

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - *[sic]*.

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año IX - #24 | Diciembre de 2019

Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Susana Nieto

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:

Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada) Consejo de Educación Secundaria (Jubilada) Inspectoría Nacional de Literatura (Jubilada)

Susana Nieto

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada) Inspectoría Nacional de Literatura (Jubilada)

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas" Universidad Católica del Uruguay

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Ricardo Pallares

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

Edición gráfica

Mastergraf

Corrección

María Emilia Souto

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Imagen de portada:

Francisco Ángel Gutiérrez Carreola

La despedida (Mujeres en el muelle), 1938

Revista [sic]. Año IX. #23 - Agosto de 2019.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplu1992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,

Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Impresión y encuadernación:

Mastergraf S.R.L.

Bvar. Artigas 4678

Tel.: 2303 4760*

Montevideo - Uruguay

Depósito Legal: 375.566

Comisión del Papel

Edición amparada al Decreto 218/96

Sumario

5. Les enfants: un análisis comparado entre los cuentos “La sogá” y “La sogá”, de Silvina Ocampo

Iaranda Barbosa

11. 11. Arquetipo de la degradación: El artificio vital en *Confesiones de una máscara*

Emanuel Bergara

17. La frontera vibrante. En torno a los mundos alternativos de Pablo Dobrinin

José Pablo Márquez

23. Jorge Arbeleche Más de medio siglo de poesía

Gustavo Martínez

27. Transgresión narrativa en João Guimarães Rosa: “La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé”

Camilo Perdomo

35. La oralidad letrada

Charles Ricciardi

41. La alienación: la nueva violencia del siglo XX. Alienación y violencia en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto

Belén Sánchez Duré

Editorial

Las ediciones de este año se caracterizaron por tener temática abierta, hemos quedado muy satisfechas con la excelente recepción que tuvo esta iniciativa. Múltiples y variados trabajos han enriquecido las páginas de nuestra revista y los artículos que conforman esta última entrega del año no son la excepción.

En “Les enfants: un análisis comparado entre los cuentos “La sogá” y “La sogá”, de Silvina Ocampo” Iaranda Barbosa aborda dos textos homónimos de la escritora argentina con el objetivo de “tejer comentarios y ampliar la discusión sobre los rótulos utilizados para clasificar determinadas literaturas, en especial, la literatura infantil”.

En “Arquetipo de la degradación: El artificio vital en *Confesiones de una máscara*” Emanuel Bergara desarrolla el tema del uso de la máscara como “un artificio, una “mentira” necesaria para afrontar la vida en sociedades altamente y efectivamente normalizadoras”. A través de la novela autobiográfica *Confesiones de una máscara* del japonés Yukio Mishima, el autor busca ofrecer “una mirada más reflexiva sobre el acontecer de la vida del Hombre en lo que se puede considerar la génesis de la “sociedad del cansancio”.

“Abrir una ventana a los mundos de Dobrinin y las experiencias que sus cuentos deparan al lector” es lo que se propone Pablo Márquez en su trabajo “La frontera vibrante. En torno a los mundos alternativos de Pablo Dobrinin”. Márquez expone sobre la originalidad de la obra de este autor uruguayo fundamentando la misma en el hecho de que “la obra narrativa de Dobrinin representa un desplazamiento con respecto no sólo a cierta legalidad realista, sino también en relación a otras discursividades, a otras territorialidades”.

El 23 de octubre de este año se realizó la presentación del libro *El repetido escándalo del gallo* del poeta Jorge Arbeleche, antología que reúne y celebra sus cincuenta años con la poesía. Dicha presentación estuvo a cargo del Profesor Gustavo Martínez quien, con la solvencia y la calidez que lo caracterizan, pronunció unas palabras que consideramos debían tener un lugar

en nuestra revista. El trabajo se titula “Jorge Arbeleche Más de medio siglo de poesía”

“Transgresión narrativa en João Guimarães Rosa: “La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé” es el título del artículo presentado por Camilo Perdomo. El mismo tiene como foco de atención el estudio de la construcción y organización discursiva de la narrativa del escritor brasileño, más específicamente en tres de sus cuentos. Según el autor “La narrativa rosiana rompe con la estructuración tradicional desarrollada por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928) (...) La transgresión en estos cuentos subvierte las formas tradicionales de narrar, creando desencadenantes que revelan un proceso de escritura que diversifica y profundiza los significantes regionalistas y del propio lenguaje”.

En “La oralidad letrada” Charles Ricciardi da cuenta sobre la relación de carácter dialéctico que ha existido desde los tiempos de la conquista entre la oralidad y el mundo letrado. Analiza la gravitación que tuvo la oralidad en la hegemónica cultura letrada al momento de configurar el imaginario nacional. Al respecto, el autor afirma que: “la oralidad, ya lejos de la gauchesca, es también estimulada y sacralizada desde la cultura letrada y no contra ella y nada menos que para dar identidad a la nación en ciernes” fundamentando dicha afirmación a partir de la obra de Zorrilla de San Martín.

A partir de la premisa de que el teatro ha sido desde siempre una “herramienta de denuncia en contextos de autoritarismo y represión”, Belén Sánchez Duré analiza de qué forma la obra *El huésped vacío* de Ricardo Prieto ofrece una mirada crítica sobre el Uruguay de la década del setenta. Al mismo tiempo, la autora se propone analizar el fenómeno de la alienación en nuestra sociedad considerándola como una nueva forma de violencia. El artículo lleva como título “La alienación: la nueva violencia del siglo XX. Alienación y violencia en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto”

Bienvenidos a [sic]

Que comience el placer de la lectura...

Les enfants: un análisis comparado entre los cuentos "La sogá" y "La sogá", de Silvina Ocampo

Iaranda Jurema Ferreira Barbosa

Resumen

El presente trabajo presenta un análisis comparativo entre dos cuentos homónimos de la escritora argentina Silvina Ocampo. El objetivo principal es tejer comentarios y ampliar la discusión sobre los rótulos utilizados para clasificar determinadas literaturas, en especial, la literatura infantil. Además, los textos de Ocampo presentan un cambio estético que comienza con el modo narrativo fantástico y termina con lo maravilloso, preservando la sutileza y, al mismo tiempo, rompiendo con la expectativa del lector, que se enfrenta a una técnica extremadamente bien ejecutada. El referencial teórico utilizado está básicamente compuesto por Freud, San Agustín, Ariés y Rousseau, que discuten la temática de la infancia. Las categorías narrativas, la forma y los mensajes subliminales y explícitos también fueron contemplados con el propósito de no sólo de ejemplificar como también incidir luz sobre determinados pasajes tácitos y extremadamente importantes para la obra.

PALABRAS CLAVE: Ocampo - literatura infantil - fantástico - maravilloso.

Les enfants: a comparative analysis between the short stories "La sogá" and "La sogá", of Silvina Ocampo

Abstract

The present work presents a comparative analysis between two homonymous tales by the Argentine writer Silvina Ocampo. The main objective is to make comments and broaden the discussion about the labels used to classify certain literatures, especially children's literature. In addition, the texts of Ocampo present an aesthetic change that begins with the fantastic narrative mode and ends with the wonderful, preserving the subtlety and, at the same time, breaking with the expectation of the reader, who is faced with an extremely well executed technique. The theoretical reference used is basically composed by Freud, Saint Augustine, Ariés and Rousseau, who discuss the theme of childhood. Narrative categories, form, and subliminal and explicit messages were also contemplated for the purpose of not only exemplifying but also shedding light on certain tacit and extremely important passages for the work.

KEYWORDS: Ocampo – children's literature – fantastic – wonderful.

**Iaranda Jurema Ferreira
Barbosa**

iarandabarbosa@gmail.com

Licenciada en Letras Português/ Español –2012– por la Universidad Federal de Pernambuco (Brasil); maestría en Teoría de la Literatura (2015), por la misma institución. Actualmente desarrolla su tesis doctoral titulada: *Horizontes de la escalera: a presença modo fantástico na poesia latino-americana* (UFPE-Brasil).

Múltiplas, difíceis e inacabadas são as respostas que obtemos quando realizamos determinadas perguntas relacionadas ao âmbito literário, tais como: o que é literatura? Para que serve? Por que eu leio? O que adquirimos quando lemos? A literatura possui uma função prática? Ler para quê? Entretanto, quando o substantivo “literatura” está atrelado ao adjetivo “infantil”, as respostas não só aparecem de maneira rápida, como também sem titubeios: possui uma função pedagógica; serve para desenvolver o gosto pela leitura; é uma ferramenta para a alfabetização; é um importante instrumento para ampliar o repertório linguístico. Ora, ao invés de esclarecedoras, essas afirmações nos remetem a mais dúvidas: o leitor adulto também não necessita transitar por essas mesmas etapas? O leitor adulto, necessariamente, foi um leitor quando criança? Qual abismo separa a literatura “adulta” da literatura “infantil”? O que significa “infantil”?

Freud (1976f) faz distinção entre os termos *infantil* (temporal, relacionado aos conceitos de pulsão, recalque, inconsciente e não abandona os acontecimentos ocorridos na infância) e *infância* (cronologicamente definida, possui início, meio e fim, etapas de desenvolvimento e características intrínsecas e inerentes a ela). As definições freudianas levam-nos a refletir sobre quais critérios utilizamos para determinar nossas fases da vida. Estamos ancorados nos fenômenos biológicos ou cronológicos para definir quando a infância termina e quando a maturidade se inicia?

Tais reflexões são importantes, pois inúmeros são os escritores que justificam sua escrita como infantil, pautados em argumentos que levam em consideração a faixa etária de um público leitor, que é implícito e determinante para a sua escrita. O autor do livro infantil não escreve, mas sim escreve **para**. A adaptação da linguagem e a adequação de estilo são modos bastante utilizados na tentativa de atingir uma parcela da população que consome e que, por sua vez, é uma imagem projetada a partir da idiosincrasia de quem escreve, já que ele possui conceitos pré-formulados a respeito do que é ser criança, do que é interessante ser levado em consideração, em qual contexto social essa criança está inserida e o que é relevante para ela.

O papel da literatura infantil vai mais além de um caráter pedagógico, pois deve ser considerado o seu *locus* de enunciação em meio a uma historiografia da literatura que busca realizar uma seleção de obras pautadas em uma imagologia alicerçada em tentar produzir imagens que retratem um estado-nação, através de características antropogizantes, sociais, econômicas,

históricas e formadoras de estereótipos. É um tipo de escrita que não está alheio ao cânone, embora não desperte tanto interesse por parte de críticos e/ou teóricos literários.

A descoberta, ou melhor, a invenção da infância, no século XVIII, iniciou mudanças não apenas relacionadas à indumentária, aos objetos e às brincadeiras direcionadas às crianças como também fomentou uma gama de livros direcionados a esse público e, com isso, adaptações e traduções de clássicos para o público infantil. Dentro da literatura comparada, são encontrados diversos trabalhos que contemplam essa vertente, assim como pesquisas que analisam mudanças de suporte e gêneros relacionados à apresentação dos clássicos (histórias em quadrinhos, literatura de cordel, cinema, teatro, por exemplo). É interessante trazer à ordem do dia que não apenas a literatura infantil, mas a literatura como um todo tem sua gênese na tradição oral. Os mitos, as lendas, as fábulas são a base de grandes obras tais como *As mil e uma noites*, *A Ilíada* e inúmeras outras narrativas que saíram do campo folclórico, religioso, cultural e imagético e se transformaram em grandes produções que são lidas e atualizadas frequentemente, seja pela própria ação da leitura, seja por outros campos das artes que atingem um enorme número de pessoas, tais como o cinema e a televisão.

Não se pode esquecer que as adaptações de inúmeras histórias que eram contadas partem (ou partiram) tanto do campo da oralidade para a escrita como também da escrita para a oralidade (teatro) e da escrita para a própria escrita (paródias, hipertextos). Quando se fala em clássicos, as adaptações esbarram em metodologias que se justificam através de argumentos balizados em “facilitar” a leitura e o acesso a eles por parte das crianças. Todavia, é comum passar despercebido que, mesmo na leitura “adulta” lemos traduções (pois seria impossível que os clássicos gregos e árabes, por exemplo, tivessem o alcance que possuem atualmente, sendo divulgados apenas no original, haja vista a impossibilidade de todos os leitores apreciadores dessas narrativas conhecerem os idiomas no original). Ademais, somos expostos a adequações, conforme os elementos pertencentes a determinadas culturas nem sempre possuírem uma referência na língua para a qual o a obra foi traduzida, necessitando, assim, de referentes adaptados, a fim de proporcionar uma fruição na leitura. São imprescindíveis, também, as adaptações, pois a linguagem medieval ou antiga, juntamente com vários símbolos da época, seria inteligível, difícil de ser decifrada pelos leitores comuns e se restringiria ape-

nas àqueles que possuíssem conhecimento teórico e linguístico suficiente para compreendê-los. Portanto, toda literatura precisa ser adaptada de acordo com o público-alvo. Logo, com as narrativas infantis, por ser literatura, acontece o mesmo. Porém o olhar esgueirado com o qual muitas pessoas miram esse tipo de produção faz com que a palavra “adaptação” adquira um valor pejorativo.

A escritora argentina Silvina Ocampo, por outro lado, foi mais além dessas questões relacionadas à tradução, à adequação e à adaptação. Ela não só produziu contos infantis, como também reescreveu algumas de suas obras, direcionando-as para crianças. Contudo, essas reescrituras, mesmo sob o rótulo “infantil” trazem consigo uma carga semântica, linguística e estética tão ou mais aprofundadas quanto os textos originais. O livro, publicado pela primeira vez em 1977, que reúne essas narrativas breves está intitulado *La naranja maravillosa: cuentos para chicos grandes y grandes chicos* e, ironicamente, traz um subtítulo que serve como indicação etária, embora as edições mais recentes apresentem essa informação, indicando a leitura a partir de 10 anos.

Os textos aqui eleitos para análise possuem o mesmo título *La sogá* e o mesmo enredo, mas apresentam finais diferentes – chamarei aqui de Texto A a primeira versão, destinada ao público adulto, e de Texto B a versão referente ao público infantil. *La sogá* conta a história de um menino de sete anos, chamado Toñito, que desejou imensamente, durante um ano, que lhe dessem uma corda velha, utilizada para diversos afazeres domésticos e laborais. Ao longo da diegese, o narrador revela-nos que o garoto, como toda e qualquer criança, brinca com o objeto, fazendo com ele o que quis e levando-nos a crer que se tratava do universo infantil: “*Primeramente hizo una hamaca, colgada de un árbol, después una liana para bajar de los árboles, después un salvavidas, después una horca para los reos, después un pasamanos, finalmente una serpiente*” (Ocampo, 2011, p. 85). Vale a pena ressaltar que a utilização das vírgulas, a ausência da conjunção aditiva “e” (ambos os elementos refutando a ideia de soma ou separação de itens) e o uso repetitivo dos advérbios de ordem (modificadores de modificadores) *después* (sucessão), *primeramente* (início) e *finalmente* (fim) evidenciam uma rápida transformação e indicam um direcionamento para a inexorável identidade do objeto: uma serpente. Esta última característica da corda é a que predomina ao longo do conto. Portanto, o “amigo imaginário” ganha vida e, paulatinamente, sofre metamorfoses relacionadas à personalidade e à aparência.

Toñito trata a serpente como um animal de estimação: eles brincam, dormem juntos, ele a alimenta e a batiza com o nome de Prímula (a autora, nesse sentido, faz um jogo onomástico, pois prímula é o nome

de uma flor cujo óleo é utilizado como medicações e também é consumido como alimento). O final do Texto A apresenta a morte de Toñito após ser atingido por Prímula, durante uma das brincadeiras – eles possuíam um pacto de nunca se tocarem enquanto brincavam (Ocampo, 2010, p. 66):

Una tarde de diciembre, el sol, como una bola de fuego, brillaba en el horizonte, de modo que todo El mundo lo miraba comparándolo con la luna, hasta el mismo Toñito, cuando lanzaba la sogá. Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le cavó la lengua a través de la blusa.

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos.

*La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo **velaba** (grifo nosso).*

Já o Texto B nos traz uma cena mais amena, na qual Toñito se finge de morto e Prímula chora ao se sentir culpada pela morte de seu amigo (Ocampo, 2004, p. 87, grifo nosso):

*Una tarde de diciembre, el sol, como una bola de fuego, brillaba en el horizonte, de modo que todo El mundo lo miraba comparándolo con la luna, hasta el mismo Toñito, cuando lanzaba la sogá. Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre, **pero** Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le cavó la lengua a través de la camisa.*

Toñito se hizo el muerto como algunos perros que no se mueven hasta que el amo los llama

*La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo **lloraba**.*

A mudança da conjunção **y** por **pero** e do verbo **velaba** por **lloraba** representa, respectivamente, previsibilidade e surpresa, pois, ao longo dos textos, o caráter de obediência relacionado a Prímula é frequentemente repetido. No Texto A, Toñito quis morrer e a serpente, obediamente, satisfaz o desejo do dono, daí a ausência de lágrimas ou qualquer arrependimento por parte da sogá. No Texto B, a atitude do garoto é inesperada e pela primeira vez Prímula externaliza seus sentimentos que, até então eram relatados pelo narrador [...] “*Toñito quiso ahorcar un gato con la sogá. La sogá se rehusó. Era buena cuando quería ser desobediente*” (2004, p. 87). É exatamente nesse ponto da narrativa que há uma mudança estética: ela sai do modo fantástico e passa a fazer parte do gênero maravilhoso. Prímula ganha voz, juntamente com outros animais que surgem na narrativa e que passam a conversar normalmente com os seres humanos, sem causar qualquer estranhamento. Também é nesse momento que o personagem protagonista se revela: a sogá – indicada desde o título, mas que apareceu de modo secundário e paralelo para

revelar-se determinante no final do conto, característica própria do gênero.

Além da alteração relacionada à gramática e à estética, outras mudanças, sutis e determinantes aparecem na história. No Texto A, a autora o inicia tratando o garoto por meio de nome e sobrenome, *Antoñito López*, e, após conseguir o objeto, seguido dos momentos lúdicos, utiliza o diminutivo, *Toñito*, enquanto no Texto B, apenas o hipocorístico aparece, *Toñito*. Esse jogo onomástico remete para o fato de que, no primeiro texto, o garoto possui um comportamento independente, adulto, de quem sabe exatamente o que está fazendo, senhor de si e da situação; no segundo, o menino é retratado como uma criança mimada, desobediente e sem limites, embora, diferentemente do primeiro, possuísse atenção e cuidado por parte dos seus responsáveis.

Tais diferenças aqui descritas podem ser interpretadas dessa forma a partir dos seguintes trechos, também diferentes:

[...] *Nadie le decía: “Toñito, no juegues con la sogá”.*

[...]

Si alguien le pedía:

–Toñito, préstame la sogá.

El muchacho invariablemente contestaba:

–No. (Texto A)

[...] *Todo el mundo le decía: “Toñito, no juegues con la sogá, que es peligroso”.*

[...]

Si alguien le pedía:

–Toñito, préstame la sogá.

El muchacho invariablemente contestaba:

–No. No y no

[...]

Todo el mundo decía a Toñito: “No duermas con la sogá, es muy sucia”. (Texto B)

O narrador heterodiegético em ambas as narrativas coloca-se como testemunha dos fatos a fim de dar veracidade a vários acontecimentos:

Yo lo vi llamar a la sogá, como quien llama a un perro, y la sogá se le acercaba, a regañadientes al principio, luego, poco a poco, obedientemente

[...]

[...] Con el tiempo se volvió más flexible y oscura, casi verde y, por último, un poco viscosa y desagradable, en mi opinión.

[...]

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos (Ocampo, 2011, p. 65-66).

A diferença relacionada ao tipo de narração se dá pelo fato de que no Texto B o narrador se revela um personagem, embora não atue diretamente na trama, e, portanto, sai do plano heterodiegético para o homo-

diegético: *“Toñito me regaló la tarjeta postal, que guardo como recuerdo”* (Ocampo, 2004, p. 88).

Em relação ao final das histórias, a substituição da cena da morte por uma atitude pueril de Antoñito não necessariamente modifica o viés “adulto” para o infantil. Pelo contrário. Ela pode, inclusive, ter tornado o desfecho ainda mais cruel, pois, ao perceber que foi enganada, Prímula teve seus sentimentos feridos e mudou de comportamento. Tornou-se desobediente e desrespeitosa e, assim, tiveram que enviá-la a um zoológico e passou a ser visitada por Toñito todos os dias. Vale a pena ressaltar que, nesse caso, a serpente, símbolo da traição e da desobediência (pecado original) foi vítima, traída. O menino foi separado de sua amiga, mas, dotado de uma fleuma espantosa, não esboçou resistência ou comoção, assim como Prímula, que encontrou novas amizades e não demonstrou sentir falta do seu amigo.

Prímula foi aprisionada e, posteriormente, abandonada por não corresponder mais às expectativas das pessoas, deixou de ser um fantoche nas mãos de Toñito e passou a ter vontade própria. Ou seja, a pensar e agir de modo independente, de acordo com seu instinto e personalidade, livre das amarras impostas pela domesticação. Em ambas as narrativas, a amizade inicial foi rompida. Na primeira, por meio da morte (acontecimento insólito), na segunda, por meio da apatia de Toñito que não apresentou resistência diante da separação de sua amiga (Ocampo, 2004, p. 88):

Desde aquél día, Prímula cambió de costumbres: se trepaba a los árboles sin permiso, para cazar pajaritos; en la plaza hacía zancadillas a las personas mayores, se arrojaba al suelo enrollada, en medio de la calle, para servir de barquinazo a los coches. Tu vieron que mandarla al Jardín Zoológico. [...] Toñito visitaba diariamente a Prímula. Por suerte, el Jardín Zoológico quedaba a dos cuadras de su casa. Una tarde que fue a visitar a Prímula la encontró instalada en la jaula vecina. El osito lavandero le había lavado la cola y la barba. Estaba tan limpia que no parecía la misma.

¿Me permiten que saque el grupo? –preguntó un fotógrafo.

Un momentito, que me lave las manos –dijo el osito lavandero.

Acércate más –dijo Prímula.

Sonrían –dijo el fotógrafo.

Toñito me regaló la tarjeta postal, que guardo como recuerdo.

