



HAL
open science

Cuerpo, visión y textualidad: poéticas y políticas de la mirada en la contemporaneidad

Maria Isern Ordeig, Marta Pascua Canelo

► To cite this version:

Maria Isern Ordeig, Marta Pascua Canelo. Cuerpo, visión y textualidad: poéticas y políticas de la mirada en la contemporaneidad. 452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 27, 2022, 10.1344/452f.2022.27.1 . hal-04482815

HAL Id: hal-04482815

<https://hal.science/hal-04482815v1>

Submitted on 4 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

452°F

452°F	Original	Year	07 - 2022
	Issue	Año	
	Versión	Any	
	original	14	
	Versió		
	original		

#27

orgnl-

Direction Direcció Direcció
María Teresa Vera-Rojas

Monographic coordination
Coordinació del monogràfic

Coordinació del monogràfic
Maria Isern Ordeig
Universitat de Barcelona, ADHUC—Centro de investigación Teoría, Género, Sexualidad. Université Paris 8-Vincennes—Saint Denis, LEGS (Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité)
Marta Pascua Canelo
Universidad de Salamanca

Editorial board Consejo de redacción
Consell de redacció

José Cano Martínez, Víctor Escudero, Marta Font Espriu, Violeta Garrido, Max Hidalgo Nacher, Maria Isern Ordeig, Albert Jornet Somoza, María Pape, Ester Pino Estivill, Marta Puxan-Oliva, Dolores Resano, Andrea Ruthven, David Torrella Hoyos, María Teresa Vera-Rojas, Yasmina Yousfi López.

International Advisory Board
Comité científico Comité científic

Tomás Albaladejo Mayordomo, Iñaki Aldekoa Beitia, Francesco Ardolino, Ana Luisa Baquero Escudero, Luis Beltrán Almería, Josu Bijuesca Basterrechea, Túa Blesa Lalinde, Miguel Cabanas, Vera Castigline, Francisco Chico Rico, Isabel Clúa, Perfecto Cuadrado Fernández, Javier Guerrero, Germán Gullón Palacio, Adriana López-Labourdette, Antoni Martí Monterde, Alfonso Martín Jiménez, Manuel Martínez Arnaldos, Mara Negrón Marrero †, Annalisa Mirizio, Rafael Núñez Ramos, Manel Ollé Rodríguez, Xavier Ortells-Nicolau, Bernat Padró Nieto, Katarzyna Paszkiewicz, José Antonio Pérez Bowie, Jaume Peris, Genara Mujer PulidoTirado, David Roas Deus, Rosa Romojaro Montero, Hugo Salcedo, María Eugenia Steinberg, Enric Sullà Álvarez, Meri Torras, Pablo Valdivia, Darío Villanueva.

Publishers Entidad editora
Entitat editora
Asociación Cultural 452° F
Universitat de Barcelona

Email address Direcció
electrónica Correu electrònic
revista@452f.com

Postal address Direcció
postal Direcció postal
Universitat de Barcelona
Facultad de Filología
Gran Via de les Corts
Catalanes, 585 08007
Barcelona

ISSN
2013-3294

Legal Legala
Licencia Atribución-No Comercial-Sin
Derivadas 4.0 Internacional de Creative
Commons



Poéticas y políticas de la mirada: (re)visiones contemporáneas. Introducción al dossier

[...] our looking is not just everything we have seen,
it is how we have seen it and what we have done
with that seeing

Mark Cousins, *The Story of Looking*

Abrir los ojos. Abrirlos y ver como
nunca habíamos visto

Lina Meruane, *Zona ciega*

En el año 2004 Yvette Sánchez y Roland Spiller editaron *La poética de la mirada*, un volumen en el que dieron cuenta de la relevancia de la mirada para los estudios literarios. En él apuntaron que, a comienzos del siglo XXI, la mirada estaba conectada con los campos de investigación más trascendentes desde el ámbito literario, como podían ser los estudios culturales, el *new historicism*, los estudios de género, la narratología o el deconstructivismo (Sánchez y Spiller, 2004: 9). Este interés creciente por la temática de la mirada, del ojo y de la visualidad ha aumentado recientemente, pues a estos campos referidos podemos añadir hoy los estudios visuales, que han sido determinantes en multitud de acercamientos a la mirada, así como los estudios decoloniales, los estudios de género y sexualidad o los estudios de la discapacidad, que permiten también el acercamiento al órgano de la vista desde su disfuncionalidad, en consonancia con la crítica al ocularcentrismo que se viene produciendo desde hace ya más de un siglo (Jay, 1993). Podemos afirmar, entonces, que el ojo se ha convertido en un objeto de estudio para diversas perspectivas de nuestro ámbito de investigación.

Sin embargo, a casi dos décadas de la publicación del libro de Sánchez y Spiller, el ojo y la visión, en tanto dispositivos cruciales para los estudios culturales en los últimos años, precisan de una revisión desde la teoría de la literatura y la literatura comparada que permita delinear una visión de conjunto sobre estas renovadas poéticas y políticas de la mirada. Con esta revisión queremos contribuir a crear no solo una muestra ilustrativa de la proliferación realmente productiva

de las relaciones entre todos estos campos mencionados —sin duda, siempre parcial—, sino, sobre todo, llegar a entender de qué es síntoma el creciente interés hacia la visión y lo visual: ¿qué tienen de político las nuevas poéticas de la mirada? ¿Qué cristalizan de los problemas sociales, éticos e intelectuales de una geopolítica globalizada? Encontramos, sin duda, trazas del ocularcentrismo mencionado, sea en la forma de su aceptación —siempre crítica— o de su rechazo, en las diversas aristas de estas disputas visuales: en los debates acerca del peso de lo virtual y lo interfacial en la vida contemporánea, en la articulación de políticas de la identidad y de la autodeterminación de grupos sociales o cuerpos individuales y en el creciente interés por los procesos de cognición vinculados con lo visual en el campo de las neurociencias, entre otras epistemologías emergentes.

Asimismo, hemos asistido en las últimas décadas a la emergencia de un amplio corpus artístico-literario que ha posicionado al ojo y la mirada en el centro del debate teórico-crítico, cuestionando la configuración literaria de los marcos de visualidad y del «modelo sensorial» (Classen, 1997) ocularcéntrico. Estas manifestaciones creativas han abierto vías para formular contraprácticas de visión que atentan contra las políticas patriarcales, capacitistas, coloniales y normativizadoras vinculadas con este régimen ocularcéntrico. En el marco de esta efervescencia teórica y creativa, este dossier se propone reavivar la discusión sobre las relaciones entre literatura y mirada desde una óptica que combina la reflexión estética y teórica con la trascendencia política de este fructífero diálogo crítico. Y lo hace en un momento en que la mirada parece haberse vuelto nuevamente un eje de reflexión central, como sugiere también la reciente publicación del volumen *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes* (Montes y Ares, 2022). De acuerdo con las autoras, «la cultura contemporánea está marcada por dominantes que hacen visible la crisis de los paradigmas de pensamiento logocéntricos y las concomitantes estéticas oculocentristas» (2022: 1).

¿Qué expresa esta crisis aludida por Alicia Montes y María Cristina Ares? ¿Cómo el pensamiento crítico y los trabajos artísticos pueden dialogar con ella y qué reacciones y respuestas han podido suscitar en los últimos años? En este intento de renovación del pensamiento sobre poéticas y políticas de la mirada, nos preguntamos, parafraseando a Marina Garcés, si es posible, en el contexto actual, reivindicar el sentido de la vista, la visión y la mirada (2009: 78). Sin precipitar una respuesta completamente asertiva y homogénea, y desde ángulos distintos, los artículos reunidos en el dossier parecen dialogar con dicho interrogante, trazando en su mayoría no tanto fugas respecto a lo visual, la mirada y la experiencia escópica, sino contravisiones que nacen como réplicas a la centralidad y a la hegemonía de estos elementos desde el corazón mismo de sus coordenadas.

Como observa Alejandra Castillo, junto con el socavamiento de las coordenadas del orden ocularcéntrico comienza a configurarse un nuevo régimen escópico definido por el paradigma de la imagen pantalla (2020: 23). El capitalismo cognitivo parece marcado por un auge de lo virtual e interfacial en nuestros modos relacionales: desde los nuevos circuitos económicos, sociales y libidinales que marca la cultura-red, pasando por el auge del teletrabajo o por el desarrollo de las tecnologías de la realidad virtual y llegando al perfeccionamiento de las técnicas de vigilancia escópica, nuestra época viene marcada a partes iguales por un ensanchamiento de las capacidades sensoriales y experienciales de lo visual —y, por tanto, del mismo campo de visión— y por un no-dejar-de-ver traducido en la falta de reposo de la vista (Zafra, 2015; Guardiola, 2019). Quizás todo ello pueda leerse como una expresión de esa escasez de interrupciones, «entres» y entretiempos que teje la sobreexposición continua al ver y al ser visto, interrupciones que Byung Chul-Han parece reivindicar en una nueva pedagogía del mirar que quiere contrastar las formas actuales de hiperactividad visual (2012: 54).

Este ensanchamiento de lo visual que el s. XXI ha confirmado con un notable incremento de maneras de mirar y de cantidades de miradas (Cousins, 2016: 288) nos lleva a entender el es-

pectro de lo visual desde nuevos paradigmas epistemológicos. Los dispositivos visuales que esta época requiere parecen alinearse con la virtualización de lo especular a la que Sam Bourcier alude (2018: 193) a propósito de la lectura de «The Virtual Speculum and the New World Order» (Haraway, 1992). Los regímenes escópicos que emergen de la óptica clásica, relacionados con la representación y la identificación a partir de criterios de objetividad y neutralidad, parecen impugnarse hoy con la emergencia de nuevos procesos ópticos y, por tanto, de nuevos mapas: «What is the right speculum for the job of opening up observation into the orifices of the technoscientific body politic [...]?», se preguntaba Haraway hace treinta años (1992: 193). ¿Qué nuevas resonancias tiene hoy esta pregunta? ¿Cómo se relacionan óptica, representación, identificación y cuerpos? Estos interrogantes nos trasladan a otros muchos para los que los artículos aquí reunidos ensayan múltiples respuestas: ¿cuál es la relación entre el cuerpo y la mirada en la literatura reciente? ¿Qué corporalidades proyectan y cuáles invisibilizan los regímenes escópicos dominantes en la contemporaneidad? ¿Desde qué dispositivos se construyen estos regímenes y cuáles son las posibilidades creativas para repensar sus modos de ver y de hacer visible o, por decirlo con Judith Butler (2009), de interferir en los marcos visuales hegemónicos?

Más que lamentar la hiperactividad, la sobreexposición y la disposición a un aparecer continuado como *mal d' époque*, en este monográfico nos interesa pensar lo que este contexto genera: las nuevas expresiones en el campo artístico e intelectual, junto con las derivas (bio)políticas, económicas y médicas relacionadas con la visión y la mirada, pero, sobre todo, con la puesta en crisis de sus modulaciones hegemónicas. Y es que, a pesar de este ensanchamiento del campo y de las posibilidades de lo visual, el espectro de visiones y miradas posibles y/o disidentes que parecerían desprenderse de él se vuelve a menudo imperceptible al lado de la incontestable hegemonía de ciertos regímenes escópicos: la de un dispositivo policial vigilante e incluso *ojicida* (Meruane, 2021: 34) —considerando que los ojos han sido a menudo el blanco de acción para las fuerzas del estado—; la de un dispositivo de producción que resulta de un alto rendimiento económico de los cuerpos y miradas que se exponen y observan en la cultura-red (Zafra, 2015), y la de un dispositivo médico normalizador tradicionalmente asimilado a la emergencia de una mirada clínica y patologizadora. En este último sentido, no solo habría que corregir y rehabilitar, por ejemplo, la mirada miope, sino hacer corresponder a esta corrección la percepción y semantización del cuerpo sano. Como advirtió Foucault, «probablemente la clínica sea el primer intento, desde el Renacimiento, de formar una ciencia únicamente sobre el campo perceptivo y una práctica solo sobre el ejercicio de la mirada» (2015: 126).

Todo ello permite confirmar expresiones actualizadas de las relaciones entre los ojos y el poder —entendido, este, no solo como fuerza restrictiva, sino como estructura de expresión de discursos y enunciados históricos de los cuales emerge una determinada distribución de lo visible (Deleuze, 1986)—. Pensando, entonces, en ese histórico vínculo entre el ojo y el poder (Foucault, 1980; Wajcman, 2011), ¿pueden producirse, en la contemporaneidad, insurrecciones de la mirada? Y, si podemos tentar una respuesta afirmativa, ¿cómo convocan la literatura y las artes estas miradas insurrectas? Como ya advirtiera Evelyn Fox Keller, nuestro lenguaje está poblado de metáforas relacionadas con lo visual: a menudo hablamos de conocimiento en términos de iluminación, de saber en términos de ver, o asimilamos la idea de verdad a la luz (1983: 208). Pero ¿qué formas de mirar han predominado sobre otras y han configurado, por tanto, esos imaginarios? Si el binomio visión/conocimiento, análogo al de saber/poder, se ha configurado como una unión indisociable, a menudo condicionada por su orientación masculina y occidental (Fox Keller, 1983: 208), esto provoca que modelos alternativos de visualidad, procesos de invisibilización y miradas dislocadas (Caminada, 2020), estrábicas o ciegas se posicionen en un afuera de los marcos estéticos y epistemológicos legitimados. El dossier recorre estas miradas disidentes explorando no solo las poéticas singulares que derivan de ellas, sino sobre todo las insurrecciones políticas que ensayan.

Desde este planteamiento delineado, todos los artículos compilados tienen en común el tratamiento de miradas que se mueven en una subcultura visual, entendida, a decir de Sergio Martínez Luna, como una «visualidad menor que trabaja y se mueve en el interior de la visualidad dominante» (2012: 33). Estas subculturas visuales reivindican su «derecho a mirar» (Mirzoeff, 2011) desde ángulos heterodoxos y contestatarios para con el ocularcentrismo hegemónico. En definitiva, como lo explica Martínez Luna, el derecho a mirar de cuerpos y subjetividades disidentes no ejercería una simple oposición al orden de la visualidad dominante y a su legislación de la mirada, sino que sería más bien una respuesta «a la alianza específica de la autoridad y la visión desde su mismo interior, desde sus propios puntos ciegos, elaborando formas de mirar y ser mirado, pragmáticas del ver, giradas en torno a la posibilidad de una mirada correspondida, relacional y compartida —y no inquisitiva, punitiva, o panóptica— que nos haga capaces de mirar juntos en otra dirección, hacia otras narrativas y formas de vida» (2012: 33).

Debido a la enorme acogida que tuvo la llamada a contribuciones de este monográfico y al elevado número de artículos (aunque mucho menor del que nos habría gustado poder compilar) que conforman la selección final, proponemos a continuación una división tentativa de algunas de las tendencias que exhiben estas nuevas poéticas y políticas de la mirada. Confiamos en que los trabajos reunidos configuren una muestra suficientemente representativa de la actualidad y de la diversidad de enfoques teórico-críticos que reverberan en torno a estas poéticas.

1. Puntos de fuga: desvíos y resonancias del ojo

Iniciamos el recorrido por estas revisiones de las poéticas y políticas de la mirada desde la contemporaneidad con tres artículos que apuntan al desvío de los ojos, a esos puntos de fuga de la mirada que conectan con perspectivas teórico-epistemológicas como los estudios de género, los estudios queer, los estudios de la discapacidad y los estudios decoloniales. Así se comprueba en «**Miradas efractivas, ojos refractivos, y sujetxs inclinadx. Genealogías de la (re)visión feminista-lésbica-queer**», donde Meri Torras propone un estimulante recorrido a través de las genealogías de la mirada desviada. Desde escritoras y pensadoras como Adrienne Rich, Monique Wittig, Gabriela Mistral o Hélène Cixous, hasta autoras contemporáneas como Lina Meruane, su trabajo revisa los modos en que desde la literatura y el pensamiento feminista y queer se han resistido los dictámenes del ocularcentrismo y el capacitismo occidental. Estos regímenes hetero-patriarco-capacitistas se han visto amenazados, como sostiene la autora, por ojos *de mujer* enfermos, desviados, por visiones casi ciegas que atentan contra la rectitud política de las miradas normativas. Las poéticas de la opacidad y del desenfoque, que derivan de esta (re)visión feminista-lésbica-queer y que continúan encarnándose en la escritura reciente de autoras hispánicas, evidencian que la inclinación de las miradas *torcidas* desafía los modelos establecidos y las políticas de lo *straight*.

Muchas de las reflexiones trazadas por Meri Torras en su trabajo de corte más teórico y panorámico entroncan con las tesis propuestas por Carlos Ayram en su análisis de dos obras contemporáneas de las narradoras argentinas María Gainza y Mercedes Halfon. De este modo, «**Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza**» explora en ambas obras autoficcionales tanto la materialidad orgánica y disfuncional de los ojos de los protagonistas como las metáforas y políticas que se desprenden de esa discapacidad visual. Con una metodología que combina los estudios de género y los estudios de la discapacidad con un enfoque decolonial, se examinan los cuerpos incómodos que interrogan desde sus marcas disidentes las políticas que operan sobre la normativización de las identidades y de sus registros visuales. Ayram formula, a propósito de su corpus de análisis, la propuesta de una *mirada doble* que puede perfectamente asociarse con esas miradas encarnadas en los ojos refractivos que postula el trabajo de Torras

y que reivindica, a su vez, la trascendencia política del régimen escópico defectuoso que emana de las visiones antihegemónicas de las protagonistas de ambas obras.

También desde el campo de los estudios sensoriales se están planteando diferentes puntos de fuga al dominio del régimen ocularcéntrico. Así, es posible recalar en prácticas artísticas que figuran desviaciones del ojo hacia otros regímenes sensoriales al tiempo que consignan en este desvío un fuerte compromiso estético y político. Es el caso de los videoperformances de artistas chilenos que analizan las investigadoras Lorena Amaro, Daniela Catrileo y Javiera Quevedo en su trabajo «**Ojo de agua atenta**»: **aparatos de resonancia y resistencia en los videoperformances de Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo**». Si el falogocentrismo (Jay, 1993) refuerza, en palabras de las autoras, sistemas de control y opresión, prácticas artísticas desde el feminismo y el pensamiento decolonial tratan de postular movimientos emancipatorios de ese régimen de lo visual. A través, por ejemplo, del reclamo del sonido y de la vibración, los videoperformances *La matriz* (2014) y *Kowkülen* (2020), de los artistas mapuche Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo, exceden el registro visual, descubren una manifiesta crítica de la mirada hegemónica y abogan por otras prácticas sensoriales que permitan encarnar reflexiones decoloniales, feministas y ecocríticas.

2. A contraluz: leer lo oscuro y lo invisible

Si ya Meri Torras sugiere en su artículo la presencia de unas *poéticas de la opacidad* en la literatura reciente, los trabajos que ubicamos en esta sección conforman un ejemplo preclaro de estas poéticas que leen *a contraluz*, esto es, de manera contrahegemónica, los puntos ciegos, las zonas oscuras y los ángulos invisibilizados en los regímenes escópicos contemporáneos. Esta lectura *a contraluz* sería el objetivo último del amplio trabajo que está realizando el investigador Javier Guerrero en torno a las «poéticas contralumínicas» en la literatura y el arte latinoamericanos. Algunos de los resultados de esta investigación son los que nos ofrece el autor en su artículo **«La impugnación de la luz. Soberanías oscuras en América Latina»**, con el que propone un recorrido por numerosos teóricos, escritores y artistas que, sospechando de los principios hegemónicos de la visión, se han preguntado por esas zonas oscuras que desafían los estatutos de la visualidad.

Con el fin de proponer un ordenamiento de este amplio repertorio de poéticas contralumínicas que identifica, Guerrero divide el trabajo en tres partes que aspiran a organizar y sistematizar el estudio de estas poéticas de la contemporaneidad (contra)visual latinoamericana bajo las categorías de «oscuridad», «opacidad» y «ceguera». Si las prácticas contralumínicas con las que opera el autor impugnan la episteme de la visualidad, estas tres etiquetas le sirven para estudiar las zonas opacas relacionadas con experiencias de invidencia o de ilegibilidad que reordenan estética y políticamente los cuerpos y sus saberes. En el primero de los tres apartados examina la centralidad de la oscuridad y las implicaciones políticas de ese régimen de lo oscuro en algunas novelas de las escritoras chilenas Diamela Eltit y Nona Fernández, así como en el proyecto *Laboratorio Eigengrau* (2016) del artista, también chileno, Javier Toro Blum. En el segundo apartado explora los archivos de la opacidad a propósito de los trabajos de intervención artística y política de la artista visual chilena Voluspa Jarpa y de novelas de la escritora argentina Sylvia Molloy. Pese a que sin duda es Chile el país que concentra la mayor parte del corpus seleccionado por el autor, bajo la categoría de «ceguera» analiza en el tercer apartado no solo la reconocida novela *Sangre en el ojo* (2012) de la escritora chilena Lina Meruane, junto con la instalación transmedial *La luz que me ciega* (2009) de Paz Errázuriz y Malú Urriola, sino también la instalación *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See* (2008) del artista venezolano Javier Téllez. Añade a estos tres grandes apartados dos más en los que apunta hacia otras posibles lecturas contralumínicas que, como postula el autor, también pueden realizarse

con fragmentos de obras de Roberto Bolaño u otros autores latinoamericanos como Mario Bellatin o Cecilia Vicuña. Precisamente por ser Chile el país con más representación en el terreno de estas poéticas, al final de su artículo Guerrero vuelve sobre los episodios de trauma ocular acaecidos durante la revuelta social chilena de 2019 para incidir en la trascendencia política de estas revisiones de la visión y la ceguera y continuar abriendo, así, líneas de trabajo que puedan dilucidar los horizontes políticos hacia los que apunta el repertorio contralumínico latinoamericano.

En las conclusiones de su artículo, Javier Guerrero también menciona al colectivo feminista chileno LASTESIS y su sugerente performance «Un violador en tu camino» (2019). Es justamente esta performance la que resulta el objeto de estudio del trabajo firmado por Natalia Toledo: **«Agenciamiento contravisual. Una lectura a la ruptura de la imagen hegemónica de la violencia de género en la performance *Un violador en tu camino* de LASTESIS»**. En efecto, dicha performance se ubica también en el contexto de la revuelta social chilena y emplea ese marco de protesta para ejercer una acción feminista desde el arte activista en las calles de Valparaíso y Santiago de Chile. Con un aparato crítico proveniente de los estudios de género, el artículo analiza los modos estéticos en que la performance denuncia la violencia patriarcal sistémica y, particularmente, la invisibilidad de algunas formas de violencia simbólica que conducen al abuso sexual y a la violación. Entre las hipótesis que desarrolla la autora destaca que «Un violador en tu camino» plantea como figura central justamente el tránsito entre una violencia invisible y una visible que daña los cuerpos de las mujeres. Asimismo, el artículo demuestra cómo la performance despliega, más allá de la letra que se canta, todo un entramado visual a través del vestuario, las vendas negras que tapan los ojos de las participantes o la coreografía, para denunciar la invisibilidad de esa violencia patriarcal estructural que se vuelca sobre los cuerpos de las mujeres. Para estas poéticas «a contraluz» o «contralumínicas» es esencial esta venda negra sobre los ojos, un elemento que la autora vincula también con las mutilaciones oculares o con las torturas producidas durante la dictadura chilena y que reconoce como símbolo de rebeldía frente a la autoridad visual falogocentrica. La apariencia autocegada que exhiben los sujetos que participan en la performance supone, por encima de todo, un ejercicio de contravisualidad que reivindica «el derecho a mirar» (Mirzoeff, 2011) desde la opacidad de las vendas simbólicas y permite, así, revelar lo oscuro y lo invisible desde una nueva política de la mirada.

También con un enfoque feminista y con un objetivo ciertamente compartido con el artículo que lo precede, cierra esta sección el trabajo **«Enfrentar aquello que fue oculto: testimonios sobre el abuso en la obra de Belén López Peiró»**, que analiza los libros *Por qué volvías cada verano* (2018) y *Donde no hago pie* (2021) de la autora argentina Belén López Peiró. A partir del testimonio y de la no ficción, López Peiró emprende un proceso de visibilización por medio de la escritura del abuso sufrido durante su adolescencia. Ambas obras proponen nuevamente proyectar una mirada activa sobre aquellos actos que han permanecido invisibles a ojos de la sociedad y de la familia; y, a través de esta mirada, persiguen sacar a la luz esas violencias veladas. De acuerdo con la tesis que postula en el texto Carla María Indri, en un horizonte definido por las movilizaciones del «Ni una menos», la escritora argentina indaga con su relato en las estrategias visuales que administran el deseo y la violencia y logra alterar, desde la mirada atenta de la víctima, las dinámicas de lo visible y lo invisible que observan, registran y ocultan el abuso sexual.

3. Nuevos regímenes escópicos

Monique Wittig (2002) notaba el vínculo entre la materialidad de los cuerpos y la mirada como forma de interpretación a partir de la idea de *construcción mítica*. A su juicio, categorías como las de raza o sexo, lejos de tratarse de lo «inmediatamente dado», simples alusiones a «rasgos físicos», serían así el producto de toda una configuración somatosocial: un *ya dado* elaborado

minuciosamente en los mismos procesos de percepción en los que interviene una densa red de relaciones en el seno de la cual realizamos el mismo acto de percepción-interpretación-lectura.

Un ya dado, pues, que se revela justamente como lo visible, producto de una red de ojos y miradas que lo han podido escribir como tal —«They are seen as black, therefore they are black; they are seen as women, therefore, they are women. But before being seen that way, they first had to be made that way» (Wittig, 2002: 12). La reflexión pone el acento no solo sobre la crisis de la dicotomía entre naturaleza (cuerpo, materia) y cultura (su dimensión social), muy presente en algunas de las contribuciones que reúne este dossier, sino sobre lo que ya se ha ido avanzando a partir de las reflexiones anteriores: la posibilidad —e incluso necesidad— de construir nuevos regímenes escópicos reexaminando los procesos de configuración de estas *viejas* construcciones míticas. Así, en «**Entrever Intersex**», Fabián Giménez Gatto desarrolla un renovado aparato de lectura-escritura de las diferencias corporales atendiendo al cuerpo y sujeto intersex. Siguiendo el análisis foucaultiano de la puesta en discurso del sexo (Foucault, 1985), en el trabajo se sugiere un paralelismo en su puesta en imagen, hipótesis que se desarrolla a partir de una lectura crítica de las líneas de visibilidad que han construido tradicionalmente el discurso hegemónico de la diferencia sexual, en relación con la cual, justamente, la medicina habría definido la intersexualidad. Notando la frenética y espectacularizada visibilidad de la condición intersexual, «como anomalía y excepción que confirma la regla, al interior del dispositivo biomédico», el cuerpo intersex —inseparable de su subjetivización en una dimensión política y activista, al lado de la cual cabe comprender toda contribución académica sobre lo intersexual— se revela un lugar desde el que accionar nuevas líneas de construcción de visión y visibilidad de los cuerpos y de la operación de una nueva economía de la diferencia en ellos. Concretamente, Giménez Gatto se centra en las poéticas alternativas de la mirada que se pueden generar en el dispositivo literario y fotográfico que resulta el *Proyecto Intersexual* (2018), de la artista Adiós al Futuro. En el análisis, se acabará por definir la propuesta de dicha artista como un «entrever intersex»: formas de ver y escribir lo (in)visible de los cuerpos basadas en «la indeterminación, la ambigüedad y la liminalidad de las corporalidades intersexuadas, sin intentar reducirlas a la legibilidad dicotómica de lo masculino y lo femenino».

En una línea similar, y pensándolo aún con Wittig —aunque con mayor enfoque en la lectura social y simbólica de las construcciones míticas referidas—, nos trasladamos a los procesos de construcción de la figura del *padre*, tan clave para entender las economías sociales, libidinales y políticas hegemónicas en las sociedades occidentales. En «**Two Ways of Looking at the Father: Sharon Olds' *The Father* and Alison Bechdel's *Fun Home***», Sara Villamarín-Freire realiza un minucioso análisis interdisciplinar de las estrategias retóricas vinculadas con lo visual en dos textos poéticos y gráfico-literarios, *The Father* (Sharon Olds, 1992) y *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006). En él se comparan los recursos visuales y verbales que ambos textos manejan para construir renovadas representaciones del padre y de lo paterno, tales como el desarrollo de la visión háptica, el juego del *zoom* en el texto poético o los recursos gráficos del reencuadre y la mediación en la novela gráfica. El padre, símbolo de lo idéntico y lo sólido en el psicoanálisis clásico (Irigaray, 2007) y centro de una organización social heterocentrada, aparecerá aquí retratado como una figura mucho más compleja: expresará la falibilidad de dicha organización —*Fun Home* explora el descubrimiento de la vida oculta del padre de Bechdel como gay en el armario, en la Pensilvania de los años 60— y encarnará la vulnerabilidad y dependencia de la que tradicionalmente se ha alejado —notablemente a través de la enfermedad y su abyección, en el retrato de un padre que sucumbe al cáncer, en *The Father*—.

