contar la historia desde una perspectiva diversa o establecer una “contraversión” de la historia oficial, convirtiéndose así en un acto de redención política y en una forma de evitar la amnesia y el olvido (Berg 2012).

3. *Neuronarratología*

Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto (2009) es un libro de Stefano Calabrese que reúne una serie de ensayos de varios estudiosos y teóricos con el objetivo de integrar las ciencias cognitivas y la narratología para poder entender la experiencia característica de la contemporaneidad, puesto que la realidad está cada vez más afectada por la narración. El autor afirma que el mundo está en una situación de “*narratività perfusa*” (2009, 24), es decir, considera que la narración ya no permanece dentro de los límites de las disciplinas interesadas y de otras como la política y el marketing, sino que va más allá de estos conceptos para convertirse en un nuevo tipo de experiencia característica de la contemporaneidad:

È tuttavia il mondo del marketing quello in cui si è assistito al più incisivo processo di narrativizzazione, perché le marche si sono sempre più smaterializzate e hanno acquisito un valore del tutto indipendente dai prodotti ad essa riconducibili divenendo vere e proprie istanze enunciative, in grado di attivare programmi narrativi e di inserire i consumatori nel format identitario cui tali programmi si orientano. Se infatti la *narratività* è essenzialmente un processo orientato di trasformazione, progettualità e cambiamento che coinvolge uno o più attori e in base al quale l'elemento prioritario non è il significato (statico), ma la direzione (dinamica), le grandi marche internazionali hanno senz'altro assunto il ruolo di programmatori narrativi: si prende il consumatore – cioè un Soggetto – e lo si porta

a uno stadio successivo di soddisfacimento grazie al ruolo dell'Aiutante – l'azienda stessa, che in parte coopera a fornire le competenze in grado di soddisfare il desiderio del consumatore, in parte crea essa stessa questo desiderio. [...]. In definitiva, per alcuni sarebbe proprio la trasformazione in valore dell'idea stessa di mutamento – implicita nei processi aziendali di delocalizzazione ed esternalizzazione attivi sin dagli anni Novanta – ad aver reso includibile il ruolo dello storytelling: è quest'ultimo a fungere da vettore dell'ideologia del cambiamento, [...]. Se così è risulta naturale che oggi la narratologia, ossia la disciplina che studia aspetti morfologici e condizioni di possibilità del narrare, stia subendo trasformazioni epistemologiche che la rendano adeguata a una realtà sempre più dominata dalle formattazioni suggestive dello storytelling. (2009, 2)

Esto porque la contemporaneidad pide que se aprenda cómo moverse en un mundo de identidades y tradiciones culturales que se mezclan y se reconfiguran continuamente, y solo la narrativa puede proporcionar “esquemas” y “guiones” para responder a esta necesidad (Calabrese 2009).

Como explica Calabrese, los conceptos de “esquema” y “guión” son herramientas que las ciencias cognitivas utilizan para explicar la experiencia que una persona vive desde la realidad y su capacidad para enmarcarla en categorías conocidas (esquemas estáticos), y luego actuar de acuerdo con caminos (guiones dinámicos, narrativas) definidos a partir de situaciones, roles y aplicaciones para propósitos (Calabrese 2009). A partir de esas bases, comienza a construir su teoría utilizando los estudios del teórico David Herman, y en particular su libro *Story Logic* (2002), en el cual el autor, para examinar la noción de identidad cultural y tradición en un mundo cada vez más globalizado, empieza a estudiar los conceptos de “esquema” y “guión”, para luego aplicarlos al mundo de la narratología (Calabrese 2009).

Calabrese explica cómo, con los estudios de Herman, los conceptos de "esquema" y "guión" han entrado en el lenguaje de algunos narratólogos que percibían los límites del paradigma estructuralista y deseaban superar la dicotomía entre estructura e historia y entre texto y contexto. Por lo tanto, para el estudioso italiano, el paradigma cognitivista, con su concentración en la mente y sus formas de modelar la realidad, es una posibilidad que la narratología debería aplicar para expandir su lenguaje teórico, y así tratar de destacar una dinámica cultural de largo alcance (Calabrese 2009).

El primer estudio tratado en el libro de Calabrese que me gustaría señalar, es la teoría *La narratología alla luce delle scienze cognitive* (2003) de Herman, que pretende dar una

definición de los cuentos en la perspectiva de este estudio. La investigación asume que los cuentos son una estrategia humana fundamental en la gestión de problemas relacionados con el tiempo, el proceso y el cambio, y que la narración impregna la experiencia humana puesto que sirve para diferentes fines, como representar eventos pasados o imaginarios, conocer las ideas de otras personas en el propio grupo en comparación con las ideas personales, presentar los hechos en una disputa y componer la propia experiencia personal en una autobiografía (Calabrese 2009).

Según el estudioso, esta centralidad de la narrativa en la capacidad de entender el mundo y en el actuar en él, que parece responder a las teorías de la transmisión y función de la experiencia teorizadas por Walter Benjamin³, se configuró a partir de los estudios sobre la narratología estructuralista francesa, la investigación sociolingüística inaugurada por William Labov y Joshua Waletzky y los estudios cognitivos sobre la historia de la década de 1970 que introdujeron los conceptos de “esquema” y “guion”. Estas habrían determinado la participación de las ciencias cognitivas en lo que podría llamarse una *svolta narrativa*:

Il riconoscimento da parte dei teorici del ruolo vitale che i racconti giocano nella vita quotidiana di ognuno si pone come causa e insieme come prodotto dello sviluppo – o forse si dovrebbe dire esplosione – di nuovi approcci all’analisi narratologica negli ultimi anni. Allo stesso modo, la pubblicazione del volume *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* sembra rappresentare una parte di quella che si potrebbe definire una più vasta “svolta narrativa” iniziata e consolidatasi negli ultimi decenni, al cui interno la narrazione diviene un elemento centrale di riflessione nell’ampia gamma di settori disciplinari e contesti di ricerca in cui si colloca. (2009, 32)

Aun así, para el investigador, es necesario integrar la dimensión social con las dimensiones cognitivas y estructurales, pues los sistemas semióticos se producen socialmente y se usan en contextos de interacción social. Por lo tanto, para el estudioso es necesaria una convergencia entre el estudio de la narrativa y el estudio de la inteligencia, de forma que sea posible comprender los procesos cognitivos involucrados en la creación y comprensión de las narrativas, y al mismo tiempo, se pueda entender cómo las narrativas ayudan a las personas a implementar un comportamiento inteligente y a orientarse en el mundo

3 El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov, 1936.

(Calabrese 2009).

Para que esto sea posible, Herman considera que los cuentos son “*elaborati cognitivi*” (2009, 103), que promueven cinco habilidades fundamentales: segmentar la experiencia en unidades conocibles, clasificables y utilizables; conectar eventos, acciones y situaciones mediante la asignación de relaciones causales; administrar las relaciones entre lo típico y lo efectivo, es decir, las relaciones entre los tipos mentales adquiridos y los eventos, las acciones, los objetos y los individuos reales que realmente se encontraron; organizar el comportamiento interactivo, o sea gestionar las formas de comunicación y representar modelos de comportamiento en los mundos ficticios de la narrativa; distribuir la inteligencia, para poder representar y comprender las perspectivas y las experiencias de otras personas, de modo que la propia experiencia pueda enriquecerse, y así pueda relacionarse con otras de forma más fácil (Calabrese 2009).

El segundo estudio tratado en el libro de Calabrese que nos interesa al fin de esta tesis, es el ensayo *Cognitivism e narrazione letteraria* (2011) del investigador israelí-canadiense Uri Margolin. Esta investigación pretende demostrar que las ciencias cognitivas pueden aportar algo nuevo a la narratología. El estudioso empieza considerando que el funcionamiento mental cognitivo afecta a los cuatro niveles de comunicación narrativa: autor y lector reales; autor y lector implícitos; narrador y narratario; personajes. Solo al autor y al lector reales se les puede atribuir un funcionamiento mental cognitivo real; en los otros casos la atribución es, por así decirlo, teórica e hipotética, o sea indica un estado mental o una posibilidad (Calabrese 2009).

Según escribe Margolin, una primera contribución que un enfoque cognitivo podría ofrecer a la narratología consiste en reemplazar la figura vaga y controvertida del autor implícito con el concepto de estilo cognitivo. De esta forma el autor implícito no sería más que la representación de las intenciones de resolución de problemas del autor, del estilo cognitivo que él adopta para realizarlas y de la presentación discursiva que procede de éste. Así, las ciencias cognitivas, al proporcionar esta descripción alternativa, aclaran las cuestiones que la figura del autor implícito deja borrosas, y además permite reformular el concepto de alienación en términos de reestructuración cognitiva y de estilo requerido para que el lector procese el texto y, por lo tanto, la realidad que representa (Calabrese 2009).

Considerando los personajes narrativos, Margolin los describe como sujetos a los cuales el lector les atribuye un funcionamiento mental cognitivo. Esto significa que a través de la narrativa se representan operaciones cognitivas humanas y que los lectores expanden,

a través de ejemplos en lugar de una teoría, su propia comprensión sobre el ser humano. Para la estudiosa, la ficción y las ciencias cognitivas comparten la representación del funcionamiento mental cognitivo, pero difieren porque la narrativa procede de ejemplos y parece favorecer los casos anómalos, mientras que la ciencia procede de teorías y trata de modelar fenómenos típicos. Además, en la narrativa, el acceso a la mente se presenta como si fuera directo y se centra en la conciencia y en los *qualia*, mientras que en la ciencia se formulan hipótesis y se definen métodos y procedimientos de control (Calabrese 2009).

El tercer estudio que me gustaría analizar, y que está tratado en el libro de Stefano Calabrese, es el ensayo *Fantasmî e mostri: sulla (im)possibilità di raccontare la storia della teoria narrativa* (2005) del estudioso estadounidense Brian McHale, el cual, considerando necesario comprender qué circunstancias históricas hacen deseable el ejercicio de determinadas facultades mentales, las cuales consecuentemente favorecen el desarrollo de ciertos géneros literarios, enfrenta la cuestión de la difícil relación entre los teóricos y los historiadores, y en particular entre las estructuras y la historia:

Sarebbe bello poter dire che questi due orientamenti, storicista e strutturalista, sono complementari, che la narratologia all'interno della tradizione strutturalista ha fatto da complemento alla teoria narrativa contestualista e viceversa; sfortunatamente la relazione tra le due non è così felice come questa immagine potrebbe implicare. Al contrario: sotto il grande ombrello della teoria narrativa strutturalismo e storicismo cercano entrambi di occupare una certa posizione, ciascuna tentando di avere la meglio o prevalere sull'altro, di contenere l'altro, e se non funziona allora di dimenticarsi dell'altro o di reprimerlo – una strategia rischiosa poiché, come sappiamo, ciò che viene represso è pronto a ritornare. Da parte della teoria narrativa storicista, l'accusa relativa al fatto che la narratologia reprima la storia è certamente ben conosciuta: rappresentava già la sostanza dell'attacco del Circolo di Bachtin ai formalisti, e più tardi in modo simile della critica di Jameson al formalismo e allo strutturalismo. Ma probabilmente è vero anche il contrario: che la teoria narrativa storicista ha represso il suo Altro narratologico. (2005, 175)

McHale empieza mostrando algunas consideraciones sobre la recepción de las teorías de Bachtin en sus trabajos *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1984) y *The dialogic imagination* (1981) y, seguidamente, se centra en la tendencia de estructuralistas e historicistas de subordinar las razones de los otros a las propias, sin comprender que la integración de las dos perspectivas debería ser necesaria. Por esto, el investigador observa que algunos

cognitivistas apoyan que el cognitivismo pueda conciliar estos dos polos de la teoría literaria, preguntándose, sin embargo, cómo podrían las estructuras cognitivas innatas y específicas de una especie decirnos algo sobre la historia o sobre las diferencias que ocurren en tiempos históricos en la misma especie (Calabrese 2009).

A partir de estos ensayos sobre narratología y ciencias cognitivas, Calabrese procura completar su investigación con estudios basados en las neurociencias. Particularmente, el autor empieza este camino con el estudio de Luca Berta, *Narrazione e neuroni specchio* (2009), el cual, se enfoca en un descubrimiento neurocientífico de los años noventa realizado en la Universidad de Parma por Giacomo Rizzolatti y sus colaboradores, y explica, sin entrar en detalles neurocientíficos, que existe un tipo de neuronas llamadas neuronas espejo, las cuales son la base neuronal de nuestra capacidad de comprensión empática de los otros y de sus acciones, intenciones y emociones (Calabrese 2009).

Con estas bases, Berta ilustra un experimento de Tania Singer que muestra cómo una persona puede participar en el dolor de otra persona conectada a ella si se le informa mediante una señal de que la otra está experimentando dolor. Además, el estudio demuestra que la comprensión empática de los otros se cumple, inclusive, cuando no se está en su presencia, sino a través de una mediación simbólica. Al considerar la narración como una forma de exposición a la experiencia de los otros a través de la mediación simbólica de la narrativa verbal, en particular de los personajes y, en el caso de esta tesis, de los testimonios, este enfoque se convierte en una razón de interés para analizar la recepción de los textos por parte del lector (Calabrese 2009).

A partir de esto, Berta desarrolla algunas consideraciones sobre lo que él llama *corporeidad post-simbólica* (2009, 198): afirma que nuestro cuerpo puede comprender no solamente lo que está presente, sino también puede entender lo que no tiene necesariamente una correspondencia con la realidad efectiva. Esto es gracias a la información lingüística, porque la narración permite activar un sistema de recepción a nivel neuronal, el cual posibilita que una evocación lingüística y una comprensión teórica se reflejen en la experiencia corporal. Así, el lenguaje se convierte en una forma de elaboración cognitiva que envuelve toda la experiencia corporal. También, el investigador reflexiona sobre las formas con que el lenguaje y el simbolismo extienden nuestra experiencia más allá de lo que está presente materialmente y se percibe con los sentidos, multiplicando las oportunidades de experiencia dentro de las cuales nuestra identidad personal y nuestra capacidad para orientarnos en el mundo madura (Calabrese 2009).

El siguiente ensayo que Calabrese trata es el de Cristina Bronzino, *Neuronarratologia*

ed empatia (2009), que afirma que entender la acción de los otros significa simularla interiormente. Bronzino también cita, como hace Berta, los descubrimientos de Rizzolatti sobre las neuronas espejo, pero agrega a estos una referencia importante a la investigación del estudioso italiano Antonio Damasio. El investigador opina que el aparato receptivo cognitivo no funciona solo con bases de estímulo-respuesta, sino puede reconocer también el valor de todas las manifestaciones cognitivas como las emociones, las afectividades, las intenciones y las acciones, puesto que, según la investigación, las experiencias personales del pasado ayudan a decodificar las experiencias de los otros (Calabrese 2009).

Además, Bronzino extiende esta perspectiva a lo que llama *menti finzionali* (2009, 205) de los personajes narrativos, es decir, a las relaciones entre el autor y los personajes, esto es, a la capacidad del autor para representar su experiencia, a las relaciones entre el lector y los personajes y, finalmente, a la relación entre el autor y el lector como sujetos que realizan operaciones simétricas de transposición de la experiencia en símbolos y, al mismo tiempo, de símbolos, en experiencia. La investigadora estudia principalmente en el concepto de empatía, condición necesaria para entender sobre todo el dolor del otro y los estados mentales que éste genera (Calabrese 2009).

A partir de esos ensayos, el estudioso Calabrese construye su teoría de la neuronarratología demostrando cómo, desde la niñez, la mente se basa en narraciones con las cuales un individuo aprende a relacionar los eventos como consecuencias de causas y efectos, haciendo que un estado interior sea el motor de un hecho exterior. Así estima que contar una historia no solo permite clasificar situaciones de la vida cotidiana, sino también evaluar cada nueva experiencia sobre la base de su conformidad respecto a un esquema anterior (Calabrese 2009).

Con esa teoría, el estudioso italiano, llega a la conclusión que la narrativa no representa algo que está presente en un texto por si mismo, sino lo que el lector reconoce y reconstruye en su mente o, a veces, algo proyectado por el lector mismo dentro del texto. Así, como afirma Ballerio en su análisis sobre los estudios de las investigaciones de Calabrese, éste último rechaza el anti-humanismo de la teoría estructuralista de Roland Barthes en *La mort de l'auteur* (1968), la cual afirma que un individuo debe reconocerse en autores y lectores sin psicología, historia y clase. Esto es porque las ciencias cognitivas muestran cómo la narración está vinculada a una necesidad que está más allá de los límites del texto, es decir, la de orientarse en el mundo, y las neurociencias afirman que en la experiencia del arte necesariamente traemos toda nuestra subjetividad (Ballerio 2010).

4. Literatura, violência e melancolia de Jaime Ginzburg

El estudio *Literatura, violência e melancolia* (2013) de Jaime Ginzburg se relaciona con la teoría de Calabrese. El objeto de estudio de esta tesis se enfoca en particular en el tema de la violencia. Guinzburg define la violencia como una construcción material e histórica, producida por seres humanos de acuerdo con sus condiciones concretas de existencia y, entonces, es constante en la experiencia humana. Además, esta constancia tiene que ser sometida a una percepción pautada por el extrañamiento (Ginzburg 2013).

Según el investigador existe una conexión directa entre estética y ética. Esto se debe a que el modo en el cual nuestra percepción funciona dentro del campo artístico está vinculado a la manera en la que organizamos nuestros valores a partir de las percepciones cotidianas. De esta forma, las interpretaciones de obras que realizamos más o menos conscientemente, constituyen parámetros de discernimiento:

No caso de um assunto grave como a violência, os modos como reagimos a imagens artísticas de destruição interferem, com mediações que não necessariamente controlamos, em opiniões e posições a respeito de questões sociais e históricas. Se lemos em um livro cenas em que um ser humano agride outro- em uma chave cômica, ou trágica – e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética. Ela poderá ser relevante, quanto tivermos de tomar posição a respeito de um problema referente à integridade do outro no horizonte social. (2013, 25)

A partir de esto, el autor afirma que la formación estética de una sociedad es una parte importante de su constitución ética. Esto es así ya que los modos en los que las imágenes artísticas son interpretadas, contribuyen a definir los criterios de toma de decisiones y de relacionamiento con otros seres humanos. Sin embargo, para el investigador, la formación estética no debe caer en un principio generalizador, de acuerdo con el cual la violencia puede ser considerada como una constante en la literatura: no es verdad que la violencia ocurrió siempre del mismo modo históricamente (Ginzburg 2013).

El principio universalista de la violencia contra la cual el estudioso se opone, supone que los seres humanos son caracterizados por esencias, es decir, características inmutables que no dependen de determinaciones históricas y de las circunstancias de tiempo y espacio. Para esta perspectiva, los actos violentos serían básicamente expresados de un mismo principio, una especie de violencia genérica y universal, una fuerza agresiva que atravesaría todas las épocas. Sin embargo, las posiciones que asume el estudioso, y

también esta tesis, son contrarias al universalismo de la violencia, ya que se defiende que las circunstancias en las cuales las respectivas obras son producidas, son fundamentales para el análisis y el estudio de estas (Ginzburg 2013).

Además, Ginzburg parte de algunas consideraciones aproximando el concepto de violencia con el de melancolía, la cual se define, al fin de su estudio, como el resultado de una forma de pérdida que puede ser afectiva, de un periodo de tiempo que ya no puede volver, de una situación afectiva o el alejamiento de una persona o de un lugar. La melancolía que resulta de estas situaciones se caracteriza por un malestar con relación a la realidad, lleva a una actitud autodestructiva. Esto porque el sujeto no se conforma a la pérdida y entonces vive la realidad como un campo de desencantamiento y desconfianza (Ginzburg 2013).

Este estudio se acerca a las teorías de Calabrese al deshacer la imagen de compromiso con la tendencia dominante de supuesta objetividad científica para definir la violencia, enfocándose en la subjetividad y en el concepto de empatía:

Consideremos um cenário hipotético. Quando um ser humano mata outro, este que foi destruído poderia ser, supostamente, o marido de uma esposa. Essa esposa poderia passar a viver em sofrimento, em razão dessa morte. Talvez, seu amor fosse de tal modo intenso e as circunstâncias de tal modo delicadas que ela nunca superasse essa perda. Nessa cena, não interessa apenas o fato de que houve uma morte, isto é, a violência; interessa também seu impacto em alguém que em princípio pode estar ausente, mas cuja vida pode ter sido transformada de modo decisivo, constituindo melancolia. (2013, 13)

El investigador brasileño considera importante este tipo de razonamiento para el fin de su estudio, porque esto conlleva la oportunidad de pensar no solo en contextos directamente violentos o en procesos históricos destructivos. Además, esto permite examinar la idea de culturas melancólicas, en las cuales las obras de arte se pautan por dolor y tristeza, en relación directa con la incapacidad de las sociedades de interrumpir su escalada a la destrucción (Ginzburg 2013).

Según el estudioso, el reconocimiento del problema social de la violencia puede surgir de una forma nítida en los momentos posteriores a episodios de genocidio, dando lugar a una forma de melancolía colectiva. El rechazo de la pérdida puede llevar a la negación de la realidad inmediata, y a una relación tensa con la sociedad misma. Por esto, en algunas producciones de escritores la configuración de la violencia puede constituir

una situación en la cual el sentido es incierto, problemático o indeterminado, mientras que la melancolía puede configurarse como una fragilidad o una pérdida de referencias (Ginzburg 2013).

Un problema que el autor enfatiza es la exposición cotidiana masiva a la información sobre problemáticas concernientes la violencia por la televisión, los periódicos o internet, afirmando que la cantidad de informaciones es tal que sobrepasa inmensamente la medida humana de capacidad de disposición para una reacción sensible adecuada. Por esto, la reacción generalizada a las imágenes de violencia en los medios por parte del público es una especie de apatía, en cuanto es un sistema de protección contra el riesgo de colapso emocional. El investigador brasileño sostiene que el sistema funciona de modo que se espera que el público, en general, reaccione como si estuviera sedado (Ginzburg 2013).

Como solución para que la sociedad pueda reaccionar emocionalmente a la violencia social con sensibilidad y hacer que la vida cultural no sea dominada por instancias hegemónicas interesadas en seguir con la continuidad de esta, Ginzburg propone el estudio y la lectura de los textos literarios, en cuanto capaces de romper con las percepciones automatizadas de la realidad. El estudio defiende que el acceso a cuestionamientos sobre la violencia por medio de la literatura permite romper con la apatía de una forma significativa, y que los textos literarios pueden motivar la empatía por parte de los lectores para situaciones fundamentales en términos éticos. Esto porque los modos de percepción diferenciados que objetos o situaciones cotidianas pueden asumir en un contexto textual, llevan a una nueva evaluación de los varios criterios de entendimiento, de valores y de conocimiento (Ginzburg 2013).

El autor propone algunas estrategias para abordar el estudio de cómo la violencia está tratada en una obra literaria. Por esto, es importante distinguir las etapas del análisis y de la interpretación. Por *análisis*, Ginzburg se refiere a la investigación de cómo están construidas relaciones entre diversos elementos de un texto, o sea de un trabajo riguroso, que adopta determinados procedimientos conocidos, mientras que por *interpretación*, se refiere a la atribución de sentido a un texto. Esta asignación está condicionada, obviamente, por el análisis, y su complejidad, como también explican los estudios de Calabrese, depende del repertorio de lecturas previas del sujeto interprete (Ginzburg 2013).

Para el investigador, el problema de la configuración de la violencia en una obra literaria involucra la necesidad de observaciones referentes al modo en que, en cada texto específico, se presentan elementos lingüísticos. El estudio no debe limitarse necesariamente a verificar cuáles son las escenas en que los personajes realizan actos de violencia.

Ginzburg propone como ejemplo dos figuras lingüísticas que considera recurrentes en textos producidos durante el siglo veinte, es decir, la elipsis y la hipérbole:

Essas figuras (recorrentes) são a hipérbole e a elipse. Sua presença está associada à articulação entre tema e forma, no que se refere à coesão estética. São ambas figuras que permitem dar concretização sensível a extremos, e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivência de limites.

Imagens de excesso são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras. (2013, 30)

Sin embargo, los elementos lingüísticos no son los únicos que debemos tener en consideración para el planeamiento de un análisis sobre la literatura y la violencia, sino es importante destacar otros dos elementos: el primero es más específico para el estudio de la narrativa, es decir, el análisis del narrador. El segundo es de interés más general: la contextualización histórica (Ginzburg 2013).

Como afirma Ginzburg, cuando se trata de un cuento o de una novela, la caracterización del narrador es muy importante. Esto porque el narrador delimita la perspectiva, es decir, a través de él podemos saber los acontecimientos de la historia en cuanto se determina la visión desde la cual los episodios son relatados. Por esto podemos establecer algunas situaciones típicas: el narrador que se coloca a distancia de los acontecimientos y expone los hechos caracterizados por violencia como si no tuviera en ellos ninguna participación activa; el narrador que es víctima de violencia, sufrió una situación traumática y puede utilizar un lenguaje para tentar configurar lo que aconteció en su experiencia; el narrador que se constituye como un agente de violencia y que concretiza situaciones de agresividad; y, en fin, el narrador que tiene una construcción compleja, oscilando entre diferentes posiciones discursivas (como por ejemplo utilizando la primera y la tercera persona, o pasando entre varios personajes), considerando que por lo menos una de estas posiciones es la de la víctima (Ginzburg 2013).

El autor afirma que el objetivo de esta organización de ideas no es para plantear una clasificación con fin en sí misma, sino sirve para contribuir al mejoramiento de las condiciones de delimitación del objeto de estudio. Por esto, la identificación del narrador no es un punto de llegada del análisis, sino solamente sirve para constituir la base del

estudio. Una vez identificado el narrador, es necesario pasar de una articulación estética a una ética (Ginzburg 2013).

Por ejemplo, en el caso de un agente de violencia, cabe observar si él desarrolla una empatía con la víctima, y si elabora las consecuencias de lo que está cumpliendo, más bien, si tiene una conciencia crítica en relación con los actos que lleva a cabo. En el caso de un narrador distante, es relevante conocer si el vocabulario adoptado denota empatía, si le importa lo que está relatando, o si todo es presentado con frialdad e indiferencia. En relación con la víctima, cabe definir si ésta tiene las condiciones necesarias para relatar todo lo que aconteció de modo completo, o si expone apenas fragmentos de sus sufrimientos, si puede identificar el agente de la violencia, o si éste sigue vago u oculto. Como el investigador afirma, todas estas observaciones son relevantes para una caracterización consistente en la perspectiva de la narración (Ginzburg 2013).

Otro análisis importante que el estudioso brasileño propone es la forma de narración, ya que él considera que si el narrador asume una posición que consideramos realista ante escenas de violencia, conllevaría una serie de implicaciones. La idea de realismo que Ginzburg adopta se refiere a una concepción formal pautada por el cartesianismo, caracterizada por un conocimiento que tiene una expectativa de objetividad. De esta forma, entre la realidad representada y la materia ficcional, existirían suficientes similitudes para permitir un reconocimiento (Ginzburg 2013).

El investigador afirma que asumir una perspectiva mimética en un campo que se refiere a la violencia trae a la superficie un conjunto de presuposiciones. Para que pueda existir la oportunidad de un reconocimiento de la realidad, es necesario asumir las siguientes condiciones: la realidad debe ser previamente entendida; la obra literaria debe ser también entendida previamente; las relaciones de analogía y los puntos de vínculo entre realidad y literatura deben ser debidamente establecidas (Ginzburg 2013).