Toñito não era o mesmo. Prímula não era a mesma. As frases curtas e o modo impessoal como se trataram refletiu a frieza na atitude de Toñito que culmina em não querer guardar nem a última lembrança da antiga amizade. Tal comportamento remete-me ao

pensamento de Santo Agostinho, que afirmava ser a criança o oposto do bem, uma criatura que oscilava entre a manifestação de desejos e ódios, por um lado, e a fraqueza e a impotência, por outro. A criança era, portanto, um ser ameaçador, malvado e inferior, que precisava ser domesticado segundo regras e normas fundamentadas na razão. Consoante com o pensamento do teólogo, encontra-se Freud ao afirmar que a inocência, a pureza e a bondade são características que não fazem parte da personalidade da criança.

Àries (1981, p. 74) afirma que “As crianças constituem as sociedades humanas mais conservadoras”, pensamento este que corrobora a ideia de Rousseau (1995) ao dizer que as crianças, ao imitar os adultos, reproduzem suas atitudes. Tais atitudes estão representadas não apenas na personalidade das crianças dos dois textos, como também nos comportamentos dos animais presentes no Texto B. A autora expõe seres que perderam a liberdade, solitários, tristes, ociosos, deslocados do seu habitat natural – perdendo, assim, seus instintos –, representantes únicos da espécie naquela prisão, que agora são obrigados a conviver com outras espécies e, portanto, apresentam transtornos psicológicos, característicos dos humanos:

[...] *La pusa (Prímula) en una jaula vecina a la de las grullas, que cantaban escalas cromáticas a mediodía, y del osito lavadero, que todo el tiempo lavaba sus manos y la comida que le daban, hasta as galletitas y los chokolatines, que son tan difíciles de lavar* (Ocampo, 2004, p. 88).

Silvina Ocampo nos apresenta uma obra teoricamente infantil que rompe com as amarradas de conteúdos pedagógicos e moralizantes. Sua narrativa incide luz sobre as problematizações humanas e de mundo e faz com que o leitor possa revisitá-la nas mais diversas fases da vida, descobrindo, a cada leitura, novas interpretações e impressões, apenas conseguidas com o passar do tempo. A tessitura das obras dessa autora está composta por elementos linguísticos que possuem um nível semântico amplamente diversificado que proporcionam um prazer estético tal qual qualquer outra literatura.

As ilustrações, características tão caras e quase inseparáveis da literatura infantil, estão ausentes nas obras de Ocampo e são plenamente dispensáveis, devido à quantidade imensa de imagens que são formadas a cada período lido. Ao criar uma narrativa alicerçada nessas peculiaridades aqui expostas, a autora também vai de encontro a muitas obras que subestimam o leitor no tocante a considerá-lo como um ser ainda desprovido de maturidade cognitiva suficiente para desfrutar de certas discussões que possam ser contempladas em uma obra literária.

Tal pensamento justifica-se pelo fato de que alguns autores consideram o seu público como detentor de um repertório escasso e, para tanto, é necessário criar histórias que possuam uma leitura “fácil”. Todavia, essa “facilidade” confunde-se com pouco aprofundamento nas abordagens temáticas, pois muitos escritores desconsideram que literatura não é para ser decifrada em uma primeira e única leitura, mas sim, ressignificada, já que a obra se atualiza a cada revisitação.

Os contos aqui analisados chamaram a atenção para a questão da originalidade da escrita ocampiana. Em não poucos casos, temos conhecimento de adaptações e /ou versões para a “linguagem infantil” por parte de autores que adaptam outros autores. Contudo, Silvina Ocampo reescreve textos a partir da própria produção, ou seja, há um diálogo dentro do próprio universo ocampiano. Ademais, o texto resultante não aparece em um novo suporte como, por exemplo, quadrinhos, mas sim permanece no mesmo gênero, neste caso, o conto, e com o mesmo nível de linguagem. Tampouco é uma paródia ou possui um final feliz por não haver morte e/ou ser considerado “infantil”, mas sim um novo texto é criado a partir de uma produção intertextual própria e o desfecho é tão surpreendente quanto o texto base.

A escrita ocampiana não é infantil, mas sim, como o subtítulo diz, é para chicos grandes e grandes chicos. Essas leituras me fazem voltar ao início da discussão e perguntar novamente o que é literatura infantil. No caso de Silvina Ocampo, acredito que seja única e exclusivamente a insignificante adjetivação.

Notas

Agostinho, Santo. Os pecados da primeira infância. In: *Confissões*. Disponível em: <http://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-confissoes.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

Referências

- Agostinho, Santo. Os pecados da primeira infância. In: *Confissões*. Disponível em: <http://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-confissoes.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.
- Ariès, Philippe (1981). *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC.
- Freud, Sigmund (1976f). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 7.
- Ocampo, Silvina (2010). La sogá. In: *Cuentos completos II*. 3. ed. Buenos Aires: Emecè, pp. 65-66.
- _____. (2009). La sogá. In: *La naranja maravillosa*. 4. ed. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 85-88.
- Rousseau, Jean-Jacques (1995). *Emílio ou Da Educação*. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Arquetipo de la degradación: El artificio vital en *Confesiones de una máscara*

Emanuel Bergara

Resumen

El uso de la máscara es un artificio, una “mentira” necesaria para afrontar la vida en sociedades altamente y efectivamente normalizadoras. Veremos la novela del japonés Yukio Mishima (1949) *Confesiones de una máscara*, texto autobiográfico, que nos pinta a través de los ojos de un narrador en primera persona la vida solitaria y penosa de un joven japonés de la postguerra. La idea central no es realizar un análisis de la novela, sino que, utilizaremos la obra como detonante para una mirada más reflexiva sobre el acontecer de la vida del Hombre en lo que se puede considerar la génesis de la “sociedad del cansancio”. También detendremos la mirada sobre otros autores, como Dostoievski y su aguda observación sobre el autoengaño. El ser humano se adapta a la realidad, siempre lo ha hecho y eso le ha permitido sobrevivir, hoy en día también debe generar esas alternativas para poder vivir, pero nuestro mundo le ofrece nuevos peligros. Los artificios nos facilitan la vida diaria, como dice Mishima: “¿Es que me había olvidado de mi teatro? ¿Había olvidado que mi papel me exigía enamorarme como hace una persona absolutamente normal?” (Mishima; 1949: 154).

PALABRAS CLAVE: Máscara - mentira - autoengaño - arquetipo

Archetype of degradation: The vital lie in “Confessions of a mask”

Abstract

The use of the mask is an artifice, a “lie” necessary to face life in highly and effectively normalizing societies. We will see the Japanese novel Yukio Mishima (1949) “Confessions of a mask”, autobiographical text, which paints through the eyes of a narrator in the first person the lonely and painful life of a young post-war Japanese. The central idea is not to carry out an analysis of the novel, but, rather, we will use the work as a trigger for a more reflexive look at the events of the life of Man in what can be considered the genesis of the “Society of tiredness”. We will also stop looking at other authors, such as Dostoevsky and his keen observation on self-deception. The human being adapts to reality, has always done it and that has allowed him to survive, nowadays he must also generate those alternatives to be able to live, but our world offers him new dangers. Artifice facilitates our daily life, as Mishima says: “Did I forget about my theater? Had I forgotten that my role required me to fall in love like an absolutely normal person does?” (Mishima; 1949: 154).

KEYWORDS: Mask - lie - self-deception – archetype

Emanuel Bergara

Docente de Literatura egresado del CeRP del Este en 2017. Interino en CES y UTU. Estudiante de Idioma Español. Ha realizado un posgrado sobre Escrituras, creatividad humana y comunicación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Colabora en revistas virtuales y blogs.

Y yo, que vivía atemorizado por el océano llamado «sociedad», logré liberarme de ese miedo. Aprendí a actuar de una forma descarada, olvidándome de mis interminables preocupaciones, respondiendo a las necesidades inmediatas.

Osamu Dazai, Indigno de ser humano.

Mostrar ocultando

Muy a diferencia de lo que se pueda creer, la máscara no esconde, sino que revela en su condición de ocultamiento. Quien se provee de una máscara para cubrir su rostro está, de forma indirecta, mostrando algo mucho más profundo y misterioso sobre sí mismo. El uso de la máscara proviene de tiempos primitivos, los hombres las usaban para poder camuflarse con el fin de cazar animales. Así lo retratan algunas de las pinturas halladas en las paredes de viejas cuevas. Invocar otros rostros, que no son los de uno, se ha usado para conferir al Hombre poderes únicos que lo conectan de forma poderosa con algo superior. Como lo indica el origen del Totemismo, los sacerdotes utilizaban máscaras para “incorporar” espíritus de dioses animales y los veneraban en pilares tallados. El uso de la máscara se remonta a tiempos antiguos y su naturaleza, en definitiva, aún continúa en nuestro espíritu. Es en esencia un “arquetipo”, Carl Jung (1969), ya “divorciado” de Freud, argumenta en su obra incompleta que existe un hilo invisible que nos conecta con nuestros antepasados. Son estos miles de comportamientos, profundos e instintivos, que el ser humano deja escapar por cada grieta de su espíritu en su vano intento por reprimirse. ¿A qué sobrevivimos hoy en día? No necesitamos salir a cazar o recolectar comida (en el mejor de los casos, es obvio que esta condición no es universal) para sobrevivir, pero sí es necesario afrontar las nuevas formas de salir al mundo de lo ajeno. Hemos modificado la forma, el cómo; pero la cuestión central queda irresoluta (¿acaso hay que resolver algo?), el ser humano necesita, de forma vital, crear una capa de protección que lo aleje de ese mundo real, violento e inseguro. Nos enfrentamos a un sistema complejo de vida, hemos construido una sociedad aparentemente funcional, donde la mayoría posee un lugar; el problema está en la inseguridad que sentimos frente a esta nueva era, el cambio y la incertidumbre gestan en el ser miedos que lo coaccionan.

La máscara encubre el rostro cuando éste no puede decir lo que siente verdaderamente, esta es una de sus principales funciones, ocultar y al mismo tiempo mostrar. La mentira pasa a ser un tema mucho más privado y personal, quien se esconde *se sabe* escondido, pero esa sensación de encubrimiento libera paralelamente lo oculto. Este contraste produce un efecto reflejo, a priori al menos, dado que sin ese “ocultamiento” no quedaría en evidencia eso *otro* que se quiere velar.

La necesidad de disfrazarse para esconder la vergüenza fue el principio de todos los males, la prueba fehaciente de que tenemos conciencia, y que ese saber sobre nosotros nos llena de miedo frente a los ojos del *otro*:

Y Dios le dijo: ¿Quién te ha hecho saber que estabas desnudo? ¿Has comido del árbol del cual te mandé no comieras? Y el hombre respondió: La mujer que tú me diste por compañera me dio del árbol y yo comí. (Génesis 2:25).

El sentimiento de culpa y de pena brota necesariamente de lo ajeno. En un estado de auto-conciencia, el ser humano se entiende a sí mismo o al menos lo intenta, y ese re-descubrir propio destapa algunos residuos que creíamos bien sepultados. El uso de las máscaras es un hecho ajeno a la naturaleza propia del Hombre (si es que se puede hablar de algo que le sea propio y natural). Este artificio se realiza con un fundamento trascendente, dado que el mismo posibilita una batería de sensaciones extras que golpean de lleno nuestros nervios más profundos. Nos permitimos salir a la luz cuando creemos que nadie nos ve, la sensación de no ser percibidos abre canales subconscientes que debemos reprimir dentro de nuestro mundo. Esta funcionalidad enfermiza justifica, en gran medida, la proliferación de los tratamientos psicológicos, la terapia del diálogo que no es otra cosa que decir y exponer lo que deseamos ocultar allá afuera. Ahora ¿es este mundo, construido, pensado, poco y nada inocente, es este contexto el que potencia en gran medida estos complejos sistemas de sugestión? Aquí se introduce una característica propia de nuestra sociedad: el miedo. Producido, manufacturado, injertado e impuesto en el subconsciente, el temor a fallar, perder, a no *ser*, es propio de las legiones que hoy en día hacen a este glorioso mundo andar.

Positividad patológica

En un sentido más artístico, la máscara se ha utilizado en teatros desde la época antigua, de oriente hasta occidente. El teatro ha sabido darle un uso más prometeico para el Hombre y la sociedad. Es innegable el valor moralizador que tiene la dramaturgia, en ese desdoblamiento del ser se ve claramente una necesidad de ser *otro* y no uno mismo (a priori al menos). Los griegos (simplemente para establecer un origen relativo al drama), lo designaban como “prósopon” (delante de la cara, máscara) y se utilizaba para mostrar al público un estado de ánimo. Persona y personaje eran un todo. Según la *Commedia dell' Arte* (Comedia del arte), del siglo XVI, la máscara era una herramienta del teatro. El actor interpretaba eternamente un único protagonista; donde persona, actor y personaje nunca cambiaban. Condicionados por la sociedad debemos comportarnos

según el mandato. El teatro es nuestro pan de cada día, sustancia de lo cotidiano en esta interminable tragedia que llamamos vida. ¿Qué máscara usamos para ocultar y a la vez revelar-nos?

Está claro que no necesitamos un antifaz en nuestro rostro para ocultarnos, lo podemos hacer detrás de una pantalla, brillante cristal que potencia ese otro interno con el que convivimos y reprimimos gran parte del día. Nuestras máscaras no necesariamente son materia frente a nuestra cara, podemos maquillarnos y preocuparnos por aparentar un cascarón con el cual hacer más llevadera nuestra vida diaria. Esta carga y sobre carga genera una tensión interna en cada uno de nosotros, peso que debemos soportar, aguantar y maquillar. Byung-Chul Han (2010), en su ensayo *La sociedad del cansancio*, identifica que una característica de nuestra sociedad es la patología y el tratamiento que se le da a cada enfermedad epidemiológica. Las enfermedades, su identificación, hasta cierto punto, su invención; son características propias de cada sociedad en su tiempo específico. Los trastornos, según Byung-Chul Han, son mentales, patologías derivadas de un contexto que sirve como caldo de cultivo. La reacción que tenemos frente a lo ajeno, a la otredad, que en un principio nos daña, es una de las causas de las enfermedades actuales. El modelo de vida en sociedad crea una *otredad* que genera los miedos y potencia las sensibilidades de sujetos cada vez más vulnerables. Como una peste negra que arrasa con todo a su paso, la psiquis no soporta el cansancio de una acción constante, una vida que cambia incesantemente y que no logra asegurar nada a futuro. Según Han, la epidemia es una enfermedad mental, psicológica, derivada de una seguridad *positiva* que pretende ignorar lo cambiante y heterogéneo de la realidad:

El comienzo del siglo XXI, desde un punto de vista patológico, no sería ni bacterial ni viral, sino neuronal. Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados no por la *negatividad* de lo otro inmunológico, sino por un exceso de *positividad*. De este modo, se sustraen de cualquier técnica inmunológica destinada a repeler la negatividad de lo extraño. (Byung-Chul Han, 2010: 7).

Cuando vemos que esa seguridad positivista es vulnerada, nos sentimos inseguros, inciertos. Toda sensación de violación a nuestras creencias más firmes nos detona interiormente, nos presiona para abordar las nuevas realidades. En un plano idílico esto no de-

bería suceder, el ser humano tendría que ser capaz de enfrentar sus miedos y superarlos, pero la cuestión que se trabaja aquí es estudiar este comportamiento como una patología, una enfermedad. ¿Cómo reacciona el Hombre contemporáneo a esa incertidumbre que va y viene? En primera instancia, su actitud es la misma que la de cualquier otro animal, negarse a enfrentar la amenaza e intentar huir, claro que esta generalización se presta a los particulares que la agrietan, pero hablamos sobre una visión más o menos universalizada y no necesariamente de los individuos. El común denominador en nuestra sociedad es esta incapacidad de enfrentarnos a lo ajeno, lo externo, la única constante en este mundo de variables impredecibles es, justamente, el cambio constante. La máscara no es un accesorio natural del rostro, es un artificio humano, creado y pensado con determinados fines. Como ya vimos, su origen dista mucho del uso que normalmente le asociamos, ya no se utiliza en los ritos religiosos (no al menos en los ritos universales). En cambio, la máscara muta; hoy en día el rol del antifaz nos lo puede dar una pantalla de celular o monitor de computadora, que nos esconde y libera de ese gran ojo inquisidor que reside en el afuera. Ese desdoblamiento, mentira y verdad, falsedad y originalidad, velación y revelación, surge gracias a esa sensación de ocultamiento y presiona a la mente consciente sobre sí misma. El darse cuenta de la falsedad propia con la que se lleva la vida nos genera ese sentimiento de angustia frente a la *otredad*, en este ambiente de decadencia, el simbolismo de la máscara encarna una debilidad de nuestra civilización: la incapacidad de sobrepasar los escollos de nuestra época cambiante, rápida, veloz y voraz. El ser humano arrinconado, sin escapatoria, en este contexto de vulnerabilidad y agotamiento, se inventa una ficción para escapar y olvidar esa realidad latente. Aquí surge el nuevo simbolismo de la máscara, la mentira vital y necesaria para poder vivir. El escape es la alternativa obvia, pero no la más eficaz, de ahí la observación de Byung-Chul Han (2010): las epidemias de hoy en día no son enfermedades bacteriales, sino neuronales; diferentes tipos de trastornos mentales provocados por la poca adaptabilidad de los sujetos a este nuevo mundo. La positividad patológica genera claramente esta nueva era, la seguridad es violada y destrozada por la realidad, por el acontecer cotidiano y caótico. Asumir esa seguridad, aún construida, genera un gran ejército de sujetos hipersensibilizados que chocan de lleno con el caos más genuino que nos reina.

Confesiones de una máscara, el artificio vital

En la Literatura es vasto el repertorio de falsos y sinvergüenzas que no escatiman en lágrimas para convencer y favorecerse a ultranza aun a costa de su

propio orgullo. Se me ocurren al pasar varios personajes de Dostoyevski, escritor que con brillante agudeza perfora la bilis más asquerosa y profunda del ser humano: su hipocresía visceral y constantes reproches internos. Basta con recordar el personaje de *Memorias del subsuelo* (1854) o el padre de “Los hermanos Karamázov” (1879), Fiódor Pávlovich Karamázov, un viejo oportunista, falso que no se siente preocupado en lo más mínimo por su integridad moral siempre y cuando pueda sacar provecho de la situación. ¿Pero qué sucede cuando el actuar frente a otros con una máscara nos tortura y reprime? Como es el caso de Koo-Chan en *Confesiones de una máscara* (1949), personaje narrador atormentado por su crianza y sujetado a los valores de una sociedad ultra moralizadora que lo obliga a esconderse detrás de una actuación “normal” y constante. Este texto autobiográfico del japonés Yukio Mishima, escrito en 1949, cuenta su tormentoso enfrentamiento con el gran dragón, defendiendo con garras y dientes su promiscua trinchera. Esta novela refleja lo más retorcido e íntimo de los deseos de un personaje abatido y descuartizado. En un contexto social de pos-guerra, su infancia sujeta al poder de su abuela paterna, conservadora y autoritaria representa al poderoso Japón que muere a mediados del siglo XX. En esta coyuntura de muerte y nacimiento surge la visión introvertida y transgresora del personaje de *Confesiones de una máscara* (1949). La confesión, en el caso de nuestro protagonista es un atentado contra la sociedad construida en torno al género y no a la sexualidad. No podemos decir que Koo-Chan sea enteramente homosexual, sino que es un ser incontrolablemente vital; su deseo lo mueve y la sociedad lo reprime. El protagonista logra un equilibrio entre ambos extremos, actúa, y encarna un personaje que le permite llevar a cabo su vida y es la máscara la que le habilita el canal de comunicación con esa *otredad* que lo sujeta y sanciona. El amor homosexual por uno de sus compañeros, deseo reprimido por nuestro protagonista, su atracción sexual por adolescentes menores a él, todo esto ocultado y sepultado intencionalmente en pos de una actitud acorde a lo esperado por el *resto*. Para el protagonista la mentira, su actuar calculado y meditado, milímetro a milímetro, le permite dar rienda suelta a su imaginación. Foucault (1977), en su libro *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, estudia la *confesión* como una actividad sanadora, enunciar lo oculto lo pone en evidencia, para uno mismo y para otros, esta práctica ayuda a emancipar y naturalizar lo que se cree prohibido:

No hablo de la obligación de confesar las infracciones a las leyes del sexo, como lo exigía la penitencia tradicional; sino de la tarea, casi infinita, de decir, de decirse a sí mismo y de decir a algún otro,

lo más frecuentemente posible, todo lo que puede concernir al juego de los placeres, sensaciones y pensamientos innumerables que, a través del alma y el cuerpo, tienen alguna afinidad con el sexo. (Foucault, 1977; p. 29).

¿Con quién se confiesa Koo-Chan, además de hacerlo consigo mismo? Es aquí donde entra el lector, testigo de ese desdoblamiento. Este aspecto vital, de voluntad, es lo que oculta el narrador de *Confesiones de una máscara* (1949), la sexualidad vivida de forma reprimida, su problema no es el género, su principal preocupación es controlar, reprimir, sus deseos más ocultos y enfermizos. Claro que lo *enfermizo* está dado por el contexto, sin una privación moral hegemónica no existiría esa sensación de ilegalidad, la crianza y vida de nuestro personaje lo ha orillado a tales comportamientos auto-flagelantes. La existencia de Koo-Chan es, sin duda, una tortura consciente que no le permite desarrollarse emocionalmente. El deseo y la muerte son sus ambiciones más encubiertas. Lo principal es el comportamiento normalizador, construido por una cultura conservadora que lo flagela, el mundo lo ha inundado, se ha colmado, saturado de lo externo y lo ajeno. Revestir una máscara, cargada de sentimientos e ideas contrarias a sus propios deseos, lo hace transpirar por cada poro de su piel una necesidad de liberación que no siempre logra reprimir. No consigue ocultar sus más íntimos anhelos, dado que ese sometimiento refleja a contraluz su verdadero ser. Es la máscara la que le permite salir al mundo, superar la sugestión y revelar sus sentimientos atravesados. La ilusión de ocultamiento lo acerca a ese estallido abrupto que lo libera mediante el decir. La máscara se vuelve necesaria cuando es imperativo poder revelar, sin ella, sería imposible para el protagonista salir afuera y dar una mirada a ese mundo que lo aprisiona. El mecanismo de liberación es dado por el ocultamiento, aunque parezca una contradicción lógica, es la mentira quien le permite decir su verdad. La confesión es el acto sanador que se realiza en “Confesiones de una máscara”, el personaje se declara a sí mismo y al lector. En este acto, gracias al artificio y la invención, el protagonista logra hablar de sus deseos reprimidos para intentar llevar una vida más sana consigo mismo. En una intención de auto conservación, una reacción frente al peligro de afuera, una parte del ser humano se refugia en un abismo que lo oculta y protege. Dice Byung-Chul Han, en su ensayo “La sociedad del cansancio”, que esa libertad de acción, constante y perpetua, ir y venir, estudiar y nunca dejar de “progresar” para no perder competitividad, no genera ya otra cosa que “cansancio”: “De esta manera, Prometeo, como sujeto de auto explotación, se vuelve presa de un cansancio infinito. Es la figura originaria de la

sociedad del cansancio.” (Han, 2010; 2). Las cadenas que nos sujetan, como a Prometeo, no son el mal en sí mismo, sino lo que éstas generan, un bucle sin fin de auto-desprecio y castigo. Cuando lo reprimido no es liberado nos sujeta, es aquí cuando la mentira delante del verdadero rostro produce la sensación de vitalidad, es esa justificación dostoiévskana incubada en el nido de nuestras entrañas que nos ayuda a sobrellevar la vida misma.