La construcción literaria y gráfica del campo de lo visual se muestra un eje fructífero de revisión de dicha figura y, por extensión, un interrogante clave en las lecturas contemporáneas del género, la sexualidad y sus politizaciones. Más allá de esto, el trabajo de Villamarín-Freire también abre lecturas muy interesantes sobre la configuración ética y relacional en diálogo con determinados

usos del plano visual, a menudo definido en el pensamiento filosófico como mecanismo de sujeción de lo otro a sí mismo, y dando así lugar a nuevas dinámicas de identificación y desidentificación que alteran la construcción dicotómica de lo idéntico y lo otro, lo visible y lo invisible. Esto nos lleva al apartado final del dossier.

4. Proyecciones éticas de la mirada

El trabajo «**Hermenéutica de la mirada: Función de la visualidad en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas**» ofrece un renovado estudio de la popular obra española desde una perspectiva emergente, la de los estudios literarios cognitivos, que permite atender a un aspecto de la novela hasta ahora poco explorado en el ámbito académico: la centralidad que en ella juegan el sentido de la vista y la visualidad. Ana María Casas-Olcoz, notando que en la novela se describen determinados procesos cognitivos asociados a la vista, se interesa por cómo estos se vinculan con la construcción literaria de la experiencialidad de los personajes, así como por los modos en que esta dimensión llega a activar una serie de procesos cognitivos parecidos en el/a lector/a. A partir de la interrelación entre la representación de ciertas prácticas visuales en la obra —sobre todo centradas en la enigmática mirada del soldado republicano hacia un jerarca falangista— y las prácticas cognitivas desarrolladas en el proceso de lectura, en la relación texto-lector, el análisis acaba por trazar interesantes tesis a propósito de lo visual, la visión y la mirada más allá del marco del texto literario, llegando a constituir una sólida contribución de estudio a propósito del cuerpo —lector, escritor, textual, autorial—, la visión y la textualidad literaria. Uno de los aspectos que el trabajo pone más de relieve es la dimensión ética que se desprende del mirar como gesto de reconocimiento humano, en el sentido levinesiano; una relación, la de la mirada y la ética, que también encontraremos resonando, desde lugares muy distintos, en los dos últimos artículos.

«**Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Raquel Santanera, Maria Sevilla i Pol Guasch**» analiza la forma en que interviene la mirada en tres obras de poesía catalana contemporánea, particularmente en relación con la textualización de la corporalidad. Meritxell Matas Revilla comienza por abordar la relación de esta mirada con la mediatización del mundo digital, la cultura-red y las interfaces a partir de las cuales vemos y somos vistos; estas relaciones son leídas —notablemente en el análisis de *Reina de rates* (Raquel Santanera, 2021)— desde el fenómeno de una hipersaturación visual —y social— y de nuevas formas que toma la cultura del espectáculo, desde las que emergen singulares expresiones de lo corporal y de su experiencia. Cuerpos interfaciales, pero también cuerpos plásticos o de plastilina (Maria Sevilla, 2021), cuerpos porosos, atravesados por la precariedad y la autoexplotación que también se relacionan con lo virtual y lo digital. La dimensión ética y relacional de la mirada se volverá especialmente presente en el análisis de *La part del foc* (Pol Guasch, 2021). Notando la fuerte imposición de esta en los procesos de subjetivación y construcción de relaciones, se desarrolla una lectura del gesto de mirar y de la mirada en la configuración del amor y el deseo en los textos de Guasch, en los que, si bien esta mirada es parte constitutiva de estos vínculos, a veces se vuelve la expresión de su imposibilidad. Con ello, el trabajo da cuenta de la heterogeneidad de expresiones y problemas evocados desde los motivos de la mirada y de la visión en la poesía catalana actual, iluminando así un campo de producción literaria emergente que resuena con la producción literaria de otras geografías presentes en el dossier.

Finalmente, el artículo «**On Sight, Technology, and Science Fiction: Transhumanist Visions in Contemporary Canadian Dystopia**» amplía las perspectivas de la visión y la mirada a lo transhumano en las obras de ciencia ficción de Marguerite Atwood (trilogía *MaddAddam*, 2013) y Larissa Tai (*The Tiger Flu*, 2019). Ensanchando la consideración de la visión a otros no-huma-

nos o más que humanos, se vuelve a cuestiones clave relacionadas con la ética y la dimensión relacional mencionadas: desde el rol clave que la mirada no-humana adquiere en la construcción de la subjetividad humana —entendida, esta relación, desde una lógica no-dicotómica y relacional—, al deseo de trascender las limitaciones de la mirada humana —y a la posibilidad de hacerlo con la mediación tecnológica—, pasando por la cuestión de la hipersaturación de lo visual y la visualidad tan presente en dichos imaginarios distópicos de futuro. Para desarrollar dichas cuestiones, el artículo hace una interesante distinción entre la vista [*sight*] entendida como forma concreta de ver, y la visión [*vision*] entendida como «the divinely-accorded fantasy of future projections and domination», favorecidas por las figuraciones transhumanistas analizadas. Así, Lidia María Cuadrado Payeras llega a la conclusión de que, en dicho corpus, al tiempo que los elementos más que humanos ponen en duda la exclusividad humana en materia de mirada y visión, se confirma también la construcción de *visiones* sobre el futuro desde una raíz teológica que perpetúa estructuras jerárquicas de poder de las que se desprenden posiciones antropocéntricas.

5. Notas críticas y Miscelánea

Acompañan a estos once artículos dos notas críticas y una entrevista esenciales para completar este dossier. La primera de ellas, a cargo del profesor Raúl Rodríguez Freire, propone una relectura de *La invención de Morel* (1940), del escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Con el sugerente título **«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*»**, Rodríguez Freire ensaya una revisión en clave visual de la novela para demostrar que la mirada cumple una función estructurante en el texto de Bioy Casares. En su exhortación moviliza un aparato crítico esencial para examinar los marcos de visualidad y aporta necesarias reflexiones a propósito de las máquinas de visión y de la relevancia que adquiere también el lenguaje fílmico en la configuración de las poéticas de la mirada. Destaca particularmente para los intereses del dossier la meditación que ofrece el autor, con base en las tesis de Laura Mulvey y de Christian Metz, sobre las relaciones que se establecen entre Morel como sujeto activo de la mirada y Faustine como objeto pasivo. Así, Rodríguez Freire identifica una escopofilia en la novela que refuerza esa distinción entre sujeto activo masculino y objeto pasivo femenino, y argumenta cómo *La invención de Morel* «cristaliza el lugar de la mirada en su articulación falogocátrica».

En la segunda nota crítica, **«À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos postautorales»**, Juan Evaristo Valls Boix examina la evolución de la política visual en las publicaciones del *Comité invisible*. El análisis, trabado a partir de una genealogía de autores y marcos de pensamiento que ha insistido en las estrategias de invisibilidad como ingobernabilidad, tales como Guy Debord y los situacionistas, Giorgio Agamben o, más contemporáneamente, Jacques Rancière, traza la interacción de visiones y cegueras que constituyen la trayectoria del grupo anónimo francés. Valls Boix nota cómo inicialmente el grupo se compromete con una política de lo opaco y lo anónimo, con voluntad de escapar a la legibilidad y visibilidad total propia de las biopolíticas gubernamentales y de los panópticos del Estado postmoderno. Los primeros textos del *Comité invisible* pregonarían la idea de que solo rompiendo con la lógica de la identificación y el reconocimiento «podrá haber alguna vida política más allá de la policía». Si bien el autor nota, a propósito de *Maintenant* (2017), un cambio de paradigma que es descrito como el paso «de la vista miope a la hipervisión», el núcleo de su crítica a este giro se dirige a la pretendida separabilidad de lo visible y lo invisible, lo leíble y lo no leíble, que articula ahora el discurso del colectivo anónimo. En la línea de los artículos que reúne el monográfico, parece difícil, si no imposible, definir lo político y lo poético de las visiones y las miradas contemporáneas a partir de su clásica categorización: blanco, negro, vidente, ciego, luz, oscuridad, visible, invisible. Es en el perpetuo enredo de todas estas categorías, esto es, en las zonas de clarooscuro, luces y sombras que este crea, donde se pone en juego la posibilidad de nuevas políticas de la mirada,

de rupturas en los marcos de lo visible que hagan emerger un nuevo régimen sensible a partir de nuevas formas de visibilidad, que ya no se medirán desde su totalidad, claridad y homogeneidad, sino desde su espesor y complejidad, a veces revolucionarias.

Por último, «**¿Qué responsabilidad implica tener ojos? Diálogo de David Liver con Andrea Soto Calderón**» recoge una entrevista a la filósofa Andrea Soto Calderón, autora de *La performatividad de las imágenes* (2020). Siguiendo con la línea de los trabajos del monográfico, la entrevista profundiza sobre la idea de performatividad que Soto Calderón desarrolla a propósito del trabajo de las imágenes y la cultura de lo visual. El marco teórico de dicha idea permite aproximarse a estas interesándose por sus procesos de composición y relación, por sus fuerzas y figuras internas o, dicho de otro modo, permite preguntarse menos por lo que estas son que por lo que estas pueden configurar, hacer emerger, imaginar. Las imágenes tienen un lugar «estructurante» en nuestra época: lejos de concebirlas en oposición con un «real» que estarían representando o reflejando, Soto Calderón se aproxima a estas como lugar de emergencia e imaginación de este real y de sus posibles. La entrevista contribuye a reafirmar la confianza en el potencial político de las imágenes y de lo visual que ya otras contribuciones del monográfico esbozan, incidiendo sobre todo en su función crítica y emancipadora, algo que es urgente subrayar en un contexto en el que «no estamos frente a las imágenes, sino entre ellas».

La sección miscelánea de este número está compuesta por siete artículos que recorren una variedad de temas y enfoques. Abre con «**The Writing Rules of the Fictional Prototype**», en el que Miguel Amores propone un análisis teórico de las reglas de escritura que admiten las narraciones ficcionales frente a la no ficción. Diego Zorita Arroyo plantea en «**Cuando la música ya no dice el texto: un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española**» una propuesta de interpretación alternativa para el poema experimental «Lírica que se vuelve económica» (1969) de Francisco Pino. Xian Naia e Isaac Lourido firman el artículo «**A poesía oral improvisada como práctica política antagonista. Notas sobre a reinscriçãõ contemporânea da regueifa no campo cultural galego**», donde revisan las herramientas teóricas y metodológicas para un acercamiento a la poesía oral improvisada en gallego; a su vez, identifican la regueifa como el género emblemático de esta poesía oral y rastrean sus dimensiones estéticas, socioculturales y políticas en relación directa con el feminismo que ha reavivado este género. Seguidamente, «**Des-madre: melancolía del lenguaje en Trilce**», de Juan de Miquel, interpreta la crisis del lenguaje en la obra paradigmática del autor César Vallejo a propósito de las reflexiones desarrolladas por Julia Kristeva sobre la melancolía. Hanan Jasmin Khammas examina en «**Corporeality in Contemporary Iraqi Fiction**» la estética de la corporeidad en la ficción iraquí posterior a 2003 para comprobar cómo las relaciones cuerpo-texto figuran políticas corporales que cuestionan los cuerpos normativos al iluminar nuevos ángulos de lectura sobre la sexualidad y/o la enfermedad/discapacidad. A continuación, Joaquín Márquez realiza en «**La villa y La villa de César Aira: territorio y literatura en un pliegue de la crisis**» una lectura de la novela *La villa* del escritor argentino César Aira a partir de las nociones de territorio e isla urbana formuladas por la crítica argentina Josefina Ludmer. Finalmente, cierra la sección miscelánea el trabajo «**Definir-se fent versos. Sobre «Literatura», «A través dels temperaments» i «A l'inrevés», de Gabriel Ferrater**», en el que Lucas Capellas Franco ensaya una interpretación, a partir de las relaciones entre experiencia y literatura, de tres poemas del escritor catalán Gabriel Ferrater que problematizan el concepto de objetividad en la poesía.

La publicación de este dossier confirma el renovado interés que suscitan las poéticas de la mirada a tenor tanto de las prácticas creativas contemporáneas como de los últimos debates y desafíos que estas poéticas plantean en multitud de perspectivas metodológicas y epistemológicas. Así pues, agradecemos a lxs autorxs la riqueza y variedad de aproximaciones teóricas y de corpus, y celebramos también la participación de investigadorxs de múltiples latitudes y geopolíticas, lo que ha derivado en un estudio estética y políticamente plural que da cuenta de la amplitud de

miras que rodea a la reflexión sobre el cuerpo y la mirada. Asimismo, agradecemos también al equipo editorial de *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* por el trabajo realizado, por la confianza en el proyecto y por el espacio ofrecido para llevarlo adelante.

Maria Isern Ordeig

Universitat de Barcelona, ADHUC—Centro de investigación Teoría, Género, Sexualidad
Université Paris 8-Vincennes—Saint Denis, LEGS (Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité)

<https://orcid.org/0000-0001-5266-0180>

Marta Pascua Canelo
Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0002-0959-1084>

Bibliografía citada

- BOURCIER, S. (2018): *Queer Zones*, París: Amsterdam.
- CAMINADA, L. (2020): *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- CLASSEN, C. (1997): «Foundations for an anthropology of the senses», *International Social Sciences Journal*, 153, 401-412. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x>.
- COUSINS, M. (2017): *The Story of Looking*, Edimburgo: Canongate Books.
- DELEUZE, G. (1986): *Foucault*, París: Les éditions de minuit.
- FOUCAULT, M. (2015): *El nacimiento de la clínica*, Barcelona: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1985): *Herculine Barbin llamada Alexina B*, Madrid: Editorial Revolución.
- FOUCAULT, M. (1980): «El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault» en Bentham, J., *El Panóptico*, Barcelona: La Piqueta.
- FOX KELLER, E. (1983): «The Mind's Eye» en Harding, S. (ed.), *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*, Nueva York: Kluwer.
- GARCÉS, M. (2009): «Visión periférica. Ojos para un mundo común» en Buitrago, A. (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Barcelona: Cuerpo de letra.
- GUARDIOLA, I. (2018): *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona: Arcàdia.
- HAN, B-Ch. (2012): *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.
- HARAWAY, D. (1997): «The virtual speculum in the New World Order», *MODEST_WITNESS@SECOND_MILLENIUM.FEMALEMAN_MEETS_ONCOMOUSE. Feminism and Technoscience*, Nueva York: Routledge
- IRIGARAY, L. (2007): *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- JAY, M. (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- MARTÍNEZ LUNA, S. (2012): «La visualidad en cuestión y el derecho a mirar», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 19, 20-36.
- MERUANE, L. (2021): *Zona ciega*, Barcelona: Random House.
- MIRZOEFF, N. (2011): *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, NC: Duke University Press.
- MONTES, A. y ARES, M. C. (2022): *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes*, Buenos Aires: Argus-a.
- SÁNCHEZ, Y. y SPILLER, R. (2004): *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros.
- SOTO CALDERÓN, A. (2020): *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados.
- WAJCMAN, G. (2011): *El ojo absoluto*, Buenos Aires: Manantial.
- WITTIG, M. (2002): «One Is Not Born a Woman», *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press.
- ZAFRA, R. (2015): *Ojos y capital*, Bilbao: Consonni.

Poètiques i polítiques de la mirada: (re)visions contemporànies. Introducció al dossier

[...] our looking is not just everything we have seen,
it is how we have seen it and what we have done
with that seeing

Mark Cousins, *The Story of Looking*

Abrir los ojos. Abrirlos y ver como
nunca habíamos visto

Lina Meruane, *Zona ciega*

L'any 2004 Yvette Sánchez i Roland Spiller van editar *La poética de la mirada*, un volum en el que notaven la rellevància de la mirada pels Estudis literaris. L'obra apuntava que a principis del segle XXI, la mirada estava connectada amb els camps d'investigació més transcendents des de l'àmbit literari, com ara els Estudis culturals, el *New historicism*, els Estudis de gènere, o corrents com la narratologia o el deconstructivisme (Sánchez i Spiller, 2004: 9). Aquest interès creixent per la temàtica de la mirada, de l'ull i la visualitat ha augmentat recentment, doncs a aquests camps referits podríem afegir-hi avui els Estudis visuals, que han sigut determinants en multitud d'aproximacions a la mirada, així com els Estudis decolonials, els Estudis de gènere i sexualitat, o els Estudis de la discapacitat, que permeten també l'acostament a l'òrgan de la vista des de la seva disfuncionalitat, en consonància amb la crítica a l'ocularcentrisme que s'ha anat produint des de ja fa més d'un segle (Jay, 1993). Podem afirmar, doncs, que l'ull s'ha convertit en un objecte d'estudi per diverses perspectives del nostre àmbit d'investigació.

No obstant, quasi dues dècades després de la publicació del llibre de Sánchez i Spiller, l'ull i la visió, en tant que dispositius crucials pels estudis culturals en els últims anys, necessiten una revisió des de la teoria de la literatura i la literatura comparada que permeti delinear una panoràmica d'aquestes renovades poètiques i polítiques de la mirada. Amb aquesta revisió

volem contribuir a crear no només una mostra il·lustrativa de la proliferació ben productiva de les relacions entre tots els camps mencionats —sens dubte, sempre parcial—, sinó, sobretot, arribar a entendre de què és símptoma el creixent interès per la visió i allò visual: què tenen de polític les noves poètiques de la mirada? Què cristal·litzen dels problemes socials, ètics i intel·lectuals d'una geopolítica globalitzada? Trobem, sens dubte, traces de l'ocularcentrisme mencionat, sigui en la forma de la seva acceptació —sempre crítica— o del seu rebuig, en les diverses arestes d'aquestes disputes visuals: en els debats al voltant del pes d'allò virtual i allò interfacial en la vida contemporània, en l'articulació de polítiques de la identitat i de l'autodeterminació de grups socials o cossos individuals, i en el creixent interès pels processos de cognició vinculats a allò visual en el camp de les neurociències, entre altres epistemologies emergents.

Així mateix, hem assistit en les últimes dècades a l'emergència d'un ampli corpus artístic-literari que ha posicionat l'ull i la mirada en el centre del debat teòric-crític, qüestionant la configuració literària dels marcs de visualitat i del «model sensorial» (Classen, 1997) ocularcèntric. Aquestes manifestacions creatives han obert vies per formular contrapràctiques de la visió que atempten contra les polítiques patriarcals, capacitistes, colonials i normativitzadores vinculades amb aquest règim ocularcèntric. En el marc d'aquesta eferescència teòrica i creativa, aquest dossier proposa revifar la discussió sobre les relacions entre literatura i mirada des d'una òptica que combina la reflexió estètica i teòrica amb la transcendència política d'aquest fructífer diàleg crític. I ho fa en un moment en què la mirada sembla haver-se tornat novament un eix de reflexió central, com suggereix també la publicació recent del volum *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes* (Montes i Ares, 2022). D'acord amb les autores, «la cultura contemporània está marcada por dominantes que hacen visible la crisis de los paradigmas de pensamiento logocéntricos y las concomitantes estéticas oculocentristas» (2022: 1).

Què expressa aquesta crisi al·ludida per Alicia Montes i María Cristina Ares? Com el pensament crític i els treballs artístics poden dialogar amb ella i quines reaccions i respostes han pogut suscitar en els últims anys? En aquest intent de renovació del pensament sobre poètiques i polítiques de la mirada, ens preguntem, parafrasejant a Marina Garcés, si és possible, en el context actual, reivindicar el sentit de la vista, la visió i la mirada (2009: 78). Sense precipitar una resposta completament assertiva i homogènia, i des d'angles diferents, els articles reunits en aquest dossier semblen dialogar amb aquest interrogant, traçant, majoritàriament, no tant fugues respecte allò visual, la mirada i l'experiència escòpica, sinó contra visions que neixen com a rèpliques a la centralitat i a l'hegemonia d'aquests elements, des del cor mateix de les seves coordenades.

Com observa Alejandra Castillo, junt al soccavament de les coordenades de l'ordre ocularcèntric comença a configurar-se un nou règim escòpic definit pel paradigma de la imatge pantalla (2020: 23). El capitalisme cognitiu sembla marcat per un auge d'allò virtual i interfacial en els nostres models relacionals: des dels nous circuits econòmics, socials i libidinals que marca la cultura-xarxa, passant per l'auge del teletreball o pel desenvolupament de tecnologies de realitat virtual, i arribant al perfeccionament de les tècniques de vigilància escòpica, la nostra època ve marcada a parts iguals per un eixamplament de les capacitats sensorials i experiencials d'allò visual —i per tant, del mateix camp de visió— i per un no-deixar de veure traduït en la falta de repòs de la vista (Zafra, 2015; Guardiola, 2019). Potser tot això pot llegir-se com una expressió de l'escassetat d'interrupcions, «entres» i entretemps que teixeix la sobreexposició continuada al veure i al ser vist, interrupcions que Byung Chul-Han

sembla reivindicar en una nova pedagogia del mirar amb la que contrasta les formes actuals d'hiperactivitat visual (2012: 46).

Aquest eixamplament d'allò visual que el s. XXI ha confirmat amb un notable increment de maneres de mirar i de quantitats de mirades (Cousins, 2016: 288) ens condueix a entendre l'espectre d'allò visual des de nous paradigmes epistemològics. Els dispositius visuals que aquesta època requereix semblen alinear-se amb la virtualització d'allò especular a la que Sam Bourcier al·ludeix (2018: 193) a propòsit de la lectura de «The Virtual Speculum and the New World Order» (Haraway, 1992). Els règims escòpics que emergeixen de l'òptica clàssica, relacionats amb la representació i la identificació a partir de criteris d'objectivitat i neutralitat, semblen impugnar-se avui amb l'emergència de nous processos òptics i, per tant, de nous mapes: «What is the right speculum for the job of opening up observation into the orifices of the technoscientific body politic [...]?»», es preguntava Haraway fa trenta anys (1992: 193). Quines noves ressonàncies té avui aquesta pregunta? Com es relacionen òptica, representació, identificació i cossos? Aquests interrogants ens traslladen a d'altres preguntes per les quals els articles aquí reunits assagen múltiples respostes: quina és la relació entre el cos i la mirada en la literatura recent? Quines corporalitats projectes i quines invisibilitzen els règims escòpics dominants en la contemporaneïtat? Des de quins dispositius es construeixen aquests règims i quines són les possibilitats creatives per repensar les seves maneres de veure i de fer visible, o, per dir-ho amb Judith Butler (2009), d'interferir en els marcs visuals hegemònics?

Més que lamentar la hiperactivitat, la sobreexposició i la disposició a un aparèixer continuat com a *mal d'époque*, en aquest monogràfic ens interessa pensar allò que aquest context genera: les noves expressions en el camp artístic i intel·lectual, juntament amb les derives (bio)polítiques, econòmiques i mèdiques relacionades amb la visió i la mirada però, sobretot, amb la posada en crisi de les seves modulacions hegemòniques. I és que, malgrat aquest eixamplament del camp i de les possibilitats d'allò visual, l'espectre de visions i mirades possibles i/o dissidents que semblarien despendre's d'aquest es torna sovint imperceptible al costat de la incontestable hegemonia de certs règims escòpics: la d'un dispositiu policial vigilant i fins i tot, «ojicida» (Meruane, 2021: 34) —considerant que els ulls han sigut sovint el blanc d'acció de les forces de l'estat—; la d'un dispositiu de producció que resulta d'un alt rendiment econòmic dels cossos i mirades que s'exposen i observen en la cultura-xarxa (Zafra, 2015), i la d'un dispositiu mèdic normalitzador tradicionalment assimilat a l'emergència d'una mirada clínica i patologitzadora. En aquest últim sentit, no solament s'hauria de corregir i rehabilitar, per exemple, la mirada miop, sinó fer correspondre a aquesta correcció la percepció i semantització d'un cos sa. Com va apuntar Foucault, «probablement la clínica sea el primer intent, desde el Renacimiento, de formar una ciencia únicamente sobre el campo perceptivo y una práctica solo sobre el ejercicio de la mirada» (2015: 126).

Tot això permet confirmar expressions actualitzades de les relacions entre els ulls i el poder —entès, aquest, no solament com a força restrictiva, sinó com a estructura d'expressió de discursos i enunciats històrics dels quals emergeix una determinada distribució d'allò visible (Deleuze, 1986)—. Pensant en aquest vincle històric entre l'ull i el poder (Foucault, 1980; Wajcman, 2011), ¿poden produir-se, en la contemporaneïtat, insurreccions de la mirada? I, si podem assajar una resposta afirmativa, ¿com convoquen la literatura i les arts les mirades insurrectes? Com ja indicava Evelyn Fox Keller, el nostre llenguatge està poblat de metàfores relacionades amb allò visual: sovint parlem de coneixement en termes d'il·luminació, de saber en termes de veure, o assimilem la idea de veritat a la llum (1983: 208). Però, ¿quines formes de mirar han predominat sobre altres i han configurat, per tant, aquests imaginaris?

Si el binomi visió/coneixement, anàleg al de saber/poder, s'ha configurat com una unió indisociable, sovint condicionada per la seva orientació masculina i occidental (Fox Keller, 1983: 208), això provoca que models alternatius de visualitat, processos d'invisibilització i mirades dislocades (Caminada, 2020), estràbiques o cegues es posicionin en un enfora respecte els marcs estètics i epistemològics legítims. El dossier recorre aquestes mirades dissidents explorant no només les poètiques singulars que en deriven, sinó sobretot, les insurreccions polítiques que assagen.

Des d'aquest plantejament delineat, tots els articles compilats tenen en comú el tractament de mirades que es mouen en una subcultura visual, entesa, en paraules de Sergio Martínez Luna, com una «visualidad menor que trabaja y se mueve en el interior de la visualidad dominante» (2012: 33).

Aquestes subcultures visuals reivindiquen el seu «dret a mirar» (Mirzoeff, 2011) des d'angles heterodoxos i contestataris en relació a l'ocularcentrisme hegemònic. En definitiva, com ho explica Martínez Luna, el dret a mirar cossos i subjectivitats dissidents no exerciria una simple oposició a l'ordre de la visualitat dominant i a la legislació de la mirada, sinó que seria més aviat una resposta «a la alianza específica de la autoridad y la visión desde su mismo interior, desde sus propios puntos ciegos, elaborando formas de mirar y ser mirado, pragmáticas del ver, giradas en torno a la posibilidad de una mirada correspondida, relacional y compartida —y no inquisitiva, punitiva, o panóptica— que nos haga capaces de mirar juntos en otra dirección, hacia otras narrativas y formas de vida» (2012: 33).

Donada l'enorme acollida que ha tingut la crida a contribucions d'aquest monogràfic i a l'elevat nombre d'articles (encara que molt menor del que ens hauria agradat poder compilar) que conformen la selecció final, proposem a continuació una temptativa de divisió d'algunes tendències que presenten aquestes noves poètiques i polítiques de la mirada. Confiam en què els treballs reunits configuren una mostra suficientment representativa de l'actualitat i de la diversitat d'enfocaments teòric-crítics que reverberen en torn a aquestes poètiques.

1. Punts de fuga: desviaments i ressonàncies de l'ull

Iniciem el recorregut per aquestes revisions de les poètiques i polítiques de la mirada des de la contemporaneïtat amb tres articles que apunten al desviament dels ulls, a certs punts de fuga de la mirada que connecten amb perspectives teòric-epistemològiques com els Estudis de gènere, els Estudis queer, els Estudis de la discapacitat i els Estudis decolonials. Pot comprovar-se a **«Miradas efractivas, ojos refractivos, y sujetos inclinadxs. Genealogías de la (re)visión feminista-lésbica-queer»**, on Meri Torras proposa un estimulant recorregut a través de les genealogies de la mirada desviada. Des d'escriptores i pensadores com Adrienne Rich, Monique Wittig, Gabriela Mistral o Hélène Cixous, fins a autores contemporànies com Lina Meruane, el seu treball revisa les maneres com des de la literatura i el pensament feminista i queer s'han resistit els dictàmens de l'ocularcentrisme i el capacitisme occidental. Aquests règims hetero-patriarco-capacitistes s'han vist amenaçats, com sosté l'autora, per ulls *de dona* malalts, desviats, per visions quasi cegues que atempten contra la rectitud política de les mirades normatives. Les poètiques de la opacitat i del desenfocament, que deriven d'aquesta (re)visió feminista-lésbica-queer i que continuen encarnant-se en l'escriptura recent d'autores hispàniques, evidencien que la inclinació de les mirades desviades desafia els models establerts i les polítiques d'allò *straight*.

Moltes de les reflexions traçades per Meri Torras en el seu treball de caràcter més teòric i panoràmic entronquen amb les tesis proposades per Carlos Ayram en la seva anàlisi de dues obres contemporànies de les narradores argentines María Gainza i Mercedes Halfon. **«Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos de Mercedes Halfon* (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza»** explora en ambdues obres autoficcionalment tant la materialitat orgànica i disfuncional dels ulls de les protagonistes com les metàfores i polítiques que es desprenen d'aquesta discapacitat visual. Amb una metodologia que combina els Estudis de gènere i els Estudis de la discapacitat amb un enfocament decolonial, s'examinen els cossos incòmodes que interroguen des de les seves marques dissidents les polítiques que operen sobre la normativització de les identitats i els seus registres visuals. Ayram formula, a propòsit del seu corpus d'anàlisi, la proposta d'una «mirada doble» que pot associar-se a aquestes mirades encarnades en els ulls refractius de l'article de Torras i que reivindica, a la vegada, la transcendència política del règim escòpic defectuós que emana de les visions antihegemòniques de les protagonistes d'ambdues obres.