Considerando que la premisa de un vínculo entre literatura y realidad es un campo polémico, el autor desarrolla algunos análisis. La idea de que un texto literario sea un registro inmediato de la realidad, supone que la realidad puede ser captada sin mediaciones, como si el escritor no elaborara sus reflexiones y como si el lector no estuviera desarrollando, desde un contacto con el texto, sus propias articulaciones. En particular, como si la relación entre lenguaje y referente fuera ajena al paso del tiempo y pautada en la transparencia (Ginzburg 2013). Por esto, si la modalidad estética adoptada por el escritor tiende a una forma para que el lector asuma que lo que está leyendo es realidad, entonces se trata de una expectativa de un efecto de verdad que es construida retórica y

lingüísticamente. Diversos escritores se destacaron por utilizar procedimientos orientados hacia ese fin, optando por estrategias como una narrativa lineal, la configuración de una aparente objetividad a través de un narrador estable, un tiempo continuo y organizado, y la utilización de un vocabulario próximo a la confiabilidad atribuida en sus contextos de recepciones específicas, a profesionales como periodistas o historiadores (Ginzburg 2013).

Sin embargo, para Ginzburg, hablar de un mundo violento como un territorio ordenado implica una distancia. Esto es así porque en el momento en que hay un dolor o un trauma involucrado, las categorías organizadas del pensamiento institucionalizado muestran sus límites y ya no puede existir la idea de que es posible mirar todo como un espectador neutral, con frialdad u objetividad. Considerando la existencia de una empatía, el narrador cartesiano difícilmente se sostiene, y si un realismo típico depende de una estabilidad de la percepción, en el campo del dolor y del trauma esa estabilidad cede (Ginzburg 2013).

El estudioso afirma que es importante la definición de las opciones estéticas, en cuanto es muy relevante pensar en el trabajo del escritor como una forma, analizando así el texto como una elaboración de lenguaje, en sus detalles, en sus relaciones internas, y considerando su intención de distinguirse de lenguajes de científicos, discursos institucionales y discursos triviales. La forma es polisémica y abierta. Además, entre forma artística e historia, pueden existir mediciones; y el trabajo de la interpretación implica una reflexión sobre estas mediaciones (Ginzburg 2013).

El autor, al considerar que la violencia se construye en el tiempo y en el espacio, afirma entonces que sus configuraciones estéticas están relacionadas con los procesos históricos y, por esto, un trabajo de interpretación debe tener en cuenta las conexiones entre las configuraciones y los procesos. La premisa, sin embargo, no debe ser de que el texto tiene la obligación de ilustrar o ejemplificar un conocimiento histórico previamente definido por parte del lector. Los historiadores tienen sus campos de debate, mientras que los escritores tienen sus campos de diversidad de posiciones. En algunos casos muy importantes, pueden ocurrir diferencias fundamentales entre las imágenes del pasado expuestas por historiadores y las que se construyen por parte de escritores (Ginzburg 2013).

De hecho, el autor explica que un camino oportuno para la interpretación es examinar cuáles son los discursos hegemónicos en el período en torno a las condiciones de producción de una obra. Los discursos hegemónicos incluyen productos institucionales de la política, de la economía, del sistema jurídico, del militarismo, de la prensa, entre otros,

que son responsables por la formación de una opinión pública. Comparando elementos internos de la obra, que a menudo son ideológicamente tensos y contradictorios, con esos discursos, podemos observar la ausencia de una linealidad y de una superficialidad en la dinámica de las relaciones entre fuerzas sociales y literatura (Ginzburg 2013).

Si tomamos como ejemplo la producción asociada a la memoria de la dictadura de las juntas militares argentinas expuesta más arriba, podemos ver que existen escritores que desarrollan un trabajo completamente contrario a las interpretaciones conservadoras hegemónicas. Para evaluar el valor de la producción literaria, para interpretarla, es relevante recuperar el contexto de su producción y observar que los textos participan de debates sobre el país, incluyendo reflexiones sobre la presencia de la violencia en perspectivas enteramente diversas de las heredadas por el pasado autoritario conservador, como afirmaron los estudiosos Idelber Avelar, Fernando Reati y Edgardo H. Berg en sus teorías aquí tratadas.

Para resumir, Ginzburg, en su estudio, afirma que es necesario que un espectador se exponga a obras de arte capaces de provocar un choque. Esta es una condición necesaria para que la empatía permita acabar con la apatía del público debida a la profusión de noticias mediáticas, ya tratada en esta tesis a través de las teorías de la estudiosa Paloma Vidal. Además, el investigador brasileño afirma que la literatura puede asumir un papel importante contra la violencia, puesto que la convivencia con la literatura permite crear un repertorio de elementos –imágenes, ideas, planteamientos, relatos, ejemplos– que, como fue tratado también en el estudio de Calabrese, interesa para la constitución de orientaciones éticas individuales y colectivas. Este repertorio, en su variedad, contribuye a un abierto y diversificado debate cuya calidad es única, ya que su materia son textos polisémicos y abiertos, cuyas posibilidades de interpretación se renuevan constantemente (Ginzburg 2013).

Bibliografía

- Alvear, I. (2003). *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Ballerio, S. (2010). Stefano Calabrese, Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del

- racconto. *ENHYMEMA*(1), 268-274.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*(n°5), 61-67.
- Benjamin, W. (1991 [1936]). *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov.* (R. Blatt, Trad.) Madrid: Taurus Editora.
- Berg, E. H. (2012). *El sentido de la experiencia.* Saarbücken: Editorial académica española.
- Bronzino, C. (2009). Neuronarratología ed empatia. En S. Calabrese, *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto* (págs. 204-224). Bologna: ArchetipoLibri.
- Calabrese, S. (2009). *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto.* Bologna: ArchetipoLibri.
- Claveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* London: Routledge.
- Galtun, J. (2016). La violencia cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*(183), 147-168.
- Galtun, J. (1969). Violence, Peace and Peace Research. *Journal of Peace Research*, VI(3), 167-191.
- Guinzburg, J. (2010). *Crítica em tempo de violência.* São Paulo: EDUSP.
- Guinzburg, J. (2013). *Literatura, violência e melancolia.* Campinas: EnsaiosELetras.
- Herman, D. (2003). *Narrative theory and the Cognitive Sciences.* Nebraska: University of Nebraska Press.
- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.* Nebraska: University of Nebraska Press.
- Margolin, U. (2011). Cognitivismo e narrazione letteraria. En S. Calabrese, *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto* (págs. 139-167). Bologna: ArchetipoLibri.
- McHale, B. (2005). Fantasmí e mostri: sulla (im)possibilità di raccontare la storia della teoria narrativa. En S. Calabrese, *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto* (págs. 168-185). Bologna: ArchetipoLibri.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial.* Buenos Aires: Pomaire Anagrama.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable.* Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editoriales Argentina.

- Shyper, W. (1962). *Loss of the Self in Modern Literature and Art*. New York: Vintage Books.
- Todorov, T. (1984). *La conquista dell'America. Il problema dell'«Altro»*. Torino: Editore Einaudi.
- Verbitsky, H. (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.
- Walsh, R. (1957). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones Sigla.

UNA POÉTICA DESAFINADA: METAFICCIÓN Y FICCIÓN HÍBRIDA EN "O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO" DE SÉRGIO SANT'ANNA¹ EVIATAR OREN²

In Memoriam

João Gilberto, 1931-2019

Sérgio Sant'Anna, 1941-2020

"No final das contas, Proust também nunca saía do quarto."

- Lorenzo Mammi "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova"

Este es un análisis del cuento "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" de Sérgio Sant'Anna, publicado en su libro epónimo de 1982. En el foco del análisis se propone que el cuento es, simultáneamente, un ensayo que ofrece una interpretación radical de la obra de João Gilberto, una poética derivada de esta interpretación y un texto literario que ejemplifica dicha poética. Es un cuento metapoético que trata de la metapoética, y un

¹ Trabajo de seminario presentado en el marco del curso "Tutoría personal para estudiantes de M.A.", en el año 2020-2021. Este trabajo ha sido galardonado con el Premio Literario Esther Seligson.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

manifiesto estético-literario para el cual la figura del gran cantante e intérprete brasileño sirve como modelo y objeto mítico de imitación y admiración – siempre a través de la lente de Sant’Anna, que lo transforma en un artista conceptual, total y de vanguardia.

El cuento demuestra casi paradigmáticamente las características postmodernas típicas del autor, tanto temática como formalmente: la mezcla de géneros (realismo, surrealismo, autobiografía, periodismo, etc.) y de formas narrativas (narración en primera y tercera persona), la fragmentación gráfica, el absurdo o el surrealismo, la inclinación hacia contradicciones, el contenido sociopolítico y, quizá, sobre todo, la metaficción.

Para el autor (tanto para el implícito como para el personaje llamado “El autor”), estas formas emanan de una experiencia de vida que coincide con el ocaso de la dictadura militar en Brasil; sin embargo, al mismo tiempo, el estilo postmoderno constituye un modo de resistencia contra ésta. En este contexto, João Gilberto no significa tan solo un ideal musical, cultural y artístico, sino también ideológico. De este modo, el autor se apropia de Gilberto y lo transforma de un ícono nacional a un héroe personal y subversivo, y a través de la mirada personal reivindica su estatus de ícono nacional. En João Gilberto, el autor encuentra (o, más bien, crea) un ideal de resistencia cultural, tanto popular como vanguardista.

Introducción

“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” fue publicado en el año 1982, siendo la parte central y más extensa de una colección epónima de cuentos, marcada por la experimentación formal. Tanto el cuento como el libro son considerados hitos de la literatura postmoderna en Brasil. El cuento toma como referencia un evento histórico ocurrido unos años antes de su publicación: João Gilberto, el gran músico brasileño celebrado como uno de los inventores de la *bossa nova* y de la llamada Música popular brasileira (MPB), había regresado a su país para dar un concierto tras varios años de estancia en el exterior sin tocar en directo en Brasil. Ese concierto, no obstante, fue cancelado en el último momento debido a deficiencias en la calidad del sonido en la sala, para la decepción de sus admiradores cariocas. El concierto propiamente dicho, si bien fue un evento histórico, no fue, de hecho, un concierto. Se trata, para empezar, de un no-concierto o un anti-concierto.

El carácter paradójico, aparente ya en el *peritexto* – el hecho es que el cuento y,

por extensión, el libro entero, llevan el nombre de un evento nunca ocurrido, un gesto irónico que probablemente fue percibido por los lectores coetáneos- marca el cuento entero. La paradoja, la contradicción y la heterogeneidad formal son los fundamentos de este cuento. Como apunta Christopher Dunn en su artículo sobre “O concierto”, en el texto están desarrolladas algunas oposiciones básicas (1998, 3). Dunn subraya la *brasilidad* de Gilberto, siendo él un ícono nacional, al lado de su internacionalidad, dado que hacía años que vivía en los Estados Unidos y que era uno de los “exportadores” más exitosos de la cultura brasileña en el mundo (1998, 4). Es esta última característica de Gilberto junto con su perfeccionismo, según Dunn, que se destacan ante el trasfondo de un Brasil “sujo, corrupto, decadente e violento” (1998, 4).

Sin embargo, diferente a lo que propone Dunn, lo más significativo no es el contraste entre los ideales de Gilberto y la realidad brasileña de finales de los setenta. Más bien son las contradicciones inherentes en Gilberto que inspiran una poética postmoderna propuesta por Sant’Anna. Es decir, el autor nos presenta una interpretación radical de la obra de Gilberto, según la cual el comportamiento de Gilberto, su manera de vivir, sus acciones o decisiones artísticas o extra-artísticas, y su notoria selectividad en cuanto a grabaciones y conciertos, forman un conjunto, una totalidad artística, una obra. Lo que para la mayoría parece como una serie de caprichos y excentricidades (por ejemplo, el cancelar un concierto enormemente anticipado en el último momento, o encerrarse por horas en el baño con su guitarra, etc.), es de hecho un componente integral de su filosofía artística. sea esta interpretación (por parte del autor) veraz o no, resulta productiva como modelo para la propia poética del autor (tanto el personaje llamado “El autor” como el propio Sant’Anna, en este cuento y en otros textos).

Dado esto, el objetivo principal de este trabajo es describir dicha poética en “O concierto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, Lo cual consiste en examinar la manera en que ciertos rasgos, principalmente musicales, se traducen dentro del cuento en elementos narrativos. Además, veremos cómo los demás personajes y episodios en el cuento sirven para fortalecer e iluminar las características que el autor le atribuye a João Gilberto. Finalmente, siguiendo las teorías de la posmodernidad en general y en la literatura brasileña en particular, elaboraremos las implicaciones políticas de la poética gilbertiana de Sant’Anna en el contexto histórico de la posmodernidad brasileña en los años de la dictadura militar.

1. Ruido/silencio: el arte-vida de João Gilberto

“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” está constituido de contradicciones, amalgamas e híbridos, que se desarrollan como fundamentos de una poética postmoderna propia del autor. Es decir, Sant’Anna escribe sobre João Gilberto emulando su estilo, creando así una nueva poética que no se restringe solamente a este texto. Más bien, la revelación de la poética gilbertiana por el autor tras el “concierto” lo inspira para toda una creación literaria marcada por los rasgos estéticos que el autor identifica en João Gilberto y, presumiblemente, compilada en el libro bajo el mismo título – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (Sant’Anna, 2014)³.

Por lo tanto, es preciso comentar ante todo que el propio texto se puede entender, en parte, no solo como una narrativa, sino también como un ensayo sobre el arte de João Gilberto. Es decir que las opiniones y observaciones que el narrador expresa en el texto le son atribuibles al propio Sant’Anna, al igual que la estética gilbertiana, cristalizada y convertida en poética literaria, se manifiesta en la obra de Sant’Anna, inclusive en ese cuento. Además, el hecho es que en el cuento existe un personaje llamado “El autor”, que es identificable nominal y biográficamente como Sérgio Sant’Anna y que la narración oscila entre la tercera y la primera persona, todo lo cual nos permite borrar en nuestro análisis, *ad hoc*, las barreras entre autor, autor implícito, narrador y personaje.

El cuento de Sant’Anna, al igual que la representación de João Gilberto en él, se definen por una serie de contradicciones y paralelismos entre el arte de Gilberto y los ideales artísticos o literarios del autor. Un intento de enumerar las contradicciones revela las siguientes: arte/vida, música/silencio o silencio/ruido, actor/personaje, forma/contenido, los dos significados de la palabra “historia” (que en portugués se equivalen a las variantes “história/estória” [189]), realidad/ficción, perfección/imperfección, ensayo/concierto, concierto/no-concierto, arte popular/vanguardia y lo individual/lo nacional.

La que aparece con más frecuencia es la de música/silencio o silencio/ruido. No es casualidad que el cuento comienza con un encuentro imaginado entre el intérprete brasileño y el notable compositor norteamericano, John Cage. Durante ese breve encuentro, más bien una despedida de Gilberto antes de su vuelo hacia Río, el compositor vanguardista le da una jaula vacía que contiene el “pájaro de la perfección” (164). La presencia de Cage, además del juego de palabras y de presentar a Gilberto como un artista

3 Todas las citas de Sant’Anna son de esta versión.

conceptual de vanguardia, alude a su obra más célebre, 4'33", la que mejor que cualquier otra obra musical del siglo XX demuestra la noción de que el silencio no es menos esencial para la música que el sonido, que tiene igual importancia y entidad, que la inacción es también acción y que, bajo los auspicios del silencio, los materiales extra-musicales entran en escena y se hacen parte de la obra o, más bien, son la obra misma.

Esta misma noción vuelve una y otra vez a lo largo del cuento: tras la cancelación del concierto, pese a la decepción general de todos, el autor comenta:

Adorei o concerto do João Gilberto no Rio de Janeiro. O concerto foi dado, é isso que as pessoas precisam entender. A recusa de João Gilberto em cantar naquelas condições e suas palavras posteriores foram o concerto que ele ofereceu à cidade do Rio de Janeiro. (164)

En este respecto, el rechazo de Gilberto es una declaración artística: no solo frente a la imperfección y mediocridad de Brasil, como plantea Dunn, sino, sobre todo, como una muestra de su filosofía estética: a veces, el silencio es superior al sonido, y es lo que informa la obra musical.

El autor expresa esta idea estética más claramente poco antes de la noticia de la cancelación:

JG é um cara que se valoriza pelo silêncio, as pouquíssimas apresentações e os discos, muito selecionados. Quer dizer, ele se valoriza também pelo que não faz, os shows que não dá. E quando se dispõe a cantar em público, é um acontecimento que vem com muito peso. O mesmo peso que ele dá a cada nota musical. (181)

Dicho de otro modo, João Gilberto es un *artista total* –“um artista em tempo integral”– cuyas decisiones, dentro y fuera de la canción, son todas el fruto de un proceso artístico. La ironía de esta declaración por parte del autor es obvia: Gilberto tenía la reputación, casi la infama, de ser un artista que, de un antojo, podría parar un concierto en el medio si juzgaba que el público era demasiado ruidoso, o quejarse del aire acondicionado en la sala y exigir que se apagase. Se dice que en un concierto en los años sesenta, abandonó el escenario porque el público lo había acompañado en la frase “qüém qüém” de su canción “O pato” (Lichote). Aquí, en manos de Sant’Anna, todos estos gestos son percibidos como parte de la obra de vida de Gilberto, más bien que caprichos de un artista excéntrico y egocéntrico.

Sin embargo, la presencia y la importancia del silencio y de los vacíos en Gilberto son, quizás, parte de una visión más amplia del arte, y de la perfección artística. Para Gilberto, la perfección se logra mediante la incorporación de elementos opuestos a los convencionales en la obra, o de elementos contrarios entre sí: no solo el silencio dentro del sonido, sino también la vida dentro del arte (“João começou a mascar chicletes, compondo mentalmente o ‘Bubble gum samba’. Uma estrutura tríplice baseada na oposição dos sons da saliva, dos dentes e do maxilar” [166]); y el contenido dentro de la forma (“o conteúdo em João Gilberto não pode ser procurado nas letras das canções, quase sempre irrelevantes [...] O conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical” [190]).

Las observaciones del autor reflejan una mitología, incluso hagiografía, que ha crecido alrededor del cantante: un perfeccionista intransigente que ha inventado un estilo musical desafiando las convenciones de la samba y, más precisamente, las de la *samba-canção*. De hecho, las peculiaridades estilísticas de Gilberto y, por extensión, de la *bossa nova*, fueron criticadas y juzgadas negativamente por puristas cuando había publicado sus primeros éxitos. El crítico José Ramos Tinhorão, que también aparece en el cuento (comentando en la aduana que el pájaro de la perfección debe estar en cuarentena “Para não contaminar os pássaros do país” [169]), había sido notoriamente desdeñoso frente a la nueva forma de samba producida por Gilberto, criticando, entre otros, su voz baja y carente de vibrato, y su guitarra demasiado sincopada, que Tinhorão nombró *Violão Gago* –es decir “guitarra tartamuda”– (Priore 2008, 117).

Sin embargo, fueron estas mismas imperfecciones que dieron a luz la *bossa nova*, un género que terminó siendo elogiado por su elegancia y sofisticación, y por el nivel artístico de sus mejores exponentes, al lado de convertirse en una contribución original de Brasil a la música popular mundial y al *jazz*. Según comenta el crítico ítalo-brasileño Lorenzo Mammì (Mammì 1992), la *bossa nova* se caracterizaba también por una mezcla única de altos niveles artísticos y técnicos con una actitud bastante suelta e informal, que Mammì clasifica como “pendor amadorístico”: “...a geração criadora [apresentou] o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite” (1992, 64).

En el ensayo de Mammì se ven reforzadas varias de las ideas de Sant’Anna: según el crítico, la música de Gilberto “possui uma carga utópica” (1992, 70), pero, a la vez, el artista tiene algo de diletante. Su voz aproxima “sempre mais o canto à fala [...] A essência está em algo mais recuado, numa determinada inflexão da voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto” (1992, 66); “O pulso da bossa nova, e sobretudo o

de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa” (1992, 69); “Um concerto de João Gilberto, ao contrário, mesmo num estádio, mantém algo de uma reunião de apartamento”; “Física e musicalmente, João Gilberto não sai de casa.” (1992, 70)

Todas estas impresiones tienen algo en común: representan la tendencia de João Gilberto a lo extra-artístico, o sea, su inclinación a introducir lo extra-artístico y lo que pertenece a la vida del artista dentro de la obra, volviéndolos una parte fundamental de su arte. Hay que subrayar que este elemento nada tiene que ver con la incorporación de materiales biográficos, lo que no resultaría nada novedoso. Se trata de la utilización de lo no-artístico o extra-artístico, de aquello en la experiencia del artista como ser humano que no pertenezca estrictamente a su función u obra artística estrictamente.

Asimismo, Mammì parece estar de acuerdo con Sant’Anna de que se trata de una poética bien razonada, y no únicamente de excentricidades de un cantante popular. “No final das contas,” concluye Mammì, “Proust também nunca saía do quarto” (1992, 70). En resumen, el de João Gilberto es un arte hecho de vida. Lo que hace Sant’Anna es extender esta relación para determinar que la vida de Gilberto es también arte.

El arte-vida de João Gilberto, como lo formulan Sant’Anna y Mammì, va en contra del concepto tradicional del arte, que separa el escenario de los bastidores y los personajes de los actores. En la música de Gilberto, así como en el cuento de Sant’Anna, dicha separación no existe. No por nada aparecen en el texto otros artistas cuyas obras demuestran relaciones semejantes de arte y vida: además del ya mencionado Cage (cuya *Living room music* que utiliza objetos domésticos como instrumentos musicales, está mencionado por Mammì en comparación con João Gilberto [1992]), también aparece el dramaturgo experimental Robert Wilson, que está en el aeropuerto durante el encuentro de João Gilberto y Cage, subiendo y bajando una escalera mecánica, un gesto que Cage explica como “um figurante anônimo na movimentação de atores-personagens no Kennedy Airport. Bob Wilson é um artista em tempo integral” (2014, 165); el director de escena y amigo del autor, Antunes Filho, que, al unirse con el autor y otros amigos en un bar, “dirige a organização das mesas [...] para os seus amigos como se dirigisse uma peça de teatro” (178), etc.

Para resumir el análisis de la poética gilbertiana, es posible afirmar que João Gilberto, así como muchos de los demás artistas referidos y mencionados en el cuento, es alguien que hace arte con la vida; es decir, utiliza su propia vida, y sus partes que no suelen integrar el arte, como materia prima en su música. En cambio, su vida fuera y detrás de su música –los intervalos entre un concierto y otro, o entre un disco y otro, sus hábitos

ascéticos, etc.– se convierte en parte definitiva de su obra. El silencio, en este contexto, es el nexo por excelencia entre vida y arte: el callarse es una acción tanto en la vida como en el arte.

Además, el concierto silencioso de João Gilberto en Río de Janeiro es también, claramente, una variación sobre la ya mencionada *4'33"* de Cage. En esa obra, en ausencia de contenido musical, los ruidos de fondo se convierten en los sonidos de la obra. Del mismo modo, tal como *4'33"* incluye todo lo que sucede durante la actuación de la obra, el marco del concierto de João Gilberto consiste en todos los ruidos de fondo: los murmullos del público, las noticias en los periódicos, los rumores sobre João Gilberto y las declaraciones del mismo antes de la anulación del concierto, pero también los pensamientos y las imaginaciones del autor y sus acontecimientos personales. O sea, el concierto consiste en todo lo que está bajo el título del cuento "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" y, por extensión, los cuentos que están incluidos en la recopilación del mismo título. El concierto silencioso crea una pluralidad en la que todo cabe.

2. Cuento/no cuento: metaficción y la poética desafinada de Sérgio Sant'Anna

Para averiguar cómo la estética de João Gilberto, ya presentada, se traduce por Sant'Anna en poética, en teoría literaria que el propio texto ejemplifica, es necesario tratar el género textual. Por definición y autodefinition, nos situamos en la ficción corta. Para afinarlo un poco más, se trata de un cuento largo (de unas cincuenta páginas), que por sus pretensiones se puede considerar una novela corta. No obstante, un elemento que aleja este texto del cuento convencional es que la focalización no es de algún personaje o de un narrador exclusivamente auto- o heterodiegético, sino del autor, en su función de creador, de narrador y de personaje.

El caso es que en el cuento existe un personaje llamado "El autor", identificado nominal y biográficamente con el autor real del cuento; que este se ocupa, dentro del cuento, en la escritura de un cuento sobre el concierto anulado de João Gilberto; y que, como a continuación se mostrará, las opiniones e ideas que tiene este personaje sobre el arte en general y el de Gilberto en particular se corresponden con las características de su propia obra literaria. Esto implica que: 1. tenemos aquí un híbrido literario, que se encuentra a medio camino entre la ficción y el ensayo. 2. Por ende, como es aceptable en textos ensayísticos y no ficcionales, sí se puede hablar de un sujeto *autoral* al cual se le atribuyan las afirmaciones enunciadas en el texto, ya implícitas ya explícitas, sea por el narrador o por el personaje llamado alternativamente El autor y Sérgio Sant'Anna.

Aquí también, el autor nos sitúa en un espacio de contradicciones y de ambigüedad, obligando al lector a discernir entre las varias y opuestas categorías que se entrelazan en el texto. La inclusión del cuento dentro de la ficción posmoderna es indudable, si tomamos la definición de la poética posmoderna plasmada por Linda Hutcheon. La crítica canadiense plantea que la posmodernidad es “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon, 1988, 4), lo cual sería obviamente apto para describir “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”.

Efectivamente, el cuento comienza con un encuentro imaginado entre dos figuras históricas y continúa con unos episodios surrealistas que incluyen algunas aves: el invisible pájaro de la perfección, y también un urubú que está saludando a Gilberto en su entrada al espacio aéreo de Brasil y le transmite un mensaje en código morse desde su amigo, Antônio Carlos Jobim (2014, 167); este urubú lo hace pensar en otro, que una tarde apareció en la pantalla de un cine antes del comienzo de una película que Gilberto fue a ver, y abandona la pantalla solo cuando el acomodador lo espanta (168).

El tercer giro mimético que toma el cuento es la aparición del autor en el aeropuerto para recibir a João Gilberto. Aquí tenemos una figura histórica (Gilberto) y otra entidad que es histórica (Sérgio Sant’Anna) a la vez de cumplir funciones estructurales dentro del texto (el autor, el narrador, el yo poético, etc.), y estos dos (así como otros personajes históricos, artistas, músicos, amigos y conocidos del autor) se sitúan en eventos reales pero también en ficticios, como el siguiente: “— Siga aquele carro — disse o autor ao chofer de táxi, apontando o carro de João” (170).

Cabe mencionar que el propio Sant’Anna subraya lo autorreferencial en João Gilberto, citando varias de sus canciones metapoéticas, como “Desafinado” o “Samba de uma nota só”: “Eis aqui este sambinha / feito de uma nota só / outras notas vão entrar / mas a base é uma só” (191).

La heterogeneidad e hibridez encontradas en el cuento están reforzadas por otros recursos formales, como la inserción de citas de periódicos y revistas (172), la estructura fragmentaria y la oscilación entre la objetiva tercera persona y la subjetiva primera, introducida a medio camino: en un fragmento titulado “Autoanálise” que se trata, apropiadamente, de una autorreflexión del autor, la narración pasa de manera repentina, de un párrafo para otro, a la primera persona (el resaltado es mío):

(...) se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor. Do mesmo modo que alguns cineastas se viciam

em olhar as coisas enquadrando-as numa câmara imaginária. E um escritor autobiográfico acabará escrevendo sobre ele escrevendo.