Resguardados detrás de una máscara no nos ocultamos, sino que mostramos los deseos más profundos que poseemos. Ese “doble juego de exposición” que menciona Freud (1900), lejos de esconder nos revela. Las máscaras que hoy en día posamos no siempre nos permiten llevar una vida feliz, debemos cumplir con protocolos y obligaciones que muchas veces dañan nuestros nervios más íntimos. Hay evidentemente una emoción masoquista que también nos remite a las profundidades más turbias de nuestro ser. La excitación del anonimato transgrede y nos hace olvidar nuestra identidad, aunque en todo caso la saca a flote. Ahí radica el verdadero atractivo de la máscara, nos emancipa y permite ver claramente lo que deseamos, devuelve al mundo una mirada sin vergüenza. La ilusión de “que no se me vea” libera una entidad escondida pero no desconocida. Papini en su libro *Gog*, analiza de manera sensata la función que las máscaras pueden cumplir. A su vez, vislumbra la hipocresía a la que debemos enfrentar en ese ocultamiento de nuestros propios deseos, o en última instancia, nuestros anhelos menos “convenientes”:

El uso prolongado de una misma máscara -como demuestra Max Beerbohm en su *Happy Hypocrite*- acaba por modelar el rostro de carne y transforma incluso el carácter de quien la lleva. (...) ¿Por qué no fundar, basándose en estos principios, un Instituto para la fabricación de talentos? (Papini, 1931: 31).

El funcionamiento mecánico, programado de los algoritmos humanos en la sociedad nos condicionan de sobre manera para trabajar adecuadamente frente al resto. No hay necesidad alguna de fundar ninguna fábrica de talentos, ya las hay y abiertas a todo el público.

Nos es imposible contemplarnos desde afuera, todo es subjetivo y el rostro propio que vemos no es más que una máscara de otra ilusión que nos inventamos convenientemente. Es en el grupo que el Hombre se construye, sin el *otro* no hay *yo*, también está claro que gracias a esa *otredad* yo mismo me deformato. Esto lo explica Vicente Fatone, en *Introducción al Existencialismo*, afirmando lo siguiente:

“Cuando cruzo mi mirada con otro, entablo con él un duelo; y si lo obligo a bajar la vista y entregarse como cosa bajo mi mirada, habré conseguido que deje de mirarme y de convertirme en cosa; yo seré su infierno, y no él el mío.” (Fatone, 1957: 45-46).

Como mal que nace de afuera, Medusa nos petrifica y castiga por el simple hecho de mirarla. Involuntariamente se refleja en el otro nuestra propia existencia y en esa reciprocidad nos castigamos. Tal vez será que no estamos preparados para vivir con el otro, ni mucho menos para reconocerlo; pero también es mucho más cierto decir que somos incapaces de *ser* sin los demás, es esa nuestra carga y nuestra cruz. El juego de deseos es un insoportable anhelo por liberar nuestros más infelices y retorcidos intereses. La máscara al fin y al cabo nos permite ocultarnos y a la vez mostrarnos; nos posibilita esa mentira necesaria, vital. Proponemos ocultar de nosotros mismos lo que sabemos es imposible dominar. Como le sucede al protagonista de *Confesiones de una máscara* (1949), es la mentira, la invención, lo artificial, el antifaz, lo que le abre las puertas para decir sus verdaderos deseos ocultos. Sin esa mentira, la vida sería mucho menos vida, el horizonte sería aquí nomás, las fronteras serían más grandes y el mundo mucho menos habitable.

¡Oh blasfemia del arte! ¡Oh sorpresa brutal!
La divina mujer, que prometía la dicha
¡Concluye en las alturas en un monstruo bicéfalo
¡Mas no! Máscara es sólo, mentido decorado,
Ese rostro que luce un mohín exquisito,
Y, contéplalo cerca: atrozmente crispados,
La auténtica cabeza, el rostro más real,
Se ocultan al amparo de la cara que miente.

Charles Baudelaire: *Las flores del mal- La máscara*.

Notas

1. Carl Jung define el arquetipo como un esquema programado en la psiquis del Hombre, es, de alguna manera, un proceso tallado en la mente que produce determinados comportamientos ya establecidos y heredados. Este “inconsciente colectivo” no es privado, ni personal, deviene de la especie humana en su construcción histórica.
2. El género según Foucault en “Historia de la sexualidad” es la construcción histórica y social que se ha hecho sobre la idea de roles que deben llevar a cabo en la sociedad hombres y mujeres. Esta construcción choca violentamente con las identidades sexuales y muchas veces las reprime dado que no entran en esta idea de género. En cambio, la sexualidad es abierta y puede ser “encausada” mediante la educación, las instituciones y mediante el ejercicio del poder para abrir horizontes mucho más heterogéneos.

Bibliografía:

- Byung-Chul Han. (2010). La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder.
- Carl Jung (1969). Los arquetipos y el inconsciente colectivo. España, Madrid: Paidós Ibérica.
- Giovanni Papini. (1931). Gog. Madrid: Debolsillo.
- La Nueva Versión Internacional de la Biblia. Ed. John Smith. Chicago: Sunset Publishing, 1997.
- M. Foucault (1976). Historia de la sexualidad. Tomo I La voluntad de saber. España, Madrid: Siglo XXI.
- Vicente Fantone. (1957). Introducción al existencialismo. 23/10/2018, de RoberTexto Sitio web: http://www.robertexto.com/archivo17/intro_existenc.htm
- Yukio Mishima. (2010). Confesiones de una máscara. España: Alianza Editorial.

La frontera vibrante. En torno a los mundos alternativos de Pablo Dobrinin

José Pablo Márquez

José Pablo Márquez

Profesor de Literatura, efectivo en Educación Secundaria, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Becario del Fondo Sectorial de Educación (FSED) de la ANII. Ha ejercido la docencia de aula en el Liceo Departamental, en el IFD de Salto, y en el CeRP del Litoral. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como Punto y La Piedra Alta, así como con esta publicación. Ha participado como ponente en Seminarios y Coloquios sobre Literatura Fantástica en su departamento. También ha participado en Congresos y Encuentros nacionales e internacionales sobre Historia de la Educación. Co-coordinador, junto al Prof. Leonardo Lesci, del Grupo de Estudios Autobiográficos (GEA), en la órbita del Departamento Nacional de Literatura del CFE.

Resumen

En el panorama literario rioplatense actual Pablo Dobrinin es, sin dudas, uno de sus creadores más originales. Pendulando entre la ciencia-ficción y la fantasía, influenciado tanto por el surrealismo como por el comic, su obra recorre una variada gama de registros y configura espacios narrativos caracterizados por su inusitada originalidad. Con este trabajo se pretende abrir una ventana hacia los mundos de Dobrinin y las experiencias que sus cuentos deparan al lector.

PALABRAS CLAVE: Dobrinin- frontera- ciencia ficción- surrealismo- búsqueda

The vibrant frontier

Abstract

In the current Rio de la Plata literary scene, Pablo Dobrinin is, without a doubt, one of its most original creators. Pendulating between science fiction and fantasy, influenced by both surrealism and comic, his work covers a varied range of registers and forms narrative spaces characterized by their unusual originality. This work aims to open a window to the worlds of Dobrinin and the experiences that their stories bring to the reader.

KEYWORDS: Dobrinin- frontier- science fiction- surrealism- search

La frontera entre diversos mundos creativos

Pablo Dobrinin es, a estas alturas, un veterano lobo en el bosque de la ciencia- ficción y el fantasy latinoamericanos, cuyos cuentos y poemas han aparecido en las más variadas publicaciones, como las prestigiosas revistas especializadas en el género (Axxón, Próxima, Asimov y Cuásar), así como en *Espéculo*, la revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Desde los años 80 ha participado en diversos proyectos y aventuras editoriales, como los fanzines *Diaspar*, *Días Extraños* y *Balazo*, y su obra ha sido profusamente difundida, contando con traducciones al italiano, al catalán, francés y esloveno. No obstante, sus creaciones reunidas en formato libro son considerablemente recientes: en 2011 la editorial argentina Reina Negra saca *Colores peligrosos*, y en 2012 Editorial Melón, también argentina, imprime el poemario *Artaud*. El mismo año Ediciones El Gato de Ulthar, de Uruguay, reedita en nuestro país *Colores peligrosos*, y en 2016, Fin de Siglo saca a la calle *El mar aéreo*, su segundo libro de relatos. Esa larga trayectoria luchando a brazo partido por abrir caminos nuevos a la ciencia ficción uruguaya, en particular, y a la literatura fantástica, en general, recientemente ha rendido frutos de reconocimiento oficial, al ser galardonado *El mar aéreo* con el Premio Nacional de Literatura 2018 en narrativa éditada:

Si alguien se merecía, quiero decir, ese espacio de visibilidad que dan los premios (y se sabe que nuestro medio es extremadamente premiocéntrico), ese era Pablo. Una carrera de más de veinte años publicando cuentos de técnica perfecta, imágenes e ideas deslumbrantes y la más inquietante y hermosa ciencia ficción, fantasía o *slipstream*, reconocida en todas partes del mundo hispano en los canales del género (...): ya era hora (...) que se lo reconociera en su país, que alguien dijera que uno de sus libros se destacaba entre sus contemporáneos. (Ramiro Sanchiz, 2018).

Todos los críticos y reseñistas que han abordado la obra de Dobrinin coinciden en señalar la originalidad de su perspectiva creativa, en donde la ruptura de la tradición ha sido, al mismo tiempo, un sincero y sentido homenaje a la misma. El propio escritor, como lo destaca *Axxón* (#230, mayo 2012), prefiere llamar a su literatura de *bizarra*, e incluso Dobrinin ha llegado a crear y emplear (un poco en broma, un poco en serio) la expresión *sexy fiction* para caracterizar a su obra. Efectivamente, en sus cuentos desembocan las aguas de disímiles corrientes y maestros de la literatura fantástica y de la ciencia- ficción -como Lovecraft, Poe, Bradbury, Borges, Gibson, Tarik Carson-, entremezcladas con las influencias del comic estadounidense y la historieta argentina, los desopilantes bolsilibros de Joseph Berna, la poesía y la pintura surrealistas, así como del blues,

el rock progresivo, el rock sinfónico y el heavy metal. Es así que lo clásico se da la mano sin vergüenza con el *underground* y el arte de consumo masivo, y de ello surge la figuración de una narrativa híbrida de inusitada belleza.

Sin dudas que en todo ello hay una voluntad de juego, pero no de distracción o simple divertimento. Hablamos de juego en el sentido de irrespetar reglas y fronteras de una determinada normatividad para crear un mundo que es negación y reflejo del otro, del *normal*. En Dobrinin, todo purismo dogmático se estrella contra un cosmos que es recreación e inversión del mundo entendido como real, ya sea que este último se trate de la realidad concreta como de lo canónicamente aceptado en materia de literatura fantástica. No obstante, incluso en esto (siguiendo el pensamiento de Amir Hamed acerca de la Literatura uruguaya, en general¹) podríamos afirmar que Dobrinin es fiel a una tradición bien uruguaya (Lautréamont, Laforgue, Carson, Levrero) de situarse en una periferia discursiva, de afirmar el yo en las grietas de un mundo fijado desde una centralidad dominante especialmente por razones de mercado. Ahora bien, ello no quiere decir que, ex profeso, la obra de nuestro autor reaccione contra lo que está en el centro del sistema, sino que desprejuiciadamente se abre camino en un universo con sus ritos creativos fuertemente instalados desde hace décadas, e incluso a contramano del territorio literario nacional, independientemente de lo que la industria editorial exija como fórmula de éxito probada y comprobada.

Tanto en *Colores peligrosos* como en *El mar aéreo*, lo más puramente fantástico y surrealista se entrecruza con la ciencia- ficción e incluso el realismo para generar en el lector momentos de deleite y pesar. El propio autor señala lo siguiente en un texto teórico anexo a *El mar aéreo* (al que se accede a través de un código QR), denominado *Bonus track*:

Creo en la literatura como una vía de conocimiento. Con esto no me refiero a una literatura de tesis; yo no pretendo demostrar nada. No me considero un predicador, un político o un visionario, sino un buscador. El trabajo creativo, introspectivo, te permite conectarte con zonas de tu personalidad, de tu mente y de tu espíritu, y desarrolla tu sensibilidad. (P. Dobrinin, 2016: 2).

Esa búsqueda de un más allá de los sentidos es un proceso de desautomatización y de autorrealización, no exento de peligros. En la narrativa *dobriniana* (no es una exageración emplear ese calificativo) se conforman mundos diversos porque parece asumirse que en el ser humano no hay una única manera de acceder al conocimiento, y debido a que no hay manual válido para lograrlo, el viaje de descubrimiento comporta siempre

el peligro del naufragio. En este sentido, la muerte y el sexo, como la locura y el sueño, comportan los hallazgos supremos.

Búsqueda extrema

En uno de sus cuentos más tempranos aparecido en *Diaspar* #2 (1995), titulado "El jardín", el protagonista, Palmer, se somete a la experiencia de una sustancia que lo transporta mentalmente a través del tiempo, que redundará en una transformación existencial. El comienzo es el siguiente: "Palmer miraba fascinado. Nueve pisos lo separaban del jardín. Las flores brillaban con intensidad bajo el sol del mediodía. Un perfume oscuro flotaba en el aire". (P. Dobrinin, 1995: 48).

La imagen de la muerte se instala desde las primeras líneas, a través del consabido simbolismo del número nueve (¿nueve cielos?, ¿nueve infiernos?), y la sinestesia ("un perfume oscuro") le otorga un carácter circular a este párrafo al combinar lo tanático con lo erótico, dimensiones que llevarán al personaje a las puertas de la sabiduría, que serán atravesadas debido al acicate fáustico de la insatisfacción:

Sé que ya no seré el mismo. Fui soldado en la Atlántida, amigo de Gilgamesh, ayudé a destruir Troya y a expandir el imperio romano. Estuve al lado de los principales líderes mundiales, influí en sus ánimos e impulsé todo tipo de revoluciones. Practiqué decenas de religiones e incluso me lancé al ciberespacio y me fusioné con la Red, con la vana esperanza de ser un dios. Viví toda la historia de la humanidad, sus logros y frustraciones, todo..., hasta este momento. (1995: 50).

El viaje trascendente del protagonista (un viaje, muy borgeano, a través de la literatura: la *Atlántida*, *Gilgamesh*, *Troya*, aunque mediado por drogas) contrasta con una realidad de ecos cyberpunk, a lo William Gibson, que se visualiza en un horizonte distópico: "Más allá del edificio de suaves curvas, el jardín y el bosque de manzanos, la ciudad se recortaba en el horizonte como un océano de basura". (P. Dobrinin, 1995: 48). Así, se configura un relato de corte filosófico donde la búsqueda del conocimiento absoluto, de la Gnosis, se hace necesaria, con más razón, en un mundo que ya no parece tener nada que ofrecer salvo destrucción y anulación de todo deseo.

En "Los árboles de Isaac Levitan" (*Colores peligrosos*, 2012), por su parte, un enfermo terminal, Mario, amigo del narrador, transita por el último estadio de su vida, pero lejos de suprimirlo en su humanidad, la misma se reafirma en la sabiduría que otorga la conciencia del cercano final. La añoranza de los paisajes campestres, que contrastan con el encierro del hospital en el que se encuentra, confiere luminosidad al moribundo:

Estiró una mano leve en el aire, como si tocara un recuerdo, y con aquella voz embellecida por los años, señaló:

—En primavera la floresta se tiñe de increíbles tonos de verde. Aquí y allá. Es precioso. La gente debería reparar más en esto. (P. Dobrinin, 2012: 159).

No hay en "Los árboles de Isaac Levitan" una superación de la muerte como tal, sino que se busca hacer de ella una experiencia que transforma al individuo, e incluso a partir de ella las percepciones sensitivas se intensifican. De todas formas, será a partir de la obra de un artista ruso del s. XIX, Isaac Levitan, que se producirá la liberación definitiva de Mario, un uruguayo agonizante del s. XXI. En la pintura de Levitan el protagonista encuentra un mensaje que excede la mera representación:

Cuando repasás su obra te das cuenta de la cantidad de ríos y caminos que ha pintado. Y lo más hermoso, es que esos ríos y esos caminos también son para nosotros. -Y dicho esto, pasó las páginas para mostrarme que lo que decía era verdad-. Los caminos llegan hasta la base del cuadro, como una invitación a entrar en ellos. También hay botes que nos aguardan junto a las orillas. Levitan descubre un paraíso, y quiere compartirlo con nosotros. (2012: 161).

El arte es la búsqueda y el hallazgo al mismo tiempo; la potenciación de la sensibilidad artística (independiente del ejercicio profesional del arte) conduce a una experiencia prácticamente mística, donde la ficción artística se encuentra con la realidad y la primera le otorga sentido a la última, invalidando la destrucción física. Quien narra conduce a su amigo a cumplir un último deseo, y la irrupción de lo inusitado para el narrador y para el lector no lo será para Mario:

A la derecha del camino se abría otro camino, flanqueado de árboles, que no era ni más ni menos que el mismo que había pintado Isaac Levitan en la Rusia de 1897.

Aquello era imposible, y sin embargo no había lugar a dudas.

La exacta disposición de los árboles, con cada rama, cada hoja. El camino de tierra, con las huellas de un carro. Las casitas a lo lejos, y el triángulo de cielo, iluminado por la luna. Todo estaba allí, como lo había pintado Levitan.

Mi amigo no decía una palabra, pero sus ojos eran tan expresivos que no necesitaba hablar. Se veía claramente que estaba maravillado. De pronto frunció el ceño, como si alcanzara una íntima comprensión, y me dijo:

—Voy a caminar entre esos árboles. (2012: 165).

En el ejemplo que acabamos de citar, al igual que en las visiones de Emmanuel Swedenborg, los mundos fantásticos e inesperados (pero eventualmente deseados) se abren a la cotidianeidad, pero en otras, el lector es instalado desde el arranque en la extrañeza. Sin embargo, no se puede decir que la imaginación crea una realidad, sino que hay una realidad entrevista por el autor a través de lo que él mismo denomina como “imagen epifánica”, y que en el texto anexo define como “una imagen reveladora –generalmente aérea– con connotaciones espirituales” (P. Dobrinin, 2016: 6). Esta imagen epifánica (un jardín, un cuadro, un ángel copulando con una adolescente, un mar aéreo, un gato artista elevándose por encima de una multitud en medio de un espectáculo de luces y efectos especiales producto de su felina imaginación) es el eje en torno al cual gira el argumento narrativo. Así, un relato sugerente y claro al mismo tiempo, elegante, va poniendo ante nuestros ojos esa *otra* realidad percibida por el autor. En algún sentido el arte de Dobrinin se acerca al lenguaje de ciertos místicos y alquimistas, como el ya citado Swedenborg. De ahí que pueda decirse que en Dobrinin la conjunción de lo fantástico y la ciencia-ficción, de lo ficcional y lo real, inclusive, es una intersección entre dos mundos que conforman, ambos, una realidad multidimensional. Lo que para un crítico podría tratarse de un asunto de teorización (el cruce de géneros), para Dobrinin es una cuestión espiritual, y por tanto de símbolos. El símbolo nos conecta y nos completa; es un elemento religioso porque, justamente, nos religa con aquello que nos trasciende. De alguna forma el símbolo captura parte de esa belleza que es tal porque nos incomoda, nos descentra y desnormaliza. Es un fenómeno que no podemos aprehender en nuestra condición limitada. Lo simbólico es inconsciente, y quizá por ello mismo no es bueno ni malo, ni justo ni injusto. Es el Edén en el que aún corre desnuda la pareja primigenia, antes de que la serpiente la tiente, y a la vez es la serpiente, el tentador que puede conducir a la caída.

La caída como certeza

La caída, más que posibilidad, como certeza y hallazgo de una oscuridad inmanente, se concreta en “El mar aéreo”, perteneciente al libro homónimo (P. Dobrinin, 2016). En este cuento el protagonista y narrador, Luis Acuña, está dedicado a cuidar la casa de un conocido suyo que está de viaje por las islas griegas, a fin de superar el reciente fallecimiento de su novia. En el curso de los días vivirá la alucinación de un mar aéreo en el dormitorio principal, en el que se suceden bellas escenas de amor entre dos figuras indefinidas, andróginas, escenas que progresivamente se tornan en extremo violentas, de la misma manera que la relación del narrador *homodiegético* con Sacha, la tímida compa-

ñera de clases del liceo que reencuentra como empleada doméstica en casa de su amigo:

El mar aéreo estaba sobre mí, flotando en un silencio tibio. Ese silencio que se nos pega a la piel cuando ingresamos a un templo. Entre los destellos nadaban los efebos. (...) El rojo huía. Intentaba escapar de cualquier modo, aunque le costara desplazarse. Tenía una herida bajo la axila. La piel desgarrada se agitaba en el agua como un pañuelo. El efebo negro lo perseguía poseído por una furia ciega. Cuando se acercó lo justo, le lanzó un furibundo zarpazo al muslo y arrancó un pedazo de carne que se le quedó enganchado entre los dedos. Mientras los observaba, las piernas se me aflojaron, un escalofrío me recorrió la espina dorsal y sentí que aquel paisaje comenzaba a invadir mis espacios interiores. (2016: 192).

La atmósfera crecientemente siniestra trastorna violentamente el erotismo del narrador, liberando sus pulsiones más oscuras y tornándolo agresivo y dominante con Sacha, todo lo cual condiciona incluso su discurso, ahora configurado mayoritariamente en enunciados breves y con expresiones rudas, calculadamente explícitas:

Cuando entró la detuve junto a la pared y la besé.

Le acaricié una pierna y la estreché contra mí.

No tardó en ponerse caliente. Tenía una energía atrapada que no sabía cómo encauzar, por suerte me tenía a mí para ayudarla.