També des del camp dels estudis sensorials s'estan plantejant diferents punts de fuga al domini del règim ocularcèntric. Des d'aquí es conceben pràctiques artístiques que configuren desviacions de l'ull cap a altres règims sensorials que al seu torn, assenten en aquest desviament un fort compromís estètic i polític. És el cas de les videoperformances d'artistes xilens que analitzen les investigadores Lorena Amaro, Daniela Catrileo i Javiera Quevedo en el treball **«“Ojo de agua atenta”: aparatos de resonancia y resistencia en los videoperformances de Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo»**. Si el falogoculocentrisme (Jay, 1993) reforça, en paraules de les autores, sistemes de control i opressió, les pràctiques artístiques des del feminisme i el pensament decolonial intentarien postular moviments emancipatoris d'aquest règim d'allò visual. A través, per exemple, del reclam del so i de la vibració, les videoperformances *La matriz* (2014) i *Kowkülen* (2020), dels artistes maputxe Paula Coñoepan i Sebastián Calfuqueo, desborden el registre visual, descobrint una notòria crítica de la mirada hegemònica i advocant per altres pràctiques sensorials que permeten encarnar reflexions decolonials, feministes i ecocrítiques.

2. A contrallum: llegir allò obscur i l'invisible

Si Meri Torras ja suggeria en el seu article la presència d'unes *poètiques de la opacitat* en la literatura recent, els treballs reunits en aquesta secció conformen un exemple clar d'aquestes poètiques que llegeixen a *contrallum*, això és, de manera contra-hegemònica, els punts cecs, les zones fosques i els angles invisibilitzats dels règims escòpics contemporanis. Aquesta lectura a *contrallum* seria l'objectiu últim de l'extens treball que està realitzant Javier Guerrero al voltant de les «poètiques contralumíniques» en la literatura i l'art llatinoamericans. Alguns dels resultats d'aquesta investigació es reuneixen a l'article **«La impugnación de la luz. Soberanías oscuras en América Latina»**, en el qual proposa un recorregut per nombrosos teòrics, escriptors i artistes que, sospitant dels principis hegemònics de la visió, s'han preguntat per aquestes zones fosques que desafien els estatuts de la visualitat.

Amb l'objectiu de proposar un ordenament d'aquest ample repertori de poètiques contralumíniques que identifica Guerrero, es divideix el treball en tres parts, que aspiren a organitzar i sistematitzar l'estudi d'aquestes poètiques de la contemporaneïtat (contra)visual llatinoamericana sota les categories d'«obscuritat», «opacitat» i «ceguesa». Si les pràctiques contralumíniques amb les que opera l'autor impugnen l'episteme de la visualitat, aquestes tres etiquetes li serveixen per estudiar les zones opaques relacionades amb experiències

d'invidència o d'il·legibilitat que reordenen estèticament i políticament els cossos i els seus sabers. En el primer dels tres apartats examina la centralitat de la obscuritat i les implicacions polítiques d'aquest règim en algunes novel·les de les escriptores xilenes Diamela Eltit i Nona Fernández, així com en el projecte *Laboratorio Eigengrau* (2016) de l'artista Javier Toro Blum, també xilè. En el segon explora els arxius de la opacitat a propòsit dels treballs d'intervenció artística i política de l'artista visual xilena Voluspa Jarpa i de novel·les de l'escriptora argentina Sylvia Molloy. Malgrat que sens dubte és Xile el país que concentra la major part del corpus seleccionat per l'autor, sota la categoria de «ceguesa» analitza en el tercer apartat no només la reconeguda novel·la *Sangre en el ojo* (2012), de l'escriptora xilena Lina Meruane, juntament amb la instal·lació transmedial *La luz que me ciega* (2009) de Paz Errázuriz i Malú Urriola, sinó també la instal·lació *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See* (2008) de l'artista veneçolà Javier Téllez. A aquests tres grans apartats n'hi afegeix dos més, en els quals apunta a altres possibles lectures contralumíniques a partir de fragments d'obres de Roberto Bolaño i altres autors llatinoamericans com Mario Bellatin o Cecilia Vicuña. Tractant-se de Xile el país amb més representació en el terreny d'aquestes poètiques, al final del seu article Guerrero recorda els episodis de trauma ocular ocorreguts durant la revolta social xilena de 2019, per incidir en la transcendència política d'aquestes revisions de la visió i la ceguera i continuar així, obrint línies de treball que puguin elucidar els horitzons polítics cap als quals apunta el repertori contralumínic llatinoamericà.

En les conclusions del seu article, Javier Guerrero també menciona al col·lectiu feminista xilè LASTESIS i la seva suggerent performance «Un violador en tu camino» (2019). És justament aquesta performance la que resulta l'objecte d'estudi de l'article firmat per Natalia Toledo: **«Agenciamiento contravisual. Una lectura a la ruptura de la imagen hegemónica de la violencia de género en la performance *Un violador en tu camino* de LASTESIS»**. En efecte, aquesta performance s'ubica també en el context de la revolta social xilena i pren aquest marc de protesta per exercir una acció feminista des de l'art activista als carrers de Valparaíso i Santiago de Xile. Amb un aparell crític provinent dels Estudis de gènere, l'article analitza els recursos estètics que empra la performance per denunciar la violència patriarcal sistèmica, i particularment, la invisibilitat d'algunes formes de violència simbòlica que condueixen a l'abús sexual i a la violació. Entre les hipòtesis que desenvolupa l'autora destaca que «Un violador en tu camino» planteja com a figura central justament el trànsit entre una violència invisible i una visible que danya els cossos de les dones. Així mateix, l'article demostra com la performance desplega, més enllà de la lletra que es canta, tot un entramat visual a través del vestuari, les benes negres que tapen els ulls de les participants o la coreografia, per denunciar la invisibilitat d'aquesta violència patriarcal estructural que es volca sobre els cossos de les dones. Per aquestes poètiques «a contrallum» o «contralumíniques» és essencial aquesta bena negra sobre els ulls, un element que l'autora vincula també amb les mutilacions oculars o amb les tortures produïdes durant la dictadura xilena i que reconeix com a símbol de rebel·lió davant l'autoritat visual falogocularcèntrica. L'aparència autocegada que mostren els subjectes que participen en la performance suposa, per sobre de tot, un exercici de contravisualitat que reivindica «el dret a mirar» (Mirzoeff, 2011) des de la opacitat de les benes simbòliques i permet, així, revelar allò obscur i allò invisible des d'una nova política de la mirada.

També des d'un enfocament feminista i amb un objectiu certament compartit amb l'article precedent, tanca aquesta secció el treball **«Enfrentar aquello que fue oculto: testimonios sobre el abuso en la obra de Belén López Peiró»**, que analitza els llibres *Por qué volvías cada verano* (2018) i *Donde no hago pie* (2021), de l'autora argentina Belén López Peiró. A partir del testimoni i de la no ficció, López Peiró emprèn un procés de visibilització per mitjà

de l'escriptura de l'abús sofert durant la seva adolescència. Ambdues obres proposen novament projectar una mirada activa sobre aquells actes que han romàs invisibles a ulls de la societat i de la família; i, a través d'aquesta mirada, persegueixen treure a la llum aquestes violències velades. D'acord amb la tesi que planteja en el text Carla María Indri, en un horitzó definit per les mobilitzacions del «Ni una menos», l'escriptora argentina indaga en el seu relat en les estratègies visuals que administren el desig i la violència i aconsegueix alterar, des de la mirada atenta de la víctima, les dinàmiques d'allò visible i allò invisible que observen, registren i oculten l'abús sexual.

3. Nous règims escòpics

Monique Wittig (2002) subratllava el vincle entre la materialitat dels cossos i la mirada com a forma d'interpretació a partir de la idea de «construcció mítica». A parer seu, categories com les de raça o sexe, lluny de ser allò que ve immediatament donat, simples al·lusions a «trets físics», serien el producte de tota una configuració somatosocial: un *ja donat* elaborat minuciosament en els mateixos processos de percepció en els que intervé una densa xarxa de relacions en el sí de la qual realitzem el mateix acte de percepció-interpretació-lectura.

Aquest *ja donat* es revela justament com allò visible, producte d'una xarxa d'ulls i mirades que l'han pogut escriure com a tal —«They are seen as black, therefore they are black; they are seen as women, therefore, they are women. But before being seen that way, they first had to be made that way» (Wittig, 2002: 12). La reflexió posa l'accent no solament sobre la crisi de la dicotomia entre naturalesa (cos, matèria) i cultura (la seva dimensió social), molt present en algunes de les contribucions que reuneix aquest dossier, sinó sobre el que ja s'ha anat avançant a partir de les reflexions anteriors: la possibilitat —i fins i tot la necessitat— de construir nous règims escòpics reexaminant els processos de configuració d'aquestes *velles* construccions mítiques. Així, a «**Entrever Intersex**», Fabián Giménez Gatto construeix un renovat aparell de lectura-escriptura de les diferències corporals atenent al cos i al subjecte intersex. Seguint l'anàlisi foucaultià de la posada en discurs del sexe (Foucault, 1985), el treball suggereix un paral·lelisme amb la seva posada en imatge, hipòtesi que es desenvolupa a partir d'una lectura crítica de les línies de visibilitat que han construït tradicionalment el discurs hegemònic de la diferència sexual, en relació amb la qual, justament, la medicina hauria definit la intersexualitat. Notant la frenètica i espectacularitzada visibilitat de la condició intersexual, «como anomalía y excepción que confirma la regla, al interior del dispositivo biomédico», el cos intersex —inseparable de la seva subjectivització en una dimensió política i activista— es revela un lloc des del qual accionar noves línies de construcció de visió i visibilitat dels cossos i de la operació d'una nova economia de la diferència en ells. Concretament, Giménez Gatto es centra en les poètiques alternatives de la mirada que es poden generar en el dispositiu literari i fotogràfic que resulta *Proyecto Intersexual* (2018), de l'artista Adiós al Futuro. En l'anàlisi, s'acabarà per definir la proposta d'aquesta artista com un «entrever intersex»: formes de veure i escriure allò (in)visible dels cossos basades en «la indeterminación, la ambigüedad y la liminalidad de las corporalidades intersexuadas, sin intentar reducirlas a la legibilidad dicotómica de lo masculino y lo femenino».

En una línia similar, i pensant encara amb Wittig —encara que amb una lectura més enfocada en la dimensió social i simbòlica de les construccions mítiques referides—, ens trasladem als processos de construcció de la figura del *pare*, tan clau per entendre les economies socials, libidinals i polítiques hegemòniques en les societats occidentals. A «**Two Ways of Looking at the Father**», Sara Villamarín-Freire realitza un minuciós anàlisi interdisciplinar de les

estratègies retòriques vinculades amb allò visual en dos textos poètics i gràfico-literaris, *The Father* (Sharon Olds, 1992) y *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006). S'hi comparen els recursos visuals i verbals que ambdós textos empen per construir noves representacions del pare i d'allò patern, tal com la construcció de la visió hàptica, el joc del *zoom* en el text poètic o els recursos gràfics del reenquadrament i la mediació en la novel·la gràfica. El pare, símbol d'allò idèntic i sòlid en el psicoanàlisi clàssic (Irigaray, 2007) i centre d'una organització social heterocentrada, apareixerà aquí retratat com una figura molt més complexa: expressarà la fal·libilitat d'aquesta organització —*Fun Home* explora el descobriment de la vida oculta del pare de Bechdel com a gai a l'armari, en la Pennsilvània dels anys 60—, i encarnarà la vulnerabilitat i la dependència de la qual tradicionalment s'ha allunyat —notablement a través de la malaltia i de l'abjecció que aquesta accentua, en el retrat d'un pare que sucumbeix al càncer, a *The Father*—.

La construcció literària i gràfica del camp d'allò visual es mostra un eix fructífer de la revisió d'aquesta figura, i per extensió, un interrogant clau en les lectures contemporànies del gènere, la sexualitat i les seves polititzacions. Més enllà d'això, l'article de Villamarín-Freire també obra lectures molt interessants sobre la configuració ètica i relacional en diàleg amb determinats usos del pla visual, sovint definit en el pensament filosòfic com un mecanisme de submissió d'allò altre a un sí mateix, i donant així lloc a noves dinàmiques d'identificació i desidentificació que alteren la construcció dicotòmica d'allò idèntic i d'allò altre, d'allò visible i d'allò invisible. Això ens condueix a l'apartat final del dossier.

4. Projeccions ètiques de la mirada

El treball «**Hermenéutica de la mirada: Función de la visualidad en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas**» ofereix nous punts de vista de la popular obra espanyola des d'una perspectiva emergent, la dels estudis literaris cognitius, que permet atendre a un aspecte de la novel·la fins ara poc explorat en l'àmbit acadèmic: la centralitat que en aquesta hi juguen el sentit de al vista i la visualitat. Ana María Casas-Olcoz, notant que en la novel·la es descriuen determinats processos cognitius associats a la vista, s'interessa per com aquests es vinculen amb la construcció literària de l'experiència dels personatges, així com per les maneres en les quals aquesta dimensió arriba a activar una sèrie de processos cognitius similars en el lector. A partir de la interrelació entre la representació de certes pràctiques visuals en l'obra —sobretot centrades en l'enigmàtica mirada del soldat republicà cap a un jerarca falangista— i les pràctiques cognitives en joc en el procés de lectura, en la relació text-lector, l'anàlisi acaba per traçar tesis ben interessants a propòsit d'allò visual, la visió i la mirada, més enllà del marc del text literari, arribant a constituir una sòlida contribució a propòsit del cos —lector, escriptor, textual, autoral—, la visió i la textualitat literària. Un dels aspectes que l'article posa de relleu és la dimensió ètica que es desprèn del mirar com a gest de reconeixement humà, en el sentit levinesí; una relació, la de la mirada i l'ètica, que també trobarem ressonant, des de llocs molt diferents, en els dos últims articles.

«**Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Raquel Santanera, Maria Sevilla i Pol Guasch**» analitza la forma en la que inter-venen la mirada en tres obres de poesia catalana contemporània, particularment en relació amb la textualització de la corporalitat. Meritxell Matas Revilla comença abordant la relació d'aquesta mirada amb la mediatització del món digital, la cultura-xarxa i les interfícies a partir de les quals veiem i som vistxs; aquestes relacions són llegendes —notablement en l'anàlisi de *Reina de rates* (Raquel Santanera, 2021) —des del fenomen d'una hipersaturació visual

—i social— i de noves formes que pren la cultura de l'espectacle, des de les que emergeixen expressions singulars d'allò corporal i de la seva experiència. Cossos interfacials, però també cossos plàstics o de plastilina (Maria Sevilla, 2021), cossos porosos, travessats per la precarietat i l'autoexplotació que també es relacionen amb allò virtual i allò digital. La dimensió ètica i relacional de la mirada es torna especialment present en l'anàlisi de *La part del foc* (Pol Guasch, 2021). Notant la forta imposició d'aquesta en els processos de subjectivació i construcció de relacions, es desenvolupa una lectura del gest de mirar i de la mirada en la configuració de l'amor i el desig en els textos de Guasch, en els quals si bé aquesta mirada és part constitutiva d'aquests vincles, a vegades es torna l'expressió de la seva impossibilitat. Amb això l'article posa de manifest l'heterogeneïtat d'expressions i problemes evocats des dels motius de la mirada i de la visió en la poesia catalana actual, il·luminant així un camp de producció literària emergent que ressona amb la producció literària d'altres geografies presents en el dossier.

Finalment, l'article «**On Sight, Technology, and Science Fiction: Transhumanist Visions in Contemporary Canadian Dystopia**» amplia les perspectives de la visió i la mirada a allò transhumà en les obres de ciència ficció de Marguerite Atwood (trilogia *MaddAddam*, 2013) i Larissa Tai (*The Tiger Flu*, 2019). Ampliant la consideració de la visió a altres no-humans o més que humans, es torna a qüestions claus relacionades amb l'ètica i la dimensió relacional mencionades: des del rol clau que la mirada no-humana adquireix en la construcció de la subjectivitat humana —entesa, aquesta, des d'una lògica no-dicotòmica i relacional—, el desig de transcendir les limitacions de la mirada— i la possibilitat de fer-ho amb la mediació tecnològica—, passant per la qüestió de la hipersaturació d'allò visual i la visualitat tan present en aquests imaginaris distòpics de futur. Per desenvolupar aquestes qüestions, l'article distingeix entre la vista [*sight*], entesa com a forma concreta de veure, i la visió [*vision*] entesa com «the divinely-accorded fantasy of future projections and domination», afavorides per les figuracions transhumanistes analitzades. Així, Lidia María Cuadrado Payeras arriba a la conclusió que en aquest corpus, mentre que els elements més que humans posen en dubte l'exclusivitat humana en matèria de mirada i visió, es confirma també la construcció de *visions* sobre el futur des d'una arrel teològica que perpetua estructures jeràrquiques de poder de les que es desprenen posicions antropocèntriques.

5. Notes crítiques i Miscel·lània

Aquests onze articles venen acompanyats de dues notes crítiques i una entrevista que resulten essencials per completar el dossier. La primera d'elles, a càrrec de Raúl Rodríguez Freire, proposa una relectura de *La invención de Morel* (1940), de l'escriptor argentí Adolfo Bioy Casares. Amb un títol suggerent, «**Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de La invención de Morel**», Rodríguez Freire assaja una revisió en clau visual de la novel·la per demostrar que la mirada compleix una funció estructurant en el text de Bioy Casares. En la seva exhortació mobilitza un aparell crític essencial per examinar els marcs de visualitat i aporta necessàries reflexions a propòsit de les màquines de visió i de la rellevància que adquireix també el llenguatge fílmic en la configuració de les poètiques de la mirada. Destaca particularment pels interessos del dossier la meditació que ofereix l'autor, basant-se en les tesis de Laura Mulvey i de Christian Metz, sobre les relacions que s'estableixen entre Morel com a subjecte actiu de la mirada i Faustine com a objecte passiu. Així, Rodríguez Freire identifica una escopofília en la novel·la que reforça aquesta distinció entre subjecte actiu masculí i objecte passiu femení, i argumenta com *La invención de Morel* «cristaliza el lugar de la mirada en su articulación falogocentrica».

En la segona nota crítica, **«À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos post-autorales»**, Juan Evaristo Valls Boix examina l'evolució de la política visual en les publicacions del Comitè invisible. L'anàlisi, travat a partir d'una genealogia d'autors i marcs de pensament que han insistit en les estratègies d'invisibilitat com ingovernabilitat, tals com Guy Debord i els situacionistes, Giorgio Agamben o, més contemporàniament, Jacques Rancière, traça la interacció de visions i cegueses que constitueixen la trajectòria del grup anònim francès. Valls Boix nota com inicialment el grup es compromet amb una política d'allò opac i allò anònim, amb voluntat d'escapar a la llegibilitat i visibilitat total pròpia de les biopolítiques governamentals dels panòptics de l'Estat postmodern. Els primers textos del Comitè invisible pregonarien la idea que tan sols trencant amb la lògica de la identificació i del reconeixement «podrà haber alguna vida política más allá de la policía». Si bé, l'autor nota, a propòsit de *Maintenant* (2017), un canvi de paradigma que es descriu com el pas «de la vista miope a la hipervisión», el nucli de la crítica a aquest gir es dirigeix a la pretesa separabilitat d'allò visible i d'allò invisible, d'allò llegible i d'allò il·legible, que articula ara el discurs del col·lectiu anònim. En la línia dels articles que reuneix el monogràfic, semblaria difícil, sinó impossible, definir allò polític i allò poètic de les visions i les mirades contemporànies a partir de la seva clàssica categorització: blanc, negre, vident, cec, llum, fosc, visible, invisible. És en l'embull perpetu de totes aquestes categories, això és, en les zones de clarobscur, llums i ombres que aquest crea, on es posa en joc la possibilitat de noves polítiques de la mirada, de ruptures en els marcs d'allò visible que facin emergir un nou règim sensible a partir de noves formes de visibilitat, que ja no es mesuraran des de la totalitat, la claredat i la homogeneïtat, sinó des de la seva espessor i complexitat, a vegades revolucionàries.

Per acabar, **«¿Qué responsabilidad implica tener ojos? Diálogo de David Liver con Andrea Soto Calderón»** recull una entrevista al filòsofa Andrea Soto Calderón, autora de *La performatividad de las imágenes* (2020). Seguint amb la línia dels articles del monogràfic, l'entrevista aprofundeix en la idea de performativitat que Soto Calderón desenvolupa a propòsit del treball de les imatges i la cultura d'allò visual. El marc teòric d'aquesta idea permet aproximar-se a aquestes últimes interessant-nos pels seus processos de composició i relació, per les seves forces i figures internes, o dit altrament, permet preguntar-nos menys pel que aquestes són que pel que aquestes poden configurar, fer emergir, imaginar. Les imatges tenen un lloc «estructurant» en la nostra època: lluny de concebre-les en oposició a un «real» que estarien representant o reflectint, Soto Calderón s'aproxima a aquestes com a lloc d'emergència i imaginació d'aquest real i dels seus possibles. L'entrevista contribueix a reafirmar la confiança en el potencial polític de les imatges i d'allò visual que altres contribucions del monogràfic ja havien esbossat, incidint sobretot en la seva funció crítica i emancipadora, quelcom que és urgent subratllar en un context en el que «no estamos frente a las imágenes, sino entre ellas».

La secció miscel·lània d'aquest número es compon de set articles que recorren una varietat de temes i enfocaments. S'obra amb **«The Writing Rules of the Fictional Prototype»**, en el qual Miguel Amores proposa una anàlisi teòrica de les regles d'escriptura que admeten les narracions ficcionals davant la no ficció. Diego Zorita Arroyo planteja a **«Cuando la música ya no dice el texto: un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española»** una proposta d'interpretació alternativa pel poema experimental «Lírica que se vuelve económica» (1969) de Francisco Pino. Xian Naia i Isaac Lourido firmen l'article **«A poesia oral improvisada como prática política antagonista. Notas sobre a reinscrição contemporânea da regueifa no campo cultural galego»**, on revisen els instruments teòrics i metodològics per un acostament a la poesia oral improvisada en gallec; a la vegada, identifiquen la regueifa com el gènere emblemàtic d'aquesta poesia oral i rastregen

les seves dimensions estètiques, socioculturals i polítiques en relació directa amb el feminisme que ha reavivat aquest gènere. Seguidament, «**Des-madre: melancolía del lenguaje en Trilce**», de Juan de Miquel, interpreta al crisis del llenguatge en l'obra paradigmàtica de l'autor César Vallejo a propòsit de les reflexions desenvolupades per Julia Kristeva sobre la melancolia. Hanan Jasmin Khammas estudia a «**Corporeality in Contemporary Iraqi Fiction**» l'estètica de la corporeïtat en la ficció iraquiana posterior a 2003 per comprovar com les relacions cos-text configuren polítiques corporals que qüestionen els cossos normatius en il·luminar nous angles de lectura sobre la sexualitat i/o la malaltia/discapacitat. A continuació, Joaquín Márquez realitza a «**La villa y La villa de César Aira: territorio y literatura en un plieque de la crisis**» una lectura de la novel·la *La villa* de l'escriptor argentí César Aira a partir de les nocions de territori i illa urbana formulades per la crítica argentina Josefina Ludmer. Finalment, tanca la secció miscel·lània l'article «**Definir-se fent versos. Sobre «Literatura», «A través dels temperaments» i «A l'inrevés», de Gabriel Ferrater**», en el qual Lucas Capellas Franco assaja una interpretació, a partir de les relacions entre experiència i literatura, de tres poemes de l'escriptor català Gabriel Ferrater que problematitzen el concepte d'objectivitat en la poesia.

La publicació d'aquest dossier confirma el renovat interès que susciten les poètiques de la mirada tant en relació a les pràctiques artístiques contemporànies com als últims debats i desafiaments que aquestes poètiques plantegen en multitud de perspectives metodològiques i epistemològiques. Així doncs, agraïm a lxs autorxs la riquesa i varietat d'aproximacions teòriques i de corpus, i celebrem també la participació d'investigadorxs de múltiples latituds i geopolítiques, cosa que ha derivat en un estudi plural, en el pla estètic i en el polític, que dona compte de l'amplitud de criteris que rodeja la reflexió sobre el cos i la mirada. Així mateix, agraïm també a l'equip editorial de *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* per la feina feta, per la confiança en el projecte i per l'espai ofert per tirar-lo endavant.

Maria Isern Ordeig

Universitat de Barcelona, ADHUC—Centro de investigación Teoría, Género, Sexualidad
Université Paris 8-Vincennes—Saint Denis, LEGS (Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité)

<https://orcid.org/0000-0001-5266-0180>

Marta Pascua Canelo

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0002-0959-1084>

Bibliografia citada

- BOURCIER, S. (2018): *Queer Zones*, París: Amsterdam.
- CAMINADA, L. (2020): *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- CLASSEN, C. (1997): «Foundations for an anthropology of the senses», *International Social Sciences Journal*, 153, 401-412. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x>.
- COUSINS, M. (2017): *The Story of Looking*, Edimburg: Canongate Books.
- DELEUZE, G. (1986): *Foucault*, París: Les éditions de minuit.
- FOUCAULT, M. (2015): *El nacimiento de la clínica*, Barcelona: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1985): *Herculine Barbin llamada Alexina B*, Madrid: Editorial Revolución.
- FOUCAULT, M. (1980): «El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault» a Bentham, J, *El Panóptico*, Barcelona: La Piqueta.