De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever. (187)

No sería muy difícil analizar esta transición, ya que el propio autor lo hace simultáneamente: para él, la verdadera autoficción es la narrativa autorreferencial. De ello resulta que lo objetivo y lo subjetivo oscilan constantemente: si *Las meninas* es una pintura de un artista pintando a otras personas, “O concerto de João Gilberto”, en cambio, es un cuento sobre un escritor escribiendo un cuento sobre un escritor escribiendo un cuento, etc. Si pudiéramos ver el otro lado del lienzo de Velázquez, ése no mostraría *Las meninas*. Paradójicamente, el cuento sobre João Gilberto que Sant’Anna está escribiendo en “O concerto de João Gilberto” es el mismo que leemos.

Esto, claramente, constituye el cuento como un ejemplo clásico de *mise en abyme*. Según la tipología de Dällenbach (Dällenbach 1989), el cuento se calificaría tanto como un *mise en abyme* infinito (que tiene el potencial de autorrecursividad infinita), como un *mise en abyme* paradójico, según el cual el texto contiene y produce a sí mismo (1989, 35). Tal vez, lo que facilite esa recursividad sea el hecho de que el cuento enmarcado existe solo como un objeto (“um conto sobre o concerto” etc.), sin que se tenga acceso al texto enmarcado mismo, como es el caso del cuadro en *Las meninas*.

Obviamente, este no es el único recurso metaficcional en el cuento. Ya a partir de la introducción del autor en el fragmento “O autor” ingresamos en el reino de la metaficción, ya que esta denominación no significa solamente la profesión del personaje ni la identificación fortuita entre este y aquél que escribió el texto, sino que su función como personaje es escribir el cuento que estamos leyendo.

Por tanto, también cabe mencionar la metalepsis como recurso metaficcional prevalente en el cuento: el autor cruza intermitentemente los niveles narrativos, hasta borrarlos por completo: en primer lugar, cuando introduce al personaje “El autor” –es decir, a sí mismo– en la trama, coloca un elemento extradiegético dentro de la diégesis, ya que esta denominación no funciona como sustituto eufemístico de *yo* (lo cual sería más adecuado a otros géneros, como la crónica o la noticia), sino que se trata de un epíteto de dicho personaje. Luego, El autor va adquiriendo protagonismo cada vez más, como el texto va dedicándose cada vez más a la vida, a los pensamientos y a las ideas del Autor. En un

fragmento, en la primera persona, si bien entre comillas, confiesa que: “estou escrevendo pouco. [...] Mas vou fazendo, muito devagar, um livro de contos. Textos que discutem o dizer e o não dizer. Um livro que busca algo assim como o silêncio” (2014, 179). Y luego: “Um texto inteiro sobre o ‘Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro’ vem à cabeça do autor” (185). Aquí aparece otro nivel narrativo, la metadiégesis, pero ésta es, ya sabemos, la misma que la diégesis: el cuento es ese que se está leyendo y el Autor es el propio Sant’Anna. Esta identificación entre un cuento, dentro del universo diegético, y el cuento real y, por ende, extradiegético que el lector tiene delante, produce la metalepsis: el autor se encuentra dentro de su universo diegético y convive entre sus personajes. Cabe subrayar: identificamos el cuento que El autor escribe sobre el concierto de João Gilberto con “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, justamente porque identificamos al Autor con Sérgio Sant’Anna.

Al parecer, estos ejemplos de metaficción no encajan cómodamente con la teoría narratológica. Tanto Genette como otros críticos categorizaron la metalepsis en varios subtipos: la metalepsis retórica y la ontológica, la metalepsis del autor y la del lector, etc. (Genette, 1980, 234). Sin embargo, el ejemplo de “O concerto” no parece caber en ninguno de ellos: no tenemos un autor o narrador extradiegéticos que invaden e interfieren en el universo diegético, sino un autor que funciona simultáneamente –a la vez de escribir y/o narrar el cuento– como personaje. La distinción tradicional entre metalepsis del discurso o de la enunciación y la del enunciado resulta irrelevante para “O concerto”, ya que en este cuento la narración y la historia son una.

No obstante, en su libro sobre la narración paradójica, Meyer-Minnemann, Lang *et al.* nos ofrecen un marco más adecuado para el análisis de los fenómenos metaficcionales en el cuento. Lang (Lang 2006) menciona algunas definiciones de la narración paradójica, una de las cuales del escritor argentino-español Enrique Lynch: “la narración paradójica es una narración que se interrumpe” (2006, 22) Lang, a su vez, sostiene que “la narración según la *doxa* [...] se funda en constelaciones de diferenciación. En cambio, la *narración paradójica* busca anular esas diferencias y minar las constelaciones convencionales” (30). Las dos principales técnicas narrativas de la narración paradójica, según Lang, son la epanalepsis y la silepsis. La primera se define como “los procedimientos de desdoblamiento vertical y/u horizontal” (36) en el texto. *Mise en abyme* constituye una epanalepsis vertical, en la cual un elemento o elementos del discurso o de la historia (el autor, el narrador, la trama, etc.) se ven reflejados en una historia dentro de otro nivel narrativo. La silepsis, a su vez, se define como la “simultaneización de lo no simultáneo” (33), tanto vertical

como horizontalmente, a fin de anular o borrar los límites entre los niveles narrativos o diegéticos. Como el narrador y el autor se identifican por completo en el cuento bajo nuestro análisis, en Sant'Anna se encuentran, según las categorías propuestas por Lang, tanto la silepsis del "autor" como la del narrador. Como este es el caso, basta mencionar una de las definiciones de Lang:

silepsis vertical del "autor":

el "autor" convierte la escritura de la narración posterior a la narración misma en una presentación de tipo dramático que presupone la simultaneidad entre el acto de escribir y el acto de narrar. (36)

Este procedimiento no podría ser más obvio que en el siguiente ejemplo del cuento: "E aqui estou eu, o autor, caminhando no espaço branco da página, manchando-o com tipos negros. E vamos em frente" (2014, 191).

Como ambas técnicas "paradójicas" se encuentran en el cuento, al lado de otros recursos, procedimientos y "trucos" metaficcionales e intertextuales, el texto seguramente podría ser analizado por muchos como anti-mimético. En la lista de procedimientos anti-miméticos enumerada por Blaustein (2011, 32-34) vemos varios de los que encontramos en Sant'Anna: tematización de la escritura, destrucción de la linealidad temporal, fragmentación, intertextualidad, metaficción, etc.

No obstante, el concepto más apto para "O concerto" es el que Linda Hutcheon atribuye a toda la metaficción moderna, es decir, la *mímesis del proceso*: "Modern metafiction which thematizes its own fiction-making processes signals a contesting of [19th century] 'realism'" (Hutcheon 1980, 39). Sin embargo, la metaficción mantiene otro tipo de mimesis: la del proceso literario, ya de la narración, ya de la escritura, ya de la lectura. Esta postura se puede entender como una generalización, ya que toda literatura refleja o conserva relación cualquiera con la (o sea, con una) realidad. Pero en el caso de Sant'Anna se destaca, como fundamento de su poética, la percepción de la literatura como la representación de su creación, esto es, la aventura de una escritura. La focalización permanente del cuento es la del autor que lo va escribiendo ("aqui estou eu, o autor", etc.) mientras que el "aquí" es ese espacio blanco de la página. Esta percepción de la metaficción es incompatible con la sensación de aporía e inquietud mejor enunciada por Borges en "Magias parciales del Quijote" (Borges, 1984, 669): en ningún momento estamos bajo una ilusión de realidad que pueda ser interrumpida.

Si es así, la poética metaficcional de Sant'Anna consiste en incorporar la vida en la ficción para crear una ficción que incluya su propio proceso de creación, así ficcionalizando al autor y su labor simultáneamente con el mundo representado, la historia y los personajes y, a la vez, desficcionalizando la representación ficcional. Esta es la estética definitiva del libro, el mismo que el autor describe en una frase ya citada: “um livro de contos. Textos que discutem o dizer e o não dizer. Um livro que busca algo assim como o silêncio”.

No por casualidad, los cuentos que enmarcan el libro – “Uma página em branco” y “Conto (não conto)” – llevan dicha estética al extremo. Basta citar sus respectivos incipits para comprender lo saliente que es esta estética para Sant'Anna: “Uma página em branco a oferecer todas as possibilidades, o papel aceita tudo. Ou muito, não se sabe” (2014, 7); “Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada” (212).

Eso quiere decir que el empleo de la *mimesis del proceso*, o de la incorporación y la ficcionalización del proceso creativo dentro del producto, la de la enunciación dentro del enunciado, etc., es un procedimiento explícito e intencional por parte del autor: la acción de un personaje en el cuento produce el objeto que el lector real sujeta y lee.

Esta es una clave para el análisis del cuento: nuestra interpretación se apoya en la identificación de un personaje (El autor/Sérgio Sant'Anna) con una persona histórica (el escritor brasileño Sérgio Sant'Anna). Semejante identificación sería inaceptable en la mayoría de los análisis literarios. Y, sin embargo, la hacemos, justamente por la correlación casi lineal entre los conceptos poéticos e ideológicos que el autor le atribuye a la obra de João Gilberto y los que se encuentran en la suya. El cuento, a final de cuentas, es una apología, tanto de João Gilberto como del autor mismo. En una conversación con un amigo músico, Sant'Anna le confiesa que: “Tô escrevendo um conto sobre o concerto que João Gilberto não deu no Canecão. Um troço a favor do João. Mostrando que a recusa de ele cantar foi, em si, um importante fato musical” (194). Y, a su vez, justifica su propia escritura diciendo que “se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor”, dando así una explicación casi ingenua de su metaficción. Este es el nexo entre la temática del cuento y sus aspectos formales. O, como Sant'Anna escribe respecto al cantante admirado, “Seu modo de cantar é um manifesto musical. O ‘Desafinado’, por exemplo. É um manifesto” (182).

3. Nacional/individual: João Gilberto, un héroe posmoderno

Hemos presentado el carácter esencialmente híbrido que gobierna las expresiones artísticas tanto de João Gilberto como las de Sérgio Sant'Anna: el estilo musical de João Gilberto como

un híbrido de arte y vida, y la metaficción de Sant'Anna como híbrido de ficción y vida, entre otras contradicciones que van resolviéndose en el cuento. Ya se ha usado el término “manifiesto” para describir tanto el cuento como la música de João Gilberto. Ello implica una afirmación axiológica: la estética de João Gilberto es la que alcanza la perfección, y es una que subvierte muchas de las prevalentes normas estéticas y culturales en el Brasil de los setenta. Sin embargo, apenas si hemos tocado la presencia de lo posmoderno, en calidad de concepto sociopolítico, en el cuento. No obstante, esa categorización no es tan solo un hecho historiográfico, sino que implica algunos significados que resultan fundamentales para la interpretación del cuento.

Nelson Vieira (1991) le atribuye a la tendencia metaficcional en la literatura brasileña posmoderna ciertos significados políticos, entendidos en el contexto de la dictadura militar. Según sostiene Vieira, uno de los objetivos de la metaficción es desvelar –y, por tanto, desafiar– el autoritarismo de la narrativa, mejor ejemplificada en el narrador omnisciente y en la representación supuestamente objetiva de la realidad, poco cuestionada en la narrativa tradicional. La profusión de novelas de metaficción en Brasil en los años setenta y ochenta representa, según Vieira, una actitud sociopolítica:

In exercising their freedom to demystify illusion's multifarious manifestations in the arenas of literature, society, politics and culture, those Brazilian novelists who practice metafiction or acute textual self-consciousness are, for all purposes, hoping to reduce the distance between art and life by deliberately inciting their readers to be suspicious and aware of those established codes, discourses and patterns, exuding power, control and authority (1991, 584).

Vieira se apoya en Patricia Waugh, quien afirma que la literatura metaficcional no solo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo fuera del literario texto ficcional (585). Conforme a ello, Vieira plantea que la creación metaficcional en Brasil de los últimos años de la dictadura, entre ella la obra de Sant'Anna, refleja un intento de desafiar y cuestionar las ideologías hegemónicas.

Si bien Vieira no trata directamente “O concerto” sino otra novela de Sant'Anna, su planteamiento es igualmente válido para este análisis, así como lo es su definición de lo posmoderno. Siguiendo a Hutcheon, Vieira define la ficción posmoderna como aquella que “proyecta una mezcla de lo autorreflexivo y lo ideológico, subrayando la necesidad

de reconocer críticamente el propio acto del discurso y sus sutiles riendas de poder” (584-5). Asimismo, nos sirve también la afirmación de Hutcheon de que “the increasing uniformization of mass culture is one of the totalizing forces that postmodernism exists to challenge. Challenge, but not deny. But it does seek to assert difference, not homogeneous identity.” (Hutcheon, 1988, 6).

Tanto las ideas presentadas por Vieira como los planteos de Hutcheon se pueden hallar fácilmente en el cuento de Sant’Anna. Si bien la inherente postura antiautoritaria de la metaficción existe de manera implícita en el cuento, es el desafío de la uniformización que juzgamos más patente y relevante para este análisis. Por último, también es útil la definición originaria de “la condición postmoderna” por Lyotard (1979) como la “descomposición de los grandes relatos” (31). El enfoque del cuento en la ruptura de las categorías estrictas ya se ha mostrado extensivamente.

Aunque los escritos de Vieira, Waugh, Hutcheon y Lyotard iluminan el cuento de Sant’Anna en tanto que muestran lo político en la poética desarrollada por el autor a partir de su interpretación de la obra de Gilberto, cabe decir que existe cierta tensión entre ellas. Mientras que lo posmoderno, para Vieira, sirve como instrumento de resistencia contra la uniformidad y el autoritarismo, Lyotard propone el estado posmoderno como la realidad. Esta percepción se manifiesta también en el cuento:

Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. (2014, 187)

El autor presenta su estética fragmentaria como el producto inevitable de sus condiciones de vida, y la vincula, no obstante, con la perfección impura de João Gilberto y con sus propias aspiraciones artísticas. En todo caso, se formula en el cuento una dicotomía tanto estética como política-cultural, entre lo híbrido, lo contradictorio, lo impuro, lo marginal o lo individual, por un lado, y lo uniforme, lo monolítico o lo nacionalista.

En esta dicotomía, los esfuerzos creativos de Sant’Anna serían una postura contestataria frente al ambiente cultural de un Brasil dictatorial, en el cual un escritor de vanguardias se siente marginalizado. En este contexto, Sant’Anna halla inspiración en João Gilberto como una suerte de héroe alternativo, subversivo, quizá contracultural, que desafía la euforia nacionalista.

Dos figuras que aparecen en el texto iluminan estos aspectos de Gilberto: Luis Carlos Prestes, el mítico líder del Partido Comunista Brasileño, y el gran futbolista, Mané Garrincha. Prestes, apodado “El caballero de la esperanza” y una figura mítica desde los años veinte, durante la década de setenta vivió fuera de su país, exiliado en la Unión Soviética, y regresó a Brasil a finales de 1979, aproximadamente al mismo tiempo que João Gilberto. En el cuento, coinciden las llegadas de ambos al aeropuerto Galeão. Tal como Gilberto, en Prestes existe esa paradoja de ser un ícono nacional de Brasil que representa valores internacionales al mismo tiempo. Su paralelo con Gilberto sirve para presentar a este último como otro símbolo de resistencia política y cultural. Para Sant’Anna, “João também era um exilado. Um exilado musical.” (2014, 171) Resulta irónico que Gilberto hubiera regresado de los Estados Unidos tras lograr gran éxito en la capitalista industria musical norteamericana, mientras que Prestes encontró su refugio en el otro lado de la cortina de hierro.

Sobre Garrincha escribe Galeano (2010):

Alguno de sus muchos hermanos lo bautizó Garrincha, que es el nombre de un pajarito inútil y feo. Cuando empezó a jugar al fútbol, los médicos le hicieron la cruz, diagnosticaron que nunca llegará a ser un deportista este anormal, este pobre resto del hambre y de la poliometitis, burro y cojo, con un cerebro infantil, una columna vertebral hecha una S y las dos piernas torcidas para el mismo lado. Nunca hubo un puntero derecho como él. (118)

Estas mismas deformidades fueron decisivas en la creación del estilo peculiar que le hizo ganar su fama. En la poética de Sant’Anna, Garrincha sabe ya que de él se aprende que “a linha reta nem sempre é o caminho mais hábil entre dois pontos.” La línea torcida de Garrincha es el equivalente futbolístico del *Violão gago* y de lo desafinado de Gilberto. En otra parte del cuento, el autor describe el cuento (el propio) que procura escribir como “Um texto como Garrincha jogando uma pelada em Raiz da Serra, depois de faltar a um jogo importantíssimo do Botafogo. Um texto de prazer” (2014, 207).

Hay que subrayar la centralidad de lo nacional dentro del imaginario posmoderno en el cuento. Ello se puede rastrear en el modernismo brasileño, que, al igual que otros contemporáneos movimientos latinoamericanos, trataba extensivamente de cuestiones y problemas de carácter nacional, intentando formar y definir la identidad de una nación recién descolonizada. En ese ambiente surgió un debate entre los que defendieron una visión purista y homogénea que buscaba una autenticidad esencialista, y aquellos que

optaron por una hibridez cultural: cabe mencionar el movimiento nacionalista *Verde-amarelo*, por un lado, y los Antropófagos, quienes intentaban formular una identidad brasileña fundada en el canibalismo cultural, o sea, la incorporación de influencias ajenas para crear una cultura propia. (Dunn, 2001, 17) No es de extrañar que el crítico argentino Néstor García Canclini haya visto a los antropófagos brasileños como antecedentes de la posmodernidad (Madureira, 2005, 50).

En este contexto, Sant'Anna constituye a João Gilberto como una suerte de héroe populista para los antinacionalistas, que internaliza las contradicciones del postmodernismo y de la vanguardia brasileña: no solo un artista que alcanza la perfección con la línea torcida de Garrincha, sino un artista individual que sin embargo mantiene su fuerte vínculo con la experiencia nacional. Así se entiende el intento de Sant'Anna de imaginar a Gilberto cantando el Himno nacional de Brasil (2014, 170) y, en seguida, el Internacional (2014, 170), apropiándose de ambos y adaptándolos a su propio estilo.

Conclusión

Este trabajo ha sido compuesto por tres partes principales: un análisis de la interpretación de João Gilberto por Sérgio Sant'Anna en "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", formulada mediante recursos ficcionales y ensayísticos, y presentada aquí como una poética fundada y productiva; una interpretación del cuento de Sant'Anna basada en las teorías de la metaficción y en la propia poética que Sant'Anna desarrolla en el propio texto; y una aproximación a los significados sociopolíticos que emanan en el texto, a partir de dicha poética y siendo el cuento un manifiesto que busca sintetizar el contenido con la forma.

Este es un cuento problemático: no solo porque desafía las formas convencionales de la literatura, obligándonos a infringir las estrictas reglas de la crítica literaria, mezclando autor, narrador y protagonista; tampoco por su especularidad metaficcional quizá infinita, sus contradicciones y su humor absurdo; sino también porque es sumamente difícil decir algo nuevo sobre un texto intensamente autoconsciente y autorreferencial que se dedica a la autorreflexión y al autoanálisis. Pero como el mejor concierto es el anulado (o el ensayo antes del concierto), el mejor texto es el borrador y la perfección apenas si se ve, nos contentaremos con lo imperfecto.

Bibliografía

- Blaustein, Daniel. 2011. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag.
- Borges, Jorge Luis. 1984. «Magias parciales en el Quijote.» En *Obras completas*, de Jorge Luis Borges, 667-669. Buenos Aires: Emecé editores.
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The Mirror in the Text*. Traducido por Jeremy Whiteley y Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- Dunn, Christopher. 1998. «Contrapontos fragmentários: meta-ficção e produção simbólica em ‘O conceto de João Gilberto no Rio de Janeiro’ de Sérgio Sant’Anna.» *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* XXVII (2): 3-13.
- . 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press.
- Galeano, Eduardo. 2010. *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Traducido por Jane E. Lewin. . Ithaca: Cornell University Press.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- . 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York-London: Routledge.
- Lang, Sabine. 2006. «Prolegómenos para una teoría de la narración paradógica.» En *La narración paradógica*, de Nina Grabe, Lang Sabine y Klaus, Meyer-Minnemann (eds.), 21-48. Madrid: Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- Lichote, Leonardo. 6. *As histórias do ‘sr. Oliveira’: as lendas que deram a João Gilberto a fama de excêntrico*”. 2019 de julio. <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/as-historias-do-sr-oliveira-as-lendas-que-deram-joao-gilberto-fama-de-excentrico-23789730.html>.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions des Minuit.
- Madureira, Luis. 2005. *Cannibal Modernities: Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian Literature*. Charlottesville-London: University of Virginia

Press.

- Mammì, Lorenzo. 1992. «João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova.» *Novos Estudos* (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) (n°34): 63-70.
- Priore, Irna. 2008. «Authenticity and Performance Practice: Bossa nova and João Gilberto.» *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture [Jahrg., Populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America]* (Zentrum für Populäre Kultur und Musik) (53): 109-130.
- Sant'Anna, Sérgio. 2014. «Uma página em branco.» En *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: Contos*, de Sérgio Sant'Anna, 7-11. São Paulo: Companhia das letras.
- . 2014. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: Contos*. São Paulo: Companhia das letras.
- . 2014. «O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro.» En *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant'Anna, 164-211. São Paulo: Companhia das letras.
- . 2014. «Conto (não conto).» En *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant'Anna, 212-217. São Paulo: Companhia das letras.
- Vierira, Nelson H. 1991. «Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil.» *Hispania* (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese) 74 (3): 584-593.

LA ESCENIFICACIÓN DEL CAUTIVERIO FEMENINO: REFLEXIONES SOBRE DOS PROTAGONISTAS CERVANTINAS "CAUTIVAS" EN *LA GRAN SULTANA* Y *EL VIEJO CELOSO*¹

CARLA ISAAK HAR PAZ²

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar mis reflexiones sobre la escenificación del cautiverio femenino en las protagonistas “cautivas”, Catalina, en la comedia de cautiverio *La Gran Sultana Catalina de Oviedo*, y Lorenza en el entremés *El viejo celoso*, y sobre el impacto liberador de dicha escenificación en la consciencia de cautiverio de las mujeres y el público espectador-lector. Tomando como punto de partida las cinco formas de estética experimental en el teatro cervantino según Maestro y su correlación con el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de Cervantes, y teniendo en cuenta la experiencia de cautiverio de Cervantes, intento averiguar la repercusión de la escenificación del cautiverio femenino en la evolución de la conciencia de cautiverio femenino en las protagonistas femeninas de las obras en cuestión, y describir el proceso que hacen las protagonistas hacia la concientización de su cautiverio.

1 Trabajo de seminario presentado en el marco del curso “Cervantes, dramaturgo”, del 2020-2021

2 Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

Introducción

La referencia al tema del cautiverio en relación a la obra de Cervantes debe considerarse teniendo en cuenta el impacto que tuvieron en su vida y su pensamiento los cinco años de cautiverio que sufrió Cervantes en los baños de Argel. Garcés analiza la influencia que tuvo en su obra la experiencia interior de Cervantes durante su cautiverio. En otras palabras, como el hecho de estar cautivo influyó en el Ser de Cervantes y en su forma de relacionarse con su propio entorno.

Cualquier forma de cautiverio implica la coartación de libertad. Esta limitación convierte al individuo en objeto de otro. Numerosos hombres, mujeres y niños, tanto cristianos como musulmanes, eran capturados por los corsarios turco-berberiscos o por los piratas cristianos en el Mediterráneo en el siglo XVI. Muchos esclavos optaban por renegarse cuando perdían la esperanza de ser rescatados y encaraban la perspectiva de una eterna esclavitud en Berbería (Garcés 2005, 78). El cautivo del siglo XVI, obligado a renegar de su religión, sus costumbres, cultura e idioma, pierde su identidad personal. Como consecuencia, podemos decir que la situación de estar en cautiverio influye al Ser del individuo. Cervantes pone en escena el sufrimiento de los cautivos en su obra teatral, convirtiendo al espectador en testigo del sobreviviente. En esta relación el testimonio individual se vuelve también un testimonio colectivo (Garcés 2005, 284).

A mi entender, la escenificación del “cautiverio” femenino en las comedias y entremeses de Cervantes se ve influida por la experiencia y conciencia de cautiverio del propio Cervantes, ya que revela la naturaleza de la experiencia interna de la mujer dentro y durante su cautiverio, y así despierta la conciencia del espectador-lector respecto a esta temática. En palabras de Garcés, “el teatro no sólo produce un despertar de fantasías; produce asimismo un despertar de la conciencia” (2005, 284).

Objetivo

El objetivo de este trabajo es presentar mis reflexiones, por una parte, sobre la escenificación del cautiverio femenino en las protagonistas confinadas Catalina, de la comedia de cautiverio *La Gran Sultana Catalina de Oviedo*, y Lorenza del entremés *El viejo celoso*, y, por otro lado, sobre el impacto liberador que tiene dicha escenificación en la conciencia

de cautiverio de las mujeres y en el público espectador-lector.

Lagarde de los Ríos (2007) define el cautiverio femenino como la “categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal” (151). Las mujeres se consideran cautivas porque han sido privadas de su autonomía y libertad para gobernarse a sí mismas. Las instituciones y los particulares obligan a la mujer a cumplir los deberes que la sociedad le impone. En este trabajo me voy a referir a la forma de cautiverio que sufre la mujer al ser considerada un ser inferior y al estar sometida al orden patriarcal de la época. Esta opresión social y religiosa mantiene a la mujer en cautiverio físico y emocional, privándola del libre albedrío. La mujer, obligada a responder a los deseos del hombre, se ve forzada a contraer matrimonio contra su deseo y voluntad.

Bazán Díaz (2008) explica que, en el ordenamiento jurídico medieval, especialmente tras la recepción del derecho romano, las mujeres tenían restringidos sus derechos dentro y fuera del ámbito familiar. Esa inferioridad e incapacidad legal de las mujeres tenía su reflejo en la institución de la tutoría ejercida por el varón sobre ellas. Porque el varón, como señalaban las Partidas, era de mejor condición.

Las mujeres eran consideradas unos seres débiles desde el punto de vista físico, intelectual, natural (por su mayor inclinación al mal e incapacidad para resistir los deseos carnales) y espiritual (menores convicciones religiosas). En consecuencia, necesitaban de la tutela del varón por su infantilismo y debilidad constitucional (205)

La mujer cautiva, a diferencia del cautivo político no podía ser liberada de su cautiverio pagando una recompensa o por una acción bélica. La mujer, en las circunstancias mencionadas, era cautiva de por vida y solo podía liberarse quitándose la vida, cometiendo adulterio, utilizando el engaño, y en algunos casos extremos apelando al divorcio. Aun así, nunca era dueña de su vida.

A mi entender, Cervantes no busca resolver el tema de la falta de independencia y libre albedrío de la mujer, sino que trae a conciencia la implicación de dicho cautiverio, tanto a nivel emocional como mental, en las mujeres y en los hombres. Cervantes parece utilizar la ficción para liberar al individuo de su realidad, que percibe fija y determinada. La posibilidad de expresar ante un “testigo” el producto de la imaginación y el pensamiento, contribuyen a la liberación de la “cautiva”.

Estructura

Para el análisis de la escenificación del cautiverio femenino en las dos obras en cuestión tomo en cuenta tres niveles de apreciación, que a mi entender contribuyen a la creación de una conciencia de cautiverio en Catalina y Lorenza, y en el público espectador-lector. Dado que Cervantes titula su obra *Ocho comedias y ocho entremeses “nunca representados”*, me referiré en adelante al público con el término dual “espectador-lector”.

1. La estética experimental de Cervantes
2. La escenificación del cautiverio femenino
3. La evolución de la conciencia de cautiverio femenino en las protagonistas femeninas.