La tomé con fuerza del cuello y la hice descender hasta mi entrepierna.

Bajé el cierre de la cremallera y le metí el miembro en la boca.

Había orinado hacía poco rato; a ella le dio asco, pero no le di opción. (2016: 196).

El deseo se convierte, así, en una bestia oscura que todo lo domina y aplasta, que no lleva a un más allá superador a través de un ritual propiciatorio, sino que conduce a una degradación de la conciencia y al triunfo de una posesión/sustitución demoníaca que recuerda, en buena medida, a la lucha especular entre Simulacro y el narrador protagonista de *La vida en el espejo* (2009), de Ercole Lissardi, aunque con menos humor y placer, con menos aceptación:

Si me paro a pensarlo, a pensar en este tiempo en que estuvimos conviviendo enfrentados no puedo sino aceptar que probablemente él esté mejor preparado que yo para vivir una buena vida -en el mundo real, quiero decir. Es más fuerte, quiere más cosas y las quiere con más ganas. Sabe cuándo apretar los tornillos. Y sólo sirve la violencia donde reina la violencia. (E. Lissardi, 2009: 140).

Ahora él ocupaba mi lugar y yo el suyo. Miré mis manos, brazos, torso y piernas; eran negros y correosos. Grité, grité con todas mis fuerzas, pero no se escuchó nada. El ser que ahora tenía mi cuerpo pareció sin embargo advertir mi desesperación, elevó el rostro y fijó su vista en mí. Mi propio rostro me observó. Mi propio rostro como nunca había imaginado contemplarlo. Mi propio rostro con todas las posibilidades de la crueldad grabadas en su semblante. (P. Dobrinin, 2016: 199).

El deseo en tanto *Eros* da paso a su contracara, a *Tánatos*, la pulsión de muerte, que al igual que Shiva o Kali en la mitología hindú, identificados también con los colores rojo y negro de los efebos de la visión en *El mar aéreo*, abren las puertas de la destrucción como un gesto fatal de restablecimiento del orden del universo.

Trascendencia en el lenguaje

Los cuentos de Dobrinin se dejan abordar en una sola lectura, pero, al final de cada uno de ellos, la sensación de estar atrapado en un laberinto obliga a relecturas. Tal como lo ha admitido el propio autor en diferentes entrevistas, resulta cardinal en su estilo la potencia sugerente del lenguaje, no a partir de una opacidad hermética a la hora de la decodificación textual, sino en el sacar el máximo partido del intercambio de significados y la interdiscursividad genérica:

El estilo debe ser fluido, porque me interesa contar una historia. Los recursos poéticos no pueden ser nunca decorativos, sino funcionales. La poesía sirve para decir cosas que de otro modo no podrían decirse. Es muy útil para sugerir antes que decir, y para establecer terrenos ambiguos o nebulosos que pueden ser muy útiles para los fines que me propongo en ciertos cuentos fantásticos. (Entrevista de Juan Manuel Candal para Otro cielo, 2011: 9).

Las imágenes epifánicas que representan el núcleo semántico de los cuentos de Dobrinin poseen la virtud de quedar vibrando en la mente del lector, exigiendo de este último el retorno al texto. La palabra, que siempre es lo intrínseco al decir de Borges, va abriendo esos mundos, y por ese camino se van perfilando múltiples registros discursivos. Como afirma Rosalba Campa (2008: 65), cuando lo fantástico se presenta ante nosotros como lectores, nuestra única referencia es el texto; a pesar de que nuestra realidad concreta sea la mano que sostenga el piolín que nos conecte a tierra, el vuelo de la imaginación termina estableciendo una paradoja, con lo que el acto comunicativo (formado por palabras y silencios) “más que una paradoja, es casi un milagro”.

En "La visión del Paraíso" (*El mar aéreo*, 2016) es posible encontrarse con una voz narrativa en tercera

persona que remite a una visión maravillada de una realidad desconocida, que coquetea con una estética *steampunk*:

La bicicleta del anciano medía doce metros de largo por tres de alto. Gracias a un complejo mecanismo de pedales, cadenas, hélices, velas y alas membranosas, el buen hombre, de túnica raída y luenga barba, conseguía que el ingenio se elevara hasta una altura de trescientos metros y se paseara sobre el continente donde vivían los seres incivilizados. (...) Era una mezcla de murciélago artificial y de sabio. Demasiado ridículo para ser un dios y demasiado atrevido para ser un hombre. (2016: 87).

En "La sonrisa del ángel" (2016), en tanto, el discurso narrativo adquiere ribetes más naïf, cursis incluso, con varios lugares comunes, acordes al contexto de relato adolescente de la historia:

Ahora que la tenía frente a mí, apenas podía creer lo hermosa que estaba, y no podía dejar de mirar su áurea cabellera, los ojos color caramelo levemente rasgados, la piel tersa y esa boca sensual que me hacía pensar en lo delicioso que sería besarla. (2016: 133).

Muy diferente es, por su lado, la propuesta narrativa de "Los festejos del fin del mundo" (*Colores peligrosos*, 2012) que, ante la catástrofe apocalíptica del descenso de unos Relojes de Fuego, sólo es posible el relato desde un presente radical, y el caos desatado es, contradictoriamente, una fiesta de ribetes orgiásticos en los que la ciencia-ficción parece fundirse a altas temperaturas con el relato mitológico y la historieta de los años 70 y 80 al estilo *Skorpio*:

Escucho un gemido ahogado. Una mujer de Bergel, con los codos y las rodillas apoyadas en el suelo, es penetrada por un fauno que la sostiene de la cintura. La espalda se dobla en movimientos convulsivos, cada vez más violentos, hasta que en el clímax del placer se escucha el sonido de algo que se quiebra. La piel se rasga dejando asomar parte de la columna vertebral, y, entre la sangre que sale a borbotones y los huesos rotos, surge una Mariposa de Agua. El fauno estira sus zarpas, pero el insecto gira a su alrededor y se eleva fuera de su alcance. Lejos de resignarse, la criatura se enfurece, abandona los despojos de la mujer y corre tras su presa. La Mariposa se burla abriendo y cerrando sus alas. (2012: 39).

En conclusión, la obra narrativa de Dobrinin representa un desplazamiento con respecto no sólo a cierta legalidad realista, sino también en relación a otras discursividades, a otras territorialidades. Sus cuentos juegan con las fronteras genéricas porque parece reco-

nocerse que no sólo la realidad concreta debe desautomatizarse, sino también la ficción fantástica y sus rutinas (C. Paolini, 2019: 127). Este corrimiento, empero, no está al servicio de una mera autoafirmación autoral, sino que implica una auténtica búsqueda de lo que late más allá de las fronteras de una cotidianeidad que no necesariamente se asume o percibe como monótona, sino que sólo se trata de generar una pregunta que la desafíe. Como precisamos antes, en Dobrinin la idea es comunicar con claridad y elegancia, como él mismo señala, la visión de un más allá inquietantemente bello. En cualquier caso, aun cuando podamos amontonar palabras tras palabras en pos de un hallazgo interpretativo, el goce de la lectura directa de los cuentos de Pablo Dobrinin es una experiencia intransferible, que abre las puertas al misterio. Y lo misterioso, claro está, no se somete al sacrilegio del análisis.

Nota

1. Hamed, Amir. *Orientales. Uruguay a través de su poesía*. 2010.

Bibliografía

- AA.VV. Fanzine Diaspar. Año 7, N° 2. Montevideo, 1995.
- AA.VV. Revista Otro cielo. Año 2, N° 12. Buenos Aires, 2011.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento.
- Dobrinin, Pablo (2012). *Colores peligrosos*. Montevideo: El Gato de Ulthar.
- Dobrinin, Pablo (2016). *El mar aéreo*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- Lissardi, Ercole (2009). *La vida en el espejo*. Montevideo: Casa Editorial HUM.
- Paolini, Claudio (2019). *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Sanchiz, Ramiro. *Sobre los premios MEC 2018*. 10 de diciembre de 2018. Extraído del blog del autor: aparatosdevuelorasante.blogspot.com.

Jorge Arbeleche

Más de medio siglo de poesía

Gustavo Martínez

Este texto, como los lectores se darán fácilmente cuenta por su tono afectivo, fue leído en la presentación de la antología “El repetido escándalo del gallo”, realizada el 23 de octubre del año en curso.

La celebración conjunta que nos reúne hoy, la del cumpleaños del hombre que escribe, del amigo que por ser quién es y cómo es ya nos convoca, y la de sus cincuenta años, ya cincuenta y uno ahora, de poeta, no hace otra cosa que destacar el vínculo profundo e indisoluble que hay en su obra entre poesía y vida. No en el sentido trivial que lectores superficiales y otros tan doctos como equivocados a menudo persiguen con cuanto escritor se les pone a tiro: rastrear retazos de la biografía del autor en sus textos, sino en el de lo intensamente vivenciado e íntimamente recreado en palabras, ritmos e imágenes. Poeta es aquel que, como Jorge, transforma en pulso verbal no solo lo vivido directamente, pero decantado de todo lo contingente, sino también aquello con lo que empatizó a través de la sensibilidad y la imaginación. De allí que pueda alcanzar la misma intensidad emotiva en las referencias a la madre (por ejemplo, en “Los pucheros” o en “Deberes”) como en los poemas en que canta a Helena o a Casandra o en el estremecedor “El Noticiero. Auschwitz”, donde una pavorosa tragedia individual y colectiva se condensa en una sencilla zapatilla de baile, a tal extremo que la convierte en parte de la biografía interior del propio lector.

En una entrevista radial que le hiciera Jaime Clara en “Sábado Sarandí”, el 7 de agosto de 2018, con motivo de la publicación de la antología que hoy nos convoca, “El repetido escándalo del gallo”, Jorge declaró lo siguiente: “En el poema está lo que se dice y algo más...” Nada más certero en su misma sencillez, porque la poesía es a la vez significación y sugerencia, manifestación y misterio. Por eso es tan exigente con el lector y, en consecuencia, se vende tan poco. En la era del consumo, el público busca ante todo, porque ha sido habituado a eso, recorrer sin sobresaltos libros y películas como si cada uno fuera simplemente un pasillo que conduce de la manera más rápida, analgésica y gratificante a la salida. La poesía, por el contrario, obliga a detenerse, a prestar atención, a olvidar la satisfacción inmediata y a exponerse a una experiencia removedora de la que no se sale indemne ni igual. Puesto que el poeta es “El oficiante”, título de uno de los poemas incluidos en la antología a la que nos estamos refiriendo y que diera nombre, a su vez, a un libro publicado por Jorge en 2003, el lector debe ser un fiel en sentido casi religioso, alguien que asiste a una ceremonia litúrgica porque cree en la existencia de algo espiritualmente trascendente con lo que aspira

Gustavo Martínez

E-mail: minaya07@gmail.com

Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores “Artigas”. Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Se desempeñó como profesor de Lit. Española I y III y Corrientes Literarias en el Instituto de Profesores “Artigas” entre 1990 y 2008 inclusive. Ha publicado, entre otros, estudios críticos sobre Julio Cortázar, Juan Rulfo, A. Roa Bastos y artículos de su especialidad en la revista digital “Espéculo” de la Universidad Complutense, en “[sic]” de la Asociación de Profesores de Literatura (APLU) y en “Maldoror”. Autor de los libros *Historias en las grietas*, *Desde la ventanilla* y *La hora de la Erinia*.

a entrar en contacto, a ir más allá de lo aparente y pasajero, de lo que el texto poético dice, para asomarse a ese “algo más” que mencionaba Jorge en el reportaje al que nos referimos antes.

Centrémonos primeramente en lo que dicen los poemas, esto es, en algunos de los temas fundamentales que vertebran este libro, este viaje poético desde los comienzos a la madurez, para tratar de asomarnos luego a ese “algo más” que palpita detrás de ellos y a los recursos de que se vale el poeta para situarnos en ese estado de disponibilidad anímico-intelectual necesario para dejarnos impregnar, ahondar, por el misterio.

La suya es ante todo una poesía de lo vital y terreno, exaltados con tal pasión que los eleva y transfigura en un verdadero sentimiento religioso de la carne, del encuentro amoroso, del dolor y la nostalgia, de todo aquello que forma parte del bagaje existencial del ser humano. No es casualidad que uno de los poemas iniciales de esta antología, que lleva por título un término tradicionalmente asociado a la religión y, más específicamente, al cristianismo, “Credo”, se cierre con este altivo verso: “Creo en el hombre Todopoderoso”. Ya en su juventud y en pleno siglo XX (el poema citado formaba parte de “Los instantes”, obra publicada en 1971), siglo en que la literatura en general se caracterizó por su sombrío cuando no desesperado pesimismo, el poeta proclamaba su fe en el hombre, en su capacidad de ir siempre más allá de sus propias limitaciones, lo cual no le impedía ni le ha impedido hasta hoy ser consciente del sufrimiento, las derrotas e incluso la maldad de que somos capaces los humanos. La fe de Jorge en el hombre no es un optimismo de consolación y huida, sino una afirmación de la dignidad humana fundada en ese obstinado afán que caracteriza a los miembros de la especie de no darse por vencidos, de levantarse después de cada caída y continuar andando con su carga de dolor, bajo el peso agobiante de sus pérdidas, pero sin renunciar a su afán de plenitud y de encuentro con el otro.

“Esta es la cuota que nos tocó en la vida
con vida y muerte y amor y desamor
y amor de nuevo
y gana
y esfuerzo
y la fatiga”.

(“Con Martha en Florencia”)

El ritmo nos hace sentir lo que el sustantivo “fatiga” dice mientras que la repetición de la conjunción “y” nos trasmite, sin necesidad de declararlo expresamente, la voluntad indoblegable de no rendirse a esa fatiga. Ahí asoma ya ese “algo más” al que se refería Jorge en la entrevista radial.

Por eso, a pesar de que “La intemperie le ha mordido de cerca / los talones en la secreta red de sus miserias / y en el tejido cotidiano de sus miedos” (“Partida”), el poeta entona “un himno de coraje a contraviento / contra la máscara contra la desgracia / contra la derrota y contra el fracaso” (“Canto”) porque nada puede hacerlo renegar de la vida, cuyos vaivenes extremos acepta desde lo profundo de su ser. Precisamente, en un poema titulado “Vaivén”, la voz poética se dirige a Caronte, el célebre barquero mítico del trasmundo, en un tono por momentos irónico y desenfadado (“... El equipaje será ligero: lo prometo. / Glicemia un poco alta, colesterol del malo, algo de reuma, y / quién sabe qué más. No mucha carga. También poesía. Pero / no pesa”) que es producto del haber vivido con tal intensidad, que la muerte no lo sorprende ni vacío ni frustrado: “Y en fin, / que sea cuando tenga que ser. / Pero / después de haber mirado todo / tocado todo / gustado todo” (“Vaivén”). Solo quien ha vivido intensamente puede plantarse ante la muerte con esa serenidad teñida de humor, presente también en el poema en prosa “Triste de fiestas”: “No empujen, somos de los últimos en irnos porque gozamos hasta la última gota de su sorbo. Y supo a poco”. Aun en el imaginado momento decisivo, cuando se halla cara a cara con la muerte, el poeta reafirma el placer de haber vivido y el ansia de haber gozado aún más: “Y supo a poco”.

Por esta razón, razón de vida, no puede extrañar que la muerte sea sentida como algo cruel, como “un acto de barbarie” (“Con Martha en Florencia”), pero aun así el ánimo del poeta no se hunde en la desesperación porque sigue viva en él la voluntad de cantar “lo que se palpa lo que vibra palpita / llora y goza todo aquello que suda / se estremece gime se encrespa y enardece” (“Canto”). Hay en la poesía de Jorge una verdadera sensualidad de lo vital, aun de aquellos aspectos que a una mirada apresurada y distraída podrían parecerle insignificantes, prescindibles. Nada es pequeño ni irrelevante para el poeta, que se y nos estremece de emoción desde el comienzo mismo del poemario ante el pájaro “apretado / entre dos piedras” (“Pájaro apretado”) o evoca conmovido “esos pucheros de los jueves de lluvia / durmiendo suavemente / a lo largo del tiempo” (“Los pucheros”) o sitúa la felicidad en pleno corazón de lo sencillo “en el centro mismo / de otra tarde, un verano, cerca no más, / Parque del Plata, / entre frutas y mate y luz perfecta” (“Carta a Borges”).

Como era de esperar, la vida alcanza su cenit y su clímax en el amor, “la pulpa abierta de la maravilla” (“Maravilla”) tema recurrente en la poesía de Jorge. Experimentarlo, transformarlo, la eleva por encima de sí misma, la hace trascender sus propias limitaciones: “Y es meseta de luz esta alegría” (“Me-

seta”), proclama con acento que nos recuerda a otro gran poeta, Jorge Guillén. En consonancia con lo dicho anteriormente acerca de que vivir se vive en esta poesía a puro cuerpo, a toda sangre, el amor no se limita a un mero sentir sino que envuelve y arrastra a todo el ser: “...Ama. Con toda tu pasión / salvaje y roja, con vena trepidante / con caricia y rugido / con gemido y con garra” (“Ángeles”). Solo viviéndolo de esta manera, con esa entrega feroz, se puede trascender, hacer de la existencia algo más, mucho más, que un mero transcurrir: “Así, estarás salvado”, afirma rotundamente en ese mismo poema. Y en otro de los textos, titulado “El entrevero” se nos habla de “dos fieras desgarradas en desposorio de delirio / en ascenso y descenso por la cuesta / empinada de una cópula / culpable de inocencia”. La salvación no se halla en un Más Allá al estilo cristiano, sino en el acá terrenal de los cuerpos fundidos, a través de los cuales se proyectan los amantes hacia una dimensión en la que su ser se completa y supera. Por eso, Helena de Troya puede proclamar de manera desafiante en el poema que lleva por título su nombre: “Fui la única / que amó con desmesura”, y unos versos más adelante: “De nada me arrepiento. / Soy la más puta, / y acaso la más santa”. Si la vida es vivida con una especie de religiosidad sensual, pagana, entonces no hay pecado en llevarla a su culminación y solo se puede ser “culpable de inocencia”, de entrega irrestricta, sin cálculo alguno, al otro ser por quien el enamorado se completa y es.

Poesía de la exaltación, sí, pero también reflexiva, no solo acerca del hombre y su existir, sino también de sí misma, ya que estamos en presencia de un poeta muy consciente de su tarea y de sus medios. Dura tarea, metafóricamente asociada a la del escultor porque “extirpa alternada esquirilas de sonido / polvareda aislada de sílabas o letras” (“El oficante”). Tarea amenazada siempre por la acidia de la esterilidad, por la desgana ante lo esquiva de la palabra justa, pese a lo cual “se yergue el lápiz otra vez intenta / no dejarse caer en la pendiente aséptica del blanco” (“No se sabe”). No es fácil verter en las palabras gastadas por el uso cotidiano y desaprensivo de todos “las vísceras de tinta” (“No se sabe”) de las intuiciones más íntimas así como “el eco sin final de la absoluta hondura” (“Me sale espuma”). La poesía brota en las fronteras mismas de lo incommunicable, de allí que el poema tenga que forjarse en dura lucha “contra la escarpada blancura / del silencio” (“Caída III”).

Si decir lo casi indecible con los medios limitados del lenguaje parece ya tarea imposible, sugerir ese “algo más” al que se refería Jorge en su diálogo con Jaime Clara exige llevar al límite las acotadas potencialidades expresivas de ese mismo lenguaje, el de todos que, por ser precisamente de todos, parece no ser de nadie. Jor-

ge, sin embargo, lo hace suyo y, al hacerlo, consigue que su poesía se adentre en los lectores, se vuelva sustancia de nosotros mismos.

A veces, basta un solo verso que no diga nada inmediatamente comprensible, aunque las palabras que lo forman sean de uso común y de sentido claro, para que este se cargue de un poder de sugestión que sitúa al lector en el clima del poema aun antes de haber completado su lectura. Es el caso del verso inicial de ese formidable poema titulado “A Federico”: “Es invierno y al sur”. A pesar de la contundencia que la afirmación da al tono y de la aparente precisión estacional y geográfica de los dos datos que se nos brinda, nada hay de informativo en este verso, aislado además por el punto en una especie de desconcertante autosuficiencia. Sin embargo, la atmósfera del poema ya ha sido creada, pues ha impregnado nuestra sensibilidad de una sensación de desolación y lejanía. Desolación por el crimen que truncó la vida de García Lorca y lejanía, no solo espacial sino sobre todo temporal, de la voz poética que a él se dirige. La clave anímica del poema está ya completa en ese verso, que proyecta a los lectores hacia ese “algo más” que es el corazón mismo de la experiencia poética. Con razón, sostenía T. S. Eliot que “la poesía comunica antes de ser entendida”.

El ritmo, que opera a nivel inconsciente sobre la sensibilidad del lector, es otro medio de comunicación no dicha, pero que potencia lo que las palabras insertas en él dicen. Tomemos, por ejemplo, la estrofa final del poema titulado “José Enrique Rodó (1871-1917)”: “Nadie / debería morir más allá de su puerta. / Nadie / debería morir / lejos ni cerca. Debería. / Nadie / debe”. La brevedad de los versos, salvo el segundo, la repetición anafórica de varias de las poquísimas palabras empleadas, la fragmentación en versos de enunciados que parecen exigir la continuidad de la línea, esa frase final partida en dos (“Nadie / debe”) y gráficamente escalonada, todo eso sumado contribuye a producir un efecto de desolación y dolorida protesta, que carga de emotividad contenida el sentido de las palabras utilizadas. El ritmo activa la significación recortada y estática de dichas palabras dotándolas de una energía que remueve anímicamente al lector.

Y un último ejemplo de los muchos que podría haber elegido: las imágenes (metáforas, comparaciones, lo que sean) que, por ser en sí mismas rupturas con la lógica operan sobre los aspectos no racionales del lector, liberándolo de su sujeción a lo dado, al lugar común universalmente aceptado, a la significación inoperante a fuerza de ser repetida hasta el cansancio. Cuando el poeta nos habla del “aduraznado borde de la mañana nueva” (“Maravilla”), de “la desdentada faz de la intemperie” (“El bosque de las cosas”), de “los puntuales mojonos del horror” (“El noticiero. Auschwitz”) o

del “ombigo inaugural de cada hora” (“Canto”) entre otras muchas y magníficas imágenes, nos está desconstruyendo la sensibilidad de todas las rutinas expresivas a las que vivimos expuestos y de las que también somos agentes, para que podamos abrirnos a nuevas dimensiones imaginativas capaces de ahondar y enriquecer nuestra captación de lo humano y, en definitiva, de la belleza. Porque una metáfora como “los puntuales mojones del horror” es bella a pesar de lo que dice, pues nos hace experimentar lo ya sabido con inédita y casi virginal intensidad.