- FOX KELLER, E. (1983): «The Mind's Eye» a Harding, S. (ed.), *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*, Nova York: Kluwer.
- GARCÉS, M. (2009): «Visión periférica. Ojos para un mundo común» a Buitrago, A. (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Barcelona: Cuerpo de letra.
- GUARDIOLA, I. (2018): *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona: Arcàdia.
- HAN, B-Ch. (2012): *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.
- HARAWAY, D. (1997): «The virtual speculum in the New World Order», *MODEST_WITNESS@SECOND_MILLENIUM.FEMALEMAN_MEETS_ONCOMOUSE. Feminism and Technoscience*, Nova York: Routledge
- IRIGARAY, L. (2007): *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- JAY, M. (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- MARTÍNEZ LUNA, S. (2012): «La visualidad en cuestión y el derecho a mirar», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 19, 20-36.
- MERUANE, L. (2021): *Zona ciega*, Barcelona: Random House.
- MIRZOEFF, N. (2011): *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, NC: Duke University Press.
- MONTES, A. i ARES, M. C. (2022): *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes*, Buenos Aires: Argus-a.
- SÁNCHEZ, Y. i SPILLER, R. (2004): *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros.
- SOTO CALDERÓN, A. (2020): *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados.
- WAJCMAN, G. (2011): *El ojo absoluto*, Buenos Aires: Manantial.
- WITTIG, M. (2002): «One Is Not Born a Woman», *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press.
- ZAFRA, R. (2015): *Ojos y capital*, Bilbao: Consonni.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

- 114**
NATALIA TOLEDO JOFRÉ
Agenciamiento contravisual. Una lectura a la ruptura de la imagen hegemónica de la violencia de género en la performance *Un violador en tu camino* de LASTESIS
- 137**
CARLA MARÍA INDRI
Enfrentar aquello que fue oculto: testimonios sobre el abuso en la obra de Belén López Peiró
- 152**
FABIÁN GIMÉNEZ GATTO
Entrever Intersex
- 165**
SARA VILLAMARÍN-FREIRE
Two Ways of Looking at the Father: Sharon Olds' *The Father* and Alison Bechdel's *Fun Home*
- 184**
ANA MARÍA CASAS-OLCOZ
Hermenéutica de la mirada: Función de la visualidad en *Soldados de Salamina* (2001)
- 200**
MERITXELL MATAS REVILLA
Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Raquel Santanera, María Sevilla i Pol Guasch
- 28**
MERI TORRAS FRANCÈS
Miradas *efractivas*, ojos *refractivos*, y sujetxs *inclinadxs*. Genealogías de la (re)visión feminista-lésbica-queer
- 42**
CARLOS AYRAM
Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza
- 62**
LORENA AMARO CASTRO, DANIELA CATRILEO Y JAVIERA QUEVEDO
«Ojo de agua atenta»: aparatos de resonancia y resistencia en los videoperformances de Paula Coñoepean y Sebastián Calfuqueo
- 81**
JAVIER GUERRERO
Soberanías oscuras en América Latina
- 220**
LIDIA MARÍA CUADRADO PAYERAS
On Sight, Technology, and Science Fiction: Transhumanist Visions in Contemporary Canadian Dystopia

MISCELÁNEA

- 238**
MIGUEL AMORES
The Writing Rules of the Fictional Prototype
- 261**
DIEGO ZORITA ARROYO
Cuando la música ya no dice el texto: un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española
- 277**
XIAN NAIYA Y ISAAC LOURIDO
A poesía oral improvisada como práctica política antagonista. Notas sobre a reinscrição contemporânea da regueifa no campo cultural galego
- 297**
JUAN DE MIQUEL
Des-madre: melancolía del lenguaje en *Trilce*
- 312**
HANAN JASIM KHAMMAS
Corporeality in Contemporary Iraqi Fiction
- 332**
JOAQUÍN MÁRQUEZ
La villa y *La villa* de César Aira: territorio y literatura en un pliegue de la crisis

RESEÑAS

- 346**
LUCAS CAPELLAS FRANCO
Definir-se fent versos. Sobre «Literatura», «A través dels temperaments» i «A l'inrevés», de Gabriel Ferrater
- 401**
MAX HIDALGO NÁCHER
Arqueologías de lo imaginario, Reseña de *Lo imaginario y otros ensayos de crítica de la cultura* de Jorge Belinsky
- 406**
ESTER PINO ESTIVIL
Visión ciega. El Roland Barthes de Paul de Man», de Judith Podlubne
- 411**
MIGUEL OLEA ROMACHO
Reseña de *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*
- 414**
DIEGO GIMÉNEZ
Reseña de *La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*
- 427**
MAX HIDALGO NÁCHER
«Agustín García Calvo, a contratiempo». Reseña de *Cómo matar a la muerte*. Agustín García Calvo y la filosofía de la contracultura de Jordi Carmona
- 437**
KATARZYNA PASZKIEWICZ
«Espacio, cine y estéticas del afecto». Reseña de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002–2017)* de Irene Depetris Chauvin
- 368**
raúl rodríguez freire
Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*
- 383**
JUAN EVARISTO VALLS BOIX
À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos postautoriales
- 391**
¿Qué responsabilidad implica tener ojos? Diálogo de DAVID LIVER CON ANDREA SOTO CALDERÓN
- 417**
MALENA PASTORIZA
Reseña de *Bello como la flor de cactus*
- 422**
ESTER PINO ESTIVILL
«La huida hacia adelante». Sobre Apprendre et désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977), de Claudia Amigo Pino

NOTAS CRÍTICAS



María Teresa Vera-Rojas

#27

MIRADAS *E*FRACTIVAS, OJOS *R*EFRACTIVOS, Y SUJETXS INCLINADXS. GENEALOGÍAS DE LA (RE)VISIÓN FEMINISTA- LÉSBICA-QUEER

Meri Torras Francès

Universitat Autònoma de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0002-0935-3860>

Artículo || Recibido: 28/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

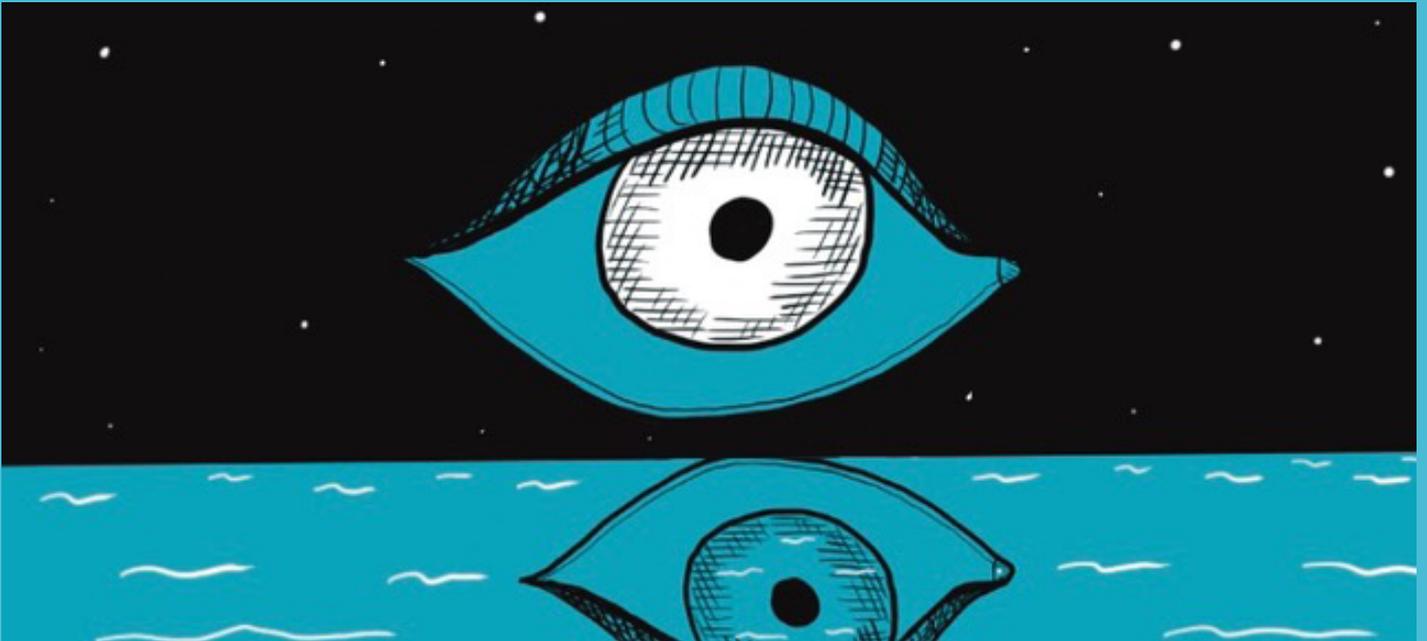
DOI 10.1344/452f.2022.27.2

meri.torras.frances@gmail.com

Ilustración || © Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || © Meri Torras Francès – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este texto sigue una genealogía feminista, desde la (re)visión y su dimensión efractiva, hasta su encarnación en unos ojos refractivos. Esta inflexión da cuenta de la dimensión corporal encarnada de las propuestas teóricas recientes y su énfasis en la fragilidad y la interdependencia mutua, que se visibiliza en un corpus narrativo de diversidad funcional, en una poética que señala la autoconsciencia de la pérdida de una verticalidad hegemónica.

Palabras clave || Genealogía feminista | (Re)visión | Ojos refractivos | Vulnerabilidad

Mirades efractives, ulls refractius i subjectxs inclinadxs. Genealogies de la (re)visió feminista-lèsbica-queer

Resum || Aquest text segueix una genealogia feminista, des de la (re)visió i la seva dimensió efractiva, fins a la seva encarnació en uns ulls refractius. Aquesta inflexió exposa la dimensió corporal encarnada de les propostes teòriques recents i el seu èmfasi en la fragilitat i la interdependència mútua, que es visibilitza en un corpus narratiu de diversitat funcional, en una poètica que assenjala l'autoconsciència de la pèrdua d'una verticalitat hegemònica.

Paraules clau || Genealogia feminista | (Re)visió | Ulls refractius | Vulnerabilitat

Efractive Gazes, Refractive Eyes, and Inclined Subjects. Genealogies of the Feminist-Lesbian-Queer (Re)vision

Abstract || This text follows a feminist genealogy, from the (re)vision and its efractive dimension, to its incarnation in refractive eyes. This inflection accounts for the bodily dimension embodied in recent theoretical proposals and their emphasis on fragility and mutual interdependence, which becomes visible in a narrative corpus of functional diversity, in a poetics that points to the self-awareness of the loss of a hegemonic verticality.

Keywords || Feminist genealogy | (Re)vision | Refractive errors of the eyes | Vulnerability

«Avanzaba como un murciélago desorientado, siguiendo intuiciones»
(Meruane, 2012: 29)

0. «Las casi ciegas» y sus miradas murciélagas

En abril de 2021, la escritora chilena Lina Meruane nos regaló *Zona ciega*, un texto ensayístico, de factura original, que llega con la resaca de una escritura que vuelve y revuelve lo escrito, lo ajeno y lo propio. En efecto, el motor del texto está sumergido en algo que aconteció en el pasado, concretamente la escritura de una novela —*Sangre en el ojo*—, publicada nueve años atrás, en 2012, vinculada a su vez a una experiencia autobiográfica de la propia Meruane quien, por causa de la diabetes que padece, sufrió una hemorragia ocular que le supuso la pérdida casi total de la visión y el proceso lento de tratar de volver a recuperarla, volver a ver. El texto, que mereció el prestigioso Premio Sor Juana, ha sido profusamente estudiado, ya en su vertiente autoficcional o ya por el desarrollo que da al tema de la enfermedad, presente también en otras ficciones de la chilena, como son *Fruta podrida* (2007) o *Sistema nervioso* (2018)¹. De las tres partes que constituyen *Zona ciega* —que son «Matar el ojo», «Ojos prestados» y «Las casi ciegas»— las dos últimas surgen de las notas que Meruane fue recopilando en el proceso que acompañó la escritura de la novela *Sangre en el ojo*, y ambas secciones giran en torno al vínculo entre escritura literaria y ceguera. La sección que inaugura el ensayo, de escritura más reciente, se ocupa del fenómeno de la revuelta chilena, centrándose en el coste de ojos que ha supuesto este —y otros— movimiento(s) social(es), ojos asesinados cuando el panóptico que debería funcionar eficazmente internalizado en lxs sujetxs deja de tener poder disciplinador y esxs sujetxs salen a la calle con los ojos abiertos, vigilando al poder, y pasando cuentas con él. «Matar el ojo» es un hermoso análisis de la micropolítica comunitaria y de la respuesta represiva que se despliega desde las instituciones de poder.

No voy a detenerme en esta primera sección. De las dos que siguen, elijo igualmente la que cierra el volumen, que introduce un sesgo de género en el binomio escritura literaria-ceguera, para demorarse en el caso de tres escritoras «casi ciegas», Gabriela Mistral, Marta Brunet, ambas chilenas, y la mexicana Josefina Vicens. Meruane da visibilidad a la invisibilidad de estas escritoras con deficiencia de visión, que no están y que, cuando aparecen, no reciben el mismo trato de los escritores ciegos —Borges, por supuesto, Joyce, Huxley, Milton... hasta Homero—, cuya ceguera es visionaria y mítica y contagia a la genealogía de varones escritores que la conforman, en el oficio de la creación literaria. No obstante, ¿qué ocurre con la visión y la escritura desde unos ojos *de mujer*? No es precisamente en este órgano anatómico donde se ha ubicado tradicionalmente la denominada diferencia sexual, sin embargo, en el espacio de

Notas

<1> Es profusamente amplia la bibliografía a propósito de las novelas de Meruane, especialmente de *Sangre en el ojo*. El texto ha sido abordado desde distintos lugares interpretativos: a) en relación al espacio nacional Chileno (Teresa Fallas, 2014; Ilaria Stefani, 2019...); b) por su vinculación al género de la autoficción (Ana Casas, 2017; Beatriz Velayos, 2017; Vittoria Martinetto, 2017; Salvador Gómez Barranco, 2017...); c) temáticamente, desde el binomio literario-cultural amor y ceguera (Bieke Willem, 2020) o, la línea con mayor afinidad al enfoque que aquí se desarrolla, d) por su vinculación con el cuerpo (Simone Fenna, 2015; Nerea Oreja, 2018; Sawnie Smith, 2019; Andrea Kottow, 2019; Javier Adrada, 2020...). Desde esta vertiente, quiero poner de relieve —y por ello se recogerán en la bibliografía— las aportaciones de Daniel Noemí (2012), que relaciona la escritura y la mirada como un lugar conjugado de resistencia a la hegemonía; y Gabriele Bizarri (2019), quien detecta en la escritura de Meruane una poética de la degeneración mediante la transformación de los cuerpos.

este texto trataré de mostrar cómo una matriz sociocultural tremendamente ocularcéntrica y capacitista, como es la que sostiene la tradición occidental hegemónica, se ha visto amenazada por el ojo desviado, enfermo, discapacitado, que se atreve a mirar distinto y, en consecuencia, ver distinto. Otra cosa, o la misma otramente. Esta desviación es estratégica, política y artística, surja o no de una disminución visual *real* o metafórica-simbólica, y opera tanto en la *producción textual*, desde la escritura como desde la lectura, igualmente creativa o cocreativa.

Las poéticas que derivan de los ojos y las miradas feministas están llenas de brumas, sombras y opacidades y evidencian a menudo una desorientación productiva, vinculada a mi juicio —esta es una de las hipótesis de este texto— a procesos de sujeción/subjetivación resistentes a lo recto o *straight*, disconformes con el modelo establecido. Sea gracias a una discapacidad impuesta o adquirida, ver distinto es necesario, y esa mirada surge de o se encarna en unos ojos murciélagos. Tomo el término de un fragmento de una carta de Marta Brunet², citada por Meruane. En una carta, recordando su ceguera, explicaba: «Durante esos años desarrollé esos sentidos perdidos del ser humano. Ese radar que nos advierte los obstáculos. A mis amigos siempre les decía: No se preocupen, yo tengo mis murciélagos» (Meruane, 2021: 152). Este mamífero volador o mamífera voladora —como recuerda Meruane— pasó de *murciégala* a *murciélaga* y, así, no solo se invisibilizó su ceguera, sino que recibió, en la mutación del uso de la lengua, por asimilación, el *cielo* entero.

1. Abrir los ojos: la revisión transformadora de las miradas efractivas

La poeta y escritora chilena Gabriela Mistral advertía: «[...] cuando nacemos, los que vamos a hacer versos traemos en el ojo una viga atravesada. Esa viga atravesada nos deforma [...] todo lo que miramos y nos hace para toda la vida antilógicos y antirrealistas» (Meruane, 2021: 178). Si bien Mistral no asocia esa opacidad visual (que no es poca cosa, una viga nada menos) a una diferencia de sexo-género (ella es mujer), ni de sexualidad (ella es lesbiana), ni de etnia (ella es chilena), ni siquiera a su propia disminución visual real (ella es casi ciega, a causa de una diabetes) sino a la práctica poética, esta es concebida a partir de la *separación de* —diríase que hasta *oposición* directa contra— las leyes de la lógica y del realismo, aquellas que apuntalan al engreído y pretencioso discurso de la razón, y sus dejes colonizadores, en tanto que se erige como narrativa universal totalizadora y portavoz de cualquiera. Hay espacios de resistencia, deja constancia Mistral, la poesía la escriben quienes por su opacidad visual y unos ojos desobedientes se desvían del imperio de la claridad. Siguiendo esta línea mistraliana, a lo largo de los dos siguientes apartados me propongo rastrear y (re)construir la genealogía de algunas desviaciones oculares, opacidades o casi cegueras que

<2> El caso de Brunet es sintomático de un vínculo vital entre ojos y escritura, porque cuando, operada en la clínica Barraquer de Barcelona, recuperó la visión «normal», dejó de escribir, ya no pudo escribir más. Y murió leyendo en público, el 27 de octubre de 1967, cuando estaba dando su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

las propuestas feministas han considerado como productivas. Este texto deviene un alegato tácito a pensar con la literatura, porque es a través de su práctica que se teje buena parte de esta teorización alrededor de la mirada efractiva de unos ojos desobedientes que, más adelante, se convierten en refractivos, esto es, portadores de una mirada borrosa, difuminadora.

En 1971, la poeta y teórica feminista lesbiana Adrienne Rich publicaba un texto que se convirtió en paradigmático dentro de los feminismos, parafraseando el título de una conocida obra de teatro de Ibsen. Me refiero a «Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión» (Rich, 1983: 45-67), recogido posteriormente en la antología *Sobre mentiras, secretos y silencios*, aparecida en 1983, una selección de textos en prosa de esta imprescindible pensadora, escritos entre 1966 y 1978. Como es bien sabido, en este texto temprano, Rich denunciaba el «tendencioso y estigmático punto de vista masculino» (1983: 46) que gobierna la *academia literaria* y el canon, a la vez que ponía en valor un/os feminismo/s interseccional/es y los debates necesarios y provechosos que conllevan.

La dinámica entre una visión política y la demanda de una nueva visión de la literatura es clara; sin el crecimiento de un movimiento feminista, los primeros caminos de la academia feminista no se podrían haber hecho, sin la agudeza de la conciencia feminista negra, la escritura de las mujeres negras hubiese quedado en el limbo, entre la crítica del macho negro misógino y las feministas blancas en lucha todavía por desenterrar la tradición de la mujer blanca; sin un movimiento lésbico-feminista articulado, los escritos lesbianos permanecerían aún en ese rincón donde muchas de nosotras solíamos escondernos a leer libros prohibidos «con mala luz» (1983: 46).

La apuesta de Rich es por un despertar de la conciencia (política) de las mujeres, un despertar que «puede también ser confuso, desorientador y doloroso» (1983: 46) —precisa poco después— y los adjetivos son, como se verá más adelante, fundamentales. Así pues, abrir los ojos y ver como nunca se había visto antes, tomar conciencia política feminista es una acción no exenta de confusión, desorientación y dolor pero, justo por ello, necesaria para deconstruir el lugar que se le otorga a los textos feministas, negros y/o lesbianos en el canon literario, y con ellos a las distintas formas de habitar la posición-sujeto mujer y sus entrecruzamientos —negra, lesbiana...— que desemboca en el trato que reciben aquellxs que ocupan estas posiciones-sujeto, o simplemente están sujetxs a ellas.

Los sonámbulos se están despertando y, por primera vez, este despertar tiene una realidad colectiva, ya no es un fenómeno tan aislado el abrir los propios ojos.

Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para

las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia (1983: 47).

Re- visar, literalmente «volver a mirar» y con la repetición introducir una diferencia crítica, en aras de construir una existencia lesbiana feminista llena de saltos, vacíos, mentiras, secretos y silencios, es una operación corporal-ocular que implica confusión, desorientación y dolor, no lo olvidemos, pero es la única forma de existir, mediante la autodenominación en pro de un discurso que les materialice, para aquellxs que no son miradxs o son, directamente, borradx, invisibilizadx o menospreciadx, condenadx al lugar del suplemento derridiano, el afuera constitutivo para garantizar, así, el carácter monolítico y sin fisuras de un pretendido adentro infranqueable (Fuss, 1999).

Aunando, como Rich, escritura literaria y pensamiento feminista, Monique Wittig, en 1980, al hilo de la experiencia de traducir Djuna Barnes al francés, reflexionaba en el prólogo a la edición y bajo el título de «El punto de vista: ¿universal o particular?» (Wittig, 2006: 85-93), abominando de la etiqueta *escritura femenina*, en estrecha relación —a su juicio— con la categoría *mujer*, en tanto que *formación imaginaria* patriarcal.

Hablar de «escritura femenina» supone volver a afirmar que las mujeres no pertenecen a la historia y que la escritura no es una producción material. La (nueva) feminidad, la escritura femenina, el elogio de la diferencia, suponen un retroceso respecto a una corriente política comprometida desde hace mucho en el cuestionamiento de las categorías de sexo, esos dos grandes ejes de categorización para la filosofía y las ciencias humanas. Como ocurre siempre que algo nuevo aparece, se interpreta inmediatamente y se lo convierte en lo contrario. La escritura femenina es como las tareas del hogar y la cocina (2006: 85-86).

Junto con la producción literaria de Djuna Barnes, a través de ella, Wittig aboga por la anulación de los géneros, «algo obsoleto», afirma, para concluir: «Este es el punto de vista de una lesbiana» (2006: 87). Y, a partir de ahí, teoriza a propósito de una mirada específica de lxs escritorxs minoritarixs —como las lesbianas, Djuna Barnes y ella misma— en la que considero fundamental detenerse:

El sujeto minoritario no está autocentrado como lo está el sujeto heterosexual. Su extensión en el espacio podría describirse como el círculo de Pascal cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Ello explica el enfoque que adopta Djuna Barnes en su texto, un constante desplazamiento que hace que cuando se la lee el efecto que produce es comparable a lo que yo llamo una percepción por-el-rabillo-del-ojo, el texto actúa por efracción. Palabra a palabra el

<3> Nótese que Wittig habla de «sujetos minoritarios», sintagma que comprende a las lesbianas pero que es, a su vez, un ámbito potencialmente compartido con otros lugares de enunciación y de reconocimiento no hegemónicos.

texto lleva la marca de este «extrañamiento» que Barnes describe en cada uno de sus personajes.

Todos los escritores minoritarios (que son conscientes de serlo) entran en la literatura de forma oblicua, si así puede decirse (2006: 88).

Ese efecto de extrañamiento que acompaña la mirada soslayada (por el rabillo del ojo) de las escritoras lesbianas³, no pretende ser una *esencia* exclusiva y característica de una escritura lesbiana, sino de una *escritura* oblicua (en cualquier caso, *lesbianizante*) respecto a la escritura *straight*, una escritura torcida⁴.

Cabe insistir, además, que el desplazamiento oblicuo de esta escritura supone la violencia de la *efracción* que, a pesar de que Wittig no se detiene en ello, produce extrañamiento, sí, pero implica o puede implicar varias cuestiones añadidas. Del latín *effringere* (romper), la efracción supone una vulneración o penetración en un espacio que se creía (y quería) cerrado, forzando las medidas de seguridad que lo protegían. Este proceso de presencia invasiva forzada que conlleva la irrupción de una mirada desviada en el campo de la literatura, ¿qué supone para la institución literaria?, ¿cómo marca la obra invasora oblicua?, ¿qué coste tiene para el sujeto que la lleva a cabo? Wittig se centra más en la obra que en la escritora cuando comenta que la forma de contrarrestar el poder del texto que mira e invita a mirar de soslayo reside en despojarlo de su poder intertextual, de su polisemia, y volverlo unívoco, de presunto interés exclusivo para homosexuales y que debemos resistirnos (y resistir junto a la obra) ese intento de minoración, «[p]orque donde mejor puede funcionar la obra de Barnes para ella y para nosotras es dentro de la literatura» (2006: 89). La literatura entera, pues, le pertenece.

Wittig focaliza mayormente en el corpus que en el cuerpo y, si Rich hablaba de confusión, desorientación y dolor, la francesa refiere la reducción y la limitación que sufre la obra oblicua cuando es aislada y su poder singularizador limitado a sí misma: «Esta pérdida de sentido y la falta de anclaje en la realidad textual impiden que el texto cumpla la única operación política que podría cumplir: introducir en el tejido textual del tiempo por medio de la literatura aquello que le interesa» (Wittig, 2006: 89) Esto es «cambiar la realidad textual en la que está inmerso» (2006: 89). Hermoso y necesario, sin duda.

En cualquier caso, diez años después, en «Homo sum» (Wittig, 2006: 73-84), un texto de 1990 recogido —como el anterior— en la recopilación *The Straight Mind and other essays* (1992), Wittig insistía en la idea del punto de vista oblicuo, hablando en una primera persona plural que la implicaba, desarrollando más pormenorizadamente el poder transformador que acompaña ese modo de mirar:

[...] a pesar de su pretensión universal, aquello que ha sido considerado hasta ahora como humano en nuestra filosofía occidental solo se refiere a una minoría de personas: los hombres blancos, los propietarios de los medios de producción y los filósofos, que desde siempre teorizan su punto de vista como si fuera exclusivamente el único posible. Por esta razón, cuando consideramos lo potencial y lo virtual de lo

<4> Fenómenos afines se pueden hallar en —por ejemplo— la literatura fantástica o de lo insólito, que han trabajado profusamente Teresa López-Pellisa, David Roas, Carmen Alemany Bay o Natalia Álvarez. Hay en este corpus una torcedura, una doblez en la idea de lo real-posible, una distorsión significativa, a menudo productiva y desafiante, transformadora y retadora de las concepciones ortodoxas de lo *normal* y *normativo*. Como botón de muestra remito al artículo de Susana Reisz (2018), en el que, a partir de los ojos y desde el terror, analiza el legado de «El hombre de la arena», de E.T.A. Hoffmann, en dos relatos latinoamericanos: el cuento «Los ojos de Lina», de 1901, y la novela *Sangre en el ojo*, de 2012.

humano, de forma abstracta, desde un punto de vista filosófico, para ver claro tenemos que hacerlo desde un punto de vista oblicuo. Así, por ejemplo, ser una lesbiana, estar en la vanguardia de lo humano (o de la humanidad) representa histórica y paradójicamente el punto de vista más humano. La idea según la cual se puede criticar y modificar el pensamiento y las estructuras de la sociedad en general a partir de un punto de vista extremo, no es una idea nueva (Wittig, 1992: 73).

Dicho todo esto, no es de extrañar que la activista militante e integrante de *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, Louise Turcotte, intitule el prólogo al volumen «La révolution d'un point de vue» (Wittig, 2007: 17-21), *la revolución de un punto de vista*, que se tradujo al español con el acápite más apaciguado de «Un cambio de perspectiva» (Wittig, 2006: 9-14). En efecto, junto a esa oblicuidad rompedora, revolucionaria —o justamente por ella— Wittig supone un cambio de paradigma en tanto que es probablemente la primera que nos invita a pensar fuera del binarismo de género; no hay tal binarismo: lo aniquila. No obstante, la perspectiva transformada y transformadora se ancla en una mirada oblicua y un órgano asociado —ese ojo que mira de soslayo—, y reivindica el punto de vista de la lesbiana como universal posicionado⁵.

En el siguiente apartado proseguiré con la genealogía lésbico-feminista-queer de miradas entrecruzadas y ojos desobedientes. Concluyo este señalando que si bien Rich y Wittig hablan como feministas y lesbianas, la articulación que cobra en cada una de sus propuestas la *lesbiana* es distinta, como evidencia el diálogo del texto citado de Wittig de 1980 sobre Barnes, en el que la francesa desarrollaba la teoría de la mirada efractiva oblicua, con otro artículo archiconocido de Rich, de este mismo año: «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». Ambas cargan la existencia *lesbiana* de contenido feminista y transformador. En el paraguas del vínculo emotivo y vital entre mujeres que propone Rich, en parte como consecuencia de esa re-visión colectiva, se difumina la sexualidad en la formulación de un amor más etéreo. Para Wittig, en cambio, la lesbiana debe seguir siendo una existencia disruptiva, textual y vitalmente, una incursión corporal transformadora del corpus donde se inscribe.

2. La mirada encarnada: los ojos refractivos

A partir de aquí, vamos a ir encontrando entrecruzados usos feministas y usos lesbianos-queer en esa genealogía de (re)visión que estoy trazando. Así, por ejemplo, en 1983, la teórica y crítica alemana Sigrid Weigel acuñó *der Schielende Blick*, que se ha traducido en inglés como una mirada de doble foco (*double focus*) (Weigel, 1986), aunque, en alemán, el término parece combinar diversos significados: una mirada bizca, donde la dirección de los ojos se entrecruza, una mirada de soslayo o por el rabllo del ojo, lateral, oblicua, y una mirada estrábica, donde los ojos se dirigen a direcciones distintas. Esa es, a juicio de Weigel, la mirada feminista, la que cruzaba la escritura de las mujeres y/o la lectura que la crítica feminista hacía

<5> Bárbara Ramajo ha presentado recientemente (2021) una tesis doctoral en la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de la Dra. Marta Segarra, e intitulada «Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas». En ella hay un sugerente regreso a Wittig a fin de revisar, precisamente, esa existencia lesbiana atravesada por lo espectral.

de sus textos. Su propuesta se movía en la onda de Wittig, aunque la recolocaba en el sujeto *mujer* del que Wittig abominaba; en ese sentido, la deslesbianizaba.

Leyendo a Weigel, la escritora catalana Montserrat Roig proponía una *mirada tuerta*:

[...] más que la mirada bizca, o la de reojo, me gusta la mirada tuerta. Eso significa que en un ojo llevamos un parche, y esto nos permite seguir mirando hacia dentro, escuchar nuestra voz, la no expresada o no admitida como la Gran Voz, la de los Sacerdotes que rigen los cánones a seguir, tanto en la crítica como en las universidades; mientras que el otro ojo mira hacia fuera, vuela libre, activamente, sin gafas oscuras, ni cámaras, ni binóculos. El ojo que mira hacia fuera se ha escapado del tedioso, redundante tema de la mujer. El otro, pasa cuentas. No podemos ocultar que «todavía» llevamos un parche (Roig, 1992: 83-84).

A principios de los noventa, la ceguera del ojo tuerto que propone la escritora barcelonesa es, pues, política y estratégica; se trata de ver lo no visibilizado y tratar de enunciar aquello que el régimen de enunciabilidad restringe o imposibilita. En Roig, el despertar colectivo del texto de Rich se implementa individualmente en la escritora a partir de un ojo ciego que, en efecto, revisa.

En una línea afín, especialmente a las propuestas oblicuas lesbianas de Wittig, Maria Mercè Marçal, reconoce en su novela *La passió segons René Vivien*, mirar desde un ojo estrábico, de nuevo en contraposición o frotación ruidosa y efractiva con lo pretendidamente universal, identificado con lo cis-hetero-patriarcal como neutro: «[...] porque la mirada que se proyecta sobre el mundo y sobre las cosas es explícitamente sexuada y, como tal, se trata de un ojo que se sabe “estrábico”, en contraposición con el punto de vista pretendidamente neutro, “normal” del narrador canónico. (Marçal, 2004: 205)». Marçal sigue, a mi juicio, a Wittig, sabiendo que su novela de temática lésbica y, además, genealógica, va a padecer la limitación y reducción que temía Djuna Barnes y denunciaba la escritora francesa.

Hay, a caballo del cambio de milenio, un movimiento muy sugerente que la cita de Marçal ya revela: de entrada, a través de lo que podríamos llamar la encarnación anatómica, la mirada se encarna en un órgano, el ojo; pero es que, además, esa mirada efractiva, esto es (como ya se señaló) que entra en espacios vetados que se creían protegidos, da paso a unos ojos cada vez más *refractivos*. Los defectos refractivos son alteraciones en el ojo que impiden que las imágenes se enfoquen de manera correcta en la retina, lo que provoca una visión borrosa, con niebla, brumosa. Ganan terreno las poéticas de la opacidad en los posicionamientos feministas, y en esta línea es obligado detenerse en la miopía como velo, como un ver (y saber) sin ver y desde la duda, que propone Hélène Cixous en *Voiles/Velos*:

Ella había nacido con el velo sobre los ojos. Una miopía muy poderosa tendía entre ella y el mundo sus magias enloquecedoras. Había nacido con el velo en el alma. Los anteojos son tenedores flojos apenas buenos para atrapar pequeños trozos de realidad. Como lo sabe el pueblo de los miopes, la miopía tiene su sede oscilante en el juicio. Hace reinar una eterna incertidumbre que ninguna prótesis disipa. En adelante ella no sabía. La Duda y ella siempre fueron inseparables. ¿Las cosas se había ido o bien era ella quien las malveía? Jamás vio con seguridad. Ver era un creer cojeante. Todo era quizás (Cixous, 2001: 23).