1. La estética experimental de Cervantes.

La estética experimental de Cervantes, según Maestro (2000), contribuye a la escenificación del cautiverio femenino en el que permite expresar una perspectiva subjetiva y multifacética de la compleja situación de la mujer en el Siglo de Oro. La mujer era cautiva de una sociedad de monarquía absolutista, de religión contra-reformista, en la cual la honra era la que le otorgaba legitimidad al individuo. Maestro se refiere a cinco formas de estética experimental en el teatro cervantino que dan primacía y poder al sujeto sobre la acción, las cuales, a mi entender, contribuyen a desarrollar la temática del cautiverio femenino en ambas obras.

Primero, el uso de la polifonía para romper con los preceptos del decoro, que hasta entonces obligaban a los personajes a ser y comportarse según las leyes y los preceptos estructurales y teológicos de la época. Para Cervantes, la realidad interna y subjetiva de los personajes se presenta diferente a su personalidad aparente. Segundo, la acción se subordina al personaje, quien movido por su conciencia es capaz de producir un cambio. A través de su experiencia, el sujeto adquiere naturaleza propia frente a los hechos. Tercero, el personaje deja de estar subordinado a un orden moral trascendente e inmutable que se impone a la voluntad del sujeto. El sujeto puede explicar las razones de su comportamiento sin juzgarlos de acuerdo con los preceptos prestablecidos; los personajes pueden expresar su deseo de cambio a través de sus acciones y pensamientos. Cervantes disputa la naturaleza monista del orden sociopolítico y teológico de la época. Cuarto, el personaje deja de ser un arquetipo lógico de formas de conducta. Los personajes de Cervantes no pueden recibir una clasificación única ya que no responden únicamente

a los criterios estamentales o funcionales. El personaje de la mujer es capaz de ser agente de la acción al tomar decisiones que influyen en el desarrollo de la intriga. La figura del cautivo refleja la experiencia personal de Cervantes y expresa la complejidad de la situación del cautivo en la vida real. Quinto, la experiencia subjetiva del personaje se expresa a través de las formas de lenguaje dramático, soliloquio, monólogo, diálogo y aparte. De esta manera el saber subjetivo es el que determina y construye el objeto de conocimiento. Para Cervantes, el soliloquio expresa la experiencia personal y no la universal, y tiene como objetivo proyectar hacia el exterior de sí mismo la acción a la que se refiere y no negar su experiencia subjetiva. A través del monólogo dramático el personaje pretende darle sentido coherente a los hechos que lo motivan a tomar una decisión determinada (Maestro 2000, 279-350)

En el prólogo a *Ocho Comedias y ocho entremeses nunca representados*, Cervantes escribe: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes” (Cervantes Saavedra, -fol. IIIr-)

Las mencionadas formas de estética experimental sugeridas por Maestro, parecen surgir de la premisa que Cervantes da en su prólogo. Los personajes de sus comedias y entremeses descubren, desarrollan y comparten los productos de su imaginación y su pensamiento, creando perspectivas variadas y complejas de la acción que rompen con los estereotipos conocidos y el concepto de realidad única.

Según Urbina (1990) “el entremés de Cervantes es una amalgama de imaginación y verismo” (739). Esta perspectiva de la ficción, por su complejidad, es más parecida a la vida real que la realidad absolutista a la que Cervantes intenta contestar. Los personajes utilizan el lenguaje dramático para manifestar narrativas que crean ficciones y metaficciones. Dice Waugh (2003): “Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of «reality». And it depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Transitional periods such as the Golden Age and the postmodern era use ‘meta’ devices in art in order to expose rules and systems.” (40).

El producto de la imaginación y el pensamiento, expresado y actuado por los personajes, crea realidades subjetivas e individuales, a veces contestatarias de la realidad y trasgresoras de las normas. A mi parecer, esta transgresión a través de la ficción logra despertar una conciencia del cautiverio, tanto en las protagonistas como en el público lector-espectador.

Al referirnos a las protagonistas de una comedia y un entremés, debemos tener

en cuenta la diferencia de longitud y principios estéticos de cada una de estas formas teatrales. El entremés, a diferencia de la comedia-dividida en tres jornadas-, es una obra corta y, por lo tanto, de rápido desarrollo. Sin embargo, ambas formas son estructuralmente complejas: contienen tramas internas, cambios de escena y muchos personajes, y en ambas la escenificación del conflicto de las protagonistas en cautiverio contiene elementos metateatrales que invocan a la reflexión y a la crítica. Waugh considera que “Metatheatre, or drama about and within drama, belongs to the tradition of artistic self-consciousness that is arguably an attribute of all art.” (2003, 5).

A mi entender, Cervantes aplica el uso del drama dentro del drama, a través de diversas formas de narrativa, en boca de sus personajes con varios propósitos. Uno, introducir e intercalar, en forma indirecta, las distintas temáticas, como es el caso del cautiverio; además, crea una transición entre las muchas tramas que incluye la obra; y tercero, liberar la conciencia de los marcos míticos conocidos y ansiados por el público. Asimismo, y de modo básico, poner siempre en primer plano el carácter de ficción de lo leído-observado.

2. La escenificación del cautiverio femenino.

En mi opinión, la escenificación en el teatro de Cervantes permite llevar a la acción los contenidos del pensamiento y la imaginación de los personajes femeninos cautivos. Las protagonistas dan testimonio de su experiencia de “esclavitud” lo que convierte al espectador-lector en su testigo. El espectador -lector de la obra teatral convierten la vivencia de las protagonistas en actuales y reales.

Según Garcés (2005) “el teatro es la mejor encarnación de esa «otra escena», el inconsciente. Siguiendo el planteamiento de Freud el teatro no sólo es esa «otra escena» sino que: Es además un escenario cuyo borde material representa el quiebro, la línea de separación, la frontera en la que la conjunción y la disyunción pueden cumplir sus funciones entre el auditorio y el escenario al servicio de la representación” (232).

Asimismo, podríamos considerar a los espectadores-lectores de la obra teatral como cautivos del teatro. Los espectadores-lectores no tienen control de lo que sucede en escena, no pueden interferir y deben reconocerse en la debilidad y fuerza de los personajes. El mundo interior de los personajes se revela en la acción, y esta queda supeditada a aquellos. El espectador “cautivo”, al igual que las protagonistas femeninas, puede liberarse con la ficción. Al igual que los personajes, el espectador-lector está obligado a imaginar, y en este proceso puede crear una ficción que lo libere.

2.1 *Catalina y Lorenza: el matrimonio como cautiverio*

Lorenza y Catalina parecen encontrarse en los centros de distintos círculos de encierro. Catalina perdió su libertad siendo niña y es cautiva del Gran Sultán, y es forzada a contraer matrimonio con su amo. Lorenza, forzada por su familia a un matrimonio de conveniencia, vive cautiva de su marido y de su matrimonio. Ambas mujeres están limitadas por los preceptos religiosos y sociales de la época.

Las dos protagonistas son consideradas por las figuras masculinas como objetos que pueden ser adquiridos para uso personal. Cada una parece representar distintas etapas de la transacción matrimonial. Lorenza ya casada, vive encerrada detrás de siete puertas bajo el poder del viejo Cañizares de setenta años, con el que fue obligada a contraer matrimonio de muy joven.

Cañizares dice sobre las razones de su casamiento con Lorenza: “Apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera, y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte...” (Cervantes Saavedra 2001, –fol. 254r–). Y Lorenza le dice a su vecina sobre su encierro al comienzo del entremés: “Este es el primero día después que me casé con él, que hablo con persona fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó” (Cervantes Saavedra 2001, –fol. 253r–).

Catalina, aún soltera, cautiva de los turcos desde muy niña, y escondida por los eunucos hasta alcanzar la edad de casamiento, se ve obligada a obedecer al Gran Sultán y aceptarlo como marido. Mamí y Rustán se refieren a Catalina como a un objeto que no tiene voluntad propia.: “Has quitado al gran señor / de gozar de su hermosura” (Cervantes Saavedra 2001, –fol. 114v–).

Tanto Cañizares como el Gran Sultán son hombres de mucha mayor edad que las protagonistas. Ambos tienen poder económico, y el Gran Sultán tiene, además, poder político. A diferencia del Gran Sultán, Cañizares debe encerrar a Lorenza para preservar su posesión del mundo exterior. Los dos hombres sacan ventaja de su condición de superioridad masculina determinada por el marco social de la época, por la diferencia de edad, y la falta de experiencia de las jóvenes.

Catalina, cautiva en el harén del Gran Sultán, carece de verdaderas opciones de elección, y su dilema interior sobre el curso correcto a tomar se desarrolla a lo largo de la comedia. Lorenza, sufre las consecuencias de un matrimonio forzado, vive encerrada y sola, y expresa su debate interior entre su obligación con las normas del decoro, y sus verdaderos sentimientos de decepción.

Se podría argumentar que el destino de Catalina después del casamiento con el Gran Sultán será similar al de Lorenza, quien lleva varios años casada con Cañizares el viejo. Cañizares intenta mantener a Lorenza ignorante del mundo exterior, en un intento de impedir que ella descubra el poder de su propia voluntad. Cañizares le regala todos los objetos materiales que ella desea para mantenerla fiel a su poder. Lorenza se refiere a la implicación de esos regalos con sinceridad:

Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre? (Cervantes Saavedra 2001, -fol. 253r-)

Se puede también argumentar que el dilema de Catalina es similar al que sufrió Lorenza antes de su matrimonio forzado. Catalina le exige al Sultán que le haga ciertas concesiones para poder sentirse en control de la situación, pero a pesar de que el Sultán acepta sus condiciones, será él quien tenga la última palabra respecto a su porvenir y su libertad. Es posible que Catalina comprenda el poco valor de sus regalos cuando descubra el engaño en su falta de libertad.

2.2 El Gran Sultán y Cañizares: amos y usurpadores del libre albedrío de las mujeres. El Gran Sultán y Cañizares desean tener en su posesión, no sólo la belleza y la juventud de Catalina y Lorenza, sino también su voluntad. Los varones crean una situación paradójica, ya que, en su cautiverio, las dos mujeres son privadas del ejercicio de su voluntad.

En el Capítulo XIV del *Quijote*, Marcela se refiere a lo imposible de esta situación y los siguientes son algunos ejemplos de lo que ella dice: “¿Porque queréis que rinda mi voluntad por la fuerza?”; “El amor verdadero no se divide, ha de ser voluntario y no forzoso”; “Mas no alcanzo que, por razón de ser amado está obligado lo que es amado por hermosos a amar a quien lo ama” (Cervantes Saavedra 2015, 125).

Estas citas de Marcela reflejan la razón del conflicto interno que sufren Catalina y Lorenza en su cautiverio. Las dos mujeres se ven obligadas a desear a quienes las fuerzan a actuar en contra de su voluntad. Por esta misma razón, el Gran Sultán y Cañizares optan por mantener a las mujeres encerradas bajo su poder. El deseo de los hombres de poseer

la belleza y la juventud de las mujeres lleva implícito el temor de perderlas o no tenerlas. Como consecuencia, las dos son forzadas a convertirse en ese objeto de deseo, renunciar a su voluntad y participar en el juego de las apariencias y el decoro. Cervantes trata el decoro con ironía y permite al sujeto expresar abiertamente sus dificultades al tener que participar en un lenguaje y orden moral inmutable, dentro del mundo social y político de la España del siglo XVII (Maestro 2000).

Lorenza y Cristina rompen las reglas del decoro hablando del galán y del adulterio frente a Cañizares. Lorenza le dice a Cristina: “¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares” (El viejo Celoso, 8). Rustán, por su parte, le aconseja a Catalina hacer lo que mejor le conviene sin necesidad de quitarse la vida: “Sultán te quiere cristiana, / y a fuerza, si no de grado, / sin darle muerte al ganado / podrá gozar de la lana” (La gran sultana, 1, 313-316).

Esta relación de “esclava-amor” obliga a los hombres y a las mujeres a simular. La insatisfacción respecto de la realidad, lejana de todo ideal de amor, fuerza a ambas partes a participar en un juego de engaños, que deforma la realidad. A su vez, esta relación de esclavitud revela la debilidad masculina, ya que los hombres reconocen su imposibilidad de poseer la voluntad de la mujer e intentan acapararla por medio de engaños o por la fuerza.

Encandilado por su belleza, el Gran Sultán dice estar dispuesto a hacer “milagros para agradarle” (785), y le dice “Pídeme los imposibles / que te ofreciere el deseo, / que, en fe de ser tuyo, creo / que los he de hacer posibles” (781-784).

Cañizares, al igual que el Sultán, estaba dispuesto a hacer todo por Lorenza, pero vemos que vive angustiado por no poder realizar su voluntad. Cañizares le explica a Compadre la razón de su descontento a pesar de que Lorenza nunca sale de su casa: “De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto” (El viejo Celoso, 4).

3. La evolución de la conciencia de cautiverio femenino en las protagonistas femeninas Catalina de Oviedo y Lorenza.

Al comienzo de ambas obras se expone la situación de cautiverio de las protagonistas Lorenza y Catalina, durante la cual las protagonistas asumen la conciencia de sus circunstancias. Veremos cómo en esta etapa las mujeres, en su interacción con otros personajes, logran imaginarse y pensarse como dueñas de su acción dentro de su situación de cautivas.

Como consecuencia, en la segunda parte, se produce una inversión en la relación de las dos mujeres con sus amos. Catalina y Lorenza hablan abiertamente de sus verdaderos sentimientos y con el apoyo de los otros personajes, demuestran tomar cierto control de la situación, manipulando a sus amos con engaños. En la última parte, la apariencia y la realidad, la conciencia y la acción, lo narrado y lo actuado, se confunden dejando el final abierto, lo que convierte al libre albedrío de la mujer en una situación posible.

3.1 Toma de conciencia

Al comienzo de la primera jornada de *La sultana de Oviedo*, Roberto, un renegado, le relata en forma de monólogo dramático a Salec, un turco renegado, las circunstancias del cautiverio de Clara en manos de los turcos de Rocaferro. Roberto, entre otras observaciones, hace referencia a la relación amorosa de Clara con Lamberto, y al intento fracasado del padre de Clara de comprar a su hija de manos de sus nuevos amos, porque ella “Su padre ofreció por Clara / gran cantidad de dinero, / pero no le fue posible/ cobrarla por ningún precio” (Cervantes Saavedra 2001, –fol. 114v–), lo que hace referencia al valor mercantil que se le daba a la mujer. Esta larga narrativa de Roberto crea una metaficción sobre personajes ausentes, que apela a la imaginación de los personajes y los espectadores.

En la escena siguiente, la misma temática de cautiverio se desarrolla a través de la conversación entre Mamí y Rustán (dos eunucos), quienes discuten las circunstancias de Catalina (la cautiva española que ellos ocultaron del Gran Sultán por ser demasiado joven). Mamí acusa a Rustán de traidor por actuar con mala intención al no revelar a la bella cautiva española al Gran Sultán. Esta conversación a su vez introduce el tema de la belleza. Rustán intenta calmar a Catalina, explicándole que su belleza es una ventaja en su cautiverio pues la podrá salvar de la traición: “Hallaras en tu hermosura, no pena sino ventura” (La gran sultana, 1, 296-297).

En esta oportunidad Catalina narra su propia experiencia de cautiva y argumenta que la belleza que recibió no compensa su falta de libertad, y que ella está dispuesta a perderla para liberarse: “En mi tierna edad perdí, / Dios mío, la libertad, / que aun apenas conocí; / trújome aquí la beldad” (1, 311-314).

El hecho de que Catalina se haya convertido en cautiva a temprana edad se repite en boca de varios personajes a lo largo de la comedia. Esta repetición es significativa porque, por un lado, nos recuerda que la mujer es “cautiva” desde que nace. Por ejemplo, Madrigal les dice a los músicos en la tercera jornada: “no hay mujer española que no salga / del vientre de su madre bailadora” (3, 245-246). Por otro lado, la repetición de la historia

del cautiverio de Catalina y sus circunstancias crea metaficciones dentro del desarrollo de los eventos mismos, que tienen impacto en la evolución de la protagonista. Por ejemplo, en la tercera jornada se menciona que Catalina “de edad pequeña, según dicen, / perdió la libertad” (244-245)., un reflejo de la ironía de la pugna interior de Catalina. Estas narrativas revelan que su conflicto está definido por recuerdos infantiles, de naturaleza vaga, por sobre las reglas del decoro y la religión cristiana, a la que intenta apegarse para conservar su ser. Al basar su comportamiento en sus recuerdos vagos de niña, las normas a las que se desea atener se debilitan. La distancia temporal y espacial con dichas normas reducen su impacto.

Rustán actúa como un medio de conciencia rectificadora de las difusas normas a las que Catalina intenta apegarse, cuando busca encontrar una solución para Catalina más allá de la realidad trascendente e inmutable que ella conoce e imagina. Rustán le ofrece a Catalina respuestas a la incongruencia que ella siente entre su deber y su hacer.

Podemos decir que la narrativa de Roberto al comienzo de la obra crea un marco temático y una expectativa para la historia de cautiverio de Catalina. Pero la imagen de Catalina, cautiva desde niña, descrita por Mamí como el ideal de belleza cristiano, decidida a conservar su fe y su nombre cristiano, y dispuesta a negociar las pautas de un matrimonio forzado con el Sultán, no responde a los prototipos de cautivas cristianas como Clara, según fue descrita por Roberto al comienzo de la obra. La imposibilidad de catalogar a la protagonista dentro de un estereotipo, al igual que los consejos de Rustán, crea una paradoja que apela a la conciencia del espectador-lector.

En *El viejo celoso* los personajes de Cervantes también manifiestan los contenidos de su imaginación y pensamiento, creando narrativas desde perspectivas variadas, que revelan tanto la verdadera naturaleza del cautiverio de Lorenza, como sus sentimientos y pensamientos reales respecto a su vida y a su matrimonio.

Al comienzo de la obra, Lorenza conversando con su vecina Hortigosa dice: “Milagro ha sido este, señora Hortigosa, el no haber dado vuelta a la llave de mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Este es el primero día, después de que me casé con él, que hablo con persona fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó” (1). En estas pocas líneas Cervantes relata la historia de Lorenza. Allí describe cómo vive atrapada en un matrimonio forzado, su destino de vivir enclaustrada, y los sentimientos que le ha causado – sufrimiento, duelo por lo perdido, y desesperación por no encontrar salida.

La alusión a la llave trae acotación a los temas de poder y esclavitud, y opresión

sexual y emocional. Son las palabras de Lorenza las que la crean en tanto personaje. El espectador-lector es llevado a sentir su desesperación. Hortigosa, como Rustán en el caso de Catalina, actúa de moderadora de extremos, y le hace entender que la respuesta no es la muerte, y que la solución podría estar en sus manos. “Con una caldera vieja, se compra otra nueva” (1), dice Hortigosa haciendo referencia a la edad del marido de Lorenza e insinuando que existe la posibilidad de escapar de su cautiverio. Hortigosa, como Rustán, hace referencia a la posibilidad de controlar el destino y ejercitar una forma de libre albedrío.

Las opciones que dan Rustán a Catalina, y Hortigosa a Lorenza apelan primero a la imaginación de las protagonistas. Ellas deben romper con la idea extrema de que su destino es inamovible. Los diálogos apelan al uso de la imaginación y al pensamiento de las protagonistas para recuperar el uso de su voluntad. Por ejemplo, cuando Hortigosa le dice a Lorenza:

Ahora bien, señora doña Lorenza, vuesa merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que ve siete estados debajo de la tierra (2).

O cuando Rustán le dice a Catalina respecto a sus dudas, en la que incluye la noción de libre albedrío:

Si pudieras huir dél,
te lo hubiera aconsejado;
mas cuando la fuerza va
contra razón y derecho,
no está el pecado en el hecho,
si en la voluntad no está;
condénanos la intención
o nos salva en cuanto hacemos. (La gran sultana, 287-295)

Rustán, al igual que Hortigosa a Lorenza, incita a la Sultana a realizar a conciencia un papel diferente al que la obliga las reglas del decoro, diciéndole que esta forma de actuar es más cuerda. Catalina y Lorenza deben aprender a actuar un papel dentro de su propia actuación, lo que contribuye a hacer consciente su “cautiverio” y su poder de redención. Rustán le dice: “Es cordura / que en ese artificio des” (1, 622-623). En este sentido, se podría argumentar que Cervantes propone que la ficción es más cuerda que la realidad.

3.2 *La inversión en la relación “cautivas – amos”*

Una vez que Catalina y Lorenza se vuelven conscientes de su situación de “cautivas” y de la existencia de otras posibilidades para sobreponerse a su agobio, pasan a ser activas en la creación de la acción que las incumbe. De esta manera podría decirse que se invierten los papeles de esclava y amo.

En la segunda jornada de la comedia, Catalina de Oviedo, al igual que Lorenza en la segunda parte del entremés, encuentran en el juego de las apariencias y el engaño la posibilidad de controlar la situación en la que se ven cautivas. Al aceptar participar en el juego de pretensiones, las dos mujeres se convierten en actrices dentro de la actuación de sus propios papeles. La temática del engaño como una forma de liberarse del cautiverio se presenta en ambas obras a través de narrativas paralelas a la trama principal.

En la segunda jornada de la comedia, el Cadí le pregunta a Madrigal: “¿En qué el perro se resuelve: / en casarse, o en morir?” (2,15-17), lo que en forma irónica representa el conflicto de Catalina. Madrigal le responde mencionando la relación entre las consecuencias nefastas producidas por su falta de libertad en el cautiverio y por el matrimonio: “Todo es muerte, y todo es pena; / ninguna cosa hallo buena / en casarme ni en vivir” (2, 17- 20) Y luego agrega, “pero casarme y ser moro / son dos muertes, de tal suerte, / que atado corro a la muerte / y suelto mi ley adoro (2, 25- 29). Madrigal encuentra la solución en el engaño; le cuenta al Cadí, su opresor, con un largo relato imaginario sobre cómo es capaz de hacer hablar a los animales y que por ello le puede ser de mucho valor. Madrigal se salva de la pena de muerte haciendo creer al Cadí un producto de su imaginación.

La narrativa de Madrigal prepara el marco temático para la acción de Catalina. El relato de Madrigal a Cadí parece convertir en posible la realidad imaginada, mientras que la actuación de los personajes en escena convierte los relatos en realidad.

En *El viejo celoso*, Lorenza y Cristina le cuentan a Hortigosa sobre el comportamiento celoso y extremo de Cañizares. Ellas describen cómo Cañizares imagina ver en todas las

cosas y personas, el peligro de seducción y el despabilo de Lorenza. Lorenza le cuenta a Hortigosa sobre el primer tapiz que Cañizares no quiso comprar por tener figuras: “Digo que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras por mayor precio, aunque no era tan buena.” (3), y Cristina narra cómo apedreó a los músicos para espantarlos de su ventana, aunque no se los podía ver: “Y más, que toda la noche anda como trasgo por toda la casa; y si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan: es un malo, es un brujo; es un viejo, que no tengo más que decir.” (4)

Estas narrativas crean el marco, a partir del cual se producirá la inversión de la relación de Lorenza con Cañizares. Al tomar conciencia de su cautiverio, Lorenza podrá participar en el engaño a su amo y recuperar su libre albedrío. Cristina le dice a Lorenza: “Todo es probar, señora tía; y, cuando no saliera bien, darle del codo”, y Lorenza le contesta “Que estas cosas, o yo se poco o sé que todo el daño está en probarlas” (5).

Ambos hombres, el Gran Sultán y Cañizares ejecutan un rol cuando hacen ciertas concesiones a las mujeres para poder obtener su voluntad. El Gran Sultán le ofrece su reino a Catalina a cambio de un heredero, y le concede mantener su nombre y fe cristiana. También acepta que se vista como cristiana y festeje la boda según sus costumbres.

La Sultana, consciente de las limitaciones de su posición, confronta al Gran Sultán con respecto a su deseo de esposarse a una esclava: “¿Dar a una tu esclava quieres / de tu esposa la excelencia? / Míralo bien, porque temo / que has de arrepentirte presto.” (2, 275 -379). La respuesta del Gran Sultán respecto a la ventaja de la mezcla de sangres pone a relucir lo que sería un imposible dentro de la sociedad española cristiana:

Ya lo he mirado, y en esto
no hago ningún extremo,
si ya no fuese el de hacer
que con la sangre otomana
mezcle la tuya cristiana
para darle mayor ser. (2, 379-384)

Rustán que actúa a modo de conciencia le sugiere a Catalina seguirle el juego al Sultán para ganar control:

Humilla tus pensamientos,
porque muy airado veo
al Gran Señor; no fabriques
tu tristeza en su pesar,
y a quien ya puedes mandar,
no será bien que supliques. (2, 471-476)

La Sultana sigue el juego de apariencias y le responde al Gran Sultán:

Dio el temor con mi buen celo
en tierra. ¡Oh pequeña edad!
¡Con cuánta facilidad
te rinde cualquier recelo!
Gran Señor, veisme aquí; postro
las rodillas ante ti;
tu esclava soy. (2, 377-483)

En *El viejo celoso* Cañizares permite la entrada de la vecina con el tapiz, y en esta ocasión Lorenza aprovecha para confrontar a Cañizares respecto a sus celos exagerados y su falta de confianza en ella:

H.: —Al señor Cañizares quiero suplicar un poco, en que me va la honra, la vida y el alma.

C.: —Decidle, sobrina, a esa señora, que a mí me va todo eso y más en que no entre acá dentro.

L.: —¡Jesús, y qué condición tan extravagante! ¿Aquí no estoy delante de vos? ¿Hanme de comer de ojo? ¿Hanme de llevar por los aires? (Cervantes Saavedra 2001, -fol. 255v-)

Los dos protagonistas hombres no son conscientes que Catalina y Lorenza se han vuelto más activas en su relación con ellos en función a su “cautiverio”, como si ya no fueran tan inocentes y sumisas como lo fueron al comienzo de la obra. En este sentido dice Santamarta (2014) que “La noción del decoro, extendida en todo el Siglo de Oro, permite anticipar la apariencia externa de un personaje antes de que se presente en la obra” (518). El deseo inapelable de Catalina de mantener su vestimenta de cristiana parece ser un intento de la protagonista de reflejar su ser según el ideal que ella recuerda de su

infancia, y conservar su libre albedrío. La vestimenta la ayuda a recordar quién es o quién desea ser. A mi parecer, la memoria y el ideal son, en este caso, contestatarios entre sí porque Catalina no tiene la referencia adecuada para su vestimenta.

El Gran Sultán continúa refiriéndose a Catalina como un ideal. Describe sus posibles vestimentas de la misma manera, dando a entender que esto es lo que ella va a recibir:

Vestídmela a la española,
con vestidos tan hermosos
que admiren por lo costosos,
como ella admira por sola;
gastad las perlas de Oriente
y los diamantes indianos,
que hoy os colmaré las manos
y el deseo fácilmente.
Véase mi Catalina
con el adorno que quiere,
puesto que en el que trujere
la tendré yo por divina.
Es ídolo de mis ojos,
y, en el propio o extranjero
adorno, adorarla quiero,
y entregarle mis despojos. (964-979)

La descripción de una vestimenta que no concuerda con la vestimenta española real crea una ironía. Por otro lado, el ideal al que se refiere el Gran Sultán refleja su visión idealizada de Catalina y su belleza. Los “despojos” que le entrega hacen referencia a lo que sucede cuando se intenta crear un vestido a la española para Catalina dentro de la corte del Gran Sultán. La vestimenta real no concuerda con la descripción, pero Catalina no verá lo que hay, sino lo prometido. Para Catalina es una forma de conservar su verdadero ser y para el Sultán es una parte del juego de apariencias.