Esta antología que nos permite disfrutar de los primeros cincuenta años de creación poética recorridos por Jorge Arbeleche es una síntesis, pero también una apertura hacia nuevos rumbos, como lo anuncia ese epílogo que incluye poemas felizmente ya publicados en su libro “Cuaderno de las conjugaciones”. No en vano “El repetido escándalo del gallo” se cierra con este verso que es a la vez un umbral: “Abierta queda la morada del canto” (“Conjugación del canto”). Los invito a entrar en ella. Sabemos muy bien todos que no saldremos idénticos, sino humanamente acrecentados.

Transgresión narrativa en João Guimarães Rosa: “La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé”

Camilo Perdomo Taddeo

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo explorar la construcción y la organización discursiva de tres cuentos de João Guimarães Rosa (“La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé”) publicados en el libro *Primeras Historias* (1962), haciendo énfasis en los desencadenantes de la acción. La narrativa rosiana rompe con la estructuración tradicional desarrollada por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928), donde las narraciones están cada una conformadas por funciones específicas. Proponemos verificar en la arquitectura de los relatos seleccionados rupturas que permiten buscar en el antes y en el después de la anécdota un efecto que va más allá de la peripecia como función fundamental del cuento portadora de la riqueza significativa. La transgresión en estos cuentos subvierte las formas tradicionales de narrar, creando desencadenantes que revelan un proceso de escritura que diversifica y profundiza los significantes regionalistas y del propio lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Cuento - Estructura narrativa - Guimarães Rosa - Peripecia - Sertón

Narrative transgression in João Guimarães Rosa: The third bank of the river; Soroco, his mother, his daughter; The Dagobé brothers

Abstract

This work aims to explore the construction and discursive organization of three tales by João Guimarães Rosa (“The third shore of the river”, “Soroco, his mother, his daughter”, “The Dagobé brothers”) published in the book *First Stories* (1962), emphasizing the triggers of the action. The rosiana narrative breaks with the traditional structure developed by Vladimir Propp in *Morphology of the Tale* (1928), where the narrations are each made up of specific functions. We propose to verify in the architecture of the selected stories ruptures that allow us to look in the before and after the anecdote for an effect that goes beyond the peripeteia as a fundamental function of the story that bears the significant wealth. The transgression in these tales subverts the traditional ways of narrating, creating triggers that reveal a writing process that diversifies and deepens the regionalist signifiers and the language itself.

KEYWORDS: Tale - Narrative structure - Guimarães Rosa - Peripeteia - Sertón

Camilo Perdomo Taddeo

perdomocamilo666@gmail.com

Oriundo de La Paloma (Rocha), músico y estudiante del Instituto de Profesores “Artigas”. Actualmente cursando 4to año de profesorado de Literatura.

Introducción

João Guimarães Rosa es probablemente el escritor de lengua portuguesa más estudiado dentro del continente americano. Con una vasta obra, el valor de su literatura tiene múltiples aspectos de fundamentación que van, entre otros, desde la creatividad y originalidad artística, la profundidad psicológica, la reflexión filosófica, la creación de un lenguaje propio y la alteración de las normas narrativas promulgadas por el canon literario de la época, así como un estrecho vínculo con la realidad cotidiana. La narrativa rosiana se presenta como una literatura de ruptura dentro del regionalismo latinoamericano donde los diferentes valores universales se fusionan con los intrínsecos valores locales del Sertón brasileño.

La pluralidad de las razones que responden a los diferentes intersticios del carácter humano está presente en las múltiples lenguas dominadas por el autor que le permiten pensar y sentir más allá de su lengua materna, junto a su amplio conocimiento de su tierra natal.

Médico de profesión, trabajó durante años curando a la población del interior de su Minas Gerais, adquiriendo un conocimiento cabal de su gente, sus costumbres, su oralidad y su espíritu, materias primas de las cuales extraerá los fundamentos que cimentarán las bases de su escritura moldeada por la mano del intelectual y la sensibilidad del artista.

Debemos destacar que nuestro enfoque, ceñido a la estructuración del cuento en base a la teoría de Propp y expuesta en *Morfología del cuento* deja de lado algunas consideraciones, se limita al tratamiento textual de la peripecia como acción desencadenante. Asimismo, cabe señalar que solo aplicamos estrictamente la teoría de Propp al cuento “La tercera orilla del río”, por razones que consideramos convenientes a los efectos de no forzar excesivamente la interpretación. Por lo tanto, hacemos énfasis en la flexibilidad necesaria para aplicar la teoría morfológica de Propp a los cuentos de Guimarães Rosa, ya que lo expuesto por el autor ruso en su trabajo se circunscribe a cuentos folklóricos maravillosos rusos. No obstante, consideramos que la estructuración tan específica y detallada de esos cuentos, sirve para examinar la estructura interna de la narrativa rosiana.

Por otro lado, debemos mencionar el hecho de que se dejen deliberadamente afuera características específicas de la esencia de la literatura del escritor brasileño, contentándonos con señalar someramente alguna de ellas, así como las múltiples interpretaciones válidas de los desenlaces de los cuento seleccionados.

Desencadenantes de la acción

En *Morfología del cuento* Vladimir Propp establece que el desarrollo de los acontecimientos de los relatos

maravillosos rusos es casi siempre el mismo más allá de las variantes motivacionales, por lo que la unidad de la narración está alojada en la forma. Desde el punto de vista morfológico, la unidad del cuento está determinada por categorías llamadas funciones, las cuales constituyen las partículas más pequeñas del relato. Propp precisa la función como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (33). El autor observó que la cantidad de funciones era limitada y que el número de personajes podía ser por el contrario muy extenso. Esta cualidad dota al texto de una mayor o menor complejidad desde el punto de vista del contenido, pero de una cierta monotonía con respecto a la forma. De esta manera se establece que lo importante de las funciones no es el contenido que las caracteriza ni el personaje que las realiza sino, por el contrario, el lugar que estas ocupan en el desarrollo de la intriga. Propp resalta la importancia de las funciones en la construcción del cuento: “Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son los elementos constitutivos fundamentales del cuento.” (33)

Así como las funciones son los elementos fundamentales en la estructuración del cuento, también lo son el orden en el que estas funciones aparecen a lo largo del relato, lo cual no excluye que no todas las funciones aparezcan, pero sí el orden de las mismas que se establecen según leyes extraídas de la observación de gran número de casos. Las funciones de las que consta el cuento maravilloso ruso son treinta y uno, aquí solo enumeraremos las primeras doce puesto que definen y rodean al desencadenante de la acción.

- a. *Prólogo que define la situación inicial (no se trata todavía de una función)*
1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa (definición: alejamiento)
2. Recae sobre el protagonista una prohibición (definición: prohibición)
3. Se transgrede la prohibición (definición: transgresión)
4. El agresor intenta obtener noticias (definición: interrogatorio)
5. El agresor recibe información sobre su víctima (definición, información)
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (definición: engaño)
7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (definición: complicidad)

8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (definición: *fechoría*)
- b. *Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene deseos de poseer algo (definición: carencia). Esta función forma parte de la anterior*
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición)
10. El héroe acepta o decide actuar (definición: principio de la acción contraria)
11. El héroe se va de su casa (definición: partida)
12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. Que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (definición: primera función del donante)
10. Da la orden de tirar a alguien al mar
11. Embruja a alguien o a algo
12. Efectúa una sustitución
13. Da orden de matar a alguien
14. Comete un asesinato
15. Encierra a alguien, lo aprisiona
16. Quiere obligar a alguien a casarse con él
17. Amenaza con realizar actos de canibalismo
18. Atormenta a alguien todas las noches
19. Declara la guerra

Podemos destacar que los desencadenantes de la acción revisten una gran importancia más allá de su función como motor de la narración, ya que en el plano significativo todos son hechos deliberadamente relevantes. Resulta lógico que así sea, puesto que el motor de la acción contribuye directamente en el argumento de la historia y en el proceso de formación de la intriga. Y es precisamente este proceso el que nos interesa destacar en la creación narrativa de Guimarães Rosa, en el entendido de que hay una subversión de los valores trascendentales de lo anecdótico como motor narrativo.

En cuanto a la función número 8 (fechoría) es la que nos interesa en primera instancia por el valor que reviste como función fundamental en la estructura narrativa del cuento; en segundo lugar, por su valor al servicio del argumento de la historia narrada. Al respecto, Propp destaca de esta función lo siguiente:

Para todas las citas de las obras de Guimarães Rosa usaremos la edición *Primeras Historias*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

Esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño conseguido preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan. Por esto pueden considerarse las siete primeras funciones como la parte preparatoria del cuento, mientras que la intriga va ligada al momento de la fechoría. Las formas que reviste esta fechoría son extremadamente variadas (42)

“La tercera orilla del río”

Desde el punto de vista morfológico la fechoría o anécdota, es el corazón del relato y las funciones precedentes trabajan en función a ella, así como las siguientes lo hacen en su resolución. Propp enumera una serie de formas en las que la fechoría se desarrolla en múltiples casos de los cuales toma sus ejemplos para determinar su teoría sobre los cuentos folklóricos rusos:

En el cuento “La tercera orilla del río”, podemos ver cómo se cumple la primera instancia cuya entidad no es considerada como una función en el itinerario en el que Propp establece la estructuración de la narración del cuento. Un prólogo que define la situación inicial se plantea en “La tercera orilla del río” y nos proporciona datos de relevancia ya que desde el comienzo se instituye la figura del padre de la familia: “Nuestro padre era hombre cumplidor, de orden, positivo y fue así desde jovencito y niño [...] En lo que yo mismo recuerdo, él no parecía más extravagante ni más triste que los otros, conocidos nuestros” (63). También se determina el núcleo familiar y el carácter de la madre: “Era nuestra madre la que mandaba y quien a diario regañaba a mi hermana, a mi hermano y a mí” (63). Para finalizar el primer párrafo, el autor plantea un esbozo del tema central del cuento: “Pero ocurrió que, cierto día, nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa” (63). Si bien la acción no se ha desencadenado, de inmediato se traza la línea del relato respecto al padre, puesto que se habla de él en pasado y se vierte el dato de la realización de la canoa; estos dos elementos fundamentales se sumarán a un tercero a medida que se desarrolla la historia: el narrador y su intersubjetividad.

1. El agresor rapta a un ser humano
2. Roba o se lleva un objeto mágico
3. Saquea o destruye lo que ha sido sembrado
4. Arrebata la luz del día
5. Comete un robo o un rapto de alguna otra manera
6. Inflige daños corporales
7. Provoca una desaparición repentina
8. Exige o extorsiona a su víctima
9. Expulsa a alguien

En el tercer párrafo el padre se despide de la familia sin dejar recomendaciones de ningún tipo. No lleva comida ni ropa. El hijo (narrador) lo acompaña un

tramo y es instado a volver, finge obedecer pero no lo hace, se esconde para ver a su padre que se interna en el río: “Nuestro padre entró en la canoa y desamarró para remar. Y la canoa salió alejándose, lo mismo su sombra, como un yacaré, extendida larga” (64).

Si buscamos la función “fechoría” que desencadena la acción del relato podremos encontrarla en esta pequeña porción de la historia donde el padre se aleja hacia el interior del río. Pero lo significativo de este alejamiento no es la acción en sí, sino su extraña resolución en cuanto que es un alejamiento definitivo: “Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más” (64). En efecto, la acción es la partida pero lo anecdótico es su disposición en el tiempo y en el espacio, remarcado por la sentencia inmediata, “Lo extraño de esa verdad espantó a la gente. Aquello que no había, acontecía” (64). Teniendo en cuenta este carácter por demás significativo de la peripecia, podríamos decir que la misma se extiende a lo largo del relato no como un hecho que ocurrió y que se guarda en la memoria de los personajes para ser resuelto posteriormente, sino como un hecho que se repite eternamente y que cada vez menos posee una posibilidad y un deseo de solución. El narrador cuenta la partida de la familia como consecuencia del conflicto irresoluto: “Mi hermana se mudó, con el marido, lejos. Mi hermano se decidió y se fue, para una ciudad. Los tiempos cambiaban en la lenta prisa del tiempo. Nuestra madre terminó yéndose también, para siempre a residir con mi hermana. Había envejecido” (67).

Si atendemos al ordenamiento que Propp hace de las funciones que conforman el cuento, vemos que la segunda se corresponde con el desencadenante de la acción de “La tercera orilla del río”, (uno de los integrantes de la familia se aleja de la casa) la cual puede vincularse con la función fechoría en el apartado (a) denominada función “carencia” (Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene deseos de poseer algo). Como vemos, lo que para Propp es una función preparatoria de la acción principal, para Guimarães Rosa es el núcleo de la narración donde se articula el valor significativo y significativo del cuento, sin dejar de tener presente el hecho de que lo anecdótico es la permanencia en el río, sin alejarse definitivamente y sin retornar con la familia. A su vez, esta función principal se corresponde con las posibilidades de una acción desencadenante propuestas por Propp, ya que la partida del padre puede ser entendida como una agresión hacia la familia o tal vez la partida puede ser una respuesta a una agresión de la familia hacia el padre.

Sin embargo, considerando lo que Vladimir Propp dice respecto a que no todas las funciones tienen que estar presentes en todos los cuentos, sí deben seguir un orden lógico; en “La tercera orilla del río” este orden se evidencia -solo en algunos casos- luego de producida la “fechoría” pero no antes de ella, puesto que esta función fundamental se desarrolla casi inmediatamente, las funciones preparatorias se producen luego de la acción fundamental:

- Recae sobre el protagonista una prohibición (definición: prohibición) (el protagonista –narrador- es instado a retirarse de la compañía de su padre antes de adentrarse en el río)
- Se transgrede la prohibición (definición: transgresión) (El protagonista se esconde para ver a su padre partir en la canoa)
- El agresor intenta obtener noticias (definición: interrogatorio) (En este caso no parece haber un agresor, pero si entendemos al padre como agresor, este no intenta obtener información. Si entendemos al hijo (narrador) o a la familia como agresores, sí buscan obtener información) Dada la complejidad del cuento y la ambigüedad de su sentido resulta difícil establecer algunas funciones.
- El agresor recibe información sobre su víctima (definición, información) (lo mismo podemos decir de esta función que de la anterior)
- El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (definición: engaño) (Esta función es omitida)
- La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (definición: complicidad) (Esta función puede ser considerada si establecemos una relación de agresor-víctima entre el padre y la familia o viceversa. También habría que establecer el grado de conciencia que la víctima tiene en cuanto al engaño)
- Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición) (Esta función se produce inmediatamente luego de producida la acción principal, de todas formas queda por establecer si el héroe es el padre o el hijo-narrador)
- El héroe acepta o decide actuar (definición: principio de la acción contraria) (La reacción tanto del hijo como de la familia se corresponde con esta función, ya sea en la manifestación del deseo del regreso del padre como en la huida posterior de la familia o en la permanencia del hijo durante años y la huida final del mismo)

- El héroe se va de su casa (definición: partida) (En este caso el hijo-narrador es el único que no se va de la casa y solo huye en el momento final)
- El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. Que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (definición: primera función del donante) (Asumiendo que el protagonista es el narrador, esta función puede ser entendida como la prueba o el dilema que se le plantea al hijo al ver volver a su padre y saberse por lo tanto, dentro de la canoa para suplir su lugar, este conflicto lo sobrepasa y huye)

Por lo dicho hasta ahora podemos afirmar que la transgresión narrativa de Guimarães Rosa va más allá de un reordenamiento u omisión de las funciones que estructuran el relato, y llega a ubicar, a su vez, la ruptura significativa en el plano del contenido donde prevalece la reflexión filosófica y lo autóctono se fusiona con lo universal y la subjetividad con la ausencia de nombres propios.

“Soroco, su madre, su hija”

En este cuento se narra la partida de dos mujeres en un tren desde su localidad hasta Barbacena. Ellas son madre e hija de Soroco, quien las acompaña a la estación. La razón del viaje se debe a que las dos mujeres son locas y el gobierno ha dispuesto un tren para llevarlas a internar a un hospital psiquiátrico. Finalmente el tren parte llevándoselas, y Soroco se retira cantando acompañado en el canto por la multitud de gente que se encuentra en la estación y que ha ido a presenciar la despedida.

El argumento tan simple está revestido por la peculiaridad de que el narrador mineiro suele concebir a sus relatos. De hecho, sorprende la falta de una acción que dote a la historia de un flujo anecdótico. Como señala Enrique Palombo:

La peripecia, la anécdota, la acción propiamente dicha, se concentra en una sola línea (“El tren pitó y pasó, y se fue, lo de siempre”), y todo lo anterior está constituido por los preparativos en espera de este instante, y lo posterior por sus consecuencias. La acción es mínima, casi inexistente, y la riqueza significativa debe buscarse en el antes y el después (29).

Lo significativo del cuento se encuentra en el ambiente creado antes de la partida del tren y en el desenlace inesperado, así como en los valores simbólicos asignados a la multitud y al canto. Veamos cómo se trabaja el clima inicial del cuento para alcanzar los valores significativos del antes y el después de la peripecia.

Aquél coche había parado en los rieles suplementarios, desde la víspera, había venido con el

expreso de Río, y allá estaba en el desvío, el de adentro, en la explanada de la estación. No era un vagón común de pasajeros, de primera, sino vistoso, todo nuevo. Si uno se fijaba podía notar las diferencias. Así, repartido en dos, en uno de los compartimentos las ventanas de rejas, como en la cárcel, para los presos. Uno sabía que, luego, iba a rodar de vuelta, enganchado al expreso de ahí abajo, haciendo parte del convoy. Iba a servir para llevar a dos mujeres, para lejos, para siempre. El tren del interior pasaba a las 12:45 horas (39)

El relato comienza describiendo el vagón con sus peculiaridades “No era un vagón común de pasajeros” “ventanas de rejas”, la expectativa empieza a crearse con estas especificaciones y con la afirmación del narrador de la función del tren “Iba a servir para llevar a dos mujeres, para lejos, para siempre”.

A continuación se ubica a la multitud de gente que espera la llegada de Soroco y de las mujeres “Las muchas personas ya estaban agrupadas, a orillas del coche, para esperar” (39). La actitud de la gente demuestra una cercanía hacia ellos pero no demasiada, a su vez se adelanta el tono trágico de lo que sucederá: la despedida. “Las gentes no querían poder quedar entristeciéndose; conversaban, cada una buscando hablar con sensatez, como si supiese más que los otros la práctica del acontecer de las cosas. Siempre llegaba más gente –el movimiento” (39). Inmediatamente se menciona a los personajes: Soroco, su madre y su hija. De él solo se dice que era viudo y que tenía una hija. De la madre solo que es mayor de setenta años. Y de la hija hasta el momento no se dice nada. “Soroco iba a traer a las dos, de acuerdo. La madre de Soroco era de edad, contaba más de unos setenta. La hija, solo aquella tenía. Soroco era viudo. Fuera de ellas, no se le conocía pariente alguno” (39).

El tercer párrafo nos enfrenta con la primera descripción detallada, la del tren que se yergue como una cadena de símbolos que contribuyen a la creación de la atmósfera del cuento; ese objeto “cosa de invento de muy lejos” tren-cárcel, se transforma en un medio que traslada el conflicto, un medio que cambia un dolor por otro.

La hora era de mucho sol –la gente cazaba un modo de quedarse bajo sombra de los cedros. El coche recordaba una barcaza en seco, navío. Uno miraba: en los destellos del aire, parecía que estaba torcido, que en las puntas se empinaba. La curva panzuda de su tejadito alumbraba en negro. Parecía cosa de invento de muy lejos, sin ninguna piedad, y que uno no pudiese bien imaginar no acostumbrarse a ver, y no ser de nadie. Para donde iba, al llevar a las mujeres, era un lugar llamado Barbacena, lejos. Para el pobre, los lugares son más lejos. (39 - 40)

En estas descripciones el valor estructural se relativiza y se deposita en la fuerza simbólica de las imágenes creadas y en la peculiaridad narrativa del autor, “La hora era de mucho sol –la gente cazaba un modo de quedarse bajo sombra de los cedros. El coche recordaba una barcaza en seco, navío”, imagen tras imagen, metonimia, metáfora, comparación, trastrocamiento verbal, omisión de nexos. “en los destellos del aire, parecía que estaba torcido, que en las puntas se empinaba” En la visión que el narrador nos comparte se siente el calor, uno siente que el aire caliente cimbra los bordes del vagón como cuando uno mira una carretera y parece derretirse. Otra imagen, casi enigmática es cedida por la anterior “La curva panzuda de su tejadito alumbraba en negro”; y cuando uno piensa que ya no es posible otra imagen, otro recurso, otra reflexión... “Parecía cosa de invento de muy lejos, sin ninguna piedad, y que uno no pudiese bien imaginar no acostumbrarse a ver, y no ser de nadie.” Para finalmente informar sobre el paradero del tren y de las mujeres, eso sí, mediante hipérbaton “Para donde iba, al llevar a las mujeres, era un lugar llamado Barbacena, lejos.” Y terminar con una sentencia de profundo valor humano y simbólico “Para el pobre, los lugares son más lejos.”

La construcción tradicional de un cuento conformado por un planteo o introducción, un nudo y peripecia y finalmente un desenlace, no es la estructura que podríamos asignar a este cuento. En efecto, el nudo, es decir el conflicto, se traza en el planteo inicial y en el desenlace -como bien dice E. Palombo- es el relato mismo. Como ya vimos, la peripecia, la acción que habilita la resolución de la historia es la partida del tren y de alguna manera es también su desenlace, solo separadas por el final inesperado (canto de Soroco y de la gente). Para ejemplificar a lo que nos referimos supongamos una hipótesis: si Soroco no cantara al final del relato y tampoco el pueblo, la partida del tren con las dos mujeres sería tanto la peripecia como el desenlace, por lo demás algo bastante estéril. Por lo tanto, es así que el canto es el hecho significativo por antonomasia; en ese desenlace aparentemente tan simple el canto se establece como una realización del sujeto, un medio por el cual se armoniza con las mujeres ya ausentes y con el pueblo todo. El canto que unía a la madre y a la hija de Soroco como único vínculo comunicacional y que dejaba por fuera al resto del mundo como oposición normal-anormal, ahora enlaza a Soroco con su madre y su hija, con el mundo y con sí mismo. Cuando el tren parte, Soroco no tarda en marcharse “Soroco no esperó a que todo desapareciera. Ni miró” (42). El vínculo no está en la mirada que pierde el tren y el recuerdo de lo vivido, el vínculo se restablece en el canto cobrando un sentido que no tenía cuando las mujeres estaban

presentes, porque sumarse a ese canto significaría sumarse a la locura a la anormalidad, mas en ausencia de lo anormal el canto es la unión con los seres queridos. Juan Eduardo Cirlot designa en el *Diccionario de símbolos* un valor simbólico del canto –entre otros- como “realización de la armonía de los elementos sucesivos y melódicos, es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación, delación y exaltación de esa relación interna de todo” (319). El canto también funciona como evasión del dolor del mundo, tanto en un estado mental estable como inestable, por lo que el canto iguala a los sujetos más allá de su condición.