Enlazo ahora con la genealogía que ha trazado la que sin duda es la académica de referencia en pensar este régimen dis-conforme de lo visual en las escritoras recientes, Marta Pascua Canelo. En el primero de los artículos fundamentales, «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y miradas oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», publicado en 2019 recupera a Cixous y recuerda el diálogo textual que establece con ella, en 2005, Cristina Rivera Garza. Tras leer a la francesa, la mexicana escribió una entrada en su blog *No hay tal lugar* con el título de «La miopía es lo contrario de la fe», revistiendo esa duda cixousiana de un carácter de resistencia y reivindicación críticas:

La miopía me obligó a vivir desde el inicio en un mundo difuso, sin límites fijos o claros, sin asideros. Ser miope era, sobre todo, dudar. Dudar de lo visto a medias por mí y dudar de lo visto claramente por otros. [...] ¿Cómo creer en ese mundo de bordes definidos y lindes exactos cuando nunca se le ha visto, cuando nunca se le ha experimentado? La miopía le pertenece a la región de los limbos, la produce, de hecho, y es, por ello, liminal. [...] La miopía es, luego entonces, crítica por naturaleza y, por ello, probablemente subversiva. El miope no cree, no puede; el miope descreo categóricamente. [...] El miope toca y, tocando, ve un poco más. O ve de otra manera. [...] La miopía es lo contrario de la fe (Rivera Garza, 2005).

En esta cartografía o mapeo de opacidades visuales constituyentes de las poéticas creativas feministas cabría añadir, más recientemente, el caso de la mexicana Verónica Gerber que ya en «Ambliopía», un relato aparecido en su primer libro *Mudanza* (2013), se revelaba portadora de un mirar emborronado, fruto del comportamiento disparejo de sus dos ojos y reflexionaba sobre ello.

El corpus que analiza Pascua Canelo en el artículo ya citado y —al menos— en dos artículos más que lo han seguido (Pascua Canelo, 2021a y 2021b), comprende *El cuerpo en que nació* (2011), de la mexicana Guadalupe Nettel; *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane; *Un ojo de cristal* (2013), de la vasca Miren Agur Meabe; *El nervio óptico* (2014), de la argentina María Gainza; o *El trabajo de los ojos* (2017), de la también argentina Mercedes Halfon. En «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica...» (2021a), Pascua Canelo desarrolla esta sugerente asociación presente en el título, desbrozando una cartografía de lectura que lleva a la centralidad del cuerpo —la encarnación de la mirada en el ojo es un síntoma de

eso—, especialmente del cuerpo enfermo, así como en la propuesta de unas lecturas desde la intersección de los estudios feministas y la teoría tullida (*Crip Theory*):

Esta reflexión que se ha producido en los últimos años del lado de la literatura escrita por mujeres conduce necesariamente a un análisis que parte del feminismo y una enfermedad ocular, género y escritura para estudiar producciones corporeales de estas nuevas poéticas de la visión que se configuran como instancias de resistencia frente a los sistemas de normativización de los cuerpos (Pascua Canelo, 2021a: 77-78).

¿A dónde nos lleva esta genealogía de poéticas de lo difuminado, borroso, brumoso, sombreado u opaco, vinculada a menudo al desvío de los ojos y/o de su mirada? Coincido con Pascua Canelo en que se trata, como he articulado en este texto de forma expandida, de un posicionamiento escritural de resistencia del corpus textual literario y del cuerpo o de los cuerpos que interactúan con él; desde la escritura y desde la lectura. Esta idea sostenida y cambiante, de la mirada al ojo, traza, sin duda, un camino (o una red de caminos) de transformación que, en el último apartado, quiero poner en relación con el fenómeno de la sujeción oblicua, al que me he referido en anteriores ocasiones, que invita a pensarnos como sujetos en relación, frágiles.

3. La su(b)jeción oblicua

Al mismo tiempo que estas poéticas creativas desde la mirada de unos ojos refractivos se hacen más y más presentes, la *inclinación* ha ido ganando protagonismo en las reflexiones de los feminismos más recientes⁶, en relación con la determinación del sujeto político de los feminismos⁷, cuando la categoría en la que parecíamos converger —la categoría mujer—, siempre problemática, ha sido deconstruida por su carácter de suplemento y exterior constitutivo de su contrario complementario, el hombre; y, del mismo modo, el cuerpo que se le asociaba como una evidencia ha pasado a doblarse con la forma de un interrogante encarnado, a la vez que se lo ha concebido como una construcción performativa que se sostiene por la repetición —ciega y tensionada— de normas en disputa (como por ejemplo el género mismo).

Con el término *su(b)jeción* apelo tanto al estar sujeto como al devenir sujeto, esto es entendida como un proceso. Según el Abecedario anagramático del Museo Reina Sofía de Madrid, la *subjetivación* se usa

[...] para referirse al proceso a través del cual nos constituimos como sujetos y manifestamos nuestra subjetividad. Este concepto problematiza la noción de identidad como un estado natural o dado, pero también como un lugar a donde llegar. Si usamos «subjetivación», también en vez de «sujeto», marcamos una distancia clave. La

<6> La inclinación, sin embargo, lleva estando presente en las propuestas feministas más clásicas y canónicas. Así, el magnífico fragmento de *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Woolf, cuando en el quinto capítulo reflexiona, con exquisita ironía, con la necesidad de inclinarse para ver más allá de la omnipresencia del «I» («Yo») y la sombra que proyecta sobre lo demás —efectivamente *de más*—, lo sobrante o marcado por no estar autorizado para ocupar ese hipotético lugar de enunciación neutro y universal, que se sostiene como tal desde el privilegio masculino, cisheterosexual, capacitista, blanco, occidental, capitalista y colonialista.

<7> Aunque en su texto no hable de inclinación, remito a la excelente y lúcida reflexión de Gracia Trujillo sobre el sujeto político de los feminismos (Trujillo, 2009) porque viene a demostrar que el cuerpo ya no es la evidencia (anatómico-genital) última de un lugar de enunciación identitario desde el (cis)género, sino un campo de batalla, un interrogante (Torras, 2007).

<8> Begonya Sáez editó en 2014 un volumen que recogía (y acompañaba de otros textos) el sugerente diálogo que mantuvieron Adriana Cavarero y Judith Butler durante un seminario sobre vulnerabilidad que tuvo lugar en la Universidad Autónoma de Barcelona.

subjetivación designa un proceso y no una situación, o un estado, o un estatus o un principio del ser.

Y el adjetivo *oblicua* lo uso para poner de manifiesto que este proceso de devenir sujeto nos inclina porque tiene lugar en relación. Sin inclinación no hay relación. Esta nos acompaña desde la escena del nacimiento, tal y como señala Adriana Cavarero en su relectura de Hannah Arendt. Pero ¿qué sucede cuando desde nuestra fragilidad, constitutiva de nuestra condición humana, desde esa vulnerabilidad que nos atraviesa y nos inclina hacia lxs otrxs (de la que Judith Butler se ocupa magníficamente en *Vida precaria*) perdemos el equilibrio y nos desorientamos⁸?

Sin duda es la académica independiente británica-australiana Sara Ahmed, especialmente en su ensayo *Fenomenología queer*, publicado en 2006, quien nos invita a pensar la desorientación, así como la posibilidad de una articulación política asociada. Desorientarse es perder la verticalidad, la línea recta de lo *straight* y torcerse, inclinarse. Precisa Ahmed:

Si mi proyecto en este libro ha sido mostrar que las orientaciones están organizadas en vez de ser casuales, cómo determinan lo que se convierte en una realidad social y corporal, entonces ¿cómo podemos entender lo que significa estar desorientado? ¿Es la desorientación un signo corporal de «des/organización», el fallo de una organización para mantener las cosas en su sitio? ¿Qué nos dicen estos momentos de desorganización? ¿Qué hacen, y qué podemos hacer con ellos? (Ahmed, 2019: 218)

Creo que esta es la pregunta que estamos respondiendo desde buena parte de las propuestas feministas⁹, en la articulación política que les es insoslayable.

La misma Sara Ahmed advertía de los peligros potenciales de la desorientación si se sufre sin que nada ni nadie responda a la inclinación que esta infringe:

La desorientación como sensación corporal puede ser desestabilizadora, puede destruir la confianza que la persona tiene en sus fundamentos, o en la creencia en que los fundamentos que tenemos pueden sostener las acciones que hacen nuestra vida más vivible. Estos sentimientos de destrucción, o de estar destrozada, pueden persistir y convertirse en una crisis. O el sentimiento mismo puede pararse, cuando los fundamentos vuelven o cuando volvemos a esos fundamentos. El cuerpo puede ser reorientado si la mano que se tiende alcanza algo para afianzar una acción. O la mano puede tenderse y no encontrar nada, y puede en cambio agarrar la indeterminación del aire. El cuerpo, cuando pierde su apoyo, puede perderse, deshacerse, verse arrojado (Ahmed, 2019: 217).

¿Quién contará la historia de nuestras lágrimas? La literatura en particular —y el arte en general— son espacios donde nos relacionamos con una cosa *otra*, algo que no estaba o estaba y no tenía discurso, alguna realidad insospechada o tremendamente temida, es un lugar de inclinación necesaria donde la desorientación suele encontrar ese algo que afianza una acción, o un espejo donde re-

<9> Remito al artículo de Torras (2020) a propósito del poemario de Txus García (2018), *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*, donde se analiza la performatividad textual de esta sujeción inclinada, así como los medios por los que la poesía de García interpela a quien ocupa la posición lectora por la inclinación que nos sujeta también lxs unxs con lxs otrxs, en desorientaciones compartidas que ponen en evidencia esos fallos del sistema de control que nos rige, los colapsos del régimen de enunciabilidad que la poesía de García señala en complicidad y alianza para el cuidado mutuo.

conocerse desorientadxs en común. En este sentido, la *lectura de la literatura* puede (y debe) ser un lugar de transformación. La forma, en el arte —y la literatura lo es—, significa. Los lenguajes artísticos que usan las comunidades no hegemónicas a menudo *oscurecen*, desde esas poéticas efractivas y refractivas simultáneamente, para advertirnos que hay un precio que pagamos cuando nos conformamos con una claridad expositiva, diáfana y derecha. ¿Qué no dice lo que aparentemente lo dice todo y no deja nada afuera? He aquí toda la historia y solamente la mitad (o menos) del argumento. O tal vez debería decir de la trama, porque no se trata de nada parecido a un razonamiento.

En la confluencia del género, la sexualidad, el lenguaje y el poder, a medias ciegas de ojos desobedientes y del todo inclinadas, nos toca tejer —textualizar— la urdimbre que sostenga esa trama ausente. O borrosa. La que solamente es visible al mirar de los ojos de las sombras, las brumas y las desorientaciones.

Bibliografía citada

- AHMED, S. (2019): *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, trad. J. Sáez, Barcelona: Bellaterra.
- BIZZARRI, G. (2019): «The Queer and the Ominous: Lina Meruane's Poetics of "Degeneration"», *Soletras*, vol. 38, 2, 213-227.
- CIXOUS, H. (2001): *Velos*, trad. Negrón, M., México: Siglo XXI.
- FUSS, D. (1999): «Dentro/Fuera», trad. de M. Torras, en N. Carbonell y M. Torras (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 113-124.
- GARCÍA, T. (2018): *Ese torcido amor. La ternura de los ahogados*, Barcelona: Bellaterra.
- MARÇAL, M-M. (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona: Proa.
- MERUANE, L. (2012): *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile: Eterna cadencia.
- MERUANE, L. (2021): *Zona ciega*, Barcelona: Ramdon House.
- NOEMÍ, D. (2012): «Con *Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia», *Amerika*, 7, <<https://doi.org/10.4000/amerika.3389>>, [12/01/2022].
- PASCUA CANELO, M. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral tomada*, vol. 7, 13, 178-201.
- PASCUA CANELO, M. (2021a): «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Letral*, 26, 75-106.
- PASCUA CANELO, M. (2021b): «Mujeres a la vista: género e inscripción autorial en *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe», *Pasavento*, vol. IX, 2, 343-359.
- RAMAJO, B. (2021): *Desbordar el cuerpo lesbiano. Sobre el «más allá» de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/672740#page=1>>, [20/01/2022].
- REISZ, S. (2018): «El espectro de los ojos y sus viajes transatlánticos», *Brumal*, VI, 1, 263-281.
- RICH, A. (1983): «Cuando las muertas despertamos. Escribir como

- revisión (1971)», en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, trad. M. Dalton, Barcelona: Icaria, 45-67.
- RICH, A. (1996): «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)», trad. M. Rivera Garretas, *Duoda*, 10, 15-42.
- RIVERA GARZA, C. (2005): «La miopía es lo contrario de la fe» en *No hay tal lugar*, <<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/01/>>, [12/01/2022].
- ROIG, M. (1992): *Dime que me quieres aunque sea mentira*, trad. A. Picazo, Barcelona: Península.
- SAEZ, B. (2014): *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona: Icaria.
- TORRAS, M. (2007): «El delito del cuerpo» en Torras, M. (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 11-36.
- TORRAS, M. (2020): «Fragilidades del queerpo: Ese torcido amor, de Txus García», *eHumanista/IVITRA*, 17, 42-61.
- TORRAS, M. (2021a): «El exceso del cuerpo: leer críticamente contra lo que sobra» en Lizarazo, D y Giménez Gatto F. (coords.), *Cuerpos inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas*, México: Siglo XXI, 77-94.
- TORRAS, M. (2021b): «¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico», *Theory Now*, vol. 4, 2, 45-64.
- TRUJILLO, G. (2009): «Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *as (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español», *Política y sociedad*, vol. 46, 1-2, 161-172.
- WEIGEL, S. (1986): «Double Focus: On the History of Women's Writing» en Ecker, G., *Feminist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 23-52.
- WITTIG, M. (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, trad. J. Sáez y P. Vidarte, Barcelona-Madrid: Egales [1992].
- WITTIG, M. (2007): *La pensée straight*, París: Éditions Amsterdam.

#27

OJOS IMPERTINENTES. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA DOBLE EN *EL TRABAJO DE LOS OJOS DE MERCEDES HALFON (2017) Y EL NERVIO ÓPTICO (2014)* DE MARÍA GAINZA

Carlos Ayram

Pontificia Universidad Católica de Chile/ANID

<https://orcid.org/0000-0002-6043-0884>

Artículo || Recibido: 28/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.3

cjayram@uc.cl

Ilustración || © João Muniz – Todos los derechos reservados

Texto || © Carlos Ayram – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este artículo analiza las novelas argentinas recientes *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon y *El nervio óptico* de María Gainza desde la perspectiva de los estudios de la discapacidad, con el objetivo de indagar cómo los usos metafóricos y materiales de los ojos impertinentes de las protagonistas dan cuenta de la construcción de una mirada doble, parcial y situada en la que a la par que se describen objetos artísticos y se consultan archivos médicos, se altera el régimen escópico ocularcéntrico —propio de nuestra era— a través del estrabismo y la diplopía. Sostengo que las narradoras —atravesadas por marcadores de clase y de género— escriben desde sus condiciones oculares con el propósito de visitar la historia occidental del arte para entrecruzarla con la propia vida y, por otro, examinar y tensionar el archivo de la oftalmología que ha dejado al margen las miradas estrábicas de las mujeres.

Palabras clave || Ojos | Mirada doble | Discapacidad visual | Gainza | Halfon

Ulls impertinents. La construcció d'una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) i *El nervio óptico* (2014) de María Gainza

Resum || Aquest article analitza les novel·les argentines *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon i *El nervio óptico* de María Gainza amb l'objectiu d'indagar en els usos metafòrics i materials dels ulls de les protagonistes. Plantejo com a hipòtesi que en les dues obres les narradores produeixen un registre singular —travessat per marcadors de classe i gènere— sobre les seves particulars condicions oculars que els serveix, d'una banda, per a fabricar una història personal de l'art i, d'altra, per a posar en evidència l'absència de la mirada estràbica femenina. Totes dues novel·les presenten la construcció d'una mirada doble en la qual es descriuen objectes artístics i arxius, però que, al temps, anuncia un peculiar règim escòpic travessat, en aquest cas, per l'estrabisme i la diplopia.

Paraules clau || Ulls | Mirada doble | Discapacitat visual | Gainza | Halfon

Impertinent Eyes. The Construction of the Double-Gaze in *El trabajo de los ojos* by Mercedes Halfon (2017) and *El nervio óptico* (2014) by María Gainza

Abstract || This article analyzes the Argentine novels *El trabajo de los ojos* by Mercedes Halfon and *El nervio óptico* by María Gainza to investigate the symbolic and material uses of the protagonists' eyes. I hypothesize that in both works, the narrators produce a singular register —crossed by class and gender markers— of their particular ocular conditions that serves, on the one hand, to fabricate a personal history of art and, on the other, to highlight the absence of the female strabismic look. Both novels show the construction of a double gaze in which artistic objects and archives are described, but which, at the same time, announces a peculiar scopic regime traversed, in this case, by strabismus and diplopia.

Keywords || Eyes | Double gaze | Visual disability | Gainza | Halfon

Porque se escribe, se ha escrito siempre, en un estado de asombrosa ceguera, comenté en una ocasión; si el lugar del testigo ocular es el ver ahora, el del escritor es el haber visto antes y cerrar los ojos mientras escribe

(Meruane, 2021: 90)

0. Introducción

Guadalupe Santa Cruz escribió en *El espesor de las palabras* que «son cuerpos incómodos aquellos que escriben textos a modo de ensayos. Ensayan una y otra vez medirse con los órdenes que amenazan enderezar su puño, rompen una y otra vez la coraza de las palabras, esas armaduras que son las obligaciones disciplinarias de cada lenguaje, forzadas a avanzar reafirmando su pertenencia a un linaje» (2013: 13). Esta afirmación cobra sentido hoy cuando la intensa y prolífica producción literaria de América Latina ha retornado a la potencialidad discursiva y retórica que ofrecen los cuerpos monstruosos, enfermos, «discapacitados» y/o anticatónicos; todo ello con el propósito de bloquear y erosionar los discursos dominantes que estructuran y entrelazan desigualdades y violencias que sitúan la diferencia en su dimensión peyorativa y aberrante. Los cuerpos de los que habla Santa Cruz no están oxigenados por la razón o entregados al engañoso paradigma del bienestar: se rebelan a las estériles promesas del presente, se disputan con una indocilidad rabiosa el derecho a ensayar sus propias coordenadas de existencia y, como figuras, interrogan éticamente las configuraciones políticas que han gobernado la vida.

A propósito de lo anterior, la producción literaria latinoamericana reciente ha reconsiderado el lugar político de los cuerpos enfermos y/o «discapacitados», históricamente controlados por el saber biomédico o demonizados por ser radicalmente diferentes, con un doble objetivo: por un lado, evaluar estéticamente nuestro presente para dar cuenta «de las transformaciones del cuerpo social, una especie de diagnóstico en imágenes que reproduce un meta-cuerpo, un cuerpo-registro de las alteraciones, las convulsiones, las carencias de la época que está viviendo» (Scarabelli, 2019: 8). Y, por otro, hacer visible un régimen de actividad que orienta posibilidades emancipatorias en el seno de los sistemas biopolíticos y económicos que desprecian la vida e inoculan ideales ficticios de salud y de bienestar¹.

Ahora bien, paralelo a la insurgencia de corporalidades críticas y no normativas en el discurso literario, algunos materiales producidos con mayor amplitud en el Cono Sur fijan particularmente su atención en condiciones oculares inscritas dentro de la categoría de discapacidad visual, que autorías, principalmente, femeninas, han tematizado y problematizado, en ocasiones, con recursos autoficcionales. Estas escrituras o «auto-ojo-grafía[s]» (Meruane, 2021: 90), exhiben, primero, la excursión narrativa en una vida atravesada por historias clínicas y diagnósticos oculares; segundo, usan un léxico oftalmológico

Notas

<1> Según Marco Sanz «el arte de poner las enfermedades a nuestro servicio» (2021: 142) consiste en asumir de una manera radical nuestro ser corpóreo en distancia de una autoafirmación complaciente o heroica. Sanz propone un modelo emancipatorio del cuerpo, un *ars infirmari*, que haga de la dolencia o del malestar una alternativa de fuga para confrontar la idea ficticia de salud que nos inscribe en la fantasía colectiva de la inmunidad: «Así, la enfermedad abre un campo de juego para la libertad en la medida en que, por la acción que sobre el cuerpo ejercen ciertas fuerzas patogénicas, el sujeto descubre por primera vez que otro espacio es posible» (2021: 147).

que da cuenta de los primeros conocimientos sobre la salud ocular con funciones estéticas; y, tercero, proponen una revuelta —que transita de lo íntimo a lo público— a la manera en cómo las miradas femeninas y minoritarias instan una política de la visualidad que trae consigo nuevas formas de subjetivación.

Las obras de Lina Meruane, Guadalupe Nettel, Dolores Reyes, Mercedes Halfon, María Gainza, Guadalupe Santa Cruz, Emma Reyes, entre otras, escarban en la constitución material del órgano de la visión —en ocasiones con derivas fantásticas como en el caso de Reyes—, atravesadas por las deudas del pasado reciente, por la maternidad, la infancia medicalizada, el retorno a la nación o la enfermedad terminal de sus seres queridos. Estas narrativas tienen como objetivo primario detectar cuál es el impulso que motiva a las autoras y personajes a mirar de manera diferente la realidad, la historia, las propias condiciones que hacen posible la escritura y los diagnósticos médicos que las asedian y disciplinan. En el caso particular de las autorías aquí mencionadas, sus preocupaciones sobre la visión, la visualidad y los ojos no solo son de interés estético: reivindican el «no ver-viendo» (Meruane, 2021: 152), para alterar las disposiciones y los relatos de los videntes con fines políticos².

Visión, ceguera y visualidad son términos que cobran relevancia en la producción literaria reciente latinoamericana, dadas las actuales condiciones políticas que atraviesa la región y el lugar decisivo que ocupan y están ocupando las miradas femeninas, feminizadas y feministas en la construcción de otros regímenes de visualidad que exceden los ordenamientos ocularcéntricos y capacitistas anclados en los centros neoliberales y generizados del poder³. Huelga decir que tanto el ocularcentrismo, es decir, un modelo de conocimiento y percepción que privilegia los ojos y la visión (Jay, 2003) como el capacitismo (Campbell, 2009)⁴, un sistema perjudicial que imagina un modelo de rendimiento corporal redituable, se interconectan y colaboran en el sostenimiento del poder patriarcal que disciplina la manera en que se mira y se conoce la realidad para mantener el *statu quo*. Por ejemplo, para Nivedita Menon, desde el contexto del feminismo no-occidental, ver como feminista «desorganiza y desordena el marco establecido, se resiste a la homogenización y abre múltiples posibilidades en lugar de cerrarlas» (2020: 14). Ver desde una posición de marginalidad e incluso con un tipo de discapacidad visual es ya por sí un gesto de subversión al poder y a su proceso de generización que excluye a mujeres y disidencias sexuales y corporales de sus ordenamientos, así como también condicionan los modos de representar la realidad y la experiencia.

El presente artículo examina dos novelas argentinas recientes, *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon y *El nervio óptico* de María Gainza, obras que se inscriben dentro de lo que Marta Pascua ha catalogado lúcidamente como «poéticas del ojo» (2021: 76), donde cobran relevancia absoluta «las condiciones materiales de [la] mirada, sus posibles fallas y la relación de esta discapacidad visual con la

<2> Tanto María Gainza como Mercedes Halfon provienen de áreas distintas al de la narrativa. Gainza ejerce como crítica de arte y Halfon ya había publicado cinco libros de poemas previos a la novela, cuestiones que son constatables en sus producciones. De hecho, ambos libros tuvieron muy buena recepción e inmediatamente se convirtieron en fenómenos literarios de gran interés. Es justo mencionar que María Gainza ganó en premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2019 por su segunda novela, *La luz negra* (2018), lo que la posicionó como una de las voces más originales de la narrativa latinoamericana contemporánea. Por su parte, Mercedes Halfon ha recibido diferentes estímulos y becas en Colombia y España para continuar con el desarrollo de su trabajo creativo y de escritura, lo que demuestra interesantes trayectorias por el campo cultural y literario.

<3> No es posible dejar de pensar que esta inclinación política sobre la visualidad y la mirada también se vincula hoy más que nunca con el contexto de represión estatal que le ha arrebatado el derecho a ver, presenciar el presente y reimaginar el futuro a mujeres y jóvenes en varios países de América Latina, en especial, en Chile, Colombia y Ecuador.

<4> Fiona Kumari Campbell menciona que los estudios de la discapacidad deberían migrar a los estudios sobre el *ableism* (lo traduzco como capacitismo), ya que este debería ser examinado como el origen de una ideología narcisista del cuerpo íntegro.

escritura y con la condición de cuerpo enfermo» (2021: 77). Empero, más que curiosamente hablar del ojo o remitir a un conocimiento fisiológico del órgano en cuestión —aunque en ocasiones aparecen sutiles especulaciones sobre las enfermedades que los aquejan y los temblores inexplicables que les suceden—, esas autorías lo usan, lo textualizan y lo detallan con fines prácticos, sensibles y, sobre todo, políticos. De ahí que sea relevante considerar que los ojos que ven en las novelas doblan la mirada y la orientan hacia experiencias personales vinculadas con la oftalmología o la apreciación artística, y proceden, en este caso, por impertinentes. Su impertinencia descansa en la manera en que enfocan o desenfocan sus puntos de vista, proponen una distancia focal con su relación de pareja, con su infancia y con las relaciones maternofiliales, aunque también exhiben, de igual forma, modos de desacuerdo a los modelos de percepción visual dominantes —y de raigambre moderna— que no consienten que ojos cruzados o dobles elaboren la realidad desde sus observaciones acuosas.

El trabajo de los ojos narra el proceso de investigación que una mujer con estrabismo emprende sobre su condición cuando su oftalmólogo, Balzaretti, ha muerto inesperadamente. En 47 fragmentos, la narradora-protagonista da cuenta de su genealogía familiar a través de las enfermedades del ojo y se va infiltrando poco a poco en los anales de la oftalmología. A través de diarios, enciclopedias y archivos, esta mujer reconstruye una singular historia sobre el estrabismo donde, paradójicamente, las mujeres estrábicas están ausentes. Por su parte, en *El nervio óptico*, una mujer con diplopía se pasea por Buenos Aires frecuentando museos o encontrando en el consultorio de su oftalmólogo reproducciones de obras artísticas que va detallando ecrásticamente con sumo interés, hablando de la génesis de la obra, la teoría del color, la vida del artista; todo mezclado con pequeños sucesos, historias y memorias de su infancia y juventud desde un presente donde acompaña un cuerpo enfermo, el de su marido.

Ambas novelas nos presentan a dos mujeres que ven de manera distinta el mundo: pactan con la escritura el registro de su cotidianidad ocular y dan cuenta de la necesidad de no dejar de ver el mundo que las rodea. Si bien la categoría de novela permite ubicar estos objetos dentro de un género específico, estoy de acuerdo en que su carácter «híbrido y misceláneo» (Pascua y Ayram 2021: 121-122) en el caso de Halfon, y en ocasiones parecido a una crónica íntima, en el caso de Gainza, rebasa la convencionalidad genérica para tensionar la escritura en cuanto registro que controla la realidad.

Las dos novelas aquí consideradas construyen una mirada doble en términos tanto textuales como metafóricos y altera un régimen escópico ocularcéntrico. Tal como lo plantean Alicia Montes y María Cristina Ares «la caída de esa mirada absoluta, situada en ningún lugar, cuya categoría central es el espacio, trae aparejada la preeminencia de una percepción encarnada, limitada y atravesada

por el tiempo» (2022: ii). La mirada doble que las novelas ensayan es posible por las condiciones oculares de sus protagonistas, el estrabismo y la diplopía, y por el acceso y control de la escritura que está garantizado porque ellas provienen de contextos familiares y educacionales privilegiados. Más que un interés reconstructivo o meramente oftalmológico, las narradoras—que al tiempo comparten sus biografías con las autoras—doblan en sus respectivas diégesis intereses comunes a la visión, la visualidad y los objetos o archivos que consultan y/o describen. Para estas protagonistas, la mirada doble exige a un par de ojos nuevos procesos de representación en una cultura ocularcéntrica que «anestesia, seduce y altera como una droga» (2020: 11), como sugiere Alejandra Castillo⁵.