Esto lo confirman Mamí y Rustán cuando dialogan sobre el vestido usado que recibirá, en cambio, Catalina. Mamí le dice a Rustán: “Será indecencia grande / vestirse una sultana ropa ajena.” (79-80) y Rustán le responde:

Tiene tanto deseo
de verse sin el traje
turquesco, que imagino
como el vestido fuese
cortado a lo cristiano
que de jerga y sayal se vestiría (82-87)

Las actitudes engañosas de Madrigal y del padre de Catalina, que pretenden ser sastres, refleja poco respeto a las reglas del decoro. Irónicamente, el padre de Catalina le exige que actúe según esas reglas. Catalina le desobedece en lo que respecta las reglas del decoro, y esto la coloca en una condición de ventaja y de control.

En *El viejo celoso*, el tapiz o “guadamecí” que trae la vecina Hortigosa para engañar a Cañizares, es también una forma de disfraz o vestimenta que aparenta ser algo que no es. Hortigosa viene con intenciones que le están vedadas a Cañizares. El hombre joven que Hortigosa le prometió a Lorenza viene escondido detrás del tapiz con imágenes de cuatro hombres, entre ellos Rodamonte rebozado. Hortigosa hace una acotación irónica a la apariencia viva de las figuras. Le dice a Cañizares: “Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras; alce más, señora mía, y mire cómo es bueno de caída, y las pinturas de los cuadros parece que están vivas” (7).

Cañizares imagina un peligro donde no lo hay, en el dibujo del tapiz, y por lo tanto no ve lo qué si hay, el joven de carne y hueso que se esconde detrás del tapiz. Todo sucede en su imaginación y sus propios temores lo ciegan. Cañizares le dice a Hortigosa: “Señora Hortigosa, yo no soy amigo de figuras rebozadas ni por rebozar; tome este doblón, con el cual podrá remediar su necesidad, y váyase de mi casa lo más presto que pudiere, y ha de ser luego, y llévese su guadamecí” (7). La referencia a Hortigosa juega con la percepción del espectador-lector convirtiendo lo real en imaginado, y viceversa.

Lorenza es partícipe del engaño a Cañizares y lo confronta, poniendo sus miedos y desconfianza en su contra. Lorenza enfatiza su enojo en el maltrato a la vecina y no en los celos de Cañizares: “Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje; y ¿qué ha dicho esta vecina para que quedéis con la ojeriza contra ella? Todas vuestras buenas obras las hacéis en pecado mortal: dístesle dos docenas de reales, acompañados con otras dos

docenas de injurias, ¡boca de lobo, lengua de escorpión y silo de malicias!” (8).

Cañizares adquirió a Lorenza sin tener en cuenta sus necesidades de mujer real, y la consideró un objeto ideal. Lorenza lo confronta por el engaño en que la mantiene en su encierro. Dice Lorenza: “Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo” (9), y luego agrega, “Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado” (9). Lorenza se atreve a romper las reglas del decoro y engañar a Cañizares, causándole aún más impotencia ante la situación.

3.3 *Los celos y los festejos*

En ambas obras una escena de celos, actuada por las protagonistas, invierte la relación “amo-esclavo” que se desarrolló en la segunda parte. Tanto Catalina como Lorenza utilizan el arma que les dieron sus amos – el amor y los celos – esta vez en forma de pretensión, para lograr su propia voluntad.

El tema del vestido y la alabanza encuentran voz en las palabras del Gran Sultán para reflejar la naturaleza engañosa de sus sentimientos e intenciones. El Sultán le dice a Catalina que sin importar qué vestimenta lleve, ella es “humana diosa” (3, 305) y “No es menester mudar traje para que os rinda contento” (3, 315). A esto Catalina le contesta

Tantas alabanzas siento
que me han de servir de ultraje,
pues siempre la adulación
nunca dice la razón
como en el alma se siente,
y así, cuando alaba, miente. (3, 318-323)

En estos versos, Catalina predice los próximos sucesos. El Gran Sultán se deja convencer por el Cadí y tener hijos con varias mujeres, para lo cual le traen a las dos cautivas Zaida y Zelinda (Clara y Lamberto). El Gran Sultán es presa del engaño sobre la transformación de Lamberto en hombre, lo que también hace alusión a los juegos de las apariencias, los disfraces y la actuación de roles - nada es lo que parece ser. A partir de esta situación, Catalina se encuentra con Zaida (Clara) y escucha su versión de cautiverio, que es similar a la narrada por Roberto al comienzo de la comedia. Es entonces que Catalina hace la escena de celos para liberar a Clara y Lamberto, y asegurar su privilegio ante el Sultán:

¡Cuán fácilmente y cuán presto
has hecho con esta prueba
tu tibio amor manifiesto!
¡Cuán presto el gusto te lleva
tras el que es más descompuesto! (3, 883-887)

El Gran Sultán le responde “Más precio verte celosa, / que mandar a todo el mundo, / si es que son los celos hijos / del Amor, según es fama. (3, 912-914)

La escena muestra a Catalina actuando en su propio detrimento producido por las circunstancias. Sin embargo, debemos recordar que el Sultán no le otorga la libertad, sino que se cree aún más dueño de su voluntad. El Sultán le dice a Catalina:

Justas alabanzas son
de su bondad peregrina.
Ven, cristiana de mis ojos,
que te quiero dar de nuevo
de mi alma los despojos (3, 1006-1010)

Como en el caso de la vestimenta, el uso de la palabra “despojo” demuestra que el compromiso del Sultán es parcial y sus intenciones de darle la libertad son dudosas.

A mi parecer, el comportamiento de Catalina y el Gran Sultán revelan el grado de ficción con el que se desenvuelven en su vida real (que en este caso es también ficción), reflejando las consecuencias que tiene para el individuo en la sociedad absolutista, donde las voluntades se deben regir por las leyes del decoro y la honra. Cruz (1994) dice al respecto que el engaño es lo que mantiene el matrimonio, y que las representaciones continuas de un rol están encerradas en el círculo de decepción del deseo.

Al final del entremés del *Viejo celoso*, Lorenza juega con los celos de Cañizares a su favor:

C.: —No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre.

L.: —No hay para qué: vela aquí abierta; entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho.

C.: —Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte (9)

Lorenza juega y ridiculiza a Cañizares con su engaño de adulterio; relata su adulterio mientras lo comete, convirtiéndolo en ficción para Cañizares, quien lo considera solo un producto de su imaginación. Mientras tanto Lorenza convierte en real el producto de su deseo. Cuando Cañizares comienza a dudar de la realidad, decide irrumpir en la habitación de Lorenza. Entonces ella le hecha agua en los ojos para cegarlos y Cañizares se refiere a la situación como “las burlas que se arremeten a los ojos” (9). Lorenza acusa a Cañizares de mal pensado y de pervertir la verdad, cuando ella sabe que en este caso la verdad está en el engaño:

¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su [...], fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma! (9)

El escándalo que actúa Lorenza para confundir a Cañizares atrae al alguacil, a la vecina Hortigosa y a los músicos. Esto obliga al marido celoso a jugar el rol del engaño para guardar el decoro. Cañizares está dispuesto a vivir aparentando. Lorenza al igual que Catalina han encontrado un alivio de su cautiverio en su propia posibilidad de acción.

3.4 *El final abierto y el libre albedrío*

Podemos decir que en la tercera jornada de la comedia *Catalina de Oviedo* y en la última parte del entremés *El viejo celoso* la resolución de los conflictos de las protagonistas parecen reflejarse en las posibilidades que ofrecen los finales abiertos de ambas obras.

La continua oscilación entre apariencia y realidad, conciencia y acción, narración y actuación, que se desarrolla a través de la manifestación de los contenidos de la imaginación, el pensamiento y sentimientos de los personajes, crea realidades indeterminadas, que contribuyen a la creación de mundos posibles. Según Ryan, los mundos posibles se realizan cuando los despertamos con la lectura y la creación, y la realidad –concebida como la suma de lo imaginable y no como la suma de lo que existe físicamente– es un universo compuesto por una pluralidad de mundos distintivos (Ryan 2012).

Los personajes de ambas obras hacen referencias directas a las diferencias que

encuentran entre lo que se dice y lo que se ve, lo que se siente y lo que se hace, entre los que son y lo que pretenden ser, y entre el mundo ideal y el de la experiencia real. De esta forma despiertan la conciencia de la existencia de otras realidades posibles, dentro y fuera de la ficción, mientras revelan el carácter ficcional de la obra. A mi entender, el final revela el carácter metaficcional en ambas obras para poder quedar abierto y evitar un único desenlace.

Pérez de León (2004) argumenta que el espectador comparte el espectáculo a la distancia. Los personajes reproducen la relación establecida con el público. La realidad improvisada, lo que cuentan los personajes, es una referencia metateatral que, cuando se rompe hacia el final, le avisa al público del peligro de contemplar aquello que se dice con palabra.

Ambas obras finalizan con la aparición de músicos y formas de festejo, que, por sus naturalezas, no concluyen anunciando finales determinados y felices, sino finales de posibilidades abiertas. El final de los entremeses no responde a una secuencia lógica de causa y efecto, en cambio va en contra de la causalidad y apunta hacia un ritmo ilógico de deseos opuestos (Cruz 1994). Lo mismo podríamos argumentar para la comedia *Catalina de Oviedo*.

Las escenas de los músicos hacia el final de las obras le recuerdan al espectador-lector que se trata de una comedia y un entremés y no de una situación real. En la comedia *Catalina de Oviedo* durante la escena de Madrigal con los músicos (quienes se supone que deberían alegrar la fiesta de Catalina), Madrigal hace referencia a todos sus disfraces y engaños para salvarse. A su vez él y los músicos descubren sus pensamientos con respecto al comportamiento lascivo del Gran Sultán, y Madrigal revela sus intenciones sobre lo que va a hacer para no tener que bailar y descubrir su embuste: “pero tengo un romance correntío, / que le pienso cantar a la loquesca, / que trata ad longum / todo el gran suceso de la grande sultana Catalina” (3, 232-236).

Madrigal le contará a Andrea la historia de Catalina, de la que ellos mismos están siendo partícipes en el momento en que Madrigal la está contando. Madrigal revela la calidad de ficción del relato y la subjetividad de los sucesos, y pone en duda toda certeza sobre la historia de Catalina y el futuro que le espera como Sultana. También Salec y Roberto nos hacen conscientes de la metaficción, cuando en la tercera jornada continúan el relato de Clara que empezaron en la primera jornada.

La comedia finaliza con la alusión de Rustán al festejo que se estaba celebrando. Su alusión parece hacer referencia al futuro de Catalina y de los cautivos en general.

CARLA ISAAK HAR PAZ

Alzad la voz, muchachos; viva a voces
la gran sultana doña Catalina,
gran sultana y cristiana, gloria y honra
de sus pequeños y cristianos años,
honor de su nación y de su patria,
a quien Dios de tal modo sus deseos
encamine, por justos y por santos,
que de su libertad y su memoria
se haga nueva y verdadera historia (3, 1077-1085)

El entremés finaliza con un canto, en contra de la voluntad Cañizares. Los músicos ignoran su objeción, lo que revela la debilidad de Cañizares. La canción hace referencia a la noche de San Juan, un tiempo de bailes, fuegos, amoríos, desenfrenos y desorden. Al final de la canción agregan:

Las riñas de los casados
como aquesta siempre sean,
para que después se vean,
sin pensar regocijados.
Sol que sale tras nublados,
es contento tras afán:
las riñas de por San Juan
todo el año paz nos dan. (11)

La noche de San Juan es la noche que representa un cambio y durante la cual cada uno puede cambiar de rol, jugar otro papel, y deja relucir sus pensamientos y deseos. Se puede argumentar que la referencia a la noche de San Juan, que “todo el año paz nos dan” (11), refleja una ironía, ya que Lorenza no volverá a mantener la paz en el hogar. Fundamentalmente, la ironía está en que la noche de San Juan es una noche en la que impera el amor, el encuentro de parejas, y el entremés es la inversión de esta realización, al menos desde la perspectiva matrimonial.

Conclusión

Para concluir, podemos decir que Cervantes logra crear una conciencia de cautiverio femenino tanto en las protagonistas "cautivas", Catalina, en la comedia de cautiverio *La Gran Sultana Catalina de Oviedo*, y Lorenza en el entremés del *Viejo celoso*, como también en el público espectador-lector a través de la escenificación de las obras.

Catalina y Lorenza expresan su subjetividad frente a los hechos y toman conciencia de la naturaleza de su cautiverio a medida que interactúan desde su ser interior y exterior con los diferentes personajes, y así producen un cambio. Las protagonistas utilizan la ficción para liberarse y dejar de estar subordinadas al orden inmutable que se les impone. Y a su vez, el texto en ambas obras se revela como ficción para liberar al espectador de su cautiverio.

A mi entender, Cervantes refleja en sus obras el carácter incierto de la realidad. Dota a sus personajes de un mundo interior, cuya visión subjetiva de la realidad se desarrolla en la interacción con el mundo que los rodea. Asimismo, la interacción con el espectador-lector proyecta la realidad en direcciones diversas. La transgresión de la obra de Cervantes está en el uso de la ficción para ofrecer más de una realidad posible. La manifestación del mundo interior de los personajes a partir de la creación de mundos ficcionales posibles, abre las puertas a un flujo constante de posibilidades, donde la cautiva femenina puede encontrar cierta esperanza liberadora.

Bibliografía

- Bazan Díaz, Iñaki. 2008. "La violencia legal del sistema penal medieval ejercida contra las mujeres." *Clio y Crimen* (Universidad del País Vasco) (5): 203 - 227.
- Cruz, Anne J. 1994. "Deceit, Desire, and the limits of Subversion in Cervantes's Interludes." *Cervantes* *Bulletin of the Cervantes Society of America* 14 (2): 119-136.
- Perez de León, Vicente. 2004. "Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro." Edited by Hispania. 13-21.
- Garcés, María Antonia. 2005. *Cervantes in Algiers: a captive's tale*. Vanderbilt University Press.
- Lagarde de los Ríos, Marcela. 2007. "Por los derechos humanos de las mujeres: La ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia." *Revista mexicana*

ciencias politicas sociologicas, 143-165.

Maestro, Jesús Gonzales. 2000. *La escena imaginaria*. Veruvert Verlagsgesellschaft.

Urbina, Eduardo. 1990. "Hacia El viejo celoso de Cervantes." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 733-742.

Santamarta, Tomasa Pastrana. 2014. "La parodia del atuendo en el Quijote." *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII congreso de la Asociación de Cervantistas de oviedo, 11-15 de junio de 2012*.

Ryan, Marie Laure. 2012. "Possible Worlds." *Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology* (Hamburg University). <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>.

Waugh, Patricia. 2003. *Metafiction: The theory and practice of self conscious*. Routledge.

Cervantes Saavedra, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Edited by Real Academia Española. Barcelona: Penguin Random HUse.

—. 2001. *El viejo Celosos*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth8g9>.

—. 2001. *La gran sultana*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsno52>}.

—. 2001. *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1>}.

ON WHY TO STUDY FEDERICO GARCÍA LORCA'S HEBREW TRANSLATIONS

ERIKA MEJIA¹

Earlier this year, my long-awaited advisory committee meeting was finally held, and my PhD proposal on the study of Federico García Lorca Hebrew translations was approved requiring few adjustments. However, a particular comment made by one of the committee members has been tormenting me since then. The professor's remarks concluded with two searing words and a question mark: "So what?"

This probe was intended, of course, to propose that while the gap I am addressing in Modern Hebrew translation history has to be anchored in contemporary academic discourse, it is far more important that the study stands alone as a narrative – What story I am attempting to tell and why it does matter. Up until that point, I had relied purely on my instincts to outline the research. I had built it upon my personal story, which includes Colombian, Spanish, and Israeli roots. From there on, I was driven, I would say

¹ Department of Hebrew Literature (HUJI). Ph.D. candidate.

almost organically, towards Spanish-to-Hebrew translation. But, while the extraordinary circumstances of Modern Hebrew literature makes the study of linguistic transfer uniquely compelling, the choice of enlisting Lorca's poetry to my mission has been less evident.

The reasonable question of "why Lorca?" is better answered by referring to the work of the translators themselves, as if considering the nostalgic memories of a formative time living in Granada would not be enough to justify my choice. Although Spanish literature initially remained at the margins of the Israeli literary scene, from the 1940s onward a consistent interest in rendering Lorca's oeuvre into Hebrew can be observed. We should point out, for example, that three translations of the *Romancero gitano* were completed within roughly sixty years. Translated by Raphael Eliaz in 1958, *Romancero Tsoani* | רומנסרו צועני was Lorca's first collection to be published in Hebrew. A poet himself, Eliaz undertook the task of translating Lorca's poetic and dramatic oeuvre because "in him he found an artist close to him in essence and in his lyrical way", as A.B. Yoffe recalls (1974, 129. My translation). Eliaz' translation is a faithful rendering of rhythm, recreated in Hebrew by often transforming the looser Spanish scheme into a meticulous four iambic feet, always within the boundaries of the syllabo-tonic versification that mercilessly ruled his era.

The *Romancero* emerges a second time in 2001 when *Chalom veBronza* | חלום וברונזה is published. This selection of writings, edited and translated by Rina Litvin, includes five ballads from the *Romancero*, accompanied by the poet's remarks during readings held in 1935 and 1936. Containing lectures, letters, and interviews, this book seeks to be more than a mere linguistic rendering – it promotes Litvin's interpretation of the artist and overtly intends to be a key allowing the Hebrew reader into Lorca's soul (Litvin 2001, 13). Lastly, the *Romancero Tsoani* was again published in 2019, this time translated by Rami Sa'ari along with Lorca's odes, which had thus far remained unpublished in Hebrew. This is the third collection of Lorca's poetry to be translated by Sa'ari – a modern edition with a preface touching on the Spanish poet's biography as well as the translator's intent, as derived from the considerable enterprise of translating Lorca's oeuvre and a personal desire to juxtapose these two bodies of work.

The ongoing translations of the Spanish poet construct a highly prolific historic continuum, which path can be traced through Sifri'at Po'alim | ספריית פועלים, HaKibbutz haMeuchad | הקיבוץ המאוחד, and Carmel Publishing House | כרמל, among others. This investment in re-translation is characteristic of the Modern Hebrew literary scene and driven by a constant forgetfulness, following A. Dykman's criticism of the alleged need

to update translations (Dykman 2016, 288). The linguistic range emphasizes changes in register, lexicon and prosody, but at the same time reveals a quest for permanence through the practice of translation – as each version of Lorca hopes to be that one final just rendering. The Hebrew translations of these texts have obviously made them accessible to an Israeli audience, but just as crucially, those rendered texts became engines for a literary canon formation. After all, belonging to this historical continuity is all that counts – Lorca's work is continuously translated worldwide and Israel would be no exception. Each translator's literary persona was expounded as they took their place among the pantheon of canon translators, right alongside that other, even bigger collection, of canon students.

Bibliography

Yoffe, A. B. | 1974. א. ב. «Meshorer sheVa meRachok | לזכר | מפורר שבא מרחוק: לזכר | יפה, א. ב. 1974. Moznaim | מאזנים | רפאל אליעז. vol. לט (n°2): 126-129.

Litvin, Rina. 2001. *Chalom veBronza* | חלום וברונזה. Tel Aviv: HaKibutz HaMeuchad.

Dykman, A. 2016. *Shurot al shurot: masot, machkarim, reshimot* | שורות על שורות: מסות, מחקרים, רשימות. Israel: Keshev leShira.

בורחס והספרייה האינסופית

יעל שרם¹

תקציר: יצירתו הענפה של חורחה לואיס בורחס שופעת בדימויים אמנותיים שעוסקים בטבעה המתעתעת של המציאות. בתוכם, לרעיון של הספרייה האינסופית, הסופר הארגנטינאי נותן דרור באופן מפורש בסיפורו "ספריית בבל" משנת 1941. במאמר זה, אבקש להציע קריאה ולפיה רעיון הספרייה האינסופית בסיפור, אינו בא לידי ביטוי רק כמרחב פיזי בדיוני בתוך שעשוע ספרותי מורכב, אלא גם כסמל למרחב רוחני שבו מיטשטשים גבולות הבדיון והמציאות, הזמן והמקום; מרחב, שמתקיימת בו תנועה מתמדת של רעיונות בין טקסטים, מחברים וקוראים. במובן זה, הקורא של "ספריית בבל" מוזמן אף הוא להיות שותף פעיל במימוש הרעיון של שרשרת של טקסטים, מחברים וקוראים, שקוראים, מפרשים וכותבים-מחדש, שמעצם פעילותם תורמים להרחבתה.

הימצאותה של ספרייה בתוך יצירה ספרותית היא דוגמה לשימוש בטכניקה אמנותית של מבנה לעומק (Mise en abyme)² באופן שמדגים טשטוש גבולות בין בדיון ומציאות. המחשבה שספר

1 החוג ללימודי ספרד, פורטוגל ואמריקה הלטינית (האוניברסיטה העברית בירושלים)
2 "Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme" (Dällenbach)

שאותו אנו קוראים עלול להימצא בתוך ספרייה בדיונית שמוזכרת בו, נוגעת לרעיון פילוסופי המאפיין יצירות אמנות וספרות גם מתקופת הבארוק וגם מהעידן הפוסט-מודרני, שעוסק בטבעה ההפכך והמלאכותי של המציאות. במאמרו "Horror (vacui): The Baroque Condition", דויד קסטילו (Castillo) מתאר כיצד הרעיון של האנאמורפוז, המבטא את אופייה הבלתי-יציב של המציאות ואת התלות בנקודת המבט של הסובייקט, הדהד בספרות המאה השבע-עשרה באמצעות השימוש במונטז', פסטיש, אלגוריה ופרודיה, ובמטאפורות של חורבות, מבוכים וספריות (Castillo 2005, 89). קסטילו מציג השוואה בין הביטויים האסתטיים של תקופת הבארוק לבין אלה של העידן הפוסט-מודרני ומדגים כיצד, אלה כמו אלה, חושפים את הפחד האנושי מהחלל הריק, שנמצא בליבה של המלאות הרפרנציאלית של המציאות (89).

ביטויים אמנותיים אלה, בדגש על הספרייה, נוכחים באופן בולט ומאתגר במיוחד ביצירתו של חורחה לואיס בורחס, שפעל בתקופת האוונגרד הלטינו-אמריקני. בסיפורו "ספריית בבל", המסופר בגוף ראשון מפיו של ספרן שנמצא בערוב ימיו, אשר בילה את חייו בשיטוט בין חדריה ומסדרונותיה של הספרייה ובקריאה בספרים המונחים על מדפיה, עולה האפשרות הרעיונית לספרייה אינסופית "כוללת-כל", הבנויה כמבנה משוכלל של משושים ומכילה את כל הצירופים האפשריים של 25 "סמלי הכתב" (בורחס 2008, 74). לאורך המאמר, אבקש להדגים כיצד רעיון הספרייה האינסופית בא לידי ביטוי בסיפור, הן ברמה הדייגטית והן ברמה הסמלית. אני סבורה, שייצוגיה של הספרייה מסתכמים לכדי מרחב משותף, שבו מיטשטשים הגבולות המוכרים בין קוראים, כותבים וטקסטים, ושכל פעילות של קריאה, קריאה-מחדש וכתובה-מחדש שמתקיימת בו, מתפרשת – או יכולה להיות משולה – לתוספת של עוד כרך על מדפיה של אותה ספרייה הולכת וגדלה. במובן זה, אבקש גם לטעון כי רעיון הספרייה האינסופית, כפי שעולה מהסיפור הבורחסיאני, הוא אמנם ביטוי אמנותי לפחד האנושי

1977).

העמוק שאותו מתאר קסטילו, אולם בה בעת הוא עומד מולו כתמונת ראוי, כנחמה, משום שהוא מבטא גם רעיון נוסף, של שותפות רוחנית בין מחברים וקוראים, המשוחררת מחוקים, ממגבלות וממחלוקות של זמן ומקום מסוימים; שותפות הנישאת על כנפיה של הספרות.

רעיון הספרייה האינסופית מופיע באופן מפורש כבר במשפט הפתיחה של הסיפור, בהשוואה שמציג המספר-הספרן בין היקום לבין הספרייה:

היקום (שאחרים מכנים אותו בשם "הספרייה") מורכב ממספר לא-מוגדר, ואולי אינסופי, של אולמות משושים, שבמרכזם פירי-איוורור גדולים, מוקפים מעקים נמוכים מאוד. מכל משושה נראות הקומות הנמוכות והגבוהות יותר: עד אין קץ (71).³

ההשוואה המוצעת, שנראית תחילה פרדוקסלית, הולכת ומתבהרת כאשר הספרן פורש בפנינו קטעים מההיסטוריה של הספרייה ומסביר כיצד התגבש הרעיון לגבי אינסופיותה, גם ביחס למבנה הפיזי שלה וגם ביחס לתכנים שהיא אוצרת בתוכה. למשל, בהתייחסו למבנה הספרייה, תוהה הספרן על תפקידו של הראי התלוי בפרוזדור: "מראי זה נוהגים הבריות להקיש שהספרייה איננה אינסופית [...]"; אני מעדיף לחלום שהמשטחים הממורקים מיצגים ומבטיחים את האינסוף" (71).⁴ ביחס לתכנים – הספרייה כאמור כוללת-כל – כפי שמעיד הספרן:

הכל: תולדות העתיד לפרטיהן, האוטוביוגרפיות של רבי-המלאכים, הקטלוג המהימן של הספרייה, מילין על גבי מילין של קטלוגים מזוייפים, הוכחת זיופם של הקטלוגים הללו, הוכחת זיופו של הקטלוג האמיתי [...], הגרסה של כל ספר בכל הלשוונות, המובאות מתוך כל ספר בכל הספרים (74).⁵

3 "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente" (Borges 1974, 465).

4 "Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita [...]; yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito..." (465).

5 Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el

כמו כן, נוסף על טענתו באשר לאינסופיותה, לאורך הטקסט הספרן אף מתעמת עם טענה של ספרן אחר, שקבע בעבר שהספרייה סופית. המספר מתאר את ההשלכות ההרסניות של קביעה זו וכיצד היא הובילה לכאוס, לאלימות ולתהליך של התפרקות הספרייה על יושביה. אולם, טענה זו מתבררת כשגויה אל מול המציאות הטקסטואלית, המעידה על קיומה העתידי של הספרייה ועל אופייה האינסופי.

עם זאת, יותר מכל דבר אחר, מה שהופך את רעיון הספרייה האינסופית לאפשרי ברמה הטקסטואלית הם החזרות וההעתקים שהיא מאפשרת, של סימנים בודדים או של כותרים שלמים: "ספר אחו, שראה אבי באחד המשושים במעגל חמישה-עשר תשעים וארבעה, הורכב מן האותיות M C V החוזרות ונשנות להכעיס מן השורה הראשונה ועד לאחרונה" (73)⁶; או "יצירות שאינן נבדלות אלא באות אחת או בפסיק אחד בלבד" (76)⁷. במאמר, "Between La Mancha and Babel", מתייחס הסופר והסמיוטיקן אומברטו אקו (1997) לסוגיה זו, ומדגים כיצד ספרייה קטנה בהרבה מזו של בורחס, כלומר, כזו שלא מאפשרת חזרות של סימנים, תתפוס באופן תיאורטי שטח גדול יותר משטחו של העולם (53). אולם, בשונה מהספרייה שמתאר אקו, הספרייה הבורחסיאנית, שדווקא מאפשרת חזרות ואף אינספור העתקים פגומים של כרכים ויצירות שלמות, מסתמנת כספרייה שתהיה אינסופית (53).

אין ספק שההוגה והמוציא לפועל של רעיון הספרייה האינסופית ברמה הטקסטואלית ב"ספריית בבל" הוא המספר. אולם כפי שאפשר להבחין, הוא אינו רק המספר, אלא גם ספרן שקורא

catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero [...] el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros" (467-468).

6 "Uno [un libro], que mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras M C V perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último" (466).