E. Palombo dice respecto de las dos partes que dividen el relato antes y después de la partida del tren: “Si el antes es realista, el después es fantástico en tanto categoría, y simbólico en tanto interpretación” (33). En efecto, el valor simbólico del canto es fácilmente perceptible y la interpretación es válida en cuanto el canto incoherente de las mujeres es un vínculo de unión con Soroco. La designación del desenlace como fantástico, aunque certera, entra en un juego de posibles ambigüedades, ya que la gente que acompaña a Soroco puede haber conocido el canto o aprenderlo en el momento y “por compasión de Soroco” acompañarlo, no obstante esta posibilidad es poco probable y poco aportaría al relato. Lo que sucede es que el narrador enfatiza lo extraño de lo que acontece “Y pasó lo que no se podía prevenir” (43); “empezaron, también, a acompañar aquel canto sin razón. ¡Y con las voces tan altas! Todos caminando, con él, Soroco, y canta que cantando, tras él, los de más atrás casi que corrían, nadie que dejase de cantar. Fue algo de no salir más de la memoria. Fue un caso sin comparación” (43). El tono intermedio entre lo posible y lo imposible hace oscilar la interpretación, que en todo caso enriquece al cuento.

La última estrofa del canto que cierra la narración, vuelve a sembrar la ambigüedad respecto a Soroco y la gente, “Ahora la gente estaba llevando a Soroco a su casa, de verdad. La gente, con él, iba hasta donde iba ese cantar” (43). Ahora, el canto parece guiar a la gente y a Soroco, cobrando un lugar preponderante respecto al mismo canto emitido por la madre y la hija. El valor significativo de este “guiar” se comprende también en lo simbólico del verbo.

“Los hermanos Dagobé”

Tres son los hermanos Dagobé que quedan con vida: Derval, Dismundo y Doricón. Damastor, el mayor, se encuentra muerto en el cajón, lo están velando. Ha sido asesinado por Liojorge, un joven honesto y de buen corazón. En defensa propia le ha pegado un tiro en el medio del pecho arriba del corazón, pues le iba a cortar las orejas. Y es que Damastor era el diablo en persona, temido y odiado por todos. Los hermanos,

también temidos pero también sometidos a la tiranía de su hermano mayor, planean presumiblemente la venganza. La venganza no llega y Liojorge se salva.

El narrador va creando continuamente una expectativa de muerte donde la venganza parece un hecho ya consumado pues el historial Dagobé así lo avala. Esta expectativa se ve aumentada dado que Liojorge contrario a huir, se entrega a los hermanos del muerto y se ofrece a cargar el cajón hacia el cementerio siendo luego perdonado.

El cuento comienza con una ironía “Enorme desgracia”. Inmediatamente se ubica la escena en el velatorio del mayor de los hermanos Dagobé caracterizados como “absolutamente facinerosos”. El velatorio se desarrolla en la casa Dagobé concurrida de gente “La casa no era chica; pero en ella mal cabían los que venían a velar. Todos preferían quedar cerca del difunto, todos temían, más o menos, a los tres vivos” (55). El temor genera respeto y la gente así lo siente. Por lograr la misericordia de los malditos las personas acompañan en el trance. La caracterización de los Dagobé no se hace esperar, el narrador nos cuenta sin demasiado preámbulo la clase de personas que son. Y así el cuento termina con la inversión opuesta a la de su comienzo: maldad-bondad

Demonios los Dagobés, gente de ninguna valía. Vivían en estrecha desunión, sin mujer en hogar, sin más parientes, bajo el mando despótico del finado. Este había sido el gran peor, el cabecilla, el fierabrás y maestro que había llevado a la obligación de la mala fama a los más jóvenes –los muchachos, según su rudo decir. (55)

Cuanto mayor es la maldad, mayor es el respeto. Los hermanos que habían vivido sometidos al igual que el resto de la gente, aún estando muerto el represor, le guardan obediencia “Pero ahora, estando allí muerto, sin tales condiciones, dejaba de ofrecer peligro [...] Bajo la vista de los tres en luto, se le debía, sin embargo, guardar aún acatamiento, convenía” (55). Vemos cómo se va creando un ambiente alrededor de los Dagobé para ir afirmando la idea de una venganza y una posible persecución. Pero el velorio era prioridad y eso llamaba la atención “Pero, después de lo mucho que aconteció, se espantaban de que los hermanos no hubiesen efectuado la venganza. En vez, apresuraron en arreglar velorio y entierro. Y era mismo extraño” (56). Este tipo de dubitaciones hacen pensar que la venganza será aún peor “...cumplían con los debidos honores, serenos, y hasta, sin jarana, pero con alguna alegría” (56). Mientras tanto Liojorge espera “Tanto más que aquel pobre Liojorge permanecía en el pueblo, solitario en casa, ya resignado a lo peor, sin ánimo para cualquier movimiento” (56).

Esta aparente alegría nos empuja a pensar en la piedad o en el odio, tanto más que el narrador nos engaña planteándonos la venganza como inevitable y luego adjudica los comentarios a la gente:

Solo querían ir por partes, nada de apurados, tal era su no rapidez. Sangre por sangre; pero, por una noche, unas horas, mientras honraban al fallecido, podrían deponer armas, en el falso fiar. Después de cementerio, si agarraban a Liojorge, terminaban con él.

Era lo que se comentaba, por los rincones, sin ocio de lengua y labios, en un susurrido, en las muchas perturbaciones. (57)

Y luego: “Saboreaban ya el sangrar. Siempre, en cada momento posible, sutilmente se tornaban a juntar, en un ángulo de la ventana, en menuda confabulación”; “¡De asombrarse! Se iban y venían en el escampar de la noche y lo que trataban en el hablar era solo referente al muchacho Liojorge, homicida en legítima defensa”; “-fuera donde fuese, pronto los tres lo agarrarían. Inútil resistir, inútil huir, todo inútil.” Sentenciado finalmente y de antemano “¡Ya era alma para sufragios!”. El vaivén de conjeturas que el lector va creando a partir de la intervención del narrador ya sea por su propia voz o por la del pueblo, erige una ambigüedad excelentemente creada. La cual podemos localizar en los tres textos comentados y en muchos otros, característica propia -junto con el final inesperado- de Guimarães Rosa.

Este cuento, al igual que los dos comentados anteriormente cuenta con una mínima acción desencadenante. A nivel argumental, el desencadenante del conflicto podríamos decir que es la llegada de Liojorge para cargar el cajón de Damastor Dagobé. A nivel de la trama el episodio sería el siguiente:

-<Ya y ya él viene...>- y otras concisas palabras.

Cierto, llegaba. Se tenía que poner ojos desencajados. Alto, el joven Liojorge, rematado de todo el atinar. No lo era animosamente, ni sería por afrentar. Era así de alma entregada, una humildad mortal. Se dirigió a los tres: -<¡Con Jesús!> -él, con firmeza. ¿Y? -ahí Derval, Dismundo y Doricón- este, el demonio en forma humana. Solo dijo un casi: -<Hum... ¡Ah...!> Qué cosa.

Vino el asir para cargar: tres hombres de cada lado. Liojorge cogería el asa de adelante, del lado izquierdo -indicaron. Y lo encuadraban los Dagobés, con odio en derredor. Entonces fue saliendo el cortejo, terminando lo interminable. (59)

Si la acción que desencadena el desenlace de la historia es la llegada de Liojorge, podríamos reducir la cita a “Certo, llegaba [...] Se dirigió a los tres: -<¡Con

Jesús!>”. Como podemos apreciar, la acción tiene muy poco lugar en la narración. El foco es localizado inmediatamente en la acción siguiente, trasladar el cajón. La descripción del ambiente es fundamental para lograr el clima de tensión que necesita el episodio, “Variado así, manojos de gente, una pequeña multitud. Toda la calle embarrada, los chismosos más adelante, los prudentes en la retaguardia. Se cataba el suelo con la mirada. Adelante de todo, el cajón, con las vacilaciones naturales. Y los perversos Dagobés. Y Liojorge ladeado. El importante entierro. Se caminaba” (59).

El desenlace se extiende con la intriga y con la certeza de la muerte “Y, ahora, ya se sabía: bajado el cajón en la sepultura, a boca de jarro lo mataban en un santiamén” (60). La idea de la venganza se lleva hasta el último momento. El narrador en estilo indirecto, cuenta y pregunta y mediante esta técnica estira el suspenso cada vez más:

El muchacho Liojorge esperaba, se resbaló en sí. ¿Solo veía siete palmos de tierra frente a su nariz? Tuvo una mirada ardua. Hacia la pandilla de los hermanos. El silencio se torcía. Los dos, Dismundo y Derval, esperaban por Doricón. Súbito, sí: el hombre desarrolló los hombros; ¿solamente ahora veía al otro, en medio de aquello?

Lo miró cortamente. ¿Llevó la mano al cinturón? No. Uno era quien así lo preveía, la falsa noción del gesto. (60)

La obra de Guimarães Rosa es portadora de un enorme valor literario y su relativo desconocimiento en los países latinoamericanos de habla hispana resulta llamativo. Sin lugar a dudas las imágenes intensas y la atmósfera creada en sus narraciones llenan y condensan de contenido sus palabras. La técnica y la originalidad, el amplio conocimiento tanto de lenguas nativas como extranjeras profundizan su capacidad de ahondar en la psicología humana y en las variantes del pensamiento

y del sentimiento. Remitimos a lo dicho por Shklovski sobre el arte, definición que se refleja de sobremanera en la literatura rosiana:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte. (Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 1978: 60)

Los tres cuentos seleccionados presentan particularidades respecto a la estructura. El énfasis que hemos hecho en la acción desencadenante y su tratamiento puede trasladarse a otros segmentos de la narración. La ruptura y la innovación de Guimarães Rosa no se reduce ciertamente a lo que en este caso destacamos, y su valor literario y artístico se manifiesta en múltiples aspectos que conjugan tanto lo esencial humano como lo regionalista.

Bibliografía

- Cirlot, Juan, Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Guimarães Rosa, João (1968). *Primeras Historias*. Barcelona: Seix Barral.
- Palombo, Enrique (1988). *João Guimarães Rosa, Juan Rulfo*. Montevideo: Técnica.
- Propp, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

La oralidad letrada

Charles Ricciardi

Charles Ricciardi

Es profesor de Literatura egresado del I.P.A. y ha ejercido la docencia en Educación Secundaria ininterrumpidamente desde 1980 a la fecha. Dirige grupos de teatro estudiantiles desde 1985. Ha publicado artículos de reflexión cultural en publicaciones periódicas y trabajos de índole más académica en Anales del IPA (2010) y en Synapsis (revista originada también en IPA). Entre 2008 y 2016 ha dictado cursos de Literatura Uruguaya I (asignatura que dicta también en 2017) y II en el Instituto de Profesores Artigas, así como de Corrientes Literarias. Ha intervenido además en los cursos de verano del IPA como ponente desde 2009 con trabajos orientados fundamentalmente a estudiar obras y autores poco frecuentados de la Literatura Uruguaya. Con el mismo perfil participó como ponente en los Congresos de APLU de 2012 y 2014. En 2014 la editorial Rebeca Linke publica un volumen de ensayos sobre la obra de Mario Levrero ("Caza de Levrero") que contiene un artículo suyo. Artículos sobre Cortázar, Salvador Puig y sobre la vigencia de las humanidades de su autoría fueron publicados en números anteriores de [sic]

Resumen

El artículo pasa revista someramente a las relaciones entre la oralidad y el mundo letrado desde la conquista y a las miradas críticas que ha suscitado hasta el día de hoy; privilegia un punto de vista dialéctico entre ambas manifestaciones culturales, para centrarse especialmente en el peso de la oralidad proveniente desde el mundo letrado y hegemónico en la segunda parte del siglo XIX y los comienzos del XX, y su importancia en la configuración del imaginario nacional con el que se construye el estado, así como en la de sus héroes, particularmente estudiando algunos de estos aspectos en la obra de Zorrilla de San Martín.

PALABRAS CLAVE: oralidad - escritura - estado - nación - héroe.

The literate orality

Abstract

This article broadly pinpoints the relationship between orality and the literate world from the times of the conquest and its critical approaches to date. It emphasizes a dialectical point of view on both cultural manifestations and focusses on the stress of orality as expounded in the literate and hegemonic world in the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. Likewise, it will account for its role in the making of a national imagination that will underlie the State and its heroes by paying close attention to aspects in the writings by Zorrilla de San Martín.

KEYWORDS: orality - writing - Estate - nation - hero.

(...) en la ciudad de Cajamarca, en la plaza pública en el medio de su trono y asiento, (...) se asentó Atagualpa Inga; y luego comenzó don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro a decirle con la lengua Felipe indio guancavilca, le dijo que era mensajero y embajador de un gran señor y que fuese su amigo que sólo a eso venía; respondió muy atentamente lo que decía Don Francisco Pizarro y lo dice la lengua Felipe indio; responde el Inga (...) que lo creía, que será gran señor pero que no tenía que hacer amistad que también era él gran señor en su reino, después de esta respuesta entra con la suya fray Vicente llevando en la mano derecha una cruz y en la izquierda el breviario y le dice al dicho Atagualpa Inga que él también es embajador y mensajero de otro señor muy grande amigo de Dios y que fuese su amigo y que adorase la cruz y creyese el evangelio de Dios, (...) - responde Atagualpa Inga, dice que no tiene que adorar a nadie sino al sol que nunca muere (...) y preguntó el dicho Inga a fray Vicente quién se lo había dicho, responde

fray Vicente que le había dicho el evangelio el libro, y dijo Atagualpa: dámelo a mí el libro para que me lo diga, y así se lo dio y tomó en sus manos, comenzó a hojear las hojas del dicho libro, y dice el dicho Inga: que cómo no me lo dice a mí ni me habla el dicho dicho libro (...) y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atagualpa

Felipe Guamán Poma de Ayala
(1980, vol. 1, 279)

El episodio ha sido recreado entre nosotros por Eduardo Galeano (1982), pero la fuente en que abreva Galeano es el relato escrito en 1615 por Guamán Poma de Ayala que sirve de epígrafe: según el relato de este singular cronista – que, a juzgar por su fecha (el encuentro entre Pizarro y Atahualpa en Cajamarca fue en 1532) parece hacer una recreación muy libre de los hechos- Atahualpa pide el libro con la expectativa de escuchar la palabra del verdadero Dios. Es en ese equívoco – que por otra parte muestra tan dramáticamente el trauma del encuentro de culturas en la conquista- en el que quizás pueda enmarcarse la temática de este artículo, pues *la palabra*, así, sin más, puede ser *dicha o leída*. Atahualpa, en el marco de una cultura básicamente oral, espera oír a Dios hablar, mientras que el conquistador trae la palabra escrita: no solo en la Biblia, sino en el famoso – y ominoso- “requerimiento”, cuyo peso formal reside en la escritura.

No creo que pueda considerarse novedoso el tratamiento del tema en términos dialécticos. De hecho el diálogo entre oralidad y escritura late detrás de todos los estudios que se ocupan del tema. El asunto que me propongo instalar como hipótesis tiene que ver con el aspecto dinámico y vivo de esa dialéctica. Cuando Atahualpa espera que, mágicamente, el libro le hable, la palabra “voz” no tiene un ápice de metáfora: es la voz que emite un órgano fonador, la oralidad más desnuda posible. Un punto de partida es, pues, que la Literatura, así con mayúsculas, que necesariamente asociamos con los libros y el papel - y cuyo origen etimológico remite a la palabra “letra” (*littera*) -, siente una infinita, melancólica, nostalgia de la voz. Eso nos remite desde luego a los orígenes del fenómeno literario y a esas todavía enigmáticas figuras casi legendarias que llamamos aedos, rapsodas, trovadores y juglares: en ellos la palabra voz tampoco es metáfora. Sin exageración, debe decirse que, en esos tiempos primitivos, lo que hoy se llama Literatura es la voz, lo oral. Pero la etimología del término Literatura nos lleva rápidamente -como acabo de decir- al otro polo de esta dicotomía: la letra.

En otros números de la revista [sic], (Nos. 1 y 12), los profesores Luis Bravo (2011) y Lucía Delbene (2015), desde perspectivas diferentes, han puesto con brillo el acento en lo que tiende a llamarse “performan-

ce” y que Bravo llama –con más riesgo– la “puesta en voz” de la poesía.

No es menos importante señalar que la mayor preocupación por la importancia de lo oral en la performance está estrictamente ligada a las dificultades enormes que supone hoy la publicación de un libro de poesía. Parece indiscutible que la evolución de la poesía lírica en occidente luego del Romanticismo (o, si se prefiere, desde el Simbolismo y la Vanguardia) terminó por alejar al público lector de la poesía escrita, convirtiendo la experiencia poética en algo “esotérico” para el lector común. Dicho de otro modo: cualquier lector puede leer y disfrutar de la obra de Bécquer sin necesidad de intermediación; leer en cambio “Trilce” o “Altazor” o “Residencia en la tierra” es, sin embargo, una experiencia estética que no está al alcance de cualquiera y que, en el mejor de los casos, está lejos de ser siempre placentera y emocionalmente convocante. De modo que es bastante natural que el impacto de la edición de un libro de poesía hoy sea limitado y elitista. De ese modo, el lirismo de alcance popular tiende a manifestarse en el plano oral, en primer término en la canción, aunque de estas manifestaciones orales de la lírica (que, solo en el ámbito iberoamericano, ha producido a varios poetas mayores: yo elegiría a Silvio Rodríguez y a Chico Buarque, pero la lista podría ampliarse sin fin e incluir a Homero Manzi o al indio Solari y un largo etcétera) ni Bravo ni Delbene se ocupan. Dice Bravo:

Ante la notoria marginación del género poético del mercado editorial, el presente de la poesía se halla en un cruce de reencuentro con su más antiguo origen, radicado en la emisión oral del texto ante una audiencia, sea ésta hoy presencial o mediática. Los poetas actuales se encuentran ante la paradójica situación de que mediante las últimas tecnologías están desafiados a replantearse su arte escritural desde la antigua *puesta en voz* multimedial, o se ven impelidos a acompañarse al avance de la transtextualidad cibernética. Es un hecho que la poesía del siglo XXI trabajará cada vez más con los medios a disposición, fusionando la palabra con lenguajes múltiples. (...) [la poesía] desde su más antiguo origen así como desde sus márgenes no canónicos, siempre ha desafiado los estrechos límites impuestos por la *littera*. (Bravo: 2011, pág. 20).

Tanto Bravo como Delbene insisten en la relación entre la performance y la vanguardia, cuestión que me gustaría retomar luego. Plantea Delbene que “Si bien es sabido que la performance como acción artística ya estuvo planteada tanto en el programa futurista como en el dadaísta, es recién en la década del setenta cuando es institucionalizada por la academia de los centros hegemónicos de la cultura como una disciplina autónoma con estatuto real dentro de las artes” (Delbe-

ne, 2015) y Bravo, en el artículo ya citado: “Partimos de una premisa fundamental, y es que muchos de los Manifiestos no son meras declaraciones de principios sino resultados de una praxis performática.” Aunque lo expuesto hasta ahora no es el centro de este artículo, parece notorio que todos estos esfuerzos actuales dan cuenta de una oralidad letrada contemporánea que no oculta sus pretensiones.

Pero lo que realmente me interesa plantear aquí tiene básicamente que ver con la oralidad en el siglo XIX y su papel en la construcción de los estados nación. En ese sentido, hay por lo menos un par de estudios ineludibles que siguen marcando la reflexión teórica hispanoamericana sobre el tema y que es imprescindible evocar aquí: “La Ciudad letrada”, de Ángel Rama (1984) y “La voz y su huella” de Martin Lienhard ([1990]; 2011). La originalísima reflexión de Rama rompe con los moldes de la crítica tradicional y pone de manifiesto en forma nítida la idea – ya instalada desde entonces- de que la escritura es poder:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y la concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado al cual encomendar esos cometidos (...) que [estaba] imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio [equiparable] a una clase sacerdotal (Rama: 1984, p. 31)

Parece claro que esa especie de casta laica tiene características sacerdotales por el poder que el sistema le asigna, con una “intransferible capacidad que procede de un campo que le es propio y que dominan (...) que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura. No solo sirven a un poder, sino que **son dueños de un poder** (ibídem, p.36, subrayado mío). Visto de este modo – y creo que es el gran aporte del libro- la ciudad deja de ser mero espacio físico para convertirse en un entramado de relaciones en el que, quien posee la escritura, tiene el poder. La escritura prestigia y sirve de salvoconducto para encaramarse socialmente. Es natural, por lo tanto, que toda suerte de expresión meramente oral aparezca como devaluada y ex -céntrica; necesariamente periférica.

Del mismo modo Martin Lienhard, en el libro mencionado, sale en busca de las huellas de la voz detrás de un mundo letrado (“La voz y su huella” explora, exclusivamente, las “huellas” escritas de las voces indígenas o indomestizas”, p.17). El prólogo a la edición definitiva del año 2011, hace una equilibrada síntesis de los planteos teóricos que lo anteceden (Cornejo Polar, el propio Rama, García Canclini, entre otros) y tiene el indudable valor de ponernos en guardia con-

tra nuestros propios prejuicios letrados. “Los europeos –dice- que iniciaron la colonización del ‘Nuevo mundo’, impusieron el monopolio de su propio sistema de comunicación oficial, basado en la preeminencia absoluta de la escritura alfabética (...) “borraron” los universos culturales y la autonomía discursiva de los autóctonos”(ibídem, p.11) e introduce el interesantísimo concepto de “fetichización de la escritura” (Lienhard, 2011, pág. 25) como pauta de aprehensión de la realidad por parte de los colonizadores, con lo cual se relativiza todo el esquema de la cultura letrada como superior , lo que nos lleva – igual que los planteos de Rama- necesariamente a considerar la dialéctica entre lo hegemónico y lo subalterno.