1. Una mirada doble

Rosemarie Garland-Thomson, desde el campo de los estudios de la discapacidad, afirma que detrás de toda mirada debe siempre pensarse en una ética que la guíe, sobre todo, si lo que miramos—o quien nos mira—excede nuestros marcos de comprensión sobre el mundo o se nos presenta desafiante para nuestro sistema de valores. A la autora le interesan los procesos y activismos que desarrollan ciertos sujetos con discapacidad cuando desafían la mirada convencional y normativa para proponer escenarios pedagógicos, políticos y reparadores (en tanto búsqueda de justicia social) que hacen posible que se despoje del estigma y del rechazo la mirada sobre el cuerpo diferente. La clave de este proceso son los diversos encuentros sociales y culturales que hacen posible que las miradas se crucen, se sostengan y se rehagan bajo marcos políticos celebratorios y reivindicativos: «how we look at one another can be a productive aspect of our interpersonal, even our political, lives. If all this is so, then the question for starers is not whether we *should* stare, but rather how we *should* stare» (2009: 185). Para Garland-Thomson, cuando hemos concienciado aquello que despierta un inusual interés y, por tanto, capta nuestra atención, nos convertimos en observadores éticos: «what gives such attractions power in these formulations is their capacity to vivify human empathy through bearing visual witness» (2009: 188).

¿Cómo han sido mirados estos cuerpos históricamente?, ¿qué tipo de reacciones despiertan en la mirada los cuerpos disidentes a la norma? Ahora bien, ¿cómo devuelven las miradas los sujetos que han sido evaluados y diagnosticados toda su vida?, ¿qué retos proponen para la mirada, pero al tiempo, qué mirada construyen desde sus experiencias, devenires y movimientos? La irrupción en diversas manifestaciones culturales de bellezas no normativas, rostros poco ortodoxos, cuerpos mutilados por la guerra o por extirpaciones quirúrgicas y sujetos cuyos ojos pierden funcionalidad ocular, exige y trae consigo una eticidad diferente que nos invita, como sugiere

<5> Para Castillo el ocularcentrismo en tanto que un paradigma de conocimiento «determina las propias coordenadas que organizan materialmente lo en común en una historia que se reconoce fácilmente y por comodidad como historia de occidente» (2020: 21).

Karina Marín a *con-movernos*, es decir, «a afectarse hasta el punto de provocar un nuevo movimiento, fuera de todo lo prescrito, de todo lo esperado» (2020: 125).

El problema de la mirada, sin embargo, remite también a quien tiene el derecho a constituirse como un observador y, específicamente, a las condiciones materiales —sean fisiológicas y/o geopolíticas— que garantizan que esa mirada sea posible. No todas las miradas importan de la misma manera y no todas alcanzan a ser reconocidas como legítimas. Las miradas de las mujeres, los sujetos con discapacidad visual, las comunidades indígenas, los inmigrantes, entre otros, han sido permanentemente descalificadas y devaluadas por un sistema patriarco-colonial⁶ que privilegia la visión por encima del cuerpo o aniquila cualquier intento de mirar sin pretensiones universalistas y racionales la realidad.

Ahora bien, ¿cómo miran sujetos con afecciones oculares?, ¿qué tropos y modalidades de representación desarrollan?, ¿cómo y bajo qué condiciones miran?, ¿qué hay que aquellos a los que se les ha negado su derecho a mirar y han sido mutilados brutalmente por la policía en la calle al calor de la protesta ciudadana? En este caso, me interesa la manera en que aquellos sujetos minoritarios, principalmente mujeres que llevan las marcas de la discapacidad visual, insisten en producir y construir una política de la mirada que, al mismo tiempo, se convierte en el recurso más próximo de visibilidad ética, construcción identitaria y posición anti-ocularmente normativa.

Como lo anticipé previamente, *El trabajo de los ojos* y *El nervio óptico* introducen dos narradoras-protagonistas que, desde dos condiciones oculares, a saber, el estrabismo y la diplopía, resisten a desintegrarse como observadoras y *veedoras* del presente en el que se sitúan. En el primer caso, el estrabismo puede ser definido como una «desalineación ocular» (Serrano Camacho, 2011: 108) que impide una fijación bifoveolar, y por tanto, anula la capacidad de profundidad, mientras que la diplopía es considerada una alteración del sistema visual que produce una sensación de ver literalmente doble. Sin embargo, las afecciones que padecen las narradoras —y desde las cuales se enuncian— posibilitan que la mirada pueda tener una doble constitución con propósitos políticos, estéticos y éticos definidos. Esto supone que el estrabismo y la diplopía entendidas aquí tanto como trastornos o alteraciones visuales —más las afecciones o infecciones oculares derivadas de ellas: astigmatismo, mioquimia, ambliopía, hipermetropía, conjuntivitis o blefaritis— afectan la mirada de las protagonistas así como su proceso singular de escritura. Esa afectación no puede ser entendida como una desventaja funcional, para alejar aquí cualquier lectura capacitista que se pueda hacer de la condición ocular de las protagonistas, por el contrario, es la más ventajosa de las habilidades desarrolladas por estos sujetos femeninos y por un par de ojos que miran simultáneamente en varias direcciones, tiempos y espacios.

<6> La idea de un patriarcado colonial ha sido estudiada ampliamente por Aura Estela Cumes quien afirma: «tanto el colonialismo como el patriarcado han sido capaces de afectar el sentido de la vida en el orden social en que vivimos porque interviene en las relaciones de poder y nos da forma de acuerdo con nuestra posición en el sistema de jerarquías y privilegios. Nos reorganiza desde adentro» (2012: 12).

Las narradoras miran doble o pueden ver en direcciones opuestas. Todo ello queda concretizado en sus materiales personales, en las notas mentales y en los pasajes en los que edifican una subjetividad atravesada por el daño ocular. «Yo, un ojo que se extravía» (Halfon, 2019: 36) nos comenta la protagonista de *El trabajo de los ojos* cuando es consciente de los procedimientos que afectan la producción de la visión, en este caso, del ver bien. El estrabismo es una condición ocular vivida por la narradora desde su infancia a quien su oftalmólogo, Balzaretti, le solicitó no corregir cuando era una niña: «si me hubieran operado no sé hacia a dónde apuntaría ese ojo. Hacia un ángulo del cielorraso» (2019: 15). Ella escribe en una *laptop* que, curiosamente, parpadea todo el tiempo como si acaso los temblores oculares encontraran correspondencia con los objetos que usa la narradora: la escritura aparece aquí como una suerte de «prótesis que conecta el interior con el exterior» (2019: 53).

El ojo extraviado mira en dirección distinta al del ojo «sano». La escritura sería entonces ese lugar de registro, pero también la condición de posibilidad para hacer que la mirada si bien no se fije, se desvíe de vez en cuando o detalle aquello sobre lo que le interesa dar cuenta. Los ojos nunca convergen en el mismo punto y eso es lo más atractivo de la novela cuando nos sugiere que el ojo extraviado mira por interés, reconstruye poéticamente a falta de una imaginación clínica y, sobre todo, le permite a la protagonista pensar en las implicaciones que tiene que un par de ojos observen con mayor distancia el mundo y, claro está, con problemas asociados a la profundidad.

Por su parte, la narradora de Gainza es tanto una espectadora como una crítica de arte. Educada en un círculo económico y familiar privilegiado, exhibe un conocimiento profundo del arte como si ella fuera en realidad la curadora de un museo donde se mezclan la vida y las pinturas. Como aduce Leticia García «detalles visuales que le permiten relatar las contingencias de su pasado, vueltas necesarias en la construcción de lo que dice ser, para poder pensar lo que vendrá» (2020: 3). Mientras recuerda dónde y bajo qué circunstancias conoció obras como *La caza del ciervo* de Alfred de Dreux, *El mar* de Gustave Coubert o reproducciones de los cuadros de Mark Rothko, ella documenta el pasado con los recuerdos revueltos de su memoria. La diplopía no es solo una mención a la alteración ocular que padece desde la infancia, inoperable en ese momento como sucede con la protagonista de Halfon: «—Antecedentes— dijo el doctor Adelman. —¿Oculares?— Diplopía. Como a los siete trataron de operarme pero los médicos desistieron, era tan inquieta que la anestesia no prendía» (2019: 93).

La diplopía es tanto la condición ocular como la estrategia de recomposición de la memoria y de la vida. El nervio óptico, donde se alojan millones de terminaciones nerviosas que entregan mensajes visuales al cerebro y, en donde básicamente se produce la visión, está alterado; de vez en cuando mira doble. La narradora no busca solo producir un acto efrástico; los cuadros remiten a un cuerpo

que lo produjo, abren la posibilidad para visitar el pasado familiar y se vuelven un dispositivo que activa la necesidad de entender el presente. Como comenta acertadamente María Cristina Ares: «El ojo “palpita”, sufre “espasmos” y “temblores” con la frecuencia de un ritmo cardíaco acelerado, como si en lugar de que se acelerara el corazón frente a la obra de arte, se activara el ojo al que se alude como la sede de la emoción» (2022: 10). No solo se mira en una temporalidad específica: el presente aloja el pasado y la mirada, entonces, se remonta aquello que fue ruina, deseo o aprendizaje.

Cuando la narradora frecuenta el consultorio del Dr. Adelman se encuentra en presencia de una réplica de un Rothko de colores negro y rojo. La atención oftalmológica primaria que recibe desata el deseo inmediato de mirar, de sentir entonces la interpelación del objeto artístico en sus ojos acuosos: «Debo permanecer hasta que me hagan efecto las gotas. Soy tramposa. Cada tanto espío entre las pestañas húmedas. Miro el póster de Rothko. Siento mis pupilas expandirse. Abro y cierro. Cuando abro, el rojo me chupa, cuando cierro flota sobre el negro de mis párpados» (Gainza, 2020: 93). Los ojos dilatados de la narradora insisten en seguir viendo la imagen que para ella es la muestra más brutal del arte abstracto y coinciden con el periodo de mayor derrumbe que atravesó el pintor en su carrera artística, como si para mirar la mejor de sus obras, solo un momento como aquel, de profunda soledad y ansiedad por la muerte —como sucedió con Rothko—, la habilitara.

Una reproducción de Rothko luego es obsequiada por la narradora a su esposo mientras está convaleciente en un hospital diagnosticado por linfoma no Hodgkin: «Él decía que las imágenes le funcionaban de noche, cuando el silencio del hospital lo abrumaba» (2020: 96-97). La obra aparece en dos instituciones de salud: otra relación doble aparece aquí: ojos enfermos/póster de Rothko; cuerpo enfermo/póster de Rothko; hospital-consultorio/cuadro de Rothko. La obra aparece aquí en conexión con la enfermedad terminal y acompaña la espera hospitalaria lo que evoca el peor periodo de la vida del artista. Rothko padecía de un enfisema avanzado que, combinado con la depresión y la ingesta de alcohol, lo llevaron a optar por la muerte voluntaria: «una hora después, cuando llegó la policía, flotaba en una pileta roja del tamaño de sus pinturas» (2020: 93).

La narradora de Gainza confiesa que «uno escribe algo para contar otra cosa» (2020: 20), mientras que la de Halfon afirma «que hay una vinculación entre mirar y escribir» (2019: 4). Ambas desarrollan una conciencia afirmativa y positiva sobre la escritura, la cual les permite textualizar la realidad con soluciones salinas en sus ojos o con temblores que suceden de manera inexplicable. Existe un vocabulario ocular que ayuda a que las narradoras den cuenta de su mirada desde un lugar privilegiado donde se efectúan descripciones líquidas y espiritualizadas de la realidad que, en este caso, parecieran funcionar como alternativas a lo real. Las protagonistas describen el mundo que ven borroso y también el que observan cuando

usan algún tipo de medicamento que al dilatar la pupila, pareciera dilatar la escritura: «vi pasar espíritus. Las calles hasta allá, como uno de esos sueños en los que las cosas son y no son. Plaza Italia se parecía mucho a Plaza Italia, pero no era exactamente la real» (Halfon, 2019: 50).

Marta Pascua ha leído estas fábulas y narraciones sobre las miradas borrosas como síntoma de una estética literaria que «se posiciona en los márgenes del inconsciente óptico, operando sobre las capacidades e incapacidades del orden visual para interpretar el mundo desde un ángulo femenino» (2019: 185). Tanto Halfon como Gainza, siguiendo a Marta Pascua, podrían estar denostando las bases ideológicas del ocularcentrismo, es decir, de un modelo que ha privilegiado históricamente los ojos y la visión masculina como centro de la construcción del conocimiento. Las obras no solo se dedican a reconstruir una suerte de vida atravesada por los trastornos oculares, sino a oponerse a un régimen visual hegemónico —cuestión que trataré en la segunda parte de este artículo—.

Estoy de acuerdo con el planteamiento que hace Pascua porque evalúa críticamente la participación de estas ficciones híbridas en el proceso de construcción de una mirada reivindicativa y radicalmente femenina, discapacitada y feminista. No ver bien o no ver puede tratarse, en el caso de estas narrativas, de una metáfora, como sugiere Andrea Kottow a propósito de narradoras chilenas que tematizaron la ceguera durante la primera mitad del siglo XX, «no solo de las dificultades que tienen las mujeres de ver, es decir, de entender un sistema social constituido y liderado por una cultura patriarcal, sino también en tanto espejo inverso de las formas en que ellas son (no) vistas por esa cultura masculina» (2020: 110). Las novelas aquí analizadas si bien no hablan de la ceguera, sino de ojos afectados por trastornos, máculas, manchas y desviaciones fisiológicas, se ofrecen como modelos de escritura o de mediación ficcional sobre enfermedades y padecimientos oculares e indagan en las posibilidades que esos estados de excepción corporal y ocular brindan a las autorías para cuestionar la memoria familiar, los relatos fundacionales de la infancia y los apegos a una vida llena de promesas prósperas y crueles.

Los ojos extraviados y alterados registran, describen y detallan lo que ven, lo que recuerdan haber visto y no evitan ocultar las condiciones materiales y orgánicas que los guían. Esa doble condición de la mirada —que es tanto ocular como textual— deja entrever una insistencia en la visión parcial como posición política. Ya Donna Haraway, por ejemplo, había insistido en la naturaleza encarnada de la vista de las mujeres, sentido desprestigiado por una cultura patriarcal que objetiva la realidad y la abstrae. Si las miradas masculinas han consentido el hecho de mirar para conquistar —un eco colonial bastante claro o, como nos lo advierte Mary Louise Pratt, «hoy los ojos imperiales se posan sobre los espacios menos desarrollados»

(2010: 15)— las miradas femeninas y feminizadas aprovechan la parcialidad para no reproducir un régimen visual que hace de lo infinito «una ilusión, un truco de los dioses» (Haraway, 1991: 323).

La mirada parcial aboga por los conocimientos situados y localizados, está producida por un cuerpo atravesado por complejidades, estratos, multiplicidades y prácticas. La parcialidad de esa mirada habilita puntos de vista transformadores y prometedores, como insiste Haraway. Mirar desde abajo es una opción, pero mirar en varias direcciones y atendiendo a las necesidades particulares de cada organismo vivo, multiplica las promesas de hacer del mundo objetivo solo un pretexto para la construcción del conocimiento y de la realidad: «los subyugados tienen una decente posibilidad de estar del lado del truco de los dioses y de todas sus deslumbrantes —y, por lo tanto, cegadoras— iluminaciones» (1991: 328). Siguiendo las ideas de Haraway, solo que llevadas al contexto de las discapacidades visuales, las protagonistas se emancipan de la producción de una mirada totalizadora y van encontrando tácticas discursivas para entender las angustias producidas por sus condiciones oculares, pero también para seguir indicando cómo miran, bajo qué condiciones lo hacen y desde dónde se ubican como observadoras.

Empero, hay que considerar el papel fundamental y prometedor de esas miradas afectadas que también han sido subyugadas por la oftalmología que, como nos lo recuerda la narradora de Halfon «es la estilización de la medicina» (2019: 74). Es curioso que en los respectivos trayectos de ambas protagonistas, el consultorio oftalmológico aparezca como un escenario en la narración —con mayor frecuencia en Halfon que en Gainza—, en el que atraviesan la experiencia del diagnóstico, la corrección o la prognosis de sus situaciones oculares: «Como parte del mismo tratamiento por el que me va dejando ciega de a poco, Horvilleur me colocó la estructura ortopédica con la que se mide el aumento y me pidió que la esperara, justamente, en la sala de espera» (2019: 57). La experiencia encarnada de ambas autoras les garantiza conocer de primera mano su condición y tratar con ella en su cotidianidad: los procedimientos, aparatos, gotas y prótesis ópticas atraviesan a los cuerpos, se instalan ahí donde estos comienzan a narrar.

El desprendimiento del saber oftalmológico habilita la agencia que desarrollan estas mujeres con su escritura y de la posición ética derivada de las miradas dobles. Las narradoras usan sus historiales clínicos con fines estéticos, pero también toman el control ocular de sus condiciones. Con el estrabismo se distancian del mundo, con la diplopía ven en dos tiempos y momentos diferentes. Rossi Braidotti nos recuerda que la fuerza del devenir ético consiste en «movilizar las capacidades activas de la vida en el modo afirmativo de la potencia» (2020: 197). Esta afirmación es relevante por cuanto lo que mueve al deseo como fuerza vital destroza las jaulas (discursivas y epistemológicas) que encierran a los sujetos para prohibirles sentir el mundo de manera libre. La ética que defiende Braidotti, asumida

como práctica colectiva y esperanzadora contra toda forma de dominación y objetivación en el marco del posthumanismo, permite que la heterogeneidad y la complejidad en cuanto formas del devenir, constituyan subjetividades alternativas que quieren «saber otras cosas y quieren producir conocimiento de otras maneras» (2020: 194).

Las miradas patologizadas son las que rechazan los mandatos de una ocularidad normativa, deseable y productiva y, al mismo tiempo, tienen la esperanza de ver y registrar el mundo con las afecciones que poseen y que jamás ocultan. Las promesas que estas miradas nos entregan no se relacionan con la objetivación del mundo —ni mucho menos son miradas oraculares o que presagien el futuro—, por el contrario, dan cuenta de una posición crítica y humildemente parcial sobre los contenidos que conforman la realidad que las circunda. Sobre estas miradas hay una deuda histórica y estética que las novelas de alguna manera visibilizan más allá de una intención didáctica y, claro está, distanciándose de las narrativas y metáforas más convencionales que han trabajado con mayor profundidad condiciones relacionadas con la ceguera congénita o la pérdida de la visión gradual⁷.

2. Ojos impertinentes

En *El nervio óptico* la mirada de la protagonista se desliza inquieta por mansiones aristocráticas, consultorios oftalmológicos y museos de la ciudad, desacatando la obligación visual de abarcarlo todo. Ella ve en el objeto artístico una posibilidad eminentemente narrativa, no porque necesariamente narre la pintura, sino porque esta se convierte en un pretexto para reencontrarse consigo misma. Ana Gallego observa que la protagonista «da su visión —su trabajo— acerca de obras de autores “informadas” por otros, los historiadores del arte hegemónico, de tal manera que ella como consumidora/crítica de arte también se vuelve productora» (2019: 9). Es muy importante recuperar esa expresión de «dar su visión», como manifiesta Gallego, que consiste en otorgarle a los ojos un papel fundamental en la construcción de la experiencia estética, tanto la que la narradora adquiere como aquella que busca generarle a su lector. Los ojos de la mujer que frecuenta museos construyen una curaduría propia: su museo de arte es, entonces, la propia novela, como arguye María Cristina Ares, la obra de Gainza funciona en cuanto que «una novela-museo» (2022: 8).

En ocasiones, el encuentro con los cuadros es fortuito, accidental y activa, precisamente, la educación artística de la narradora. Para ella «la historia del arte puede ser letal como la estricnina» (Gainza, 2020: 123). Entonces, fabrica su una historia singular y menor, que cobra relevancia cuando los juicios estéticos que emite sobre una pintura vista la llevan también por los caminos de la vida del artista: su impresión no es ingenua o desinteresada, es gozosa y, en ocasiones, irónica. La novela no solo se dedica a describir con

<7> Es importante mencionar que, en el contexto anglosajón, los trabajos de David Bolt, *Metanarrative of Blindness* (2016) y de Susannah B. Mintz, *Unruly Bodies* (2007) se han preocupado por reflexionar teóricamente sobre las representaciones culturales y literarias que se han producido sobre la ceguera.

insistencia la obra de arte: también emite valoraciones estéticas que superan la experiencia de contemplación. Mientras pasea por un museo, evitando pinturas del siglo veinte que gritan «con sus ínfulas mesiánicas que te gritan al pasar: “¡soy una obra de arte!”» (2020: 122), la narradora encuentra una pintura pequeña firmada por Augusto Schiavoni: un cuadro de una niña parecida a ella durante su infancia: «lo que yo deseaba corroborar era si estaba viendo visiones o no. [...] Quería a un testigo, porque de golpe estaba convencida de que la chica del cuadro era igualita a mí. Así era yo a los once años, los ojos separados, helados como la punta de una aguja, la carita de mal humor, la quijada jactanciosa» (2020: 123).

En *El trabajo de los ojos*, la narradora pasa revista al historial clínico familiar —donde todos sin excepción han tenido estrabismo bien sea por predisposición genética como por accidentes que nadie recuerda, a excepción de la abuela— y a la historia aristocrática de la oftalmología, mientras se atienden con su nueva oftalmóloga, Horvilleur. La reconstrucción de la genealogía familiar, como si para hablar de la biografía de la familia la enfermedad ocular ordenara y hermanara a sus integrantes, también opera como una forma de encontrar explicación narrativa a su estrabismo: «mi abuela sostenía que el ojo que se había movido hacia adentro a raíz de una caída por las escaleras, en medio de una reunión familiar [...]. Yo no tengo el más mínimo recuerdo» (Halfon 2019: 22).

La protagonista consulta diversos materiales —revistas, biografías, enciclopedias—, donde es posible constatar la ausencia de las mujeres en el saber oftalmológico, de un lado, y, por otro, la nula representación de las miradas estrábicas femeninas. Los prestigios del poeta ciego y el vate, del filósofo estrábico, como Jean Paul Sartre, o del padre del sistema de comunicación Braille, Luis Braille, son en todo caso, distintos al de una mujer con la mirada cruzada. Los episodios menores de la vida de estos intelectuales y figuras autorales o ficcionales merecen un espacio en la narración no porque solo puedan ser usados en calidad de archivos, más bien, por las preguntas que se formula la narradora y que la conducen una vez más a enfrentar los dilemas del estrabismo: «¿Qué busca ese ojo? ¿A dónde mira? ¿Por qué se extravía? ¿Por qué cambia de dirección?» (2019: 66).

Martin Jay nos recuerda que el régimen escópico de la modernidad occidental estuvo marcado por la vista, «el sentido maestro» (2003: 222) de la experiencia de la Ilustración y la revolución científica. La vista y, en particular, los discursos asociados a ella sentaron las bases de lo que hoy se denomina como ocularcentrismo. Para Jay, sin embargo, lo que constituyó la cultura visual de la era moderna fueron un conjunto de campos oculares, prácticas o modelos visuales que compitieron entre sí: el perspectivismo cartesiano, el arte de describir y la razón barroca. El primero se constituyó gracias al descubrimiento de la perspectiva en la pintura en el que el espacio tridimensional «pudo volcarse en una superficie bidimensional»

(2003: 225). El segundo es leído a través del arte holandés del siglo XVII que se opuso al perspectivismo del arte italiano renacentista que «se mantuvo unido a la función narrativa» (2003: 231), mientras que el arte de los Países Bajos se dedicaba a la descripción y se resistía a «la tentación de alegorizar o tipologizar lo que ve» (2003: 232). El tercero, está guiado por una experiencia visual más libre deleitándose deliberadamente «con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad» (2003: 235).

Los anteriores modelos visuales que Jay nos explica —corriendo el riesgo como lo confiesa él de pecar de superficial— son tres ejemplos concretos de cómo funcionó durante la modernidad la mirada monocular, bifocal o extravagante y la presencia indiscutible tanto de los ojos de los artistas como los postulados teóricos y manuales de arte que provocaron reflexiones sobre el orden y sentido de la visión sobre el mundo. Para Jay, estas prácticas visuales y campos oculares que existieron en la era moderna europea siguen siendo, en cierta manera, dominantes como regímenes de visualidad pese a que puede ser, tal vez el barroco, una alternativa de rechazo a la visión más hegemónica de la realidad. «La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual» (Jay, 2003: 222). La modernidad prefirió la vista como eje central de la experiencia visual con la cual registró, clasificó y jerarquizó el mundo sensible, incluso sirvió de base para desprestigiar otras formas de saber y de percepción no occidentales a la par que constituyó el ocularcentrismo de corte más moderno.

Ese comportamiento de la percepción es al tiempo prescriptivo: no solo ordena cómo se debe mirar, sino la forma específica mantener funcional el ojo. La modernidad no solo definió mirada como el más noble de los sentidos, al decir de Jay, sino que también aseguró la urgencia de su cuidado. A la par del culto a la visión, también existe un saber científico que se encarga menos de la carne y más de los fluidos acuosos, menos de los procesos digestivos y más de las musculaturas del globo ocular, menos de la funcionalidad de los órganos y más sobre los procesos físicos, químicos y ópticos que regulan la producción de la vista⁸. Ese especial comportamiento es denominado como oftalmocentrismo, un neologismo que, según David Bolt «it describes fixations not on vision but on the instrument of vision» (2016: 53). Los ojos nunca fueron más importantes para las prácticas visuales y ocularcéntricas como ahora: mirar bien es tener dos ojos funcionales y capaces.

Los ojos de las protagonistas desafían el régimen escópico de la modernidad centrado en el privilegio y cuidado de los ojos por varios motivos. Sus miradas alteran una economía de la visualidad hegemónica en la que el estrabismo y la diplopía son estados privilegiados de visualización. Si bien son sujetos que incorporan tratamientos oftalmológicos, no necesariamente atestiguan su deterioro, pero sí aprovechan sus estados de alteración para registrar el mundo como

<8> Esta manera de privilegiar la percepción visual se complementa por el oftalmocentrismo que, según, Christopher Kabacinski «is predicated upon ocularcentrism, linking inextricably vision and the eyes, and thus the association phallic imagery and eyesight implicitly genders the ability to gaze as masculine» (2016: 55).

se les presenta cuando miran en direcciones diferentes o creen haber visto algo que, en realidad, están solo en sus ojos. ¿Son mujeres que miran mal?, ¿son mujeres que no ven lo que realmente deberían? Estas cuestiones son indispensables para pensar en cómo estos regímenes escópicos modernos despreciaron sistemáticamente las miradas femeninas que solo sirvieron como espejos de confirmación de la hegemonía visual de lo masculino.

Las protagonistas continúan mirando pese a todos: son ellas las que controlan el saber oftalmológico de maneras convenientes que las acercan a hechos más concretos sobre su visión y su relación con el mundo: «Empecé a entender que el estrabismo es un problema de distancia con el mundo» (Halfon, 2019: 57). La racionalización no interesa como objetivo primario: sus ojos desviados orientan una nueva experiencia de visualización, una donde cabe la sospecha, la inquietud, la desconfianza y también la disidencia. No es que los ojos de las protagonistas representen la disidencia *per se*, pero sí se atreven a controlar las instancias que hacen posible la narración de un par de ojos chuecos y desviados que no se cansan de mirar.

Los ojos de las protagonistas son impertinentes. En primer lugar, insisten en seguir mirando pese a sus alteraciones visuales. Esta persistencia refuerza una vez más el carácter político de las miradas patologizadas y ocularmente no normativas en su derecho a seguir capturando, obturando y reposicionando el foco de sus puntos de vista. El asunto no consiste en cómo explicar las miradas desviadas, cruzadas o dobles desde el podio de la biomedicina o, en este caso, de la oftalmología, sino cómo se producen intereses singulares que guían a estas dos mujeres a ver de determinadas maneras, enfocando sus puntos de vista sobre aspectos que consideran de relieve. Las protagonistas ya no son solo miradas o puestas bajo observación —aunque den cuenta de esos procesos—, sino que son ellas las que observan las opacidades de la realidad, experimentan las fragilidades de la salud ocular y, por supuesto, insisten en seguir mirando.

En segundo lugar, los ojos de las protagonistas están atravesados por un privilegio de clase, como lo mencioné anteriormente, conectado con la condición letrada y la educación artística de las mujeres protagonistas. Así, las miradas importan desde una posición de clase porque si bien las narradoras no pertenecen a un sector vulnerable o precarizado de la sociedad, exhiben en sus narrativas ciertos decadentismos de clase —más Gainza que en Halfon— y los accesos privilegiados, en términos educativos y médicos, que han tenido en su vida. Las novelas no se corresponden con una expresión burguesa del gusto —aunque pareciera en el caso de *El nervio óptico* por la selección y comentario de los objetos artísticos—, más bien, organiza tanto una nueva sensibilidad como un modo particular de ver.

Las experiencias oculares del sujeto moderno parecieran perder sentido en las narrativas de Halfon y Gainza. Primero, porque el sujeto moderno no encuentra una correspondencia con el estatuto

ontológico de subjetividades como las que expresan las novelas. Segundo, porque los ojos que guían a las narradoras surcan los espacios hegemónicos de producción del saber y la sensibilidad estética, lo que les permite elaborar sus propias descripciones, preguntas y relatos con los materiales de los que disponen. Por último, sus miradas tienen un punto de inflexión ético que contraria las experiencias visuales en una época donde la imagen sigue siendo fundamental como vía para conocer.