7 "obras que no difieren sino por una letra o por una coma" (469).

ואף כותב בעצמו. הטקסט הוא סיפורו וסיפורה של הספרייה, כפי שהוא בחר להביאם אל קוראיו העתידיים. במובן זה, הוא מממש את הרעיון של הספרייה האינסופית גם ברמה הסמלית, בכך שהוא מניח עוד כרך על מדפיה עבור הקורא שיבוא אחריו ויוזמן גם הוא להתחבט בסוגיה זו.

אם כן, חזרות של אותיות והברות, חזרות של טקסטים שלמים, חזרות של רעיונות, העתקים של כל אלה בשינויים קטנים או גדולים, הם שממלאים את מדפיה של הספרייה הבורחסיאנית וטומנים בחובם את האפשרות, שלא מדובר רק בהרכב אקראי של אותיות או בכותרים סתומים המפוזרים על פני מרחב פיזי, אלא כמרחב אלגורי שהעיסוק ברוח ובספרות שמתבצע בתוכו, נתמך באמצעות הפעילות של המחברים-מספרים ושל תפקודם של הקוראים בטקסטים, שמעצם פעילותם אף מבטיחים את מקומם בספרייה ההולכת וגדלה:

הנה כתבתי 'אינסופית'. לא לתפארת המליצה שרבבתי שם תואר זה: אין זה חסר היגיון, אומר אני, לחשוב שעולם אינסופי. [...] אני מעז להציע את הפתרון הבא לבעיה הקדמונית: הספרייה בלתי מוגבלת ומחזורית. אם יחצה אותה נוסע נצחי בכיוון כלשהו, יווכח לדעת מקץ המאות שאותם ספרים חוזרים ונשנים באותו אי-הסדר (שבעצם הישנותו ייחשב לסדר: הסדר בהא הידיעה) (78).⁸

רעיון הספרייה האינסופית עולה אפוא מפורשות ברמה הטקסטואלית על-ידי המספר. אולם בנוסף לכך, הוא גם מתקיים באופן אינטר-טקסטואלי, באמצעות הדיאלוג עם סיפור מגדל בבל המקראי, כפי שנרמז כבר מכותרתו. סיפור זה מתרחש במקורות לאחר המבול, ומתאר מצב שבו בני האדם המאוחדים תחת שפה אחת, יוזמים את בנייתה של עיר ומגדל שראשו בשמיים, מגדל בבל: "וַיְהִי כֹל-הָאָרֶץ, שְׂפָה אֶחָת, וּדְבָרִים, אֶחָדִים. [...] וַיֹּאמְרוּ הֶבֶה נִבְנֶה-לָנוּ עִיר, וּמִגְדָּל וְרֹאשׁוֹ בַשָּׁמַיִם,

8 "Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. [...] Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)" (471).

וְנִעֲשֶׂה-לָנוּ, שֵׁם: פֶּן-נִפְוֶץ, עַל-פְּנֵי כָל-הָאָרֶץ. " (בראשית, י"א: א, ד). הסיפור מסתיים בכישלון המיזם בעקבות מחלוקות בין בני האדם, לאחר שהאל מבלבל את שפתם עד שאינם מבינים עוד איש את רעהו. במרוצת המאות, התפתחו גישות פרשניות שונות לסיפור המקראי. עם זאת, יש הסכמה רווחת שעצם היוהרה של בני האדם להגיע לרקיע, תוך זניחת הציווי למלא את הארץ, היא זו שהביאה עליהם את העונש האלוהי, שגרר בתורו אי-הבנות ומחלוקות והוביל בסופו של דבר להפסקת הבנייה ולתפוצתם של האנשים על פני הארץ.

כפי שאפשר להבחין, בין הסיפור המקראי לסיפור הבורחסיאני מתקיימים במקביל יחסים של דמיון וניגוד. אין ספק שהקשר המרכזי בין שני הסיפורים סובב סביב הרעיון של מפעל אנושי משותף, כמו גם של תהליך התפרקותו בשל מחלוקות ואי-הבנות. אולם, ההבדל המהותי בין שני הסיפורים נעוץ באופן שבו נוצר כל אחד מהמפעלים, כמו גם בגורלותיהם. בעוד שבסיפור המקראי היוזמה והבנייה של המגדל הן פרי יצירתם של בני האדם, והאל הוא האחראי לזריעת המחלוקת שמובילה לסופו, ביצירתה של הספרייה הבורחסיאנית יש מעורבות אלוהית. כפי שמסביר הספרן: "הספרייה קיימת ab aeterno" (72), כלומר, מאז ומעולם, ואף על פי שהיא אינה חסינה מפני מחלוקות נקודתיות, היא ממשיכה להתקיים בזכות האמונה והמעורבות של השותפים לה ובאמצעות המשך פעילויות הקריאה והכתיבה שלהם.

אין ספק שההשוואה בין שני הסיפורים היא מרתקת בפני עצמה, אולם כדי להיטיב להבין את רעיון הספרייה האינסופית, עלינו לעמוד גם על מהות הקשר ביניהם ועל טיבו. קשר שאפשר להגדירו ככתיבה-מחדש, שרעיון הספרייה האינסופית נובע ממנו וכרוך בו, המבטא במקביל את פעילותם של המחבר, המספר והקורא, המשתקפים זה בזה באמצעות תהליכי הקריאה והכתיבה. מיטיבה לנסח זאת רות פיין (2007) במאמרה "Cervantes en Borges o la reescritura de un canon":

La noción de reescritura puede ser entendida como una conjunción, una

articulación de la lectura y de la escritura, la cual produce un texto enteramente nuevo. Este texto se halla ligado al original a partir de residuos retóricos y de huellas conceptuales que pueden complementarlo, modificarlo o contradecirlo. (6)⁹

כלומר, יותר מציטוט או שכתוב של טקסט קיים, רעיון הכתיבה-מחדש עוסק בדיאלוג שבין טקסטים או בין הרעיונות המרכזיים מתוכם. מלאכת הפרשנות ופענוח הקשר ביניהם מוטלת במידה רבה על הקורא, שבתורו "כותב" יצירה חדשה. בורחם כותב-מחדש את סיפור מגדל בבל, ולעומת כישלון המפעל הגשמי המתואר במקורות, רעיון הספרייה האינסופית מדגים את תהליך בנייתו האיטי, אך עקבי, של מפעל רוחני המתעלה על המחלוקות ועוסק יותר באחדות מאשר בהתפרקות. אולם כדי להגשים את הרעיון הזה בשלמותו, גם על הקורא, שהוא החוליה הבאה בשרשרת, לקחת חלק פעיל במימושו מתוך רצון ומעורבות, כפי שטוען אקו (1997):

At this point, the problem whether the Library is infinite or of an indefinite width, and whether the number of books in it is finite or unlimited and periodic, becomes of secondary importance. The real hero of the Library of Babel is not the Library itself but its Reader, a new Don Quixote -restless, adventurous, tirelessly inventive, alchemically combinative- able to master the windmills that will keep on turning, indefinitely (61-62).

בטקסט שנכתב לקראת סדרת הרצאות שנשא סטפן צוויג באמריקה הלטינית בשנים 1941-42, ובשיאה של מלחמת העולם השנייה, שנתפסת כמוקד של התפרקות החברה המודרנית, מהרהר הסופר על החלום הנצחי על אחדות רוחנית של העולם ועל הקשר בין סיפור מגדל בבל לבין גורלה של

⁹ "את רעיון הכתיבה-מחדש אפשר להבין כשילוב, כחיבור של הקריאה ושל הכתיבה, שמייצר טקסט חדש לחלוטין. טקסט זה יהיה קשור למקור באמצעות שרידים רטוריים ועקבות קונספטואליים, שיכולים להשלימו, לשנותו או לסתור אותו" (תרגום שלי) (Fine 2007, 6).

האנושות. צוויג מתבונן אחורה על אחדים מרגעי המשבר הגדולים שידעה החברה האנושית, ומראה כיצד בכל פעם מחדש, צמח מתוך ההריסות החלום העתיק לאחדות רוחנית. כך למשל, מהריסות האימפריה הרומית, צמחה ועלתה הנצרות שהביאה את האנושות לפסגות חדשות בתקופת הרנסנס; ומשהנצרות נקרעה במלחמת אחים אכזרית בין הקתולים לפרוטסטנטים, עלו ההומניזם והמוסיקה כמו קולות חדשים-ישנים שקוראים לאחדות רוחנית של העולם. כך הוא כותב:

אם-כן, המין האנושי כמה משחר ימיו לאחדות כדי לממש מפעל משותף, משימה משותפת – ואיני חושש לקבוע שברגעים האפלים ביותר של המלחמות שלו ושל המחלוקות שהתעוררו בקרבנו, הוא לא ויתר לחלוטין על חלומו היפהפה. במהלך המאות תמיד הופיע מישהו שהוסיף עוד אבן למגדל בבל הבלתי נראה, שבנייתו נזנחה על ידי בני-האדם שהיו נתונים במריבה (צוויג 1940).

האם הסיפור הבורחסיאני מבקש להציע גישה למרחב שמבטא באופן סמלי את האחדות הרוחנית של העולם? מרחב שמתעלה מעל למחלוקות נקודתיות ושכל פעילות שמתבצעת בו מגדילה אותו? אני מאמינה שהתשובה חיובית.

לסיכום, הספרייה האינסופית, המוצגת ב"ספריית בבל" של בורחס, באה לידי ביטוי גם ברמה הדייגטית, הטקסטואלית, וגם ברמה הסמלית, האלגורית. הרעיון המתגבש לאורך הסיפור, מדגים שרשרת אינסופית של טקסטים, מחברים וקוראים, בדיוניים או ממשיים, שחולקים את המרחב המשותף המוקדש לטיפוח המפעל הרוחני האנושי. כל פעילות של קריאה וכתיבה-מחדש שמתקיימת בו, תורמת להגדלתו, כמו עוד כרך שנוסף על מדף הספרייה הדמיונית, או כמו תוספת של עוד לבנה למגדל בבל הבלתי נראה של צוויג. גם המספר בסיפורו של בורחס מסיים בנימה אופטימית ובסיפוק מכך שלא די שהספרייה צולחת את הכאוס הרגעי, אלא שהיא ממשיכה להיבנות בכל יום מחדש:

"תקווה נאה זו משמחת אותי בבדידותי"¹⁰ (78).

10 "Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza" (471).

ביבליוגרפיה

- בורחס, חורחה לואיס. 2008. בדיונות. תרגום: יורם ברונובסקי. בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- צויג, סטפן. "האחדות הרוחנית של העולם.", אלכסון. עריכה ותרגום: יורם מלצה. (2017) [1940] <alaxon.co.il/?p=89030> (כניסה אחרונה 18/05/2022).
- תורה נביאים כתובים. ירושלים: קורן, 1995.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, David. 2005. «Horror (Vacui): The Baroque Condition.» En *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*, de Nicholas Spadacchini y Luis (eds.) Martin-Estudillo, 87-104. Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto. 1997. «Between La Mancha and Babel.» Editado por Editorial Board of Variaciones Borges (trad.). *Variaciones Borges* (4): 51-62.
- Fine, Ruth. 2007. «Cervantes en Borges o la reescritura de un canon.» En *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, de (ed.) Alfonso de Toro, 57-76. Hildesheim-Zurich-New York: Georg Olms Verlag.

EL HOMBRE EN EL UMBRAL DE LA MUERTE: ONETTI Y LOS ÚLTIMOS HORIZONTES¹

IDÁN SHIR²

Resumen: El sentido común indica que la muerte opera como un final, como la clausura absoluta. En el *Quijote*, la muerte es prácticamente ausente, lo cual permite mantener la alucinación del ingenioso caballero. La única muerte de la novela es la del protagonista, acaecida, desde luego, en el final del texto. *La vida breve*, novela magistral del uruguayo Juan Carlos Onetti, observada como una reescritura de la novela de Cervantes, permite una reexaminación de la muerte. Este trabajo quiere demostrar cómo la muerte opera en el texto de Onetti (y por extensión, en el de Cervantes) en capacidad de fuerza generativa y disparadora de mundos narrativos posibles.

¹ Trabajo final entregado en el marco del curso "El *Quijote*: reescrituras latinoamericanas II", del 2020-2021.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, y Literatura Comparada (HUJI).

Este trabajo pretende ser una lectura de *La vida breve* (1950)³, novela magistral de Juan Carlos Onetti, como reescritura del *Quijote*. La densidad, tanto formal como conceptual del texto, vehiculiza una variedad inagotable de lecturas posibles, cada una de ellas, configura un mundo. De hecho, la extensamente trabajada teoría de mundos posibles ha tenido cierto protagonismo en el correspondiente seminario. Este texto no pretenderá ser la excepción. El fin de este trabajo es el fin mismo, es decir, la muerte: una lectura de las implicaciones éticas y estéticas que plantea la misma —tanto su manifestación material como su abstracta amenaza— en el texto de Onetti. ¿será el final de una vida breve el disparador de mundos narrativos posibles?

Por la extensión limitada del trabajo, se realizará un *close reading* de fragmentos específicos de la novela: como punto de referencia, comenzaremos con el capítulo final del *Quijote* de 1615, y la muerte del protagonista; de *La vida breve*, la muerte de la Queca. Como fondo teórico, no me basaré en los trabajos pioneros de Eco o de Doležel, sino de Borges y su texto, “Un problema” de 1960, que trata sobre el *Quijote* donde, a través de una reflexión sobre la muerte, permite una discusión más específica, más poética, sobre la teoría de los mundos posibles.

En un nivel superficial, el *Quijote* no da para una lectura macabra, dada la absoluta ausencia de difuntos y asesinados en ella⁴. De hecho, el aspecto lúdico o teatral de la novela, impide la ejecución de muertes *reales*. Una vez *realizado* un crimen, termina la magia. Borges se ocupa de este mismo problema: “Imaginemos”, escribe en 1960:

que en Toledo se descubre un papel con un texto arábigo y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el don Quijote. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona don Quijote. Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de don Quijote la muerte no es menos común

3 Todas las citas de *La vida breve* son de la edición del 2016 (Onetti 2016 [1950]).

4 Sí es posible pensarlo desde un punto de vista melancólico: la edad avanzada del protagonista sugiere una constante amenaza de la muerte. Lamentablemente, no podré desarrollar esta reflexión, pero es menester proponerla. No obstante, ello ocupa gran parte de la lectura de *El entenado* (Saer 1983) por Julio Premat en *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (Premat 2002).

que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética. don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y don Quijote no saldrá nunca de su locura. Don Quijote -que ya no es don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán- intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo. (2007, 183)

El texto de Borges, citado aquí en su totalidad, resulta de sumo interés. Más allá de señalar la notable y necesaria ausencia de la muerte en el *Quijote*, el autor de *El hacedor* establece un lazo fuerte entre la muerte y la hipótesis, la creación. El punto de partida en sí ya es una hipótesis (“imaginemos que...”). Lo que prosigue después de la hipotética muerte del adversario son cuatro hipótesis más. En este sentido, la muerte, a pesar de su carácter decisivo y final, resulta una generadora de mundos posibles, es decir, de creatividad o *decibilidad*.

Ahora bien, hay que fijarse en la problematización que el texto plantea: si utilizáramos la terminología borgeana, “Un problema” nos presentaría senderos que se bifurcan y no ruinas circulares, es decir *la posibilidad* de otros mundos, pero no su necesaria prolongación. La proliferación de la hipótesis no implica que la ficción continúe, dado que el primero de los “mundos posibles” da fin al enloquecimiento. En este sentido, este mundo posible resulta antropofágico: si permite la decibilidad, es solo efímeramente. Además, Borges establece una jerarquía interna, dado que hay mundos más posibles, más “verosímiles”, lo cual desestabiliza la potencia ontológica de los “inverosímiles”. Es decir, pese de que en este trabajo observaremos el horizonte fúnebre *paradoxalmente*, como diría Barthes⁵ (contra la Doxa, el sentido común). Pero, leer la muerte como lo posible no quiere ignorar sus límites. Más aún, es imperativo reconocerlos, puesto que el poder generativo de la muerte solo es posible cuando esta opera como la gran amenaza cuyo

5 Véase, Barthes, R. *El susurro del lenguaje y Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Paidós, 2021.

daño es absoluto e irreversible.

Entonces, Borges nos coloca frente a una indecisión entre mundos posibles; este rasgo “indeciso” caracteriza el narrador durante el capítulo LXXIV de la segunda parte del *Quijote*, que retrata la única muerte en la novela, la de su protagonista. A lo largo del capítulo, el narrador postula ciertas oposiciones discursivas respecto de la descripción y circunstancias de la muerte de don Quijote:

Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; *porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama.* (2015, 1099. Las cursivas son mías)

De entrada, el narrador establece un tenor conjetural, curiosamente acompañando la verdad absoluta de la muerte, y deja al lector en un estado de indecisión entre la explicación terrenal o divina. Pasado el párrafo inicial, la voz del narrador desaparece y escuchamos la voz colectiva de Sancho, del cura y del resto del séquito: “Cuando esto le oyeron [a Alonso Quijano] decir los tres, *creyeron sin duda* que alguna nueva locura le había tomado” (1101. Las cursivas son mías). Cuando el lenguaje deja de ser conjetural, es erróneo. En este sentido, estamos ante un texto doblemente melancólico: por un lado, el discurso conjetural del narrador supuestamente omnisciente⁶ desestabiliza su autoridad y por extensión su función de principio organizador del universo narrativo; por el otro, nos presenta una verdad única pero saturnina: el final absoluto de la muerte.

El lenguaje “indeciso” del narrador culmina en lo que es, posiblemente, uno de los momentos más famosos y citados del texto: “[don Quijote] entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió” (1104). El fragmento, sin duda alguna, retrata un hecho decisivo. Pero el narrador vacila entre dos posibles formas de narrarlo: una “poética” y otra seca, directa. Una no cancela la otra. La muerte de don Quijote tiene una doble existencia estética. El final absoluto deja un estado liminal, una vacilación. Podemos leer el momento como un desarrollo fúnebre del concepto de *baciyelmo*.

⁶ Digo “omnisciente” con resignación e ironía. El problema de la voz narrativa ha sido uno de los temas más trabajados y discutidos de la crítica cervantina.

Los dos textos demuestran la característica fundamental para la comprensión de la muerte en los textos que prosiguen: a pesar de la absoluta conclusión que promete, a pesar de la melancolización del texto, es en esta zona límite entre la vida y la muerte donde la ficción florece. Puede ser una divergencia de la diégesis, como lo demuestra Borges; o una divergencia estética, de distintas formas posibles de retratar una sola realidad⁷, como vemos con el narrador del *Quijote*.

La muerte en la novela de Onetti cumple un papel peculiar: es un signo ominoso, el único horizonte del porvenir, que, sin embargo, no se materializa. El protagonista, definido por la reclusión y la escritura, anda bajo la constante amenaza de la muerte, que, por un lado, es el motor de la escritura y, por el otro, el presagio de su final. Brausen, personaje principal, *hacedor de Santa María*, tiene presente este signo saturnino en forma del cáncer de seno de su mujer, Gertrudis. Un *memento mori* en suspensión temporal, siempre llegando y, no obstante, nunca acaece. Lo fúnebre sí se materializa en la vida de Brausen (y por extensión, en la de Arce, un personaje creado e interpretado por él) con el asesinato de la Queca, su vecina prostituta, cuya perdición él mismo había planeado ejecutar, sin lograr hacerlo a tiempo.

Desde los primeros párrafos, el lector de *La vida breve* conoce a las dos mujeres principales y antitéticas que, sin embargo, contienen semejanzas muy particulares en dos aspectos: 1. La presencia de la violencia en su propia vida; 2. su distancia del protagonista Brausen. En la escena de apertura, Brausen está duchándose y escucha a través de la pared una conversación entre la Queca y un hombre, posiblemente un cliente. Todo esto ocurre mientras que Gertrudis está en la cama matrimonial, recuperándose de una mastectomía. La violencia que experimenta Gertrudis es muy distinta de la que experimenta la Queca: Gertrudis ha experimentado un caso único de violencia mientras que la Queca lleva un modo de vida que siempre implica la violencia. La ha experimentado y la experimentará en el futuro. Es decir, no es recurrente ni normalizada como puede ocurrir en un entorno delictual, y, no obstante, el hecho de que se trate de una enfermedad, imprevisible, inexplicable, en algún aspecto afirma el *leitmotiv filosófico* de la Queca que inaugura la novela y vuelve a aparecer: “Mundo loco” (13).

⁷ Este último rasgo es mucho más asociable con Saer que con Onetti, lo cual será desarrollado en un ensayo futuro. No obstante, la novela de este sí se ocupa de varios fragmentos de experiencias sensoriales, o sea, la captación de lo real, sobre todo cuando el protagonista pasea por el departamento de la Queca. Saer lo tematizará de manera más notable. Por ahora quedémonos con la vacilación en tanto ética postulada por la novela.

La enfermedad de Gertrudis es la manifestación de lo inexplicable del mundo. Según James E. Irby (1968), “El rápido desmoronamiento físico de la mujer, expresado con detalles macabros en la mutilación de Gertrudis, es para el hombre la prueba más amarga de la disolución universal” (457). Entonces, la fascinación de Brausen con la Queca proviene de su capacidad de articular a pesar de lo trágico. Se trata, desde luego, de una articulación contradictoria; por un lado, se ofrece como una explicación (¿por qué me pasa esto? Porque el mundo está loco), por otra parte, es una explicación que rechaza las explicaciones. Por ende, la Queca es un personaje que encarna la zona liminal entre la explicación y su rechazo.

Respecto de la distancia, sabemos que Brausen se encuentra exactamente entre las dos mujeres: entre el departamento de su mujer y el de la Queca. Otra zona liminal. Por ende, por su posición miope, el discurso de Brausen es marcadamente conjetural, ya sea cuando se refiere a la Queca, “Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo” (13), “El hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo” (14), o cuando describe la operación de Gertrudis, “pensaba en la mañana, y unas horas diez horas atrás, cuando el médico fue cortando cuidadosamente, o de un solo tajo que prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis” (15). En este sentido, la novela subraya desde el principio una posición de alejamiento tanto físico como epistemológico y afectivo del narrador ante las dos mujeres, que, establecerán también dos ejes identitarios: la miopía y la melancolía de Brausen; la agresividad y el cinismo de Arce⁸. Pero más aún, Brausen es el hombre en el umbral de la muerte, “viendo” su posible aparición tanto en la Queca como en Gertrudis y es desde esta posición que el lenguaje conjetural, o sea, el nacimiento de los mundos posibles comienza su operación. Verani (1995) se ha referido a este uso lingüístico:

La obra de Onetti pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje como medio de conocimiento y la incomunicabilidad de las experiencias humanas. En su narrativa el lenguaje deja de ser instrumento para describir y explicar los destinos de sus personajes y se convierte en un pasaje para una ansiedad vital, revelando su poder alusivo y evocador, su capacidad de irradiar impulsos vitales complejos y perturbadores. (133)

Por ende, podemos entender la función de las conjeturas en la ducha como el inicio de un

8 Ignoro a Díaz Grey, no por negligencia sino por no complicar todavía más una lectura limitada de una obra de tal espesor y densidad.

proceso expresivo de Brausen, pero una expresión incapaz de articular lo interno. Se vale de una ficcionalización vacilante de lo presente para poder manifestar a través de él sus angustias.

La entrada en el departamento de la Queca constituye, para Brausen, la puesta en práctica de la ficción, un rasgo evidentemente quijotesco. La ejecución de una utopía⁹ si se quiere. Sin embargo, en la medida que avanza la “trama” de la Queca, Brausen-Arce vuelve a encontrarse con las incertidumbres de la cotidianidad real:

Yo avanzaba buscando la armonía perdida, evocaba el antiguo ordenamiento, la atmósfera de eterno presente donde era posible abandonarse, olvidar las viejas leyes, *no envejecer*; avanzaba compensando la falsa inteligencia del gesto de la Queca con la mentira de mi implacable cordialidad; avanzaba junto a los muros, ofrecía sobornos al desconocido elemento que se negaba actuar. Como un vencedor en tierra conquistada, sufría, sin poder engañarme, la oposición inubicable, resuelta, silenciosa, de sus habitantes. “Cuando mis dedos en la caja del banco sepan que llegó el momento, la habitación será la misma de antes, el mecanismo rebelde volverá a encajar; pero será una sola vez, un día o una noche, no durará más de veinticuatro horas” (238. Las cursivas son mías).

La desestabilización de la utopía *gangsteril*, la atribuye Brausen a la actitud de la Queca:

Y entonces regresaba a mi primera teoría, aceptaba que la falla estaba en la Queca y que era deliberada; la obligaba a emborracharse y a ofenderme, la golpeaba por sorpresa, siempre después de una frase amistosa o de una caricia, cada vez con más gozo, repitiendo con paciencia de aprendiz ángulos y velocidades, sofocando vigorosamente la tentación de la obra maestra, resistiéndome a la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la de matarla y verla muerta. (240)

Es decir, los motivos del deseo de matar a la Queca provienen de una actitud que transgrede su papel en tanto personaje ficticio. Entonces, como resolución del problema, Brausen-Arce efectivamente propone realizar la tercera hipótesis de Borges. Mediante la muerte real, fijar para siempre la alucinación. Es dable aseverar que la desestabilización ya

9 La existencia de lo inexistente. La posibilidad de lo imposible. Teniendo en cuenta el significado literal “no-lugar”, invita también pensar el espacio ficticio de Santa María como una utopía. Es altamente posible que ello ya ha sido trabajado por la crítica.

empieza con el traslado al departamento de la Queca, o sea, por la elección. Los mundos solo son posibles desde la vacilación entre ellos. Constituyen una ética de la vacilación, la suspensión de la clausura y el reconocimiento melancólico de su presencia. Entonces, al pasar a la ficción, al escoger un mundo, deja de ser posible para volverse material. Por lo tanto, hay que actuar según su ética y estética, hay que hacerlo verosímil. La transgresión “genérica” de la Queca hace cuestionar la índole del mundo elegido. Por ende, la muerte le permite a Brausen-Arce no solo silenciar el agente de amenaza, sino también hacerlo de una forma que corresponde ética y estéticamente a la ficción que él encarna.

La Queca es asesinada, pero no por las manos de Brausen-Arce, sino por las de Ernesto, personaje especular de Arce. La muerte de la Queca, al contrario de lo que había previsto, le resulta en un desengaño barroco:

Desperté de mi sueño sin felicidad ni disgusto, de pie, retrocediendo hasta tocar un muro y mirar desde allí las formas y los matices del mundo que surgió silencioso, en remolino, del caos, de la nada, y que se aquietó, enseguida. Ahora el mundo estaba ante mí, dispuesto para mis cinco sentidos, asombroso antes de poder ser reconocido, increíble cuando volvió a funcionar la memoria. (294)

En este momento, vemos a un Arce vaciado en su rol de asesino. Un ingenioso *caballero*, en vez de *hidalgo*, o sea, el don Quijote de la segunda parte en vez de la primera. Un don Quijote que ve a otros haciendo propias sus aventuras. Entonces, aquí vemos los efectos de otra hipótesis: Imaginemos que en Toledo se descubre un papel donde se cuenta que, por haber participado en las fantasías de don Quijote, Sansón Carrasco descubre que ha dado muerte a una persona. La cita presentada aquí, puede funcionar como una propuesta de la reacción posible de don Quijote ante el robo más alto de su autoría. No obstante, sería erróneo aseverar que el “desengaño” de Brausen termina con una pérdida absoluta de su función autorial, al contrario, la muerte de la Queca a manos de Ernesto solo pone de relieve un estado más grande de autoría:

Me abandonaba a la ilusión de poder mirar enteramente la cara blanca y húmeda, huesuda, donde la juventud era nada más que una calidad viciosa; mirarla comprendiendo que el hombre que la balanceaba [Ernesto] con defensiva persistencia era, a la vez, otro y parte mía, una acción mía, mirarla como al recuerdo, el remordimiento de un acto culpable. Hubiera querido tener encerrado allí al muchacho hasta el fin del tiempo, como a un niño

o un animal, cuidarlo y consolarme de toda posible desgracia con la convicción de que él estaba vivo y recordaba (294-5).