Me interesa, en este trabajo, llamar la atención sobre la tensión ínsita entre ambos polos (lo oral y lo escrito) en la noción misma de literatura. Sobre todo porque la tendencia actual es a buscar lo oral subyacente detrás (o “sobre” o “al lado de”) lo escrito, como si, básicamente, la relación que se instituye desde el origen fuera la de la apropiación de un escritor letrado de las palabras de un iletrado subalterno para “darle voz”, lo que por otra parte ha llevado al extremo de considerar “violencia epistémica” dicha apropiación, en el entendido de que, según la famosa máxima de Spivak, “el subalterno no tiene voz”.

Visto desde una perspectiva tradicional, el mundo letrado dueño del poder es hegemónico y el mundo oral o multimedial de las culturas indígenas es subalterno. La letra es civilización y poder; lo oral es subalternidad y barbarie. Por tanto la historia cultural de América desde la conquista tiende a leerse como la imposición de lo letrado sobre lo oral en tanto garantía de un proceso civilizatorio que mira siempre a la metrópoli. En ese planteo dual perfectamente delineado en el que las fuerzas de cada parte están definidas de antemano quizá esté el punto clave que hay que revisar, porque nos fuerza a una mirada en blanco y negro, que privilegia el contraste. A eso se dirige el resto de este texto. No sería justo olvidar, sin embargo, que el propio Lienhard reconoce que:

En las últimas décadas la investigación étnico-social ha venido abandonando el tradicional paradigma dualista basado en la idea de un antagonismo estable, en las sociedades coloniales o excoloniales, entre un “bloque hegemónico y otro subalterno, entre una cultura modernizadora y otra tradicional o popular. En rigor, todas las sociedades son conjuntos en movimiento constante, el orden que el investigador cree poder distinguir no es sino una ilusión” (p.22)

En verdad creo que es esta manera de presentar el asunto, la que prefiero, y la que mejor conduce a las reflexiones que quiero aportar. Porque en el fondo lo que me propongo es recorrer el camino inverso al que se ha vuelto de recibo. Se trata, en suma, de ver con honestidad el peso que tiene la oralidad en toda nuestra cultura “civilizada” y “hegemónica”, en especial en el siglo XIX y en la construcción de un imaginario nacional que arranca en la modernización y tiene una suerte de culminación cerca de 1910, en el centenario de los comienzos de la insurgencia independentista. No me interesa ir tras las huellas de lo oculto o perimido, sino mostrar que la cultura letrada dominante es solo *aparentemente* letrada y se nutre de muchos modos –algunos, impensables– de una oralidad no necesariamente subalterna en su contenido pero sí, –en ese proceso de ida y vuelta entre lo letrado y lo oral– capaz de prestigiarse y prestigiar la cultura letrada.

La primera manifestación de esa dialéctica entre oralidad y escritura está en la poesía gauchesca, que, más allá de algún antecedente aislado (Cf: “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. señor Don Pedro de Ceballos” de Juan Baltazar Maziel, 1778) surge con Bartolomé Hidalgo en la Banda Oriental en pleno artiguismo. Por razones de espacio no me detendré con el detalle del que sería merecedora esta primigenia forma de literatura en lo que será luego nuestro país, aunque su originalidad, que la aleja de todas las manifestaciones literarias posteriores, siempre influidas por la metrópoli, la harían merecedora de un tratamiento más extenso. Al respecto, remito al lector interesado a la lectura de “La guerra de las palabras”, de María Inés de Torres (2008) y de un libro más reciente de Julio Schvartzmann cuyo irónico título (“Letras gauchas”, 2013) también nos advierte que la relación entre lo oral y lo escrito se ha leído con demasiada insistencia como una autopista de una sola dirección. Dice Schvartzman: “entre el universo de lo oral y el de la escritura no hay solo corte y ruptura sino también tránsito y puente” (p. 49) y analiza varios ejemplos donde ese trasvasamiento es de ida y vuelta. Aunque el libro fundamental de Josefina Ludmer (1988) sobre el género gauchesco, también reconoce que en la gauchesca hay “palabras que suben y palabras que bajan” Ludmer pone un fuerte énfasis en que en la gauchesca hay un uso del gaucha: de su cuerpo, para la lucha, de su voz, para la creación letrada de la gauchesca. Mi opinión es que, si uso quiere decir manipulación, si se pretende ver algo cuasi maquiavélico en la creación de la gauchesca donde el gaucha es mera víctima, no se capta la complejidad de un proceso sin el cual, por ejemplo, la literatura uruguaya hubiera perdido gran parte de la riqueza lingüística de Florencio Sánchez o de Viana y Espínola y el Viejo Pancho y un innumera-

ble etcétera que debería incluir todas las formas de la oralidad de los habitantes de nuestro campo. Por eso prefiero el planteo de De Torres (2008), según el cual la gauchesca es tan periférica en su origen (con Hidalgo dentro de la Banda Oriental) como lo es el proyecto federal artiguista a las pretensiones hegemónicas de Buenos Aires; en ese sentido, hablar de “uso del gaucha” parece, en la articulación de la gauchesca oriental, un despropósito, sin que esto signifique un menoscabo a los muchos momentos en que este “tratado sobre la patria” ilumina el fenómeno de la gauchesca. Alguien dirá que el esfuerzo de los parnasos de la década del 30, con su muchas veces grandilocuente poesía patriótica, involucran ciertas formas de oralidad –el himno nacional se compuso para ser cantado, indudablemente–. De este modo Hugo Achugar propone en 1984 que allí asistimos a “la fundación por la palabra” (Achugar, 1984). Pero en verdad esa fundación es más metafórica que real, más retórica que verdaderamente operativa y vinculante. De modo que yo suspendería por el momento la palabra “fundación”.

Llego así a la parte medular de mi trabajo: ¿qué sucede con la oralidad después de la gauchesca? En apariencia, se pierde con la desaparición del propio gaucha o su domesticación como fuerza productiva en los estados nación que van a empezar a conformarse fundamentalmente desde lo que se llama la modernización, a partir de 1870 y sobre todo en la década que se conoce como el militarismo (1876-1886) en Uruguay. Sin embargo, las cosas no se dan de un modo tan simple.

Es ya célebre el concurso poético que la élite intelectual de ese Uruguay militarista convocó bajo la égida de Alejandro Magariños Cervantes, para un acto que celebraría la declaración de la independencia en Florida, con inauguración de monumento incluida, en 1879. Conformar un estado nación no es solamente cuestión de leyes ni de medidas de gobierno: era imprescindible crear lo que llamamos un “imaginario”, nacional: dotar a la nación que busca reconocerse como tal de imágenes en las que pueda mirarse. Al respecto, dice Carolina González Laurino (2001, p. 218 y sig):

No es sino la radical insuficiencia social de un aparato jurídico-administrativo la que promueve la edificación de la nación como fundamento y contenido simbólico de un aparato de dominación que se percibe como distante y ajeno. En efecto, no es la experiencia social la que crea el estado moderno, y será su tarea **producir un sistema simbólico de vinculación colectiva** que legitime la nueva estructura de poder y **asegure su reproducción ideológica**. (letra en negrita corresponde al autor del artículo).

En ese esfuerzo van a coincidir varios connotados intelectuales uruguayos. En especial, dos escritores: Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo Díaz, y un pintor, Juan Manuel Blanes. En este caso me interesa especialmente la figura de Zorrilla de San Martín y la historia casi legendaria que rodea a “La leyenda patria”, que fue el poema que Zorrilla compuso para ese concurso en el que finalmente no pudo participar por no ceñirse estrictamente a las bases, pese a lo cual fue en ese acto que se consagró para siempre como “poeta de la patria”. Eso fue posible gracias al recitado del propio poeta de su composición. Roberto Ibáñez (1968) señala la ceremonia como ejemplo impar de “poesía in voce”, en donde “concurren para la perdurable gloria de Zorrilla, un texto, una ocasión y **una voz**” (letra en negrita corresponde al autor del artículo) y agrega que:

Todos los sectores de opinión, incluso los mismos que habían hecho reservas fundamentales al Certamen y declarado o sugerido la inoportunidad de la ceremonia en la Florida, se rindieron a la alteza y calidad del mensaje, como sancionando, por encima de las querellas civiles, el aleccionador advenimiento del canto nacional (Ibáñez: 1968, pág 70).

Un par de páginas más adelante, Ibáñez recuerda que, en la primera crítica fundamental del poema, Sansón Carrasco no logra discriminar con claridad el texto de su “ejecución” performática, “como si el poema, insisto, no fuera escritura, sino voz” (ibídem. Pág. 73). Más adelante el crítico explica que en los originales que llevó Zorrilla a Florida, en los márgenes del texto había indicaciones del propio Zorrilla acerca del modo en que cada parte debía “recitarse”.

De modo que esto nos obliga a revisar lo que se ha dicho al comienzo sobre la performance y sobre la puesta en voz: lo que hace Zorrilla es estrictamente una puesta en voz performática en la que radica el elemento esencial de su éxito. Es bien sabido que Zorrilla volvió a “poner en voz” “La leyenda patria” una y otra vez y que fue su capacidad para la comunicación oral lo que le aseguró el sitio de privilegio en las letras del siglo XIX. María Inés de Torres (2008) dice que :” Parte constitutiva y capital de *La leyenda patria* es también el texto de segundo grado, el texto sobre el texto de Zorrilla (la evocación de su lectura), que se convirtió por sí mismo en un mito de la nación, alimentado no solo por el episodio narrado infinitas veces pero siempre de igual modo por distintos cronistas de la época, sino por innumerables fotos que (...) vinieron siempre a representar un solo acto: el acto fundacional donde el poeta Zorrilla da origen a la patria” (De Torres: 2008, p.85) Según la autora, el acto oratorio se ha convertido en “ideomito” y su propia voz se constituye “como voz de la patria” (ib.). De este modo se verifica lo que

se anunció unas líneas más arriba: la oralidad, ya lejos de la gauchesca, es también estimulada y sacralizada desde la cultura letrada y no contra ella y nada menos que para dar identidad a la nación en ciernes. De modo que en la feliz expresión de Achugar, quizás sea aquí donde haya que buscar “la fundación por la palabra” en un sentido literal. Ese proceso es nutrido también en esa propia leyenda de la leyenda (el segundo texto del que habla De Torres) por las ideas providencialistas que informan buena parte de la obra de Zorrilla y que calzan tan bien en los presupuestos románticos en los que se mueve su autor (la nación como destino y no como constructo). Por otra parte, cada vez que cualquiera de nosotros vuelve a narrar el acto de la Florida, como es el caso de este artículo, y se actualiza esa fundación oral, se produce una especie de “*mise en abyme*”, pues la mera actualización de esa ceremonia cuyo centro es lo oral la coloca en una serie de meta- relatos.

Por otra parte, no me parece irrelevante que el propio texto de *La leyenda patria* contenga referencias textuales a la voz como convocatoria sagrada para el poeta, más allá del carácter escrito del texto: “Es la voz de la Patria/pide gloria (...) Yo obedezco esa voz”, si bien – justo es reconocerlo- estos versos no figuraban en la redacción primera del poema.

Para finalizar este trabajo, quisiera centrarme en otros aspectos del arte de Zorrilla de San Martín que según creo no han sido valorados en su justa medida. No cabe ninguna duda de que Zorrilla es un escritor letrado, pero junto a sus más importantes obras líricas de ficción, (éase “La leyenda patria” y “Tabaré”) la edición de su obra en la colección *Clásicos uruguayos*, (Biblioteca Artigas) contiene nada menos que ¡tres volúmenes! en los que se agrupan sus “Conferencias y discursos”. Dejemos en principio de lado el valor literario o el interés que puedan tener para el lector de hoy – aunque algunos merecerían un estudio detallado- esas conferencias o esos discursos. Lo que no deja ningún lugar a dudas es que esos textos, productos de un escritor letrado inmerso en una cultura letrada y en una ciudad letrada, aspiran a una vida oral, puesto que allí el escritor no escribe para ser leído, sino para ser escuchado, con lo cual supongo que queda claro que la cultura letrada en manos de uno de sus más conspicuos cultores es también oralidad. Del mismo modo – lo último pero no lo menor, last but not least- debe considerarse *La epopeya de Artigas*, que Zorrilla escribió por encargo del gobierno de Williman, en 1907 y que se culminó para 1910, en un Centenario que, como todas esas ocasiones de valor ceremonial, instauraba la sacralización del héroe, “la construcción de un héroe máximo”, para decirlo con las palabras del prof. Carlos Demasi (2005). Entiendo que hoy se lee poco *La epopeya de Artigas* y supongo que el relato que allí se hace carecerá de demasiado presti-

gio historiográfico, pero con ese relato hemos sido medido todos desde los tiempos escolares. La motivación del libro – que llega a ocupar cinco volúmenes en la colección de clásicos uruguayos- es preparar a los artistas que puedan tener interés en presentar proyectos para la erección de un monumento a Artigas. Lo curioso – y es este un aspecto que nadie parece poner de relieve, como si careciera de interés- es que el texto se presenta como una serie de conferencias, por lo que su impronta oral queda subrayada y hay en los fundamentos de la opción del escritor una defensa de la oralidad, que, de nuevo, es una oralidad que proviene del ámbito letrado. Aunque en todo el extenso prólogo a la edición mencionada el prof Juan Pivel Devoto pone el acento, como era de esperarse, en el asunto histórico, el autor llama a Zorrilla el “tribuno que había interpretado por más de medio siglo los sentimientos colectivos”, refiriéndose por cierto a “La leyenda patria”. Pero me interesa que el historiador lo llame “tribuno”, palabra en la que lo oral también adquiere un protagonismo enorme.

La exposición de motivos por los cuales Zorrilla elige las conferencias para comunicar a los artistas lo que el decreto presidencial de 1907 le había encargado (“prepare una Memoria sobre la personalidad del general Artigas y los datos documentarios y gráficos que puedan necesitar los artistas”, -Zorrilla de San Martín: 1963 p.4-) es llamativa: nótese que el decreto habla de datos documentales y de una “memoria”. Sin embargo, el poeta evita el protagonismo del dato y explica: “llegué a persuadirme de que en vez de redactar un cuaderno de informaciones, libro documentado o cosa por el estilo era mejor que yo **hablase** a los artistas directamente”(subrayado mío) y unas líneas más abajo: “El signo escrito, así fuere el más expresivo, nunca lo es tanto como la viva voz.”(Zorrilla de San Martín, 1963, 10) . Las referencias a lo oral se multiplican: “Esto es, palabra más o menos, lo que yo diré a los artistas”; “**Yo he hablado** lo que he juzgado necesario” (pág 16).

“El gobierno de la república ha querido **que hable** en su nombre con vosotros” (subrayados míos) y, aunque las conferencias no se dieron como tales, de modo que el libro es “littera”, toda su composición evoca un auditorio virtual permanentemente (se lo invoca de continuo con la segunda persona de plural. “mirad”, “he aquí, amigos artistas, que se nos presenta”... Os debo hacer sentir con grande intensidad esa figura”, “el monumento que vas a crear”) al cual el poeta se dirige como si la exposición fuera plenamente oral. Pienso que la elección de Zorrilla, que conocía bien los clásicos, iba en sintonía con el título y el propósito de su obra: no se trata – no podría tratarse- de una epo-

peya clásica, aunque sí se trata de construir un héroe (“El ‘héroe’ de Zorrilla se vincula con la imagen de los héroes homéricos, en cuanto seres que están a mitad de camino entre los hombres comunes y los dioses”, dice Demasi: 2005) y de resaltar el carácter colectivo (Pivel Devoto – Zorrilla de San Martín: 1963- dice que la obra podría haberse llamado “La epopeya del pueblo oriental”, pág XXXIII), y, aunque también aquí Zorrilla insista en su visión providencialista y convierta a Artigas por momentos en un mártir cristiano, esa misma presencia divina sirve a la caracterización de la obra como epopeya. En ese plano, el presunto carácter oral del texto parece intentar conectar la escritura con el surgimiento de la epopeya homérica en los cantos orales de los aedos.

Hay aún otro aspecto que me parece que esta contribución debe incluir. Dice el profesor Carlos Demasi (2005): “Las instancias conmemorativas son los momentos en los que aparecen con más claridad los usos políticos de la memoria y del pasado ya que necesariamente la construcción de la comunidad implica su legitimación, y esto supone la justificación de la distribución de poder social existente en el momento de su instauración”. Como resulta evidente, tanto el decreto del presidente Williman, de 1907, como toda la documentación relativa a los resultados de ese pedido – que pueden leerse en Zorrilla de San Martín(1963)- deben colocarse en la cuenta de esos “usos políticos” del pasado: aunque la pretensión de erigir un monumento a Artigas ya había sido puesta en la agenda por máximo Santos en 1884- recordemos que él encargó también a Blanes el famoso retrato de Artigas en la puerta de la Ciudadela-, la aparición de la obra de Zorrilla en 1910 se inserta en las conmemoraciones del centenario de las revoluciones de 1810. No deja de ser llamativo que un gobierno batllista que tenía un perfil fuertemente laico y anticlerical, encargara la celebración del héroe máximo a un escritor de notoria militancia católica ultramontana. Por lo visto, como parte de esos usos del pasado, recurrir a quien se había convertido- por su performance oral- en poeta de la patria, era conveniente para la afirmación del estado-nación. La colaboración del poeta con esa causa, más allá del interés personal que la figura de Artigas haya representado como motivación, da inicio también a una suerte de colaboración – alguien podría decir “cooptación”- entre el gobierno y los intelectuales prestigiosos. Contra esa “cooptación” de los intelectuales por parte del batllismo, reaccionarán unos años más tarde los intelectuales del 45. Pero eso es otra historia.

La alienación: la nueva violencia del siglo XX

Alienación y violencia en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto

Belén Sánchez Duré

Resumen

En este artículo se pretende analizar el teatro como herramienta de denuncia en contextos de autoritarismo y represión. Más concretamente, se investiga la mirada crítica realizada en la obra *El huésped vacío* de Ricardo Prieto en el Uruguay de la década del setenta. Frente a esto, se comprende la alienación (concepto extraído de la teoría marxista) no como una consecuencia de la represión, sino como el medio para violentar los derechos de los individuos y llevarlos a su máxima deshumanización, tomando así a la alienación, como la nueva violencia del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Alienación - Violencia - Teatro del siglo XX - Autoritarismo

The alienation: the new violence of the 20th century Alienation and violence in *The empty guest* of Ricardo Prieto.

Abstract

The intention of this article is to analyze the theatre as a tool to criticise a context of authoritarianism and repression. More precisely, is about the critic point of view in *The empty guest* of Ricardo Prieto at Uruguay in the 60'. In face of this, understanding the alienation –concept taken from marxist theory– not as a consequence of the repression, but also as means to violate human rights and take people to the highest dehumanization, turning the alienation into the new violence of 20th century.

KEYWORDS: Alienation - Violence - 20th century theater - Authoritarianism

Belén Sánchez Duré

bsanchezdure@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Se desempeña actualmente como docente en CES y también en colegios privados (J.F.Kennedy, Juan Zorrilla de San Martín HHMM y Arnold Gesell).

Introducción

Como arte e instrumento del hombre, la literatura siempre ha estado al servicio del pensamiento y ha sido herramienta de denuncia y crítica frente a la realidad que observa. El siglo XX ha estado conformado por diversas revoluciones (sociales, políticas, económicas y culturales), lo que ha llevado a la sociedad a disfrutar de los goces modernistas, pero también a padecer sus nefastas consecuencias. Grandes contradicciones ideológicas e injusticias sociales confrontan al hombre moderno y lo hacen transitar por una senda sin escape: lo hacen caminar por inercia y conformar un elemento más del gran engranaje industrial. A esta cualidad “inhumana”, más conocida como alienación, se le suman las distintas particularidades de cada país.

Concretamente Uruguay, y tomando como brecha temporal a las décadas del sesenta y setenta, ha sufrido paulatinamente un clima autoritario el cual culminó en un régimen dictatorial que habría de extenderse hasta 1985. Esta represión ideológica, moral y política se instaló el ámbito artístico, y más específicamente, en el arte dramático.

Ricardo Prieto es el dramaturgo en el cual se focalizará el estudio, puesto que es representante de todos aquellos artistas que vivieron el empuje autoritario y la dictadura de 1973. Más concretamente, Roger Mirza lo clasifica en la Generación del 60 (1992:16), y su actuación como dramaturgo se expande desde esa década, hasta su muerte.

El huésped vacío, se estrena en 1971 en la Sala Verdi por la Comedia Nacional. Es, verdaderamente, una obra que augura el terrible destino uruguayo del siglo XX. Como expresa Oscar Brando: “Sin la intencionalidad abierta de la denuncia y aún sin la mordaza de la censura, *El huésped vacío* obtiene un raro equilibrio que alude a la violencia social. Vista desde hoy, augura el duro castigo que sufrirá la sociedad uruguaya pocos años después” (1992: 948).

Desde esta percepción, se pretende estudiar el fenómeno de la alienación en el Uruguay y visualizar su verdadera función contextual. De esta forma la problemática planteada es que la alienación es utilizada como herramienta opresiva y de violencia cotidiana, lo cual es un conflicto tanto del contexto en el que está inserto el autor y su país, como también es el conflicto dramático en *El huésped vacío*.

Se pretenderá en el presente trabajo, confirmar la siguiente hipótesis: la alienación no es sólo el resultado de un sistema capitalista (como plantea Marx), sino también la herramienta perfecta para ejercer violencia y opresión. En otras palabras, que la alienación es el nuevo tipo de violencia del hombre moderno.

El propósito desde esta perspectiva es, por tanto, teorizar sobre el concepto marxista de la alienación en

el arte dramático uruguayo del siglo XX, más concretamente en Prieto; y concientizar sobre la alienación del ser humano en el estudio de los personajes de *El huésped vacío* a través de duplas: a) Jorge y el Señor Flores, b) Fergodlivio y Clara, y c) Fergodlivio y el Señor Flores.

Alienación

Es pertinente dar una conceptualización sobre el término puesto que es la base de las dinámicas establecidas social y culturalmente pero, también, porque es la herramienta dinamizadora en *El huésped vacío*. La teoría marxista estudia el concepto de la alienación desde lo psicológico y lo sociológico. Jean Touchard explica que el hombre (y específicamente el trabajador), dentro de su contexto capitalista, no es un sujeto en sí, sino una mercancía más, pasando así a ser un objeto manipulable por su propia cultura. La libertad que cree poseer, no es más que una ilusión, y las acciones que realiza, siempre están al servicio del poder capitalista. De esta forma, el hombre se vuelve “ajeno a sí mismo” (1985: 489). El proceso comienza en el capital y termina en el cuerpo del individuo: “El economista nos dice que todo se compra con trabajo y que el capital no es otra cosa que trabajo acumulado, pero al mismo tiempo nos dice que el obrero, muy lejos de poder comprarlo todo, tiene que venderse a sí mismo y a su humanidad” (Marx, Karl, 1980:57).