3. Conclusiones

Donna Haraway recuerda que el feminismo «ama otra ciencia: las ciencias y las políticas de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido» (1983: 336). Insiste en que el sujeto del feminismo es múltiple —no monolítico— y adquiere la capacidad de mirar doble. Su doble visión es crítica con los espacios más homogéneos, por un lado y, por otro, interroga los privilegios masculinos de la vista que han servido para colonizar, objetivar, militarizar y controlar los saberes y las sensibilidades. La mirada doble es tanto una metáfora en Haraway como una posibilidad política para hacer un ajuste de cuentas, específicamente, a los procesos de construcción objetiva de la ciencia y la tecnología.

Las miradas dobles de las protagonistas están atravesadas, en este caso, por enfermedades y condiciones oculares que metafóricamente funcionan en sus textualidades como estrategias de composición subjetiva, pero también indican lo que dos ojos cruzados pueden ver en un horizonte, en ocasiones borroso y desenfocado. Mirar doble aquí funciona como condición de posibilidad para estas dos subjetividades. Es importante destacar que ese carácter feminista del que nos habla Haraway le otorga a la vista de las mujeres un papel fundamental. Si bien puede que las novelas no se filien con un saber feminista, sí lo son en la manera en que gestionan alternativas de representación y reflexión singular en el que la mirada patologizada deja de ser el núcleo de las relaciones con el mundo, sino la manera más inteligente de pensar con los ojos y guiarnos por diversas experiencias sensoriales y corpóreas. Las narradoras demuestran una forma de desacuerdo a las prácticas visuales en medio de un régimen escópico que aún hoy ordena qué ver, cómo ver y hacia dónde dirigir la mirada, como bien cita Meruane a Amélie Nothomb «la mirada es una elección» (2021: 64).

La intensa proliferación de miradas «otras» en esta época de profunda crisis planetaria nos lleva a multiplicar las experiencias oculares, tanto las de aquellas que han sido objeto de castigo policial como a las que históricamente se les ha denegado su derecho a constituirse en tanto que miradas. Los ojos *queer*, los ojos ciegos, los ojos que ven a medias, los ojos revolucionarios, los ojos feministas, los ojos travestis y trans, los otros ojos que la modernidad nunca consintió ingresar como órganos capaces de producir registros peculiares sobre la realidad y que prefieren rutas menos victoriosas y triunfa-

listas para seguir mirando. Como nos recuerdan Jorge Díaz y Paz Errázuriz, a propósito de los ojos torcidos : «algunas cerramos los ojos a esas formas contemporáneas de éxito y elegimos la belleza de la pérdida» (2018: 111). Ese par de ojos impertinentes o que, en ocasiones, no son solo un par —para evitar una lectura capacitista—, hoy rechazan una visualidad hegemónica: hoy los ojos también se dirigen a otros horizontes y ven con mayor potencia el futuro que jamás les correspondió.

Me gustaría finalizar este artículo con dos reflexiones importantes derivadas, claro está, de las novelas y de la posición política que estas miradas dobles nos entregan. Ambas novelas no dejan ni permiten que los males de sus ojos apaguen sus miradas: sus elecciones curiosamente siguen siendo visuales, es decir, reconstruyen experiencias donde el ojo es capaz, pese al defecto o condición ocular, de dejarse afectar por los estímulos que provienen de la realidad. La pérdida de la profundidad óptica se reemplaza por la profundidad de la escritura que ensayan las protagonistas. Poner sus esfuerzos en aquello que falla, como comenta la narradora de Halfon, es lo que la reposiciona como sujeto: «en vez de apoyarme en lo que funciona bien, pongo sistemáticamente la energía sobre lo que falla. Es un mecanismo de la crítica» (Halfon, 2019: 17).

Por otro lado, si ver es una manera en que se ha clasificado el mundo material, se han taxonomizado los cuerpos de acuerdo a sus funciones o limitaciones, ha sido una forma de inscribir el control para evitar el caos. Pero las miradas que de verdad importan son aquellas que se sostienen, ponen en crisis la noción hegemónica de mirada y se atreven a abrir los ojos por más feos que estos sean. Los cuerpos y las miradas disidentes «aparecen como oportunidad» (Marín: 2020: 21) para desarticular los procesos ideológicos asociados a la normalidad, pero también son oportunos tanto por los desafíos escópicos que traen consigo, como en la manera que tienen para sostener y seguir sosteniendo miradas dobles, plurales e indóciles como signo de una conmoción inevitable.

Bibliografía citada

- ARES, M.C. y MONTES, A. (2022): *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y en las artes*, Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- BOLT, D. (2016). *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BRAIDOTTI, R. (2020): *El conocimiento posthumano*, Barcelona: Gedisa.
- CAMPBELL, F. (2009): *Contours of Ableism. The Production of Disability and Aabledness*, Great Britain, Palgrave MacMillan
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Santiago de Chile: Ediciones La Cebra.
- CUMES, A. (2012): «Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio», *Anuario Hojas de Warmi*, 17, 1-16.
- ERRÁZURIS, P. y DÍAZ, J. (2018): *Ojos que no ven*, Santiago de Chile: Fondart.
- GAINZA, M. (2020): *El nervio óptico*, Santiago de Chile: Laurel.
- GARCÍA, L. (2020): «El nervio óptico de María Gainza», *Revista Guay, Universidad Nacional de la Plata*, <<https://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/07/09/el-nervio-optico-de-gainza/>>, [25/01/2022].
- GARLAND-THOMSON, R. (2009): *Staring: How We Look*, Nueva York: Oxford University Press.
- GALLEGO, A. (2019): «Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza», *Cuadernos LÍRICO*, 20, 1-18.
- HALFON, M. (2019): *El trabajo de los ojos*, Santiago de Chile: Lectura Ediciones.
- HARAWAY, D. (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. Hacia una reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra
- JAY, M. (2003): *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- KABACINSKI, C. (2016): «“Who Would Hire a Blind Poet?” Blindness in the Eyes of Stephen Kuusisto», *Elements*, 12, 49-53.
- KOTTOW, A. (2020): *Escribir y tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*, Santiago de Chile: Overol Ediciones.
- MARIN, K. (2020): *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*, Quito: Festina Lente.
- MENON, N. (2021): *Ver como feminista*, Barcelona: Consoni.
- MERUANE, L. (2021): *Zona ciega*, Uruguay: Random House Mondadori.
- MINTZ, S. B. (2007): *Unruly Bodies: Life Writing by Women with Disabilities*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- PASCUA, M. y AYRAM, C. (2021): «La escritura estrábica. Cuerpo, visión y fragmentariedad en *El trabajo de los ojos* (2017)

- de Mercedes Halfon», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19, 109-134.
- PASCUA, M. (2021): «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, 75-106.
- PASCUA, M. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, 178-201.
- PRATT, M. L. (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SANTA CRUZ, G. (2013): *Lo que vibra por las superficies*, Santiago de Chile: Sangría editora.
- SANZ, M. (2021): *La emancipación de los cuerpos. Teoremas críticos sobre la enfermedad*, Madrid: Akal.
- SERRANO CAMACHO, J. D. y GAVIRIA BRAVO, M. L. (2011): «Estrabismo y ambliopía, conceptos básicos para el médico de atención primaria», *MedUNAB*, 14, 108-120.
- SCARABELLI, L. (2019): «El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Orillas*, 8, 1-4.

#27

«OJO DE AGUA ATENTA»: APARATOS DE RESONANCIA Y RESISTENCIA EN LOS VIDEOPERFORMANCES DE PAULA COÑOEPAN Y SEBASTIÁN CALFUQUEO¹

Lorena Amaro

<https://orcid.org/0000-0002-9872-9355>

Daniela Catrileo

<https://orcid.org/0000-0002-4621-2813>

Javiera Quevedo

<https://orcid.org/0000-0002-2858-4074>

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.4

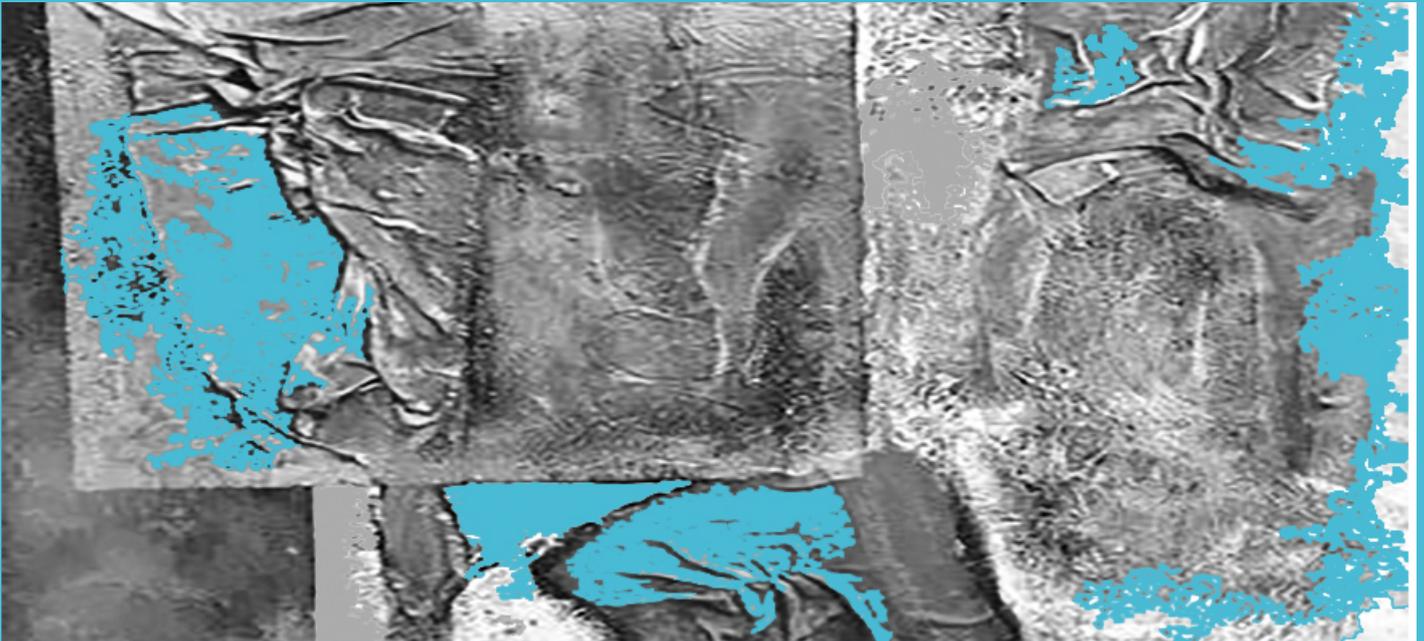
lamaro@uc.cl | decatrileo@uc.cl | jpquevedo@uc.cl

Ilustración || © Laura Castanedo – Todos los derechos reservados

Texto || © Lorena Amaro, Daniela Catrileo, Javiera Quevedo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || En las dos últimas décadas urge la necesidad de pensar nuevas formas de relación con el planeta, marcadas en la modernidad por el afán de dominio y control. El colonialismo impuso una «mirada extractiva» (Gómez-Barris) sobre los territorios anexados a las metrópolis; visión y poder se combinan en diversas metáforas cognitivas que revelan, además de la centralidad de la visión en la cultura occidental, la postergación de formas perceptivas y cognitivas que pudieran propiciar vínculos más emancipadores, «tentaculares» (Haraway) e integradores en tiempos de crisis planetaria. En este artículo abordamos videoperformances de dos artistas visuales mapuche, Sebastián Calfuqueo y Paula Coñoepan, cuyo quehacer corporizado explora las posibilidades del ojo y, sobre todo, del oído, invitándonos a viajar por superficies y paisajes no normados, en que el uso del sonido líquido, ambiental, funciona como aparato de resonancia y resistencia de genealogías, cuerpos y subjetividades.

Palabras clave || Ocularcentrismo | Videoperformance | Zona extractiva | Arte feminista | Arte decolonial

«Ojo de agua atenta»: aparells de ressonància i resistència en les videoperformances de Paula Coñoepan i Sebastián Calfuqueo

Resum || En les dues últimes dècades urgeix la necessitat de pensar noves formes de relació amb el planeta, marcades en la modernitat per l'afany de domini i control. El colonialisme va imposar una «mirada extractiva» (Gómez-Barris) sobre els territoris annexats a les metròpolis; visió i poder es combinen en diverses metàfores cognitives que revelen, a més de la centralitat de la visió en la cultura occidental, la postergació de formes perceptives i cognitives que puguin propiciar vincles més emancipadors, «tentaculars» (Haraway) i integradors en temps de crisi planetària. En aquest article abordem videoperformances de dos artistes visuals maputxe, Sebastián Calfuqueo i Paula Coñoepan, que, a través d'un quefer corporeïtzat, exploren les possibilitats de l'ull i, sobretot, l'oïda, convidant-nos a viatjar per superfícies i paisatges no normatius, en què l'ús del so líquid, ambiental, funciona com a aparell de ressonància i resistència de genealogies, cossos i subjectivitats.

Paraules clau || Ocularcentrisme | Videoperformance | Zona extractiva | Art feminista | Art decolonial

“Ojo de agua atenta”: Resonance and Resistance Apparatuses in the Videoperformances of Paula Coñoeapan and Sebastián Calfuqueo

Abstract || In the last two decades, there has been an urgent need to think of new forms of relationship with the planet, marked in modernity by the desire for domination and control. Colonialism imposed an “extractive gaze” (Gómez-Barris) on the territories annexed to the metropolises; vision and power are combined in various cognitive metaphors that reveal, in addition to the centrality of vision in Western culture, the postponement of perceptive and cognitive forms that could foster more emancipatory, “tentacular” (Haraway) and integrative links in times of planetary crisis. In this article, we address video performances by two Mapuche visual artists, Sebastián Calfuqueo and Paula Coñoeapan, whose embodied work explores the possibilities of the eye and, above all, of the ear, inviting us to travel through unregulated surfaces and landscapes, in which the use of environmental, liquid sound, works as an apparatus of resonance and resistance of genealogies, bodies and subjectivities.

Keywords || Ocularcentrism | Video performance | Extractive zone | Feminist art | Decolonial art

Me quedo con ese ciervo, que, para ser más original, ni siquiera tiene la arboladura córnea; con el huemul no explicado por los pedagogos, y del que yo diría a los niños, más o menos: «El huemul es una bestezuela sensible y menuda; tiene parentesco con la gacela, lo cual es estar emparentado con lo perfecto. Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo. Él, como los ciervos, se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que se le vuelve un poder inefable. Delgado y palpitante su hocico, la mirada verdosa de recoger el bosque circundante; el cuello del dibujo más puro, los costados movidos de aliento, la pezuña dura, como de plata. En él se olvida la bestia, porque llega a parecer un motivo floral. Vive en la luz verde de los matorrales y tiene algo de la luz en su rapidez de flecha».

Gabriela Mistral, «Menos cóndor y más huemul»

Quienes se dedican al arte de performar son complicadores, desorganizadores, dismanteladores de órdenes establecidos; al tiempo que levantan críticas, denuncias y nuevas formas de percibir el mundo, proponen nuevos cuerpos colectivos. Como escribe Eleonora Fabião, desmontan estratos a través del cuerpo politizado y para la politización del cuerpo y así desnaturalizan el cuerpo del arte, buscando «envolver» en una experiencia a quienes les observan y acompañan, «cómplices» de este modo de producción artística «altamente intersubjetivo» (Fabião, 2019: 44). Para Fabião, la performance es un arte que en su trabajo antidogmático no escatima en recursos: no ahorra nada, se excede, *gasta*, un gasto que nos permite asociarla con el barroco en sus modos más subversivos.

No obstante, el video-performance es un modo expresivo muy distinto a la performance misma. Constituye un registro de esta actividad que, como tal, da perdurabilidad en el tiempo a una escena concebida en un principio como efímera, como un acontecimiento. Técnicamente, el video ofrece solo aspectos parciales de la experiencia vivida y reduce la multiplicidad sensorial de la proximidad —tacto, gusto, olfato, visión y audición— principalmente al protagonismo del ojo y sus recorridos. Hasta cierto punto se podría decir que el videoperformance selecciona, reserva, economiza. Pero también podríamos preguntarnos cómo el videoperformance, a través de diversas estrategias, lejos de «cerrar» o «reducir» una experiencia, la reformula, multiplica y revive en una multiplicidad receptiva en la que se puede reactivar fisuras, rizomas y nuevas experiencias sensibles. Si se piensa en el videoperformance no tanto como la «representación» de otra cosa —una atestiguación más o menos pasiva del acto efímero de la performance— sino un dispositivo que *produce* algo, que *ensambla* con quienes lo observan y con sus percepciones sensibles y corporales, es posible proyectar en esta experiencia una disrupción fuerte, una «repartición de lo sensible» (Rancière) que desestructura y reordena el contacto con la corporalidad y la relación con la naturaleza, para rescatar por medio de estas nuevas tecnologías, y muy particularmente en casos como los que abordaremos, un «sentipensar con el territorio», lo que Ar-

Notas

<1> El siguiente artículo forma parte de la investigación desarrollada en el proyecto ANILLOS SOC180023 «The Production of the Gender Norm», del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación chileno, que dirige la Dra. Claudia Matus.

turo Escobar expresa como «pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar», propio del arte de vivir de las comunidades territorializadas (2014: 16).

Son esas artes de vivir, son esas ontologías relacionales que lejos de fijar identidades las construyen en sus diálogos con el mundo, las que se hallan en dos videoperformances de artistas mapuche, *La matriz* (2014) y *Kowkülen* (2020), de Paula Coñoepean (1993) y Sebastián Calfuqueo (1991). A través del uso del sonido y de una crítica de la mirada (manifiesta en los enfoques que utilizan sus cámaras) proponen articulaciones sensoriales sonoras que vehiculizan una crítica decolonial. El predominio de una mirada a ras de la tierra y sobre todo el empleo del sonido en estos videos produce disrupciones en lo que se viene construyendo desde hace siglos como *sensorium* colonial y capitalista, que objetualiza la naturaleza como propiedad y fuente de riquezas. En ambos, como se verá, el agua adquiere protagonismo (la lluvia, las aguas del río), y el sonido acuático y envolvente ofrece una textura que invita a meditar la comodificación del agua bajo un sistema neoliberal, donde

The territorial manifestations of water accumulation, dispossession, environmental degradation, lack of water access, scarcity, and economical and political negotiations over water, come as a clear aftermath of the Chilean water management model and issues of water injustice are now of popular knowledge (Prieto, 2019: 8).

Se propone, así, un contundente análisis del modelo de aguas chileno instalado en 1981, pero que hunde sus raíces, realmente, mucho más atrás. Es de acuerdo con este modelo que el agua es convertida en objeto apropiable y transable, un modelo de privatización que la reduce a su mero valor de cambio (el precio). Acciones artísticas como las de Coñoepean y Calfuqueo reordenan la relación quebrada entre persona y naturaleza, recuperando aquello que escapa a una mirada extractivista.

1. La crítica del ojo

Las preocupaciones por el sistema de dominación colonial confluyen con otras críticas recogidas por estas nuevas formas artísticas de comprender y trabajar con los materiales audiovisuales. Las obras de Coñoepean y Calfuqueo se producen en un momento de fuerte crítica del «ocularcentrismo» de la modernidad occidental, por el que la vista, por sobre otras formas de percepción de la realidad, ordena, jerarquiza, produce y desecha el valor.

En palabras de Marta Pascua Canelo, esta preferencia o configuración histórica de la vista «como el más noble y fiable de los sentidos» (2021: 88) ha producido sobre ella «un proceso disciplinatorio mayor, en la medida en que los modos de ver y de mirar implican también los modos de estar en el mundo y en el cuerpo social» (2021: 88). El cuestionamiento del ojo, evidenciado en diversos artículos que abordan particularmente la literatura y el arte latinoamericano re-

cientes (Guerrero, 2014; Casas, 2017; Pascua Canelo, 2019, 2021), nos muestra cómo el falogocentrismo jerarquiza el espacio y distancia a los seres humanos de su entorno, para convertirlos en observadores privilegiados, pero brutalmente separados (enajenados) de aquello que observan.

En *Ojos abatidos*, Martin Jay repasa diversas teorías sobre la construcción de la visualidad, desde aquellas con base principalmente biológica a otras que ponen el acento en los contextos culturales que articulan modos de ver. En este último sentido, cita al psicólogo James Gibson, quien compara «dos prácticas visuales básicas»: las que producen el «mundo visual», por un lado, y «el campo visual», por otro (Gibson cit. en Jay, 2007: 12): «En la primera, la vista se entrelaza ecológicamente con el resto de sentidos para generar la experiencia de ‘formas en profundidad», escribe Jay (2007: 12), en tanto la segunda constituye una liberación de la vista del resto de los sentidos. Lo más interesante de esta propuesta es la hipótesis de que entre culturas puede haber diferencias «por el grado en que distinguen entre el campo visual y el mundo visual» (Jay, 2007: 12). Lejos de ser transparente o certera, la mirada es opaca, ofrece puntos ciegos de visión, e intensificada, despojada de toda sinestesia, se enfoca o recorta.

Por otra parte, como lo subraya Remedios Zafra, otra consecuencia de este régimen escópico, al menos en la cultura virtual de las últimas décadas, es la aparición de un «sujeto abrumado por el ver» (2015: 30). En su ensayo *Ojos y capital*, esta autora critica las lógicas de la presencia y la visibilidad vinculadas con la consolidación del régimen neoliberal tecnológico que denomina «cultura-red» y que define como la «convivencia y construcción de *mundo y subjetividad* a través de pantallas en un contexto excedentario en lo visual» (2015: 34). Desde el feminismo y el pensamiento decolonial se producen alertas sobre este falogocentrismo, en tanto episteme que refuerza sistemas de control y opresión. En las zonas coloniales esta forma de ver el mundo determina también una relación y dependencia económica. Como plantea Mary Louis Pratt (2010) en su libro homónimo, los «ojos imperiales» con que los viajeros europeos recorrieron e imaginaron los territorios colonizados entre los siglos XVIII y XX buscaban en estos espacios sus propias referencias culturales, sin poder *ver* más allá de sus propios intereses, que tan pronto se enfocan en su naturalismo eurocéntrico como en disponer el paisaje apropiado para la creación de una factoría, en una reducción económica del paisaje.

2. «El orden de la gacela»

Calfuqueo y Coñoepan forman parte de la escena más reciente del arte mapuche contemporáneo, heredando el impulso político y creativo del movimiento artístico mapuche de la década de los 90 (levantamiento contra el V centenario). Asimismo, sus obras han sido difundidas de manera colectiva junto a otros artistas de la escena local

y latinoamericana, cruzando diálogos en torno a temáticas como la identidad, el territorio, la sexualidad, la memoria, etc. Sus propuestas siguen una reflexión crítica de su experiencia mapuche en el contexto chileno, mediante diversos soportes artísticos, siguiendo y ampliando el trayecto de antecesores tales como: Bernardo Oyarzún, Lorenza Aillapán, Eduardo Rapimán y Francisco Huichaqueo, entre otros.

Las críticas de estos artistas encuentran también antecedentes en otros trabajos, algunos bastante antiguos, como los que viene haciendo desde los años 60 la artista y poeta Cecilia Vicuña. Entre los múltiples registros que ella ha realizado y en relación con los problemas del falogocentrismo y el extractivismo, se encuentra una importante obra reciente suya, el video-instalación *Quipu-mapocho* (2017), que la artista presentó en la exposición «Movimientos de tierra» (Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 2017). La muestra recorre física y temporalmente el curso que siguen las aguas del río Mapocho, en la zona central de Chile, desde su nacimiento en la cordillera hasta su desembocadura en el mar. María José Barros expresa certeramente el orden del trabajo de Vicuña, cuando enfatiza su carácter totalizador: «integra lo verbal con lo visual, lo performático y lo sonoro, elaborando de esta forma un texto-tejido que trasciende los límites genéricos y perceptivos» (2020: 548), desborde genérico-feminista que en esta ocasión nos transporta a las aguas y nos deja frente al delicado oxímoron de un niño-momia, conocido como «el niño del Cerro el Plomo», quien fuera sacrificado ritualmente para asegurar la bonanza de la comunidad en las cosechas. A través de percepciones sonoras, vocales e instrumentales, nos remontamos al espacio fronterizo y sacrificial, del nacimiento y la muerte, en que el niño es el testigo mudo y la propia evidencia de antiguos ciclos comunales y vitales. La cámara registra los territorios casi al ras del suelo, con el fin de revelarnos el agua, la piedra, el hielo que cubre, como una capa o membrana, el agua retenida y que luego correrá por el cauce. Por momentos esta cámara se hunde en el agua para volver a la superficie, donde aparecen huellas humanas: una piedra coloreada, nudos rojos —color asociado convencionalmente a la sangre, pero que aquí es también tejido o membrana interna, cordón umbilical, piel y tocado del niño del Cerro el Plomo—. El recorrido visual, mayoritariamente acuático, se trenza con las voces de un hombre y una mujer: la de él, una suerte de bajo continuo; la de ella, espasmódica, acezante. Los instrumentos de viento acompañan los quejidos de ella en un constante ir y venir de la cámara entre coirones, tejidos, aguas y espumas, una evocación chamánica, mediúmnica, que resignifica la pequeña figura sacrificada y hace de su hallazgo un hito que trasciende las visiones dicotómicas de la ontología moderna (Escobar, 2014: 57 y ss.). En esta historia el ciclo acuático es fundamental, como lo es también la puesta en escena de lo corpóreo en un contexto fuertemente normalizador, como es el de Chile de posdictadura, así como su inscripción en territorios resignificados

por la memoria, la denuncia o la búsqueda de nuevas epistemes y ontologías, aspectos que el trabajo de Vicuña comparte con los de Coñoepan y Calfuqueo.

Lo que se expresa en estas obras es la necesidad de sacar a la luz lo que Macarena Gómez-Barris llama «perspectivas sumergidas» (2021) en las zonas americanas donde la colonialidad, desde el siglo XVI, ha depredado los territorios. Feminismos, decolonialismos, nuevos materialismos, teorías de los afectos y las emociones, *disability studies* ofrecen herramientas conceptuales para pensar el Antropoceno y los problemas del especismo, el patriarcado y la norma hegemónica, buscando abrir otras formas de comprensión del «multiverso» (Escobar, 2014), relaciones «tentaculares», como diría Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019), que sean más ecológicas e integradoras y que permitan dar respuesta a los problemas planetarios que hoy nos acechan.

Estas nuevas epistemes proponen observar lo que hay, como plantea Macarena Gómez-Barris, «debajo del mundo visible de la zona extractiva» (2021:11), término con el que ella se refiere al «paradigma colonial, la cosmovisión y las tecnologías que destacan regiones de «alta biodiversidad» para reducir la vida a recursos de conversión capitalista» (Gómez-Barris, 2021: 13). Una de las zonas que ella aborda es la cuenca de otro río, el Bío-Bío, al sur de Chile, en torno al cual se localiza una gran cantidad de poblaciones mapuche. Estas comunidades han sufrido el dominio y expansión de corporaciones transnacionales madereras y energéticas, así como el racismo, discriminación y despojo chilenos por más de cinco siglos, por causa del discurso y los espejismos desarrollistas impulsados desde un Estado-nación excluyente. Gómez-Barris toma como ejemplo de resistencia cultural los documentales de Francisco Huichaqueo, donde percibe una forma experimental, alternativa y resistente de narrativa: «A través de la opacidad y, particularmente, de la perspectiva oscura» que en el caso de estas filmaciones desafían «la mirada colonial normativa que convierte a los territorios en paisaje, mientras criminaliza a los cuerpos Indígenas» (Gómez-Barris: 2021: 47).

En este espacio de conflicto la disputa por las aguas es fundamental. En el contexto de la violencia colonial contra Wallmapu, diversas personas pertenecientes al Pueblo Mapuche han insistido en la defensa política de las aguas como parte de la lucha por el territorio y por los seres que allí habitan. En consecuencia, han sido acosadas, encarceladas y/o asesinadas. Algunos de estos casos todavía no han sido resueltos. A modo de ejemplo, la Machi Millaray Huichalaf fue encarcelada por la defensa del *Ngen Mapu Kintuante* del río Pilmakén contra la empresa noruega Statkraft, y la activista Macarena Valdés fue asesinada en extrañas circunstancias por la defensa del río Tranguil (contra la construcción de una central hidroeléctrica de la empresa austriaca RP Global).

Los video-performances que analizaremos a continuación, fueron realizados en el sur de Chile, donde estos artistas ofrecen modos corporizados de representación, percepción y experiencia, a partir de un reservorio simbólico y expresivo que reformula y excede el registro visual, adentrándose más allá de aquello visible articulado por las convenciones del poder.

Nos interesa especialmente una mirada que, como plantea Gómez-Barris, parece venir «desde abajo», como esa mirada líquida sobre la que escribió Gabriela Mistral para hacer su semblanza del huemul y las repercusiones de esta figura en la cultura chilena. Gómez-Barris lo dice de otro modo cuando plantea la idea de una episteme de «ojo de pez», que «descoloca la centralidad ocular del desarrollo humano y, en cambio, revela una contraposición borrosa, por debajo de la superficie» (2021: 47). Si volvemos al huemul mistraliano, se podría ampliar o extender esta idea hacia una episteme del «orden de la gacela» (Mistral, párr. 15) que atiende a todos sus sentidos: ese oído delicado, ese olfato agudo, el hocico y la pezuña fusionados con la tierra. Las obras que analizaremos responden a una fenomenología andina, pero incorporan asimismo elementos feministas, queer y urbanos en una estética «champurria». Esta palabra hace referencia a una mixtura, a un lugar fronterizo, específicamente desde el Pueblo Mapuche, para nominar así lenguas, cuerpos, comidas e identidades mezcladas. A pesar de haber tenido históricamente una carga peyorativa, por su sinónimo de impureza, durante los últimos años ha sido resignificada políticamente desde la experiencia diaspórica mapuche y la creación artística-literaria.