Es decir, que la muerte de la Queca por un lado lo sacude del sueño de Arce, pero no para devolverlo a su estado original (primera hipótesis borgeana), sino para poder abandonarse en una nueva ilusión, la del Brausen fundador de Santa María, creador de entes ficticios, Autor. Por ello, Brausen se hace cargo del petrificado y confuso Ernesto, ofreciéndole hospedaje y refugio en su mundo posible ficcional.

¿Pero fugarse a Santa María no es una elección? ¿No traiciona la ética de la vacilación mencionada arriba? Este problema permite un planteo para un ensayo futuro, más extenso, sobre las ficciones exclusivamente acaecidas en la tierra de Brausen. Por ahora, aseveremos que es cierto que el traslado es una elección, pero el destino elegido es un lugar donde lo único que perdura es lo fugitivo. Donde lo único garantizado es lo incierto. Como ejemplo, tomemos *Para una tumba sin nombre* (Onetti 1959) –cuya calidad literaria rivaliza si no supera la de *La vida breve*—: un funeral bizarro sirve como disparador de una concatenación de versiones igualmente bizarras y contradictorias de una historia de muerte, contadas por el joven Jorge Malabia. Al final, el Doctor Díaz Grey, interlocutor de Malabia, queda a la merced de la duda. Habitar Santa María es, entonces, habitar una ficción que a su vez tematiza la vacilación, lo liminal, lo posible¹⁰.

En fin, aunque concebido como una forma de preservar la ficción, el asesinato de la Queca podría ser un gesto de censura, una intervención autoritaria en el texto. Su realización por Ernesto revela a Brausen su posición de autor, pero en el sentido *barthesiano del término*. Un autor cuya muerte libera su ficción. Matar y engendrar son actos divinos. Morir y engendrar son actos literarios. Es dable aseverar que la última muerte de *La vida breve*, como la última muerte en *el Quijote* es la del protagonista. Pero esta muerte es justamente el comienzo de las ficciones de Santa María: una vez convertido Brausen en monumento, en dios de los cínicos¹¹ en una figura carente de presencia física, Santa María se desata. No tiene padre, sino padrastro.

10 Sobre Santa María como relato de comienzo de la escritura, véase Premat, Julio. “Breves sombras en Onetti y Saer”, en *Érase esta vez: relatos de comienzo*. Sáenz Peña: Eduntref (Universidad Nacional de Tres de Febrero), 2016, pp.197-217.

11 “Padre Brausen que estás en la Nada”, *La muerte y la niña* (1973).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 2007. «Un problema.» En *Obras completas II*, de Jorge Luis Borges, 183. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2015 [1605, 1615]. *Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Penguin Random House (Alfaguara en asociación con la Real Academia Española).
- Irby, James E. 1970. «Aspectos formales de La vida breve de Juan Carlos Onetti.» En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968 / publicadas bajo la dirección de Carlos H. Magis, de Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso (3º. 1968. México D.F.), 453-460*. México: El Colegio de México.
- Onetti, Juan Carlos. 2016 [1950]. *La vida Breve*. Barcelona: Debolsillo.
- . 2012. «Para una tumba sin nombre, La muerte y la niña.» En *Novelas breves*, de Juan Carlos Onetti. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Premat, Julio. 2016. «Breves sombras en Onetti y Saer.» En *Érase esta vez: relatos de comienzo*, de Julio Premat, 197-217. Buenos Aires: EDUNTREF.
- . 2002. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Verani, Hugo J. 1995. «La aventura de la escritura en Onetti.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43 (1): 125-144.

AMOR, DOLOR Y TRASCENDENCIA: FORMAS DEL AMOR EN LA POESÍA DE PABLO NERUDA¹ NOY ISRAELI²

Resumen: Las vanguardias son una serie de movimientos artísticos que se producen en Europa e Hispanoamérica desde comienzos del siglo XX. El poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) es uno de los poetas más conocidos de esa corriente literaria. En este ensayo, mostraré tres expresiones distintas del amor en algunos poemas de su obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Neruda 1924): el amor intenso – pasión y entrega total, el amor de dolor infinito y el sentimiento melancólico, y el amor como medio de

¹ Trabajo entregado en la Universidad de Navarra, en 2020-2021, en el marco de intercambio estudiantil.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, y Relaciones Internacionales (HUJI).

trascendencia.

Según Federico Schopf, el poemario de Neruda es “una experiencia erótica y una imagen de la mujer y las relaciones amorosas hasta ese momento inéditas en la poesía chilena y, en general, en la poesía de la lengua española” (Schopf, citado en Kadhim y Shalan 2017, 51), y, según Luis Alberto Sánchez, en este poemario podemos ver un “poeta del amor, mas no del amor como una actitud idílica sino del amor como una pasión y entrega total” (Sánchez, citado en Kadhim y Shalan 2017, 52). En “Poema 1” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* podemos ver cómo se manifiestan estas observaciones. Ya en la primera estrofa entendemos que el poema va a tratar de un amor carnal:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra. (Poema 1)

En el poema, que está compuesto por cuatro estrofas, cada una de cuatro versos alejandrinos (versos de catorce sílabas), podemos ver a un hombre deseoso por el cuerpo de una mujer, es decir lo motiva un amor físico, carnal, y no un amor romántico. Su amor es tan intenso que lo convierte a un “labriego salvaje”. Asimismo, en la cuarta estrofa podemos ver como el “yo lírico” se entrega a esta intensidad y promete que va a dedicarse a este amor carnal para siempre:

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
¡Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito. (Poema 1)

En el último verso del poema el “yo lírico” menciona “el dolor infinito”. Según Amado Alonso (1977), en la poesía de Neruda hay “una bella tristeza que se complace en sí misma. Esta melancolía habla mucho del dolor infinito” (15-16). Esta melancolía es una tristeza que se reconforta en su belleza y que recuerda un amor acabado y que dolerá por siempre. No obstante, aunque el título del poemario indique explícitamente que el libro trata de amor, y es por cierto el amor lo que en ocasiones le da al “yo lírico” una esperanza,

Veinte poemas es un libro de dolor. Uno de los pocos ejemplos del amor como fuente de esperanza se encuentra en “Poema 11” (compuesto de tres estrofas con diferente cantidad de versos, sin estructura definida): es la llegada de la amada “la que le concede la energía, la voluntad y el deseo de continuar la marcha en la vida” (Kadhim y Shalan 2017, 57):

Niña venida de tan lejos [...]

cruza encima de mi corazón [...]

Ay seguir el camino que se aleja de todo,

donde no esté atajando la angustia, la muerte, el invierno,

con sus ojos abiertos entre el rocío. (Poema 11)

En “Poema 20”, poema constituido por versos alejandrinos (catorce sílabas) agrupados de a dos, empieza con el “yo lírico” que nos indica que escribe esos versos tristes en la noche, y que se relaciona con la soledad y la melancolía: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” (Poema 20) – una frase que se repite muchas veces en el poema. En esos versos describe una relación amorosa terminada, un recuerdo de una noche en el que: “Yo la quise, y a veces ella también me quiso” (Poema 20). Además, a lo largo del poema podemos ver cómo el “yo lírico” al no tener nada, finalmente sucumbe a la tristeza de encontrarse sin su amada: “Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido [...] mi corazón la busca, y ella no está conmigo” (Poema 20).

Según Adnan Kadhim y Sanaa Shalan, el último vencimiento del “yo lírico” ocurre cuando Neruda declara que “éstos sean los últimos versos que yo le escribo” y el hecho que el poeta “concluye su poemario con un poema triste que denomina “«La canción desesperada» [poema de versos libres], en la que reconoce que toda la desesperación en que su amada lo había dejado” (Kadhim y Shalan 2017, 60): “Abandonado como los muelles en el alba. Es la hora de partir, oh, abandonado!” (La canción desesperada). De esto se concluye que el destino de toda relación amorosa es terminar con una tristeza melancólica y que los amantes están destinados a un dolor infinito. En mi opinión, esta representación de melancolía es la razón por la cual Alonso ha dicho que la de Neruda “no [es] una poesía que no tape el dolor, sino que sucede en él, que se hunde en lo radical, permanente e insoluble de nuestra congoja, dejándose de lo accidental histórico, huyendo de él hacia su centro, como en el vértigo” (1977, 7-8).

Según Luis J. Hernández Carmona (2019), la representación del amor carnal, erótico y pasional de una perspectiva intersubjetiva en la poesía de Neruda:

NOY ISRAELI

se construye la transcorporalidad erótica donde se conjuntan en un mismo plano enunciativo el erotismo y la construcción de subjetivemas basado en la sublimidad y la trascendencia del cuerpo metaforizado en la representación del sujeto y sus desdoblamientos en el discurso poético como fórmula ideal para construir una estética del amor. (142)

Volviendo al “Poema 1”, podemos ver en la poesía de Neruda la búsqueda de sí mismo, de manera metafísica, cuando “el cuerpo femenino se hace fusión simbólica para encontrarse en el deseo a manera de autorreconocimiento y reafirmación en la metáfora de lo amado materializado en la palabra” (Hernández Carmona 2019, 143):

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.
Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entraba su invasión poderosa. (Poema 1)

Según Hammour, “el cuerpo de la mujer para Neruda en el poema 1, es equivalente objetivo del mundo” (Hammour, citado en Kadhim y Shalan 2017, 52). En el poema, el “yo lírico” describe el cuerpo de la mujer a través de un vocabulario diseñado para describir la tierra (“blancas colinas”), y dice explícitamente que la mujer se parece “al mundo”. En la primera estrofa del poema, podemos ver como la unión amorosa entre el “yo lírico” y la mujer, que equivale al mundo, y la entrega de esa mujer a él, le permiten al “yo lírico” explorar la tierra y adentrarse en ella, incluso unirse con ésta: “y hace saltar el hijo del fondo de la tierra [...] y en mí la noche entraba su invasión poderosa” (Poema 1). Aquí, vemos que el amor corporal es un medio de trascendencia.

En la segunda estrofa del “Poema 1” el “yo lírico” usa ese cuerpo para construir armas que lo ayudarán a defenderse del “dolor de la humanidad” (Kadhim y Shalan 2017, 52): “Para sobrevivirme te forjé como un arma” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 1). La última estrofa del poema la podemos interpretar como una declaración del “yo lírico” que, aunque el mundo le promete un dolor infinito, él va a seguir amando a esa mujer que equivale al mundo (Kadhim y Shalan 2017, 52).

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito. (Poema 1)

Bibliografía

- Alonso, Amado. 1977. *Poesía y estilo en Pablo Neruda: Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Neruda, Pablo. 1924. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Hernández Camorra, Luis J. 2019. «Pablo Neruda: de la poética del amor a la prosa de la justicia.» *Revista Chilena De Semiótica* (10): 134-148.
- Kadhim, Adnan, y Sanaa Shalan. 2017. «La experiencia del amor en la obra de Pablo Neruda y Nizar Qabbani. Un estudio comparativo entre los dos poemarios: “Veinte Poemas de amor y una canción desesperada” y “cien cartas de amor”.» *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* (20): 50-65.

קריאה ברומן סלסטינו לפני השחר בראי מוגש

האמפתיה¹

שירה פתאל²

תקציר: בחיבור זה, אבקש לנתח את הרומן סלסטינו לפני השחר של הסופר הקובני ריינלדו ארנס בראי מונח האמפתיה. במישור הפנים-טקסטואלי, הרומן נע בין שני קטבים: זרות וניכור לעומת גילויי אמפתיה ודאגה. הביטוי היסודי ביותר להיעדר האמפתיה הוא היחס שממנו סובלים הילד-המספר וסלסטינו, בן דודו וחברו היחיד, מצד בני משפחתם. הללו מקללים, מכים ומשפילים אותם, לועגים להם ומאיימים להרוג אותם. התנהגותם לא מאפשרת את קיומן של אינטראקציות אמפתיות, ולמעלה מכך אף ממחישה את גודל הטרגדיה בחייהם – קשרי הדם, במקום לייצר קרבה או הזדהות, דווקא מעצימים את תחושת התלישות והבדידות, וכך המקום שאמור היה להיות המוגן ביותר מתגלה כאלים וכמסוכן. לעומת היעדר האמפתיה, גילויי אמפתיה ודאגה מוצאים את ביטויים בעולם המדומיין שבורא הילד-המספר המהווה מקום מפלט לרגעים אחדים, כמו גם בקיומו של סלסטינו, הדמות האמפתית ביותר, ובקשר המיוחד הנרקם בין השניים. אינטראקציות אמפתיות נוספות מתקיימות במישור החוץ-טקסטואלי בין הסופר לבין הילד, מעצם כך שהוא "מאפשר" למספר לאמץ את נקודת מבטו ובין הקוראים לבין הילד וסלסטינו הנשאבים לסיפורם, מאמצים את תפיסת עולם וכמהים לכך שיחוו גילויי אמפתיה או יינצלו ממציאות חייהם האכזרית.

1 מבקשת להודות לאופק קהילה על שעודד אותי לכתוב לכתב העת, על הזמן שהשקיע בחשיבה משותפת ובניסיון להפוך את החיבור לטוב יותר ועל הערותיו המועילות והמחכימות.

2 תכנית "אמירים" ופיזיקה (האוניברסיטה העברית בירושלים)

חוקרים מדיסציפלינות שונות חלוקים באשר למהי אמפתיה, אך על-פי רוב, אמפתיה מבטאת את יכולתו של הסובייקט לקלוט את רגשותיהם של אחרים ולגלות רגישות כלפיהם. יכולת זו מובילה לעיתים להתנהגות שמיטיבה עימם, בדמות דאגה לרווחתם או טיפול בהם, המכונה פעולה פרו- חברתית. לא רק שהאחרונה עשויה להיות תוצאתה של אינטראקציה אמפתית, אלא חוקרים מצאו כי קיים קשר התפתחותי וגנטי בין השתיים וכי מנגנונים דומים נמצאים בבסיסן. ואולם, ראוי להדגיש כי גילוי אמפתיה ופעולה פרו- חברתית הם שתי התנהגויות נפרדות שאינן בהכרח קשורות זו לזו. לעיתים סובייקט יגלה אמפתיה כלפי זולתו מבלי לנקוט בפעולה פרו- חברתית, ולעיתים סובייקט ינקוט בפעולה פרו- חברתית שאינה מונעת מאמפתיה (Decety ועוד, 2015, 1-2, 4, 6).

הקשר בין אמפתיה לבין תחושת קרבה הוא דו-כיווני. מצד אחד, אמפתיה מונעת מתחושת הזדהות. כך למשל, נמצא כי בני אדם נוטים לגלות אמפתיה כלפי הקרובים או הדומים להם. בדומה, גם בעלי-חיים נוטים לפעולה פרו- חברתית כלפי בני מינם או כלפי הקבוצה שבה הם חיים. מצד שני, האמפתיה, בתורה, יוצרת קרבה בין הסובייקט האמפתי לבין אובייקט האמפתיה.

חוקרים מתחום מדעי המוח מצאו כי כאשר אנו עדים לאדם החווה כאב או מצוקה, מופעלים במוחנו נוירונים המעורבים בעיבוד של כאב שנחווה ישירות על-ידנו. תחושת המצוקה שנחווית עקב כך עשויה להניע אותנו לגלות אמפתיה כלפי האחר, ואף לעודד אותנו לפעולה כלשהי. בה בעת, הצלחתה של האינטראקציה האמפתית תלויה גם ביכולתנו, כעומדים מן הצד, לגלות עמידות מסוימת בפני סבלו של אחר, לזוּסַת את תחושת המצוקה שמתעוררת בנו ולתעל אותה לטובת הקלת צערו של האדם במצוקה (Decety ועוד, 2015, 1, 4, 6-8).

בחיבור זה, אבקש לבחון כיצד האמפתיה באה לידי ביטוי בספרות, דרך ניתוח האינטראקציות האמפתיות ברומן סלסטינו לפני השחר של הסופר הקובני ריינלדו ארנס (1943-1990), שראה אור לראשונה בשנת 1967.³ הרומן עוסק בחייו של ילד עלום שם ומסופר מנקודת מבטו כזרם תודעה או

3 ריינלדו ארנס פואנטס (1943-1990) נולד וגדל במחוז אוריינטה שבמזרח קובה. בשנת 1958, בהיותו בן 15, הצטרף לכוחות הגרילה, בהנהגתם של האחים ראול ופידל קסטרו. ראשית המהפכה האירה את פניה לארנס, אך בהמשך הוא נתפס כמורד. הספרות שכתב דחתה קונבנציות ריאליסטיות-סוציאליסטיות וסירבה להלל את המהפכה או את השלטון. חייו כהומוסקסואל מוצהר ומחאתו נגד המשטר שביטא הן בקובה והן מחוצה לה, הובילו לצנזור הרומן סלסטינו לפני השחר שראה אור בשנת 1967, אך לא שב להתפרסם בקובה. גם ספרו השני, *עולם ההזייה* צונזר, אף

כמונולוג חופשי, ומתאפיין בקפיצות תכופות בזמן ובמקום, בעלילה לא כרונולוגית, ובשזירת הדמיון במציאות, עד כי לא ניתן לשרטט גבול ברור בין תודעתו של הילד-המספר, חלומותיו ודמיונותיו, לבין מה שמתרחש "באמת". הרומן חושף סיפור נוגה ומרגש של ילד החי בסביבה אלימה ומנוכרת: משפחתו אינה מבינה אותו, מקללת אותו, פוגעת בו ומאיימת להורגו בדרך קבע. הילד מחפש אחר מזור לסבלו בעולם מקביל פרי דמיונו ובקרבת סלסטינו, בן דודו וחברו היחיד. עולם זה אמנם מספק לילד מקום מפלט לרגעים אחדים, אך מעל לכל מתגלה כי הילד אינו יכול להימלט באמת מחייו הקשים, שכן האלימות חודרת בעוצמה רבה גם לעולמו המדומיין (ארנס 2012).

במישור הפנים-טקסטואלי, הרומן נע בין שני קטבים: זרות וניכור מצד אחד, וגילויי אמפתיה ודאגה מצד שני. המעברים בין הקטבים מגולמים היטב במשפט: "ואני חושב... ששם אימא שלי הרביצה לי עם חגורה בפעם הראשונה, ושם היא ליטפה לי את הראש בפעם הראשונה" (ארנס 2012, 167). בראיית, המכות הן דוגמא לאלימות הקשה שבנוכחותה לא יכולה להיווצר אינטראקציה אמפתית; בעוד שהליטוף כמוטיב חוזר, הוא פעולה שעשויה לסמל את הכמיהה לחום, לאמפתיה ולדמות שיש בכוחה לשכך את כאבו (ארנס 2012, 24, 38-39, 75, 144, 158).⁴

לאורך הרומן ניכר כי משפחת הילד: אמו, סבו וסבתו, אינה מגלה אמפתיה כלפיו וכלפי סלסטינו. הביטוי היסודי ביותר לכך הוא עצם העובדה שהילד מסתובב בין בני משפחתו חסר שם, וכאשר הם פונים אליו, הם מכנים אותו בכינוי גנאי: "חיה!", "מנוול", "מושתן שכמוך", "מוצ'אצ'ו דפוק" (ארנס 2012, 20, 24, 42, 186, 233). פניות אלה מעידות על כך שדווקא קשרי הדם מעצימים את תחושת התלישות והבדידות ואינם מקדמים את רגש ההזדהות, הנדרש באינטראקציה אמפתית.

לא זו בלבד שבני המשפחה אינם נוקטים בפעולה פרו-חברתית, ביטוי חיצוני אפשרי לאמפתיה; אלא שהתנהגותם מחזקת את הרושם כי אינם מממשים את שתי הפעולות הניצבות בבסיסה: זיהוי מצוקתו של האחר וגילוי רגישות כלפיה. כך למשל, כשהילדים בבית הספר מכים את הילד-המספר,

זוכה בתחרות ספרותית. ארנס נרדף על-ידי השלטונות, כתביו הוחרמו והושמדו, ולכן הוא נדרש לשחזרם פעם אחר פעם. הוא נשלח לעבודות פרך, נאסר ונכלא, עד שבשנת 1976 השתחרר מהכלא וחי בסתר, באבטלה ובבדידות. בשנת 1980 הצליח לצאת מקובה תחת זהות בדויה, יחד עם עוד כ-125,000 בני אדם שגלו מהמדינה בהסכמתו של פידל קסטרו. ארנס הגיע לניו-יורק, בה חי בשארית חייו. שם הוא ערך את כתבי היד שהצליח להבריח מקובה והוציאם לאור. בספרדית: 18, 30, 63, 125, 139 (Arenas 1996 [1967]).

במקום לנחמו, אמו גוערת בו ומוסיפה על סבלו: "שוב פעם הרביצו לך הילדים בבית הספר! מושתן שכמוך!... כל כך גדול וכל כך טיפש! בפעם הבאה שאתה בא ככה מוכה ועם הבגדים מלאים בחרא, זאת אני שאחסל אותך, כדי שתפסיק להיות כזה מסכן!" (ארנס 2012, 42).⁵ לכאורה, אפשר היה לטעון כי בעצם כך שהאמא מצביעה על בנה כ"מסכן" היא מזהה את מצוקתו, ובכך ממששת את אחת הפעולות הניצבות בבסיס האינטראקציה האמפתית. ואולם, בחינה של המקור בספרדית מעידה כי "מסכן" הוא תרגום של המילה "sanaco", אשר בספרדית-קובנית משמעותה טיפש. לפיכך, אף כי תודעתה של האם אינה חשופה בפנינו ודבריה מתווכים על-ידי הילד-המספר, נראה כי לכל אורך דבריה היא מקללת ומשפילה את בנה. קשה לתאר את גודל העלבון של ילד קטן שמושפל על-ידי הדמויות שהיו אמורות לגונן עליו ולספק לו מקלט, לאחר שהוכה על-ידי בני כיתתו.

לעיתים, הילד מוחה נגד חוסר הרגישות כלפיו. באחד הפרגמנטים הוא מתאר כיצד אימו רדפה אחריו עם שוט, תוך שהיא ציוותה עליו בצעקות שיצא לחפש מים, זמן קצר לאחר שהגוזל של הדרור, שגידל עם סלסטינו, מת (ארנס 2012, 78). בתגובה, השיב הילד: "לעזאזל! אני לא מחפש היום שום דבר!", כשלמעשה רצה לומר: "את לא רואה שהגוזל של הדרור שטיפלנו בו מת? היום אין לי חשק לעשות כלום" (ארנס 2012, 78).⁶ תמיהתו של הילד על חוסר היכולת של אמו להבחין בהשפעה של מות הגוזל היא עדות נוספת לחוסר יכולתה לממש את שתי הפעולות שבבסיס האינטראקציה האמפתית. לכאורה, נראה כי הטקסט מעלה שאלה ביחס לקשר בין היכולות האמפתיות של האם לבין היכולות הלשוניות של הילד-המספר. כלומר, ניתן לתהות כיצד הייתה מגיבה האם אילו הילד-המספר היה אומר לה את מה שבאמת רצה. אולם, דומה כי הטקסט מספק תשובה לשאלה זו. נראה כי חוסר יכולתה של האם לזהות את מצוקת בנה ולגלות רגישות כלפיה אינה תלויה ביכולותיו הלשוניות משום שהתנגדה לאימוץ הגוזל של הדרור לכתחילה ("תשחרר את הציפור הזאת!... רק זה חסר לנו!...") (ארנס 2012, 72). יתרה מזאת, הילד-המספר מספק תשובה לשאלה מדוע לא סיפר לה את שהרגיש,

5 "¡Otra vez te han vuelto a pegar los muchachos de la escuela! ¡Comemierda!... ¡tan grande y tan bobo! ¡La próxima vez que vengas lleno de golpes y con la ropa cagada soy yo la que te voy a dar el remate, para que no seas sanaco!" (34).

6 "¡Coño! ¡Hoy sí que no busco nada! – le dije yo, rabioso, pero no era eso lo que hubiera querido decirle. Yo hubiera querido decirle: ¿No ves que se ha muerto el pichón de pitirre que estábamos cuidando? Hoy no tengo deseos de hacer nada..." (66).

שירה פתאל

ועצם הקושי שלו לבטא את תחושותיו מעיד על היעדר האמפתיה ועל חוסר היכולת של בני משפחתו להזדהות עם מצוקתו: "אבל לא אמרתי לה את זה, כי אני יודע שאם הייתי אומר לה את זה היא הייתה מתחילה להתפוצץ מצחוק. להתפוצץ. להתפוצץ. להתפוצץ...". ההקצנה של תיאור הצחוק הנבזי, כמו גם החזרה על תיאור זה כמו מהדהדות את תגובת האם, מעמיקות את הפער הרגשי בין הילד לבין אימו ומעצימות את תחושת הבדידות.

החסך שבו גדל הילד מעורר בו כמיהה לגילויי אמפתיה, המוצאת את ביטוייה באופנים שונים. ראשית, כאשר הילד-המספר זוכה ליחס חיובי כלשהו מצד בני משפחתו הוא מבקש להתענג על הרגע ולנצל עד תום. למשל, כאשר הוא שומע שאמו נפטרה, נשמע קול השמח על תשומת הלב: "איזה חלום מתוק. סוף סוף. סוף כל המבטים מרוכזים בך" (ארנס 2012, 176);⁷ והמעודד את הילד: "הנה היום הגדול שלך!", "תלמד ליהנות מהרגע המיוחד הזה" (ארנס 2012, 177).⁸ הקול הנשמע, העשוי להתפרש כקולו הפנימי של הילד, לא שמח רק מהיחס לו הוא זוכה, אלא מגילויי האמפתיה היסודיים ביותר, בדמות בכי, השתתפות בצער וניחום, המופנים באופן בלעדי כלפיו: "מקהלת הבני דודים יורדת מהתקרה ובוכה בשבילך. כולם משפשפים את העיניים, בשבילך";⁹ "... הפנים האלה בוכות בשבילך, ומשתתפות בצערך, ומרחמות עליך. אפילו סבתא שלך, שכל כך שנאה אותך תמיד, שאלה עליך..." (ארנס 2012, 176).¹⁰

ביטוי נוסף לכמיהה לאמפתיה ניתן לזהות בעולם הדמיוני שבורא הילד-המספר. עולם זה מאפשר לו לרגעים אחדים להתגבר על העוני, על האלימות שמקיפה אותו, על תחושת חוסר השייכות ועל היעדר כל אפשרות להימלט. בעולם המקביל הציפייה לגילויי חום, אהבה, דאגה ואמפתיה מתממשת לעיתים. כך למשל, הילד מגולל את ההתרחשות בלילה סוער: "שוב חזרו הברקים. אימא שלי חצתה בריצה את השלג וחיבקה אותי ממש חזק. ואמרה לי 'ילד שלי'. ואמרה לי 'ילד שלי'" (ארנס 2012, 25).¹¹ ובלילה קר אחר אמו קראה: "ילדים מסכנים שלי, היא אומרת לנו, 'עברתם את כל

7 "Qué feliz sueño. Al fin. Al fin tú eres el centro de todas las miradas" (153).

8 "¡He aquí tu gran día!"; "Aprende a disfrutar de este momento exclusivo" (154).

9 "El coro de primos baja del techo, y llora por ti. Todo el mundo se restriega los ojos, por ti" (153).