Evidentemente, el proceso alienante está solapado y por momentos, todos los integrantes del mismo pertenecen a esta dinámica de modo inconsciente. Esto igualmente, no quita que algunas individualidades se den cuenta de su propia alienación y pretendan justamente, ir contra el sistema y “liberarse” de su característica opresión. Sin dudas, y concentrándonos en el contexto uruguayo, esa revolución era verdaderamente una valentía. Y es que la denuncia realizada por el propio arte dramático (e incluso el mero hecho de asistir al teatro), ya eran actos de denuncia política y por ende, actos heroicos.

Desde la Antigua Grecia, al teatro se le ha dado un lugar educativo y pedagógico, donde los espectadores eran conocedores de su tiempo y moral. Además, la llegada es tan grande, que es verdaderamente uno de los elementos más fuertes de ejercitación cultural y popular.

Del teatro uruguayo también se desprende esta cualidad de denuncia: toda la inversión que había recibido -gracias al Estado benefactor- comienza a desaparecer a partir de diferentes medidas represivas de un Estado cada vez más autoritario. Esto mismo provoca “en algunos elencos, una reorientación del repertorio y la transgresión de algunas formas tradicionales de representación” (Mirza, Roger, 1992:31). En la segunda mitad de la década de los sesenta, la situación es in-

cluso más compleja porque los enfrentamientos sociales son cada vez más y más violentos. Ya 1967 asume Pacheco Areco, quien “disuelve por decreto el Partido Socialista, así como varias agrupaciones de izquierda, clausurada así cuál sería la política futura, con la constante y progresiva restricción de libertades, represión y avance del autoritarismo” (Mirza, Roger, 1992:29). De este modo, el teatro se vuelve cada vez más comprometido, decidido y combativo con su propio contexto. La dramaturgia tendrá como temática por tanto, la “denuncia a la hipocresía, a la corrupción, a la pereza intelectual y física, a la pobreza moral y social” y a los mitos falsos que se habían formado sobre el país, como la “Atenas del Plata” o la “Suiza de América” (Mirza, Roger, 1992:38).

Este ambiente tan convulsionado está presidido sin duda alguna por la alienación: a través de las distintas medidas establecidas desde el Estado, los uruguayos han tenido que irse desligando de sí mismos, de su propio pensamiento, de su propio ser, para acatar ideología y comportamiento que no les son propios. Este mismo procedimiento es el utilizado en *El huésped vacío*: el padre es el primer alienado, puesto que antes de que se desarrolle por completo la problemática, él ya estaba dispuesto a hacer lo que sea por dinero (que dentro de la lógica marxista este es el primer motivador para que el hombre se convierta en su propia mercancía): ¿estará dispuesto a venderse por completo? esta es la pregunta que desconcierta al espectador/lector a medida que va avanzando la obra, puesto que el proceso de enajenación va en un *in crescendo* desorbitante y aberrante. El sistema alienante, en el cual ya estaba inserto el padre, es potenciado por sus dos huéspedes: Clara y Fergodlivo. Ellos se van haciendo y deshaciendo, hasta convertirlo en la última escena, en un animal. La alienación del padre es incluso más ilustrativa cuando la contrastamos con las posturas de la esposa y el hijo. Ellos dos, a su modo y tiempo, son los personajes que realizan el proceso contrario a la alienación: la liberación que, según Marx, es el destino esperable de la humanidad.

El huésped vacío tiene una gran potencia puesto que muestra la alienación del ser humano no en comunión con el exterior (la política, el estado, las fuerzas armadas) sino en la propia intimidad del hogar: la violencia y represión estatal llega hasta las propias prácticas cotidianas del ser humano. La alienación tiene tanto poder, que se convierte en la herramienta decisiva para lograr la opresión del individuo, en su propia cotidianidad.

a) Jorge y el señor Flores

A lo largo de la obra, es interesante observar los pensamientos y posturas de uno de los dúos más utilizados en la historia de la literatura: padre e hijo.

Muchos son los elementos que se pueden analizar en una relación filial: la proyección, las demandas, las exigencias, la protección, la sobreprotección, la culpa, la vergüenza, el amor... Y es que las dinámicas siempre están envueltas en el sustento social de su contexto. El control por un lado, y las medidas para la supervivencia por otro, formarán parte de la dinámica entre Jorge y el Señor Flores.

El Señor Flores, un pobre jubilado, recuerda día a día su desgracia y revive su pasado ideal; donde ciertamente no era más que un trabajador-esclavo, explotado continuamente por su jefe. El padre es, por tanto, el claro ejemplo de enajenación y alienación sin ningún tipo de germen revolucionario. En este sentido, para un ser alienado, ajeno justamente a sí mismo, lo esperable sería que su propio hijo (varón, además) continuara su camino, el del trabajador esforzado. Como ironía dramática, el dramaturgo plantea al hijo como un verdadero anarquista y marxista decidido por propia convicción e ideología a no repetir los pasos de su padre y a plantearse un nuevo camino: el camino del estudio. Contextualmente, el hecho de que el único que planteara la revolución (desde la escena primera) fuera un estudiante, es un guiño a la convulsionada situación del Uruguay de esta década. Los estudiantes fomentaron, sobre todo en ese tiempo, muchas luchas, marchas y movilizaciones por sus derechos, y recibieron la opresión por parte del estado autoritario: muchas muertes resignificaron este clima, entre ellas, la de Líber Arce en 1968. Jorge es, dentro de la dinámica alienante de su hogar, el “Líber Arce” de su familia. Observemos su postura diferencial, ya en la escena primera, cuando el padre le pide su cuarto para el nuevo huésped:

JORGE: ¡No me cabrían los libros!

PADRE: Se venden.

JORGE: ¿Estás loco?

PADRE: ¡Más loco estás vos poniéndote exigente justo ahora! Si no aprovechamos esta oportunidad estamos perdidos. ¡Y vos no vas a pagar todo lo que debemos!

JORGE: ¡Ya empezó!

PADRE: No te enojés. Quise decir que no podés ayudarnos.

(...)

JORGE: A veces pienso que no te entusiasma mucho mi carrera. (Escena Primera: 966)

El padre en ningún momento le pide a Jorge que deje su carrera y ayude con la economía del hogar, pero también es cierto que nunca se muestra orgulloso del camino elegido por su hijo, y varios de los comentarios muestran solapadamente su disgusto. De esta forma, la dinámica alienante entre padre e hijo está dada sólo en sentido de ida, pero no de vuelta: el padre, a través de la manipulación emocional, desea oprimir los impulsos

personales de Jorge y pretende que sea un trabajador explotado, pero por otro lado Jorge no se deja oprimir (no completa el círculo alienante) puesto que él mismo lo declara:

MADRE: Mucha gente estudia y trabaja al mismo tiempo.

JORGE: Yo no me dejo explotar.

MADRE: En cualquier trabajo hay que sacrificarse.

JORGE: Una cosa es sacrificarse y otra dejarse robar. (Escena Primera: 955-956)

De esta manera, el Señor Flores representa arquetípicamente al *ser alienado*, que se vende en toda medida al sistema capitalista y autoritario y, por otro lado, su hijo no continúa el camino de su propio padre, representando dentro de la teoría marxista, al *ser liberado*. Más allá de esto, el hecho de ser fiel a sus convicciones y, por lo tanto, salir del círculo vicioso de la enajenación, es en cierta forma, una actitud negativa para su contexto: según Oscar Brando (1992), “Es suficiente para descubrir en el personaje un razonamiento de ida y vuelta donde su descubrimiento de lo insatisfactorio del trabajo se acerca peligrosamente al descubrimiento de su individualismo insolidario” (946). Sin dudas la postura de Jorge llega a un extremismo inconveniente. Pero ciertamente, para el tratamiento de la alienación en esta obra, era necesaria una figura como Jorge, que recuerde a cada momento las reflexiones existencialistas a ojos de sus padres.

b) Fergodlivio y Clara

Conociendo el reparto de personajes y entendiendo como sustento de la obra el teatro del absurdo, podemos detectar primeramente que no es correcto observar como “dúo de personajes” a Fergodlivio y Clara por la sencilla razón de que Clara no es un personaje dentro de *El huésped vacío*: por supuesto que el personaje no tiene porqué estar atado a un actor en especial (de hecho varios actores pueden interpretar a un personaje, como también un actor puede interpretar varios personajes) pero sí es cierto que para que el personaje viva, debe estar asociado sí o sí, a uno o varios cuerpos. “El cuerpo humano, la voz humana, son elementos irremplazables. Sin ellos tendremos linterna mágica, dibujo animado, cine, pero no tendremos teatro” (Ubersfeld, Anne, 1989:47).

Teniendo en cuenta esto, es que debemos fundamentar la elección de este apartado. Si bien Clara no es un personaje, sí es una figura muy fuerte dentro del Modelo Actancial puesto que sus palabras (traducidas y dichas finalmente por Fergodlivio) terminan siendo concretamente, las órdenes a acatar por los Flores.

Dentro de la dinámica alienante, Clara tiene un papel muy importante: según sus impertinencias y de-

mandas, es que la familia debe amoldar su vida. De allí lo absurdo de no poder tomar mate, no hacer ruido después de las ocho de la noche, y no poder tener plantas en la casa (entre otras cosas, agravadas a lo largo de la obra). De esta forma, Clara, en la familia, vendría a conformar el poder opresivo en la familia Flores, hasta en un nivel omnipresente. Observemos el primer día de Clara y Fergodlivio como huéspedes:

FERGODLIVIO: Todo parece estar en orden. (*Clara vuelve a agitarse*). ¿Qué te pasa querida? (*Al padre*). No le gusta la casa.

PADRE: ¡Si se pudiera solucionar!

FERGODLIVIO: Se puede.

PADRE: ¿Cómo?

FERGODLIVIO: Clara odia los ruidos. Principalmente los de los pasos (*Pausita*). Supongo que entienden.

JORGE: ... El señor dijo...

FERGODLIVIO. (*Molesto porque tiene que repetir*) Que Clara odia los ruidos, principalmente los de pasos.

PADRE: Entiendo.

FERGODLIVIO: ¿Qué esperan entonces?

PADRE (*Asombrado*): ¿Para qué?

FERGODLIVIO: Para descalzarse.

La luz baja lentamente. Madre e hijo se miran desconcertados. Al fin optan por descalzarse con lentitud. Sus rostros tendrán una expresión agónica. Oscuridad. (Primera escena: 976)

La aceptación de las palabras de Fergodlivio por parte de la familia Flores (sabiendo justamente que allí presente no había ninguna Clara) no es solamente una de las herramientas del teatro del absurdo sino también un elemento de denuncia: simbólicamente, Clara no está allí, e igual logra manipular y controlar las acciones y las palabras en la intimidad de una familia. Y por más absurdos que parezcan esos pedidos, la familia igualmente los acata (eventualmente la madre y el hijo evolucionan) puesto que dentro del sistema alienante, contradecir al que tiene el poder no es una opción. Este es uno de los pilares en los que se apoya el estudio de la “Dialéctica del amo y del esclavo”, trabajada por Helena Modzelewski. Este ser ilusorio planta en la familia Flores un sistema totalitario, puesto que ninguna actitud por fuera de la norma es aceptada, siendo su esposo, su mano derecha, el cual cerciora que todo salga acorde al plan. Es por esto incluso que Claudio Paolini plantea al absurdo como herramienta represiva, más allá de que la dictadura ocurriera luego de escrito *El huésped vacío*. Pero sí podemos compartir que lo absurdo tiende a una función más profunda (justamente, a la alienación y a la violencia represiva) puesto que al ser escrita *La salvación* (primera edición de *El huésped vacío*), ya se respiraba perfectamente el aire autoritario que se

desataría luego. Siguiendo este hilo de análisis, Paolini expresa:

La prohibición de escuchar radio y ver televisión es una clara señal de imponer un estado de censura e incomunicación con el mundo exterior. Asimismo, el impedimento de hacer ruido con cubiertos, al comer y sonar los zapatos contra el piso -con el obediencia de la familia al descalzarse- transforma la convivencia cotidiana y doméstica en un clima dominado por la cautela, el temor y la desconfianza. Un ambiente muy similar al padecido por muchos uruguayos que nunca fueron encarcelados, pero que -durante la última dictadura- sintieron el efecto aniquilador de vivir bajo una situación de peligro inminente, internalizando un conflicto sin que se efectivizara en hecho (2005: 71).

Pero dentro del matrimonio, también encontramos una dinámica alienante. Fergodlívio, al hablar sobre el matrimonio Flores, siempre opta por hacer comparaciones y expresar cual es, según su parecer, la mejor forma de convivencia. En la segunda escena, cuando Fergodlívio reflexiona sobre el matrimonio con la señora Flores, declama:

FERGODLÍVIO: Yo solo amo a Clara. (*Con angustia*) Pero a veces cuando quiere escapar de mi cadena... (*Castiga a Clara*)... cuando quiere ser más que mi cadena, más que mi mano, más que mi sangre... también la odio a ella. (*Breve silencio*) Pero eso no ocurre casi nunca. (Segunda escena: 979)

En una dinámica alienante, siempre tiene que haber alguien con poder y alguien carente de él. Teniendo en cuenta la opresión básica de la alienación como herramienta de violencia, esta percepción de pareja también es reflejo de lo propuesto por el sistema patriarcal y machista, sistema que muestra la superioridad del hombre en relación a la mujer:

La ley crea la sexualidad de forma de <disposiciones> y también en un momento posterior parece convertir disimuladamente estas disposiciones presuntamente <naturales> en estructuras culturalmente aceptables [...] Al instruirse como principio de continuidad lógica en una narración de relaciones causales que parte de hechos psíquicos, esta configuración de la ley anula la posibilidad de una genealogía más radical de los orígenes culturales de la sexualidad y las relaciones de poder (Butler, Judith, 2007:149).

No es casualidad que el que tenga todo el poder sea el hombre, mientras que la que está atada a una cadena sea la mujer. Fergodlívio lo expresa claramente: él la ama, pero también la odia. La ama cuando es su objeto, cuando llega a la última etapa de la alienación

(no ser dueña de sí), pero la odia cuando no es su propiedad, cuando quiere rebelarse, cuando quiere ser precisamente “más que su cadena”, cuando quiere iniciar el camino marxista de la liberación. Pero el sistema de enajenación es tan perverso, que esa opción no ocurre casi nunca: Clara no es un sujeto sino un objeto de Fergodlívio, llegando a la máxima desaparición de su ser: la claridad.

c) Fergodlívio y el Señor Flores

Finalmente, llegamos a la dupla de personajes más representativos del arquetipo alienante en *El huésped vacío*. El Señor Flores, desde el comienzo de la obra, se ha mostrado como un ser alienado en todos los sentidos de la vida: en su trabajo (paraíso perdido), como jubilado, como padre de un hijo al cual no logra vencer y como hospedante. Lejos de conseguir “la salvación”, el Señor Flores está comprando el peor destino familiar. Fergodlívio no es más que un autoritario, que logra, a través del “mecanismo-Clara”, extraer la humanidad del Señor Flores. Esto se logra desde el comienzo -al reclamar paciencia a su hijo y esposa- hasta el final -donde el Señor Flores ya no cuenta con su familia, ni con su hogar, ni consigo mismo-.

Podemos advertir esta práctica alienante en varios momentos de la obra -de hecho la trama cotidiana de los Flores se basa en ellos y que por sutiles, pasan inadvertidos-. Pero es en las últimas escenas donde puede destacarse el sistema alienante por excelencia, y es en ellas donde haremos especial hincapié.

Ya sin el hijo en la casa (pues es el primero en rebelarse), estaban los “cuatro” a la mesa, donde no es posible hacer ningún tipo de ruido para comer. La madre no sólo hace ruido, sino que obliga a Fergodlívio a retirarse de su casa:

FERGODLÍVIO: Castigue a su mujer por haberse atrevido a pedirme lo que a usted le molesta.

PADRE: Está nerviosa... por eso se excedió... ¡Compréndala!

FERGODLÍVIO: (*Terminante*) Castíguela.

(...)

FERGODLÍVIO: (*Temible*) Se lo exijo. (*Pausa. El padre lucha con fuerzas contrarias que lo impulsan a obedecer, por un lado, y a desafiar a Fergodlívio por otro*) Obedezca, señor Flores. (*El padre le pega a la madre suavemente*) No, no, señor Flores.

PADRE: ¿Qué fue lo que hice mal?

FERGODLÍVIO: Pégueme más fuerte. (...) (Escena cuarta: 997)

Frente a la iniciativa de liberación de la mujer (siguiendo los pasos de su hijo) no solo es atacada por Fergodlívio, sino también por su propio esposo. La violencia física era el último escalón de esta familia hun-

dida en la miseria moral. Y llegaron a ella sin mucha resistencia. El padre vacila ante la orden, pero no sólo la termina realizando, sino que le pega dos o tres veces más para complacer “la forma” del golpe esperable por Fergodlivio. El control de Fergodlivio sobre el padre es total: ya no hay en el señor Flores ninguna facultad de decisión, ni siquiera en lo que concierne a la relación con su propia esposa.

Pero la alienación en este nivel de violencia no termina aquí. Estando solos los esposos, la mujer comienza a hablar a un nivel alto (lo cual no se podía). No sólo la reprime (le pega para que se calle) sino que no necesitó que Fergodlivio se lo pidiera: lo hizo por sí solo. La norma la adquiere ahora sí, naturalmente, y la acata sin la necesidad de que su opresor esté presente. Fergodlivio se convierte en esta escena en una “Clara”: es invisible, omnipresente, y su poder se ejerce al mismo nivel que con su presencia.

La obra finaliza con la mayor deshumanización posible: el padre además de estar solo (ni su hijo ni su esposa lo acompañan) acepta la reiterada humillación establecida por Fergodlivio. La humillación va desde que Clara se orina y el señor Flores debe arrodillarse a limpiar, pasando por la mudanza de los muebles (y paredes) de su casa, hasta la violencia verbal y física, imagen con la cual culmina la obra.

El señor Flores quedó totalmente deshabitado: deshabitado de su familia (pues ya no tiene a nadie), deshabitado de su casa (pues ya no tiene muebles) y deshabitado de sí mismo (pues ya no es siquiera un hombre, es reducido a una esencia animal):

FERGODLIVIO: Pobrecito, Clara. Míralo ovillar-se en el sueño y sollozar como un animal... Recién ahora es él mismo. Por eso sufre. Jamás podrá llegar a querer esa infamia cosa que es. (*Con odio*) ¡Voy a patearlo, Clara! (*Lo pateo. El padre se encoge para protegerse de la violencia física.*) ¡Voy a abalanzarme sobre él para destruir tanta ignominia!

De esta manera, el padre queda reducido por completo, y es –según la teoría de Marx– ajeno a sí mismo. Como expresa Helena Modzelewski (2007): “El padre permanece bajo el yugo hasta el final de la obra, rematándose en un suspenso que parecería indicar que el dominio de Fergodlivio sobre el padre seguirá en el futuro, más allá de la finalización de la obra (“Vere-mos”) (114).

La alienación cobra toda la fuerza y energía en esta última escena: el *clímax* de la obra, con estos dos personajes, y la manipulación propia de esta dinámica alienante se hace visible, por tanto, en la violencia física ejercida por Fergodlivio, y hasta en la propia escenografía, que desarma por completo al personaje principal.

Conclusiones

Haciendo un seguimiento histórico de lo que implicaba la violencia en el Uruguay del siglo XX, se ha observado que el concepto marxista ha sido una de las herramientas utilizadas por las fuerzas represivas en un contexto cada vez más convulsionado. Siguiendo esa línea de análisis, se visualizó dicho concepto como herramienta represiva en una de las artes más militantes en cuanto a las denuncias ideológicas: el teatro. Una vez focalizado el objeto de estudio, hemos ido demostrando la hipótesis a través del estudio de duplas en *El huésped vacío*: que la alienación no es sólo el resultado de un sistema capitalista, sino también la herramienta perfecta para ejercer violencia y opresión. En otras palabras: que la alienación es el nuevo tipo de violencia del hombre moderno.

La alienación es entonces la herramienta de la violencia tanto en la dinámica familiar a través de la proyección establecida por el padre en su hijo (y lo que espera de este), como en la dinámica matrimonial (Fergodlivio y Clara) a través de una clara sumisión ejercida desde el hombre hacia la mujer. Y por último, en la dinámica de los huéspedes, donde el personaje ajeno y externo al seno familiar, logra modificar la vida de los Flores por completo. Sin duda, la denuncia de *El huésped vacío* no tiene porqué inscribirse únicamente al siglo XX. Podemos animarnos a plantear el hecho de que Ricardo Prieto fue un visionario: observó la dureza la realidad alienante de su tiempo, dureza que se perpetúa y es válida incluso para el siglo XXI: ¿hasta qué punto el ser humano contemporáneo acepta su rol encomendado, como lo ha hecho el Señor Flores; y hasta qué punto permite la despersonalización total, cual animal, como lo ha experimentado el padre en la última escena?

Las conexiones interpretativas frente a este tema pueden ser varias. En este trabajo, por un lado, la alienación del siglo XX queda entonces, expresada y estudiada. Pero por otro lado –y convocando a la dramaturgia de Prieto– la alienación del siglo XXI queda marcada como interrogante y como una gran preocupación personal.

Bibliografía

- Brando, Oscar, (1992) “Premonición de un castigo”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Mirza, Roger (comp.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Marx, Karl, (1980) *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial/1844/.
- Mirza, Roger, (1992) “El naturalismo y sus transgresiones”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Modzelewski, Helena, (2007) *Revista académica: Universidad de la República*, “La dialéctica del amo y del esclavo como clave interpretativa del teatro nacional emergente durante la dictadura”, Año VIII, N° 9, Montevideo, 2007, pp. 105-116.
- Paolini, Claudio, (2005) “El absurdo como resistencia a la dictadura uruguaya” en *Revista Académica Hermes Criollo*, año 4, número 8, marzo-junio 2005, p. 67-74, Montevideo.
- Prieto, Ricardo, (1992) “El huésped vacío”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Mirza, Roger (comp.), Madrid: Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Touchard, Jean, (1985) “El Marxismo”, *Historia de las ideas políticas*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica Teatral*, Madrid: Editorial Cátedra.

Pautas para la presentación de artículos

01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
04. Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
 - a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
 - b. Título (en español y en inglés).
 - c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
 - d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
 - a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
 - b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 - d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.