10 "Esas caras lloran por ti, y te compadecen, y te tienen lástima. Hasta tu abuela, que tanto siempre te ha odiado, ha preguntado por ti" (154).

11 "De nuevo volvieron los relámpagos. Mi madre cruzó corriendo la nieve y me

הסערה הזאת כאן, לבד. אתם בטח קפואים. כדאי שאני אשכב אתכם כדי לחמם אתכם, כמו שעושות התרנגולות עם האפרוחים שרק בקעו" (ארנס 2012, 83).¹² הדמיונות הללו מספקים צורך קיומי ועוזרים לו לשרוד: "אני חייב לדמיין אותה ככה ולא אחרת" (ארנס 2012, 33). בראייתי, העולם הדמיוני לא רק מאפשר לילד לזכות באמפתיה שאליה הוא משתוקק, אלא גם מאפשר לו לראות את בני משפחתו באור אחר ולגלות כלפיהם אמפתיה, גם אם אינה מקבלת ביטוי ממשי: "מתחשק לי לקום ולחבק אותה. לבקש ממנה סליחה ולקחת אותה רחוק למקום שבו סבתא וסבא לא יוכלו לפגוע בנו. מתחשק לי להגיד לה: "אימא, אימא שלי...".¹³ (ארנס 2012, 33).

בניגוד לאינטראקציות הלא-אמפתיות והאלימות, שבהן הקשרים המשפחתיים מדגישים את גודל הטרגדיה שבחיי הילד, עתה גילויי האמפתיה ממחישים את היחסים המהותיים בין האמפתיה לבין יחסי הורים לילדיהם. כך לדעת חוקרים, האמפתיה נטועה במערכת ביולוגית-התנהגותית של דאגה ושמירה על צאצאים, שתכליתה לשרוד ולהקל על החיים בקבוצה (Decety, ואחרים 2015, 1). עניין זה מגולם ברומן גם בהקבלה לעולם החי – תרנגולות המגוננות על אפרוחיהן. לא כל שכן, השימוש במונחים דומים בשלושת הציטוטים, המצביעים על קשר משפחתי ועל שייכות, תואמים את המטאפורה של דייוויד יום (Hume), הפילוסוף הסקוטי בן המאה השמונה-עשרה, שטען כי נפש האדם מהדהדת את רגשותיה של רעותה כמעין קרני אור.

ניגוד מוחלט לחוסר האמפתיה מצד בני המשפחה ניתן לזהות לא רק בדמיונותיו של הילד-המספר, אלא בדמותו של סלסטינו, המתקיים במרחב שבין דמות "אמיתית" לבין חבר דמיוני. סלסטינו מתגלה כסובייקט האמפתי ביותר ברומן, והאמפתיה שלו נראית על-אנושית משום שהיא חריגה לא רק ביחס למשפחתו של הילד-המספר, אלא אף ביחס למרבית בני האדם. לעומת הדוגמאות שלעיל, הקשר בין השניים מממש את שתי הפעולות הניצבות בבסיס האמפתיה (ארנס 2012, 23, 132,

abrazó muy fuerte. Y me dijo 'hijo'. Y me dijo 'hijo'" (19).

12 "entra mi madre... 'mis pobres hijos' nos dice. Han pasado todo este vendaval aquí, solitos. Deben estar congelados. Será mejor que me acueste con ustedes para que cojan calor cojan calor, igual que hacen las gallinas con los pollos recién salidos del cascarón" (70).

13 "Debo imaginarla de esa forma y no de la otra"; "Tengo deseos de levantarme y abrazarla. De pedirle perdón y llevármela lejos donde ni abuela ni abuelo nos mortifiquen. Tengo deseos de decirle: 'Madre mía, madre mía...'" (26).

136, 194, 230). למשל, כאשר סבתו של הילד גוערת בו ומקללת אותו על שאיבד את התרנגולות, הילד מתאר את תגובתו של סלטינו לעצבותו: "סלסטינו התקרב אלי והניח את היד שלו על הראש שלי... סלסטינו הרים אותי גבוה באוויר ואמר לי: 'איזה שטויות... אתה חייב להתרגל'" (ארנס 2012, 24). תגובתו של סלסטינו מעידה על הכרה בסבלו של הילד, המובילה לשורה של פעולות פרו- חברתיות, בניסיון להקל על צערו. הילד-המספר ממשיך וחושף היבטים נוספים בקשר האמפתי בין השניים: "הסתכלתי אז על סלסטינו ושמתי לב שגם הוא בכה, למרות שניסה להסוות את זה. ואז הבנתי שגם הוא עדיין לא התרגל" (ארנס 2012, 24).¹⁴ מכך אנו למדים כי גילויי האמפתיה הם הדדיים והילד-המספר מצליח להבחין ברגשותיו של סלסטינו גם מבעד לסערת הרגשות שבה הוא שרוי.

כמו כן, בין שסלסטינו בוכה כאקט של אמפתיה רגשית ובין שהוא בוכה משום שלא התרגל גם-כן להתנהגות בני משפחתו, התיאור: "הסתכלתי", "שמתי לב", "ואז הבנתי" עולה בקנה אחד עם הבנת האמפתיה כתהליך פרשני. במהלכו, אנו קולטים סימנים שונים מהאחר ובאמצעותם מפענחים את רגשותיו. התוספת הפרשנית הזו של התהליך שחווה סלסטינו, הסובייקט האמפתי, אף מגלמת את האיזון העדין בין הזדהות עם סימני המצוקה של האחר לבין היכולת לווסת את הרגשות. סימני המצוקה של הילד מעוררים מצוקה דומה אצל סלסטינו, המתבטאת בבכיים המשותף. עם זאת, תגובתו, ובמיוחד ניסיונו להסוות את מצוקתו מעידה על היכולת לווסת את רגשותיו. משכך, האמפתיה והפעולה הפרו- חברתית הפשוטה: ליטוף הראש, שהילד משתוקק אליו לאורך הרומן (ארנס 2012, 38, 145), מצליחה לגעת בו: "לרגע הפסקתי לבכות. ויצאנו שנינו לחצר" (ארנס 2012, 24).¹⁵

מעבר לניתוח הפנים-טקסטואלי, ניתן לזהות שתי אינטראקציות אמפתיות חשובות נוספות: האחת בין הסופר לבין הילד, והשנייה בין הקוראים לבין הילד וסלסטינו. באשר לאינטראקציה הראשונה, דומה כי הסופר האמפירי מגלה אמפתיה כלפי הילד מעצם כך שהמספר המובלע מאמץ את נקודת מבטו ומספר את סיפורו בגוף ראשון. הילד-המספר נוכח מאוד ברומן: הוא אינו רק מגולל או מציג את ההתרחשויות, אלא אף מביע את עמדתו ביחס אליהן. גם כאשר הוא בלתי-נראה לכאורה, והסיפור

14 "Celestino se me acercó y me puso la mano en la cabeza... Celestino me levantó en alto, y me dijo 'Qué tontería..., debes irte acostumbrando'"; "Yo miré entonces a Celestino y me di cuenta que él también estaba llorando, aunque trataba de disimularlo. Y entonces comprendí que él todavía no se había acostumbrado" (18).

15 "Por un momento yo dejé de llorar. Y los dos salimos al patio" (18).

מסופר כדיאלוג בין הדמויות, החזרות המרובות על דברי אחרים מציגות באופן בלתי מפורש את רגשותיו, ויוצרות תחושה שהמציאות הקשה שבה חי הילד סוגרת עליו. בכך, הסופר למעשה מעניק קול לילד, ומאפשר לו מעין פורקן העשוי להתפרש כמימוש של שתי הפעולות הניצבות בבסיס האמפתיה. המכלול שנוצר בין האופן שבו נוהגים בני המשפחה בילד מחד גיסא, ומאידיך גיסא, העולם הדמיוני שבורא הילד, הקשר האמפתי העמוק עם סלסטינו וגילויי האמפתיה והחמלה מצד המספר מעוררים כולם גם יחד תחושת אמפתיה בקרבי, כקוראת.¹⁶ האופן שבו אני תופסת את סביבתו של הילד זהה לתפיסתו: אני חשה אמפתיה כלפי סלסטינו, חמלה וכעס כלפי האמא ופחד מהסבים, ומעצם כך אני יכולה להזדהות עם מצוקתו של הילד ולגלות רגישות כלפיה. הזדהות זו סוחפת אותי במונולוג שלו מבלי לדרוש ממנו שיהיה קוהרנטי, מבלי להביע התנגדות לקפיצות בזמן, לתיאורים הסותרים ולמעברים בין מציאות לדמיון. בראייתי, המעברים החדים בין אמפתיה לבין היעדרה מחדדים עד כמה היא נחוצה באינטראקציה חברתית, והמכלול השלם של האינטראקציות האמפתיות והלא-אמפתיות שנוצר במישור הפנים והחוץ טקסטואלי הוא אחד ההיבטים המקנים ליצירה זו את ערכה הייחודי, והופכים אותה לכה-מרגשת.

מעניין להבחין כי הקול הנשמע המעודד את הילד-המספר למצות עד תום כל גילוי אמפתיה, העשוי להתפרש כקולו הפנימי, וביתר שאת נוכחותו של סלסטינו, שעשוי להיתפס כ"חבר דימוני" מזמינים אותנו לדיון בביטויי האמפתיה בספרות הנוצרים על-רקע יכולתו של המדיום לפצל את "האני", כלומר, ליצור קול או דמות שיש בכוחם להזדהות עם אובייקט אמפתיה ומשכך לזהות את מצוקתו, לגלות רגישות כלפיה ואף לתרגם פעולות אלה לכדי פעולה פרו-חברתית. דיון נוסף בביטויי האמפתיה בספרות מתקשר לבריאת העולם הדמיוני. כאמור, הילד-המספר מממש את כמיהתו לאמפתיה באמצעות העולם הדמיוני שהוא בורא, המאפשר לו לזכות באמפתיה מצד אחד, ולגלות אמפתיה כלפי בני משפחתו מצד שני. בדומה, גם העולם הדמיוני שבורא ארנס מחולל אינטראקציות אמפתיות.

16 להרחבה בנושא הקשר שבין חווית הקריאה ואמפתיה, ראו גם: Suzanne Keen, *Empathy and the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

ביבליוגרפיה

- ארנס, ריינלדו. 2012. סלסטינו לפני השחר. תרגום: אורי בן-דוד. ירושלים: כרמל.
- Arenas, Reinaldo. 1996 [1967]. *Celestino antes del alba*. Miami: Ediciones Universal.
- Decety, J., IB-A Bartal, F. Uzefovsky, y A. Knafo-Noam. 2015. «Empathy as a driver of prosocial behaviour: highly conserved neurobehavioural mechanisms across species.» *Phil. Trans. R. Soc. B* 1-11.

*Estén alerta*¹

*Aarón Lubelski*²

“están alerta/ los radio-escuchas de los horizontes”

Ortíz Saralegui.

Los ecos de las palabras del canillita se sumaron a las vibraciones producidas por el elevador durante el interminable ascenso de los veintisiete pisos: “mire que el viejo ascensor puede trabarse en cualquier momento —le insistía— ¡y usted todavía quiere llegar hasta a la torre!”. Un impulso inexplicable lo impulsó a retroceder y a pesar de que por un momento (le vino el terror) pensó que el canillita tenía razón, él ya estaba allí, dentro de esa caja montada tantos años atrás y que se sacudía entre piso y piso. En la décima planta, el ascensor se detuvo con un brusco vaivén, la puerta se abrió para hacer escuchar un lánguido “buendía”. Alzó la vista para reconocer a su interlocutor: un hombre ya entrado en años cargando una valija de herramientas. “Buenos días”, le contestó devolviéndole el saludo, el hombre extendiendo su mano instintivamente y casi sin mirar, pulsó el botón de su próxima parada mientras el artefacto reanudó su marcha. El ascensor recogió a otros tres pasajeros más que descendieron antes de llegar a la última planta. Esta vez tuvo suerte, las premoniciones del canillita no se cumplieron, la puerta de salida al último piso cedió sin mucho esfuerzo, permitiendo así el acceso al angosto corredor pobremente iluminado por una bombilla de luz de veinte vatios, donde apenas dos personas podían pasar al mismo tiempo. Levantó la vista y finalmente se dirigió hacia las escaleras caracol para trepar tanteando los escalones en la penumbra, último obstáculo para llegar a la cúspide.

¹ Este cuento recibió la primera mención del "Premio Literario Casa del Uruguay en Barcelona" del año 2020 y fue publicado junto a otras obras seleccionadas en *La casa que escribe*. Barcelona: Pensódromo 2021.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI). Ph.D.

El sonido metálico que desprendieron sus zapatos al pisar los escalones, en esta última etapa de la inmensa mole de hierro y hormigón, fue el único testigo de una rara presencia humana en aquella cúpula, que sostuvo anteriormente el armazón que hizo vibrar el éter durante muchos años. La transmisión se inició irradiando las novedosas imágenes grises, que no hicieron justicia, en aquel entonces, con la bella Lila González, cuya voz e imagen fueron huéspedes de los livings montevideanos, introducidos por los flamantes receptores de televisión, recién instalados en cómodas cuotas mensuales, decenas de metros más abajo. Surgió una nueva clase social: los televidentes.

“La vecina Etel me llamó para que venga a ver la televisión. Su apartamento daba frente al nuestro, siempre me acariciaba la cabeza cuando me veía pasar, nunca le di importancia a ello, pero con los años me di cuenta que no tenía hijos. La televisión era aún muy novedosa: sólo dos canales, el segundo fue recién inaugurado, también emitiendo imágenes blancas y negras. En esos tiempos era fácil, no había dilemas en la elección de programas, si bien la perilla selectora nos prometía unas doce opciones, nosotros disfrutábamos con las alegres imágenes ofrecidas por sólo dos de ellas, el resto sólo ofrecía «nieve» y un monótono murmullo de olas marinas, que anunciaban futuros mensajes que vendrían pronto de ultramar. Muchos años pasaron hasta que el artefacto entró en nuestra casa, éramos muy humildes, y cuando llegó, la pantalla ya se había llenado de colores. Etel y su marido, habían hecho lugar en el salón para incorporar a este nuevo miembro de la familia: el mueble de frente vidrioso. Yo entré tímidamente mientras ella me indicaba con su mano la silla donde debía sentarme, el gesto me hacía sentir parte del matrimonio. Una vez sentado, yo apenas llegaba al piso con la punta de los pies, pero el desfile de los Reyes Magos, junto con las bonitas señoritas en mallas de baño y el mensaje altruista de Coca Cola, nos retuvo frente a la pantalla; los tres mirábamos cautivados el milagro de los reyes materializados en «carne y hueso», atravesando la arteria principal de la ciudad. Recuerdo que Etel apagaba la luz «para que no se refleje en la pantalla», decía, pero me parece que era para ahorrar electricidad. «¿Que te trajeron los reyes?» me preguntó. En la cartita pedí una bicicleta, le dije, pero de mañana encontré una pelota de fútbol entre los zapatos. Una pelota también está bien, ya hice unos pases en la calle con mis amigos, me dio lástima que el cuero se rayase tan pronto, es por la baldosas rotas de la vereda, pero después vamos al campito, allí no le va a pasar nada, le contesté. Creo que éramos felices”.

Su mirada atravesó el ventanal apuntando hacia la Ciudad Vieja, desde allí pudo distinguir el puerto y el Cerro con su fortaleza ahora complaciente, despidiendo a los viajeros que parten, y abrazando a los que llegan. Intentó, sin éxito, ubicar el viejo edificio de la

Facultad de Humanidades entre los techos de las viejas casas coloniales y del mercado. Ello le recordó el día que clausuraron las aulas, memorias de una época que hubiera preferido olvidar; la antena que yace ahora inútil, lo devuelve al discurso del presidente, un 27 de junio, palabras dirigidas desde allí a todo el país, que dictaron el comienzo de una triste etapa de sus juventud: “Afirmo hoy, una vez más y en circunstancias trascendentes para la vida del país, nuestra profunda vocación democrática y nuestra adhesión sin reticencias al sistema de organización política y social que rige la convivencia de los uruguayos [...] Este paso que hemos tenido que dar no conduce y no va a limitar las libertades ni los derechos de la persona humana [...] para eso además hemos cometido esas funciones al Consejo de Estado y más allá, aún por encima de todo ello, está el pueblo uruguayo”. Muchas voces, y aún más imágenes, emanaron de las ondas desprendidas por las varillas metálicas, erectas otrora hacia la infinita altura celeste. El desfile de Reyes Magos fue reemplazado esa vez por miles de jóvenes, obreros y ciudadanos encolerizados, protestando contra las medidas de seguridad implantadas ese triste jueves.

“El temporal venía oliéndose hace rato, meses antes los noticieros informaron que la armada apuntaba sus cañones hacia la urbe, como hace ciento treinta años atrás lo hizo el ejército porteño, y pronto se verían tanquetas en la calle disputándose la calzada con los trolebuses, creí estar viviendo dentro de una pesadilla, las imágenes propias de otras geografías ahora eran nuestra realidad, la violencia inundaba no sólo las angostas calles de la Ciudad Vieja, sino toda la ciudad. El caos era total, la huelga general paralizó el país, la atmósfera era irrespirable. Por primera vez sentí miedo, no sé a qué: al gas lacrimógeno, a un posible bombardeo, quizás a un futuro incierto. Intentaba evitar los gentíos, yo llamaba a mi estrategia: «caminar despacito y por la sombra», pero ¿quién podía sentirse a salvo en este ambiente de violencia e inseguridad? pensé para mí. ¿Estudios?, ni que hablar, el viejo edificio de la facultad no se recuperará de la clausura, esto da para largo”.

Una puerta de ascensor, se abrió para cerrarse lentamente y otros sonidos metálicos comenzaron a escucharse en el reducido espacio de la torre, a veces interrumpidos, pero que al renovarse insinuaban pasos que se correspondían a un lento y dificultoso ascenso, “muy buenas, veo que finalmente logró llegar”, le dijo el hombre de la valija de herramientas. “A mí me cuesta cada vez más, pero de algo tengo que vivir, ¿a mi edad que otra cosa puedo hacer? Vengo subiendo estas escaleras desde que era joven, una eternidad, conozco cada peldaño de memoria, subo hasta con los ojos cerrados, a veces los voy contando: uno, dos, tres... podría decir que ni siquiera necesito luz para subir. Bueno, yo podría haberme jubilado hace rato. Los inquilinos aquí me conocen, Dominguito, me llaman

cariñosamente, ¿puede venir a ver el caño que pierde?, la cortina no sube, se me rompió un vidrio, tengo una lamparita para cambiar, me dicen, y sí, ¿qué otra cosa puedo hacer? Yo quería estudiar, hacerme de una profesión, que me permitiera ganar un peso, pero no se dio, había muchos líos en ese entonces, todo estaba cerrado, clausurado y cuando las cosas comenzaron a arreglarse yo ya estaba aquí. Siempre tuve buenas manos para los arreglos, creo que lo aprendí de mi viejo, el hacía todo en casa. ¿Y usted, usted que hace aquí, es la primera vez que viene? Es poca la gente que llega hasta aquí arriba, en una época venían del canal a arreglar la antena, pero ahora ni eso. Pero yo sí, vengo a menudo, ya sabe, todo aquí es viejo, el techo gotea, y yo le hago un parche aquí, otro allá, por un tiempo se arregla, pero al final, bueno usted lo sabe, esto no tiene más remedio”.

“Yo volví al país hace poco. Cuando vi que no podía continuar los estudios, decidí probar mi suerte en el exterior, muchos de mis compañeros tuvieron que escaparse, otros no tuvieron tal oportunidad. Yo pude emigrar como quien se va de viaje no más, sin embargo ella no se unió a mí, «yo me quedo aquí, donde me precisan», me insistía, mis súplicas fueron en vano, en un principio no entendía quiénes eran ellos. Con el tiempo también las cartas dejaron de llegar y no supe más de ella. Nos conocimos en la facultad, ella estudiaba sicología, yo ciencias, esta diferencia, más que separarnos, aparentemente nos complementaba. Yo soy de poco hablar y me gustaba escucharla, su voz era clara y tenía una tonalidad agradable, «podrías ser locutora» le decía burlándome de ella, no se lo tomaba a mal. Yo entendía poco lo que decía, citaba a Sartre, a Camus, y no sé a qué otros personajes más, para mí eran completamente desconocidos. Yo podía explicarle sobre la ley de la gravedad o del magnetismo, pero me di cuenta rápidamente que le resultaba aburrido. También me contaba sobre el Comité de Base, donde aparentemente dedicaba muchas horas en discusiones que se prolongaban hasta las altas horas de la noche y que probablemente se extendían hasta la madrugada. Yo me sentía atraído por la pasión que revelaban sus ojos color avellana, la miraba fijamente mientras los “anti” y los “ismos” resonaban en el aire sin convertirse en algo comprensible para mí, temía pedirle explicaciones, temía perderla. De momentos interrumpía su monólogo dejando la frase incompleta, y cambiaba instantáneamente el tema volviendo a su Sartre y a su Camus. Con el tiempo me di cuenta que ella escondía algo, o que temía revelarme algún secreto, al principio yo le preguntaba de que se trata, «no, no importa, dejalo así» me decía, «mejor para vos que no te lo cuente» y veía en sus ojos, faltos de sueño a veces, una cierta preocupación que no compartía conmigo”.

Le gustaba su trabajo, era fácil y ello lo ocupaba apenas unas horas semanales, de

cualquier forma estaba en camino a la facultad. Solía quedarse en la torre más de lo necesario; una vez que terminaba las reparaciones de rutina acostumbraba a salir a la terraza. A pesar de que el viento lo devolvía hacia la puerta de acceso, el gusto salado que se depositaba en sus labios lo invitaba a repetir su nombre: Teresa... Teresa. Buscaba su imagen lejana entre la multitud, intentando reconocer a la distancia la bufanda roja que la protegía de los vientos que azotaban la plaza, esa era la seña para abandonar la terraza y acudir a su encuentro en la facultad, ocasionalmente se encontraban en la calle para renovar una conversación que había quedado truncada el día anterior. Un día dejó de verla, fiel a su costumbre seguía buscándola desde la altura, miraba en dirección a la plaza, luego hacia la parada del ómnibus, repitiendo varias veces con la vista, el trayecto que conocía de memoria, hasta que el viento terminaba arrancándole lágrimas: un mal presagio. En la facultad nadie supo darle señas de ella. Durante las largas conversaciones intentó averiguar varias veces sobre sus padres, el barrio, su casa, “¿tenés hermanos?”, le preguntaba (sin embargo nunca se atrevió a indagar si tenía novio). Como respuesta, ella le seguía hablando sobre Sartre y Camus, se dio cuenta cuan poco la conocía: ahora no sabía cómo encontrarla.

“Y usted, ¿viene mucho por aquí?”, le inquirió en voz baja el hombre de la valija de herramientas. “Yo claro, estoy aquí todos los días para ganarme algún peso, casi que vivo en este edificio, a veces me llaman por alguna urgencia incluso los domingos, y yo vengo, como si fuera un médico. Me hubiera gustado atender a la gente. Este laburo me distrae, me mantiene ocupado, yo me quedé solo hace años, primero el chiquilín y después mi señora, dicen que ella se murió de tristeza. Lo del chiquilín la afectó mucho. Le decíamos que se cuide, que no se meta, que es peligroso, hubo chicos que de un día para el otro desaparecían, pero él claro, no quiso escucharnos, siempre ocupado, pero nunca supimos si por los estudios o por qué otra razón. Finalmente le tocó también a él, me contaron que su nombre estaba anotado en la libretita de uno de sus amigos, llegaron de noche, ni siquiera se molestaron en tocar timbre, la puerta cedió fácilmente a los golpes, casi ni le dieron tiempo de vestirse, lo arrancaron de la cama y esa fue la última vez que lo vimos. Claro que indagamos, fuimos a la comisaría, pedimos la ayuda de un abogado amigo que tramitó un no sé qué procedimiento, pero nada, como si se lo hubiera tragado la tierra. En realidad, con todos los rumores que se escuchaban, realmente pensamos que eso fue lo que sucedió, pobre. Después de varios meses alguien nos trajo una carta, mejor dicho la deslizaron por debajo de la puerta. El papel estaba bastante ajeado y la escritura desordenada. Como siempre intentaba tranquilizarnos, que estaba bien, pero que no se le

permitían las visitas, y que esperaba salir pronto. No había fecha ni estaba firmada, pero era su letra. Así durante un año, llegaron varias cartas, cada vez más cortas, más escuetas, nos contó que había bajado de peso, pero que pronto todo terminaría, nunca las firmaba”.

“Mis queridos (nunca aparecían ni nombres ni referencias), aquí el tiempo transcurre de otra forma, no sé cuándo es día ni cuándo es noche, pero de alguna forma puedo contar los días por las comidas que nos traen, la mañana aparentemente comienza con alguna galleta dura y una bebida caliente, más bien tibia, que se asemeja al te. A lo que sería la tarde nos traen a veces arroz, o fideos pastosos y de vez en cuando un caldo donde flota un trozo de algo que se asemeja a carne, he perdido algo de peso pero estoy bien. Somos cuatro en la celda y nos inventamos aventuras lejanas, en alguna isla del Caribe, donde nos acaricie el sol y el mar transparente nos muestre pescaditos de colores, no como en Ramírez. Todo el tiempo hay movimiento, va y viene gente, o mejor dicho se arrastra a la gente, los recién ingresados no tienen nuestra suerte, a veces los gritos son desgarradores y no nos dejan dormir, pero como el día es noche y la noche día, tanto da, dormimos cuando podemos. El otro día arrastraron por el pasillo a una joven, la pobre ya no tenía fuerzas ni para llorar, pero nos llamó la atención que su mano se aferraba a un trapo, algo que alguna vez podría haber sido una bufanda roja. Bueno, los tengo que dejar, no sé si esta carta les llegará, pero aun así, para mí es como si les estuviese hablando en el living. Los extraño”.

La calle Sarandí arrojaba a la plaza un tumulto de alegres turistas, mientras un cielo primaveral les prestaba el fondo perfecto para retratar al prócer galopando hacia la avenida, guía oportuno que los estimulaba a aprovechar las pocas horas que les quedaban, antes de volver al crucero para tocar otros puertos. Las palomas espantadas por las roncadas protestas de un ómnibus circunvalando la plaza, incitaban a los transeúntes tardíos a apresurar sus pasos, mientras que el lustrabotas, testigo inmutable del bullicio diario, levantaba su vista buscando conseguir algunos pesos más, que le ayuden a concluir su jornada laboral. Allí arriba, el viento de la Rambla Sur, esparcía los recuerdos de dos almas desamparadas, que seguían contándose historias de un pasado que no pudo ser.

Marzo, 2020.

Efímera

*Shayli Gay du Shany*¹

Es la historia de una efímera.
Una efímera que durante un año,
vivió a través de su capullo.
El capullo que la encubría, la protegía.
No obstante, ese capullo verdaderamente ocultaba su personalidad
excepcional
y su ser especial.

¿Por qué?
Por miedo a las opiniones
y las reacciones
De las demás efímeras.

Por fin pasó el tiempo,
los días,
(¿el final?),
Decidió salir, ser libre de esa misma envoltura,
La cual construyó.

Finalmente durante un día,
Se conoció a sí misma,
La conocieron,

¹ Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

La discriminaron,
La hirieron.
Pero esa efímera,
jamás se sintió tan feliz, tan satisfecha, tan libre.

Y por la tarde,
Cuando el sol se dormía,
de violeta el cielo se vestía
y las estrellas despertaban,
lentamente su alma liberarse sintió
y de ese despiadado mundo desapareció.



החוג ללימודי ספרד, פורטוגל
ואמריקה הלטינית
Department of Spanish,
Portuguese, and Latin
American Studies

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