3. Una matriz de silencios, ecos y vibración

En *La matriz*, Paula Coñoepan explora la materialidad de las huellas del cuerpo registrando el proceso de creación de un molde de yeso de la figura de su madre. A través de la imagen y el sonido, el videoperformance conjura una geografía relacional donde silencios, ecos y vibraciones recrean el proceso que amarra las vidas a la tierra. La performance recuerda al gesto de la artista Ana Mendieta, quien a propósito de su serie «Siluetas» señala «My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures, I become one with the earth» (cit. en Barrera del Rio y Perreault, 1988: 10). *La matriz* presenta un modo de entañar el tiempo, actuando sobre el espacio de la naturaleza para forjar lazos con el pasado y el presente ancestral.

La vibración como concepto remite a una estética que produce descentramientos y tensiones sobre la hegemonía de la visualidad y las ideas fijas, luminosas y totalizantes de la racionalidad patriarcal. Permite observar los cuerpos no desde sus identidades, sino a través su materialidad resonante, llevando la atención a las interrelaciones. Se podría entender como un concepto feminizado, que crea reflexión a

partir de los micro movimientos, y que no busca certezas sino desar-
mar lo evidente para propagarse como experiencia. Se observará que
la relación con el territorio, especialmente con el agua, es relevante
dentro del concepto de la vibración ya que este elemento amplifica y
expresa los movimientos sonoros más pequeños, aunque parezcan
minoritarios, locales y anacrónicos. Más allá de la significación, las
vibraciones afectan la realidad de los cuerpos y abren espacios de
sensibilidad aumentada que traspasan la mirada.

Quien escucha el videoperformance está inmerso desde el principio
en la acústica particular de un territorio en la zona sur de Chile, la
comuna de Padre las Casas en la Región de La Araucanía, perte-
neciente a la Provincia de Cautín. El aparente silencio del ambiente
alberga los sonidos que conforman un mundo, las voces de una
comunidad, la caída de la lluvia, el canto de los pájaros, el zumbido
de los insectos. La obra es una matriz generativa de abundantes y
sutiles presencias que permanecen cambiantes hasta la última es-
cena. Las vibraciones que intervienen la performance permiten que
el Wallmapu adquiriera significado no solo a partir de las imágenes,
sino también a través del lenguaje del sonido. En *Acoustic Territories*,
Brandon LaBelle señala que el sonido es una propiedad compartida
que demanda una comprensión asociativa y relacional (2010: xxiv).
El paisaje sonoro organiza temporalmente el videoperformance,
marca con sus ondulaciones cada momento de la obra traspasando
a las espectadoras su ritmo.

En trabajos anteriores, Coñoepan ha indagado en la historia y en el
conocimiento oral de sus antepasadas. Su abuela María Melivilú,
protagonista del video *La creación Relato*, cuenta cómo Dios formó la
vida en la tierra. «Primero que nada, pidió que las aguas se juntaran.
Que se formaran los mares, que se juntaran los ríos, las lagunas,
los riachuelos y todo fue hecho y en cosa de segundos se formó»
(00:28). Ese acuático inicio de los tiempos es evocado en *La matriz*
a través del relato sonoro de los líquidos que intervienen la obra.
El sonido del yeso que bate la artista inicia el proceso de creación
del molde sobre la tierra. Más adelante, la intensa lluvia la mueve a
cubrir a la madre con un plástico para protegerla. En ese momento
culmina la creación de una caverna improvisada y semisubterránea.
Se escuchan gemidos y jadeos, el reverberante canto de los quel-
tehues, el crujido del plástico, y la mujer en posición fetal tiembla
en una simbiosis vibratoria con el paisaje. La vulnerabilidad de la
madre, casi inmóvil, dócil y temblando, proyecta la inestabilidad y la
latencia de una historia apenas conocida, de un origen que, como
señala Paz López, nunca tiene forma de certeza (2021: 90). El eco
subterráneo de una caverna rompe con la fuente para convertirse
en otra cosa, proliferando y expandiéndose, permitiendo el ingreso
de lo que se ha reprimido (LaBelle, 2010: 40). Lo oculto puede
tratarse de la historia menos visible de la tierra, la de la naturaleza
feminizada por el pensamiento de occidente industrial que posibilitó
la extracción de sus secretos y riquezas.

La Vagina es la Matriz es una pieza de resina transparente modelada en 3D a partir de la técnica de vaciado del cuerpo de la artista. Parece un charco en movimiento o un caudal que dejó las señales de su caída plasmando en el material el recorrido del tiempo. El videoperformance *La matriz* realiza una construcción vibratoria del órgano de placer y potencial desconocido, indagando en los matices sensibles de la comprensión de la realidad. Vulvas líquidas que en un contexto de imposición colonial del género, siguiendo a María Lugones (2008), cuestionan la permanencia de la norma.

El videoperformance sugiere que las imágenes, lo visible, conforman una parte de la experiencia sensible que por sí sola no remece la memoria de la tierra. Tampoco basta el sonido en aislamiento, sino las huellas y los ecos, los cuerpos que funcionan como aparatos de resonancia amplificando el sonar común. Como apunta Jean-Luc Nancy, «para el cuerpo sonoro, no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí» (2007: 13). *La matriz* vincula los sentidos en una estrategia estética que subvierte la primacía del ojo evadiendo la fetichización de la figura femenina e indígena y volviendo la atención a la materia sin las marcas de dominación. El ambiente natural no está dañado, no está invadido. La ropa cubre las áreas principales con las que la mirada occidental deshumaniza a los cuerpos asignándoles un género.

¿De qué in-forman los bordes de yeso? Después de que la lluvia pasa, Coñoepan ingresa a la silueta de su madre. La cámara recorre el cuerpo de la artista que encaja dejando espacios vacíos, desbordando partes del molde, adaptándose a las paredes que la contienen. LaBelle comenta que la experiencia auditiva de la sensación primaria de estar en el útero es ante todo una energía táctil (2010: 136). A través de la vibración, los cuerpos en gestación sienten todas las fluctuaciones, voces y procesos corporales de la madre. *La matriz* sugiere que se puede adquirir una forma a través de la escucha quieta, pasiva y atenta a las ondas y los movimientos del útero de la tierra. La estructura de yeso puede funcionar como un órgano que recibe y amplifica las historias invisibles. En un periodo donde se ha exacerbado la crisis ecológica y persiste la militarización del Wallmapu, el videoperformance adquiere un tono ritual y rebelde que busca hacer presentes los ecos de las formas de vida a las que la nación chilena les declaró la guerra.

El paso de la imagen del cuerpo de la madre al de la hija permite preguntarse por el borde misterioso donde fluctúa la vida. *La matriz* crea un espacio visual y sonoro que alude, al mismo tiempo, a la multiplicación y al fin de esta. La investigación de Coñoepan, llevada a cabo en colaboración con sus ancestras femeninas, cita y subvierte el relato antropocéntrico de la creación, planteando la naturaleza como un territorio animado que se regenera y persiste más allá del deterioro provocado por el desarrollo industrial. *La matriz* hace presente un linaje de cuerpos que reconocen a la tierra como su origen,

una herencia mapuche que no se agota en los vínculos familiares, involucrando las vidas no humanas. Es una propuesta que resuena con la de la artista Paula Baeza Pailamilla, quien en el texto *Anüm/Plantar* llama a «Despertar nuestra percepción de la vida no humana, a les habitantes de esta tierra que viven en otro tiempo, en otras frecuencias a veces imperceptibles para las personas. Plantarnos a nosotres mismas, enterrar nuestras raíces para que se interconecten y comuniquen con otras raíces» (2021: párr. 13).

La performance podría ser una oportunidad para volver a nacer como mapuche al restablecer el vínculo con el territorio que los ancestros fueron forzados a abandonar. Al involucrar a su familia en la elaboración de la obra, la artista modifica el rumbo de la historia neocolonial, regenerando la tierra con las voces de su comunidad. La *temporalidad de lo precario* en la performance, a la que se refiere Fabião (2019: 48), remite justamente a la posibilidad de rehacer, hacer y deshacer conceptos de manera material a partir de un horizonte de significado descentrado, móvil y vibrante. Como se trata de un registro de performance, el video actualiza en las espectadoras la misma matriz visual y sonora dando forma a otro cuerpo, con otra información y contexto. El videoperformance abre un intercambio inacabable que transporta los ojos y oídos singulares de las espectadoras a un territorio común.

Los últimos segundos del video muestran un plano abierto del paisaje sin centro donde la silueta de yeso vacía parecería amplificar el sonido ambiental. Queda un hueco como posibilidad, como cavidad resonante de la vida, como espacio silencioso de cuestionamiento y transformación cultural. La necesidad de Coñoepean de volver a narrar sus orígenes biográficos y familiares la lleva a experimentar dejando de lado las palabras gastadas o humanas para volverse al lenguaje universal de la vibración. A través de la quietud y el placer nos propone escuchar los mensajes urgentes de las aguas subterráneas.

4. *Kowkülen*: el manto sonoro que nos envuelve

Como antes hemos planteado, durante los últimos años la figura del agua ha sido convocada desde un discurso político de resistencias territoriales contra la devastación y la privatización. De esta forma, la pelea por el agua no nace recientemente, en la proclama del cambio climático, sino desde la lucha de pueblos y comunidades que han denunciado la depredación de las cuencas como consecuencia del extractivismo que ha privado y secado territorios. En este sentido, la lucha por las aguas insiste en ser uno de los temas más relevantes de la crisis generalizada que afrontamos.

Esta problemática ha sido traducida en los trabajos recientes del artista mapuche Sebastián Calfuqueo, especialmente en dos de sus últimas exposiciones: *Ko ñi weychan* (Las luchas del agua, 2020) en la Galería Metropolitana y *Espejo de agua* (2021) en la Galería

Patricia Ready. En ambas exhibiciones se contraponen la filosofía del *Itrofill mongen* frente a la depredación territorial del modelo neoliberal y de la continuidad colonial, pues se evidencian los vínculos del agua desde la perspectiva del pueblo mapuche y desde las luchas territoriales actuales, ante las tensiones generadas por el extractivismo y el *Código de aguas* (1981), implementado en la dictadura chilena.

Asimismo, es posible rastrear un diálogo entre sus propuestas, pues algunos de los materiales utilizados en las exhibiciones son similares, especialmente las piezas creadas en cerámica de color azul, la exploración con diversos aromas, la presencia del mapudungun y la incorporación sonora. Aquella persistencia puede ser interpretada como una herencia actualizada, en tanto recurre a conocimientos propios de la epistemología mapuche desde un presente heterogéneo en constante movimiento que incluye discusiones sobre esencialismo, sexualidad y cuerpos no binarios.

Uno de los trabajos presentados en la muestra *Ko ñi weychan* es el videoperformance *Kowkülen* (ser líquido), grabado en las aguas del Cautín en Ngulumapu. En esta obra la voz de Calfuqueo enmudece para escuchar el cauce y sumergir su piel en el temblor de las aguas, mediante el registro de su cuerpo desnudo con amarras *shibari* de color azul. *Kowkülen* no solo es la huella de una performance, sino que se transforma en una apuesta estética que mixtura la imagen en movimiento del río, la escritura poética del artista y el manto sonoro del caudal que envuelve a quienes escuchan.

Lo primero en aparecer en la obra es el sonido intenso del torrente, no las imágenes. Luego, emerge una advertencia escrita sobre el Código de aguas que define este elemento como un bien mueble. Mientras las imágenes avanzan nunca dejamos de oír la fuerza del caudal, se manifiesta su cadencia como un diálogo con todo lo existente, tanto lo visible (árboles, insectos, animales, hierbas) como lo invisible (seres pertenecientes a la cosmovisión mapuche). Su aparición sonora no es un adorno, es una decisión estético-política, pues no hay un registro sonoro del paisaje en su totalidad, sino que el territorio acústico es la revelación del río. Tal como señala Jean-Luc Nancy sobre el acto de escuchar, este supone la posibilidad de ir a tientas al sentido no inmediato, es una declinación hacia la ribera. El oír tiene otros tiempos: «es siempre estar a orillas del sentido, o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen» (2007: 19). En este caso, el artista a la orilla del río, sumerge al espectador en un re-sentir del agua y de sí mismo, como partes fragmentadas del todo, como esquirlas acústicas del Wallmapu.

En mapudungun el agua se denomina *ko* y sus diversas formas de existencia han permitido y creado variadas toponimias, nominaciones de diversos espacios geográficos, cuyas firmas están signadas no solo por el surco de un río, sino que muchas veces su designación surge del sonido que manifiesta aquel elemento en declarar

su presencia. También son múltiples los relatos sobre las aguas, historias colmadas de seres acuáticos que transportan almas, dan origen al mundo o viven bajo sus mantos líquidos. *Treng treng y Kaykay, Shumpall, Trempulkalwe, Ngen-ko*, entre otros, surgen, se manifiestan y habitan de múltiples maneras. En el agua se creó el universo y, a la vez, es una guía hacia la dimensión de la muerte. Estos testimonios, memorias y creaciones, pueden ser rastreadas en narraciones orales/escritas, en poesía, en sus *ülkantun* (cantos) e incluso en apellidos que se extienden por el territorio. Más allá de la importancia de considerarlo como un bien natural que permite la vida o la abundancia en un espacio determinado, hay una convivencia con este *ser* que se manifiesta a través de su *Ngen*, su espíritu protector que es respetado como dueño del territorio.

En el videoperformance de Calfuqueo, la sonoridad de las aguas se combina con subtítulos azules de un manifiesto poético, escrito con algunas palabras en mapudungun y otras en castellano. El contenido incluye la invocación a seres pertenecientes a la espiritualidad, toponimias mapuche, frases de denuncia ante el extractivismo y la perspectiva personal del artista sobre su vínculo acuoso, especialmente con la idea de la fluidez que hace referencia a existencias no-binarias. Este último elemento es significativo en la obra del artista, pues se ha encargado de una profunda investigación sobre las disidencias sexuales dentro del mundo mapuche y su existencia en el mapudungun. En *Kowkülen*, las palabras son utilizadas de forma similar a una rogativa con rasgos testimoniales: la escritura aparece como rito de diálogo y memoria ancestral, sin sonido. En *La Zona Extractiva*, Macarena Gómez-Barris, a partir de una obra de Francisco Huichaqueo, reflexiona sobre la invocación artística a aquello que está más allá de lo visible: «puentes visuales y sonoros que invocan lo sobrenatural» como «anclaje simbólico del imaginario visual que percibe la vida de otra manera» (Gómez-Barris, 2021: 121). En este sentido, existe una concordancia con la propuesta de *Kowkülen*, al sugerir una composición entre sonido acuoso, propuesta imaginal y palabra poética como una forma de comunicación con aquello que no es evidente. Esto nos da cuenta de la importancia territorial, espiritual y estética del agua para el Pueblo Mapuche, como parte de una memoria colectiva que va creando a medida que traduce y escucha los diversos elementos de la naturaleza.

En términos de imagen en movimiento, observamos el cuerpo desnudo del artista con nudos japoneses, inclinado hacia la izquierda, inmóvil entre las piedras. El río corre con fuerza y sin desvíos. El paisaje exhibe abundante vegetación. La luz del sol se proyecta en la piel de Calfuqueo, dibujando las sombras del bosque. Su cuerpo se mantiene semi sumergido de espaldas a la cámara. En un segundo momento, hay un cambio de plano y de ubicación en el río. El cauce es calmo, casi sin movimiento. El cuerpo del artista se encuentra orientado a la derecha, aferrado a un trozo de tierra del que se desprende, se deja llevar por las aguas. En este instante se

ve el perfil de su rostro, ante el gesto de soltar, pero mantiene la posición de espaldas. Su cuerpo flota hasta desaparecer del plano, la cámara registra el paisaje por unos segundos. En un tercer momento, vemos otro lugar del río, aguas tranquilas. Se muestra un tronco de árbol horizontal sobre las aguas y el cuerpo de espaldas, al centro de la imagen, suspendido por las amarras. Finalmente, la cámara se mueve, enfoca los nudos en el tronco, hace un seguimiento a las cuerdas hasta llegar al cuerpo. Registra de izquierda a derecha, desde la cabeza a los pies, termina con fondo negro, los créditos, la ubicación y la frase: *Ko fendengelay* (las aguas no se venden).

En la obra no vemos el rostro de Calfuqueo, salvo en el breve momento descrito. Tampoco se exhibe el cuerpo en completitud, menos escuchamos su voz. El artista se funde sensualmente en las aguas, su cuerpo se hace parte del río. El poema dice: «Mi cuerpo es agua/ Me revuelvo con ella/ Así es mi política». La obra performática sugiere, mixtura, no revela del todo. Estas decisiones estéticas son significativas para pensar en una propuesta contra la fetichización y las operaciones multiculturalistas hacia los indígenas. Asimismo permite imaginar una desnarratividad poética que descentra un logos occidental o un relato central. Esto porque *Kowkülen* propone vínculos a contrapelo del relato épico. El artista no está mostrando la devastación, muestra otra relación posible. Una forma diferente de vincularse con las aguas, no como un bien mueble, sino como parte de ellas.

Mieke Bal señala que el acto de mirar al no estar separado del cuerpo es un acontecimiento «impuro», aquella contaminación es recíproca con los otros sentidos, porque se transforman y se afectan mutuamente. Son inseparables: «la literatura, el sonido y la música no están excluidas del objeto de la cultura visual» (2016: 32). La condición de impureza en la experiencia de mirar ocurre en el instante de contagio con las demás percepciones, porque no están escindidas entre sí. Son porosas, se filtran unas a otras. Por lo tanto, la visualidad es sinestésica cuando logra conectar y colaborar con los otros sentidos, más allá de centrarse o determinarse por un órgano en específico, más allá del ojo. Según Bal, aquello se entiende mejor en las obras desafiantes de algunos artistas que desarrollan propuestas contaminadas, contra la reducción de lo sensible (2016: 32). Esta perspectiva se relaciona profundamente con el trabajo de Sebastián Calfuqueo, quien además de exhibir una propuesta visual, construye una relación sensitiva con las obras, una red donde no se imponen jerarquías, ni subordinaciones de los sentidos, sino que existe una urdimbre sensorial como parte de su propuesta en la experiencia visual. Sus últimas exposiciones buscan la imbricación entre aromas y sonidos, incluso tacto (si pensamos en la escritura con cabellos o el trabajo de la cerámica). Escuchamos el rumor de las aguas, el lenguaje del río. Nos propone el acercamiento hacia la quema de

monocultivos o las esencias de un bosque nativo. Además quiebra un relato para interrumpirlo con un manifiesto poético, donde las letras se mezclan con la invocación de lo invisible.

El videoperformance no entrega una solución ante los sucesos, sino que nos da pistas sobre la catástrofe, nos revela otro modo de acercarnos a las obras, situado desde el pensamiento mapuche: no escindido del *Itrofill mongen*. En su trabajo hay una correspondencia, una mediación en el acto de leer la lucha del agua como signo que rebosa a una comunidad. Su propuesta es una insistencia por rastrear vestigios y huellas, tanto de la memoria mapuche del agua como de la reflexión del presente y su crisis hídrica, creando un porvenir crítico para una comunidad extendida. Su trabajo no se expone en representación imaginal de un pueblo, sino en el reconocimiento de una sabiduría compartida: en el eco del mapudungun, en el aprendizaje del cuidado como afecto político. En esas señas, se origina la concepción de lucha como posibilidad de diálogo desde diversas corporalidades, seres, comunidades y espacios que resisten.

5. Conclusiones: voces líquidas

Este breve recorrido por algunos videoperformances de artistas chilenos/mapuche permite pensar la crítica al ocularcentrismo tanto desde una perspectiva intelectual, conceptual, como una estrategia retórica o modo expresivo. Como se ha visto, se trata de obras que permiten reflexionar sobre el modo de apropiación neoliberal del entorno, y también sobre los modelos fuertemente extractivistas, más aún en un país colonial como Chile, donde incluso el derecho al agua ha sido privatizado.

Coñoepan y Calfuqueo, como otros artistas vinculados con esta nueva impronta cultural y el desafío político que implica el extractivismo, exploran la mirada «desde abajo», así como también el uso del sonido y su particular evanescencia —«lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro parece y se desvanece aun en su permanencia», escribe Jean-Luc Nancy—. Son performers, videístas y artistas visuales que habitan o regresan a las llamadas «zonas extractivas» que abundan en el extenso territorio chileno, muchas de ellas transformadas en verdaderas zonas de sacrificio del sur global, con el fin de ofrecer nuevas estrategias y formas de pensar la memoria, la denuncia y el futuro.

El acento que ponen en la utilización del sonido propicia, al menos en las obras abordadas, un reordenamiento del sensorium y la episteme moderna que articuló la transparencia, el control y la jerarquización colonial y heteronormativa. Las voces líquidas de la lluvia y los ríos, las vibraciones materiales que convocan estas puestas en escena, trastocan la temporalidad y amplían la mirada en el sentido propuesto por Gibson, hacia un «campo visual», produciendo «las formas en profundidad» de percepción a las que aluden él y Jay. El sonido

activa las sinestesias y el video produce o recorre huellas/marcas de lo no visible en las construcciones de la memoria, la genealogía, el cuerpo y la palabra.

Primero a través de sus performances y luego a través del manejo técnico del video, Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo producen nuevas resonancias de sus trabajos, en que proponen estéticas acuáticas, hidrofeministas, críticas de diversos modos de dominación. La mirada que vigila, segmenta, separa, despoja a los cuerpos y las entidades vivas de su ser comunitario, es contrapuesta a formas de ver a ras del suelo que reenlazan y propician relaciones de contigüidad, devenir, flujo y desborde, que decomodifican y desnaturalizan el extractivismo y, al mismo tiempo, la normalización de cuerpos que aquí aparecen extrañados, en una reinención de sus lugares y poses. En una de las performances, se trabaja con devenires ancestrales; «La matriz» ofrece una lectura de lo originario y de los vínculos genealógico-maternos. En «Kowkülen» el cuerpo anudado y expuesto aparece sorpresivamente en un espacio también primigenio, y el sonido y el texto evocan/invocan en esta aparición un mundo espiritual y ancestral no visible, pero inminente. En ambos casos los artistas trabajan de formas disruptivas, revelando aproximaciones al agua que no son de apropiación y no obedecen a las lógicas de cosificación y mercantilización de la naturaleza, elaboradas principalmente desde lógicas excluyentes, patriarcales, capitalistas y falocéntricas.

Las sutiles retóricas puestas en juego, selectivas, sensibles, ponen de relieve la presencia del río o de la lluvia, de los ciclos vibrantes de vida que culturas ancestrales escucharon, vieron, palparon y sintieron desde otros ordenamientos, y que filosofías contemporáneas como el feminismo o el pensamiento neomaterialista o real especulativo han activado en su crítica del causalismo y el pensamiento binario para intentar pensar de otro modo las interacciones de lo viviente. Matriz y manto sonoros adquieren así un carácter político y resistente, resistencia que para María Lugones, filósofa decolonial y feminista ofrece una subjetividad reprimida y silenciada, pero activa, de cara a los procesos de subjetificación hegemónicos; con ellos se produce la reivindicación no solo de otras formas de enunciación, sino que de la misma percepción de lo real, ofreciendo de este modo al repertorio del arte contemporáneo (y al ojo) nuevas posibilidades expresivas, pero sobre todo a los sujetos que resisten procesos opresivos, nuevas formas de hacer memoria y producir identificaciones políticas plegadas, ricas, abiertas, sin casilleros fijos.

Bibliografía citada

Videoperformances

- CALFUQUEO, S. (2020): *Kowkülen*, <<https://sebastiancalifuqueo.com/2020/04/13/kowkulen-ser-liquido-2018/>>
- COÑOEPAN, P. (2014): *La matriz*. <<https://www.youtube.com/watch?v=NTKQM9HUKOA>>
- COÑOEPAN, P. (2020). *La creación. Relato*. <<https://www.youtube.com/watch?v=3uphCR7wWjE>>
- VICUÑA, C. (2017): *Quipu Mapocho*.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO. (1981): «Código de aguas», <<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5605>>
- BAEZA PAILAMILLA, P. (2021): «Anümn / Plantar», *Yene*. 30 <<https://yenevista.com/2021/01/30/anumn-plantar/>>
- BAL, M. (2016): *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.
- BARRERAS DEL RIO, P. y PERREAULT, J. (1988): *Ana Mendieta: A Retrospective*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.
- BARROS, M. J. (2020): «Aguas y ríos: Activismo, descolonización y naturaleza en Cecilia Vicuña y Ana Tijoux», *Latin American Research Review*, 55.3, 544-559.
- CASAS, A. (2017): «Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe» en Tornero, A. (Coord.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, Madrid: Síntesis, 41-58.
- ESCOBAR, A. (2014): *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana (UNAUCLA).
- FABIÃO, E. (2019): «Performance y precariedad» en Hang, B. y Muñoz, A. (Coords.). *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Caja negra, 25-49.
- GÓMEZ-BARRIS, M. (2021): *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas decoloniales*, Santiago de Chile: Metales pesados.
- GUERRERO, J. (2014): *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- HARAWAY, D. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao: Consonni.
- JAY, M. (2007): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- LABELLE, B. (2010): *Acoustic Territories. Sound, Culture and Everyday Life*. Nueva York-Londres: The Continuum International Publishing Group.
- LÓPEZ, P. (2021): «La matriz es cada vez lo incierto» en Brodsky, V. y Flores, M. (eds.), *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*, Santiago de Chile: Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio, 82-83.
- LUGONES, M. (2008): «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, 9. julio-diciembre, 73-111.
- MISTRAL, G. (1957): «Menos cóndor y más huemul» en Escudero, A. (comp.), *Recados contando a Chile*. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico, <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/condorhuemul.html>>

[15/01/2022].

NANCY, J.L. (2007): *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu.

PASCUA CANELO, M. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoco y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada*, vol. 7, 13, 178-201.

PASCUA CANELO, M. (2021): «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, 75-106.

PRATT, M.L. (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México: FCE.

PRIETO, M., FRAGKOU, M. C. y CALDERÓN, M. (2019): «Water Policy and Management in Chile» en Maurice, P. A. (ed.). *Encyclopedia of Water: Science, Technology, and Society*, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.

ZAFRA, R. (2015): *Ojos y capital*, Bilbao: Consonni.

#27

SOBERANÍAS OSCURAS EN AMÉRICA LATINA

Javier Guerrero

Princeton University

<https://orcid.org/0000-0002-8087-5258>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.5

jg17@princeton.edu

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © Javier Guerrero – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este artículo trata sobre un grupo de escritores y artistas latinoamericanos cuyos trabajos han irrumpido en la escena cultural de América Latina a lo largo de las últimas dos décadas para desconocer la transparencia óptica con la que se ha definido la visión. En especial, reviso las figuras de oscuridad, opacidad y ceguera con el fin de producir un nuevo estatuto de la imagen y de su función estética y política. Propongo que estas nuevas incursiones contralumínicas han intentado abolir las certezas fijadas por la modernidad, las cuales limitaron el conocimiento, con el fin de privilegiar otros estatutos que repensan las mecánicas de los ojos. Las poéticas latinoamericanas que presento a continuación interrogan la visualidad con la intención de denunciar, pero, sobre todo, impugnar su capacidad de sujetar saberes y cuerpos. A contraluz, estos escritores, artistas y críticos han dado cuenta de cómo la luz ha sido capaz de hacer desaparecer, desconocer y fragmentar los cuerpos periféricos y sus oscuros saberes.

Palabras clave || Oscuridad | Opacidad | Ceguera | Neovanguardia latinoamericana | Ocularcentrismo | Chile

Sobiranes obscures en Amèrica Llatina

Resum || Aquest article tracta sobre un grup d'escriptors i artistes llatinoamericans que han irromput en l'escena cultural d'Amèrica Llatina al llarg de les últimes dues dècades per a desconèixer la transparència òptica amb la qual s'ha definit la visió. Especialment, reviso les figures de fosc, opacitat i ceguesa amb la finalitat de produir un nou estatut de la imatge i de la seva funció estètica i política. Proposo que aquestes noves incursions contralumíniques han intentat abolir les certeses fixades per la modernitat, les quals van limitar el coneixement, amb la finalitat de privilegiar altres estatuts que repensen les mecàniques dels ulls. Les poètiques llatinoamericanes que presento a continuació interroguen la visualitat amb la intenció de denunciar, però, sobretot, impugnar la seva capacitat de subjectar sabers i cossos. A contrallum, aquests escriptors, artistes i crítics han donat compte de com la llum ha estat capaç de fer desaparèixer, desconèixer i fragmentar els cossos perifèrics i els seus obscurs sabers.

Paraules clau || Obscuritat | Opacitat | Ceguesa | Neoavantguarda llatinoamericana | Ocularcentrisme | Xile

Sovereignities of the Dark in Latin America

Abstract || This article is about a group of Latin American writers and artists whose work over the last two decades has challenged the optic transparency that has defined vision. I examine the figures of darkness, opacity, and blindness with the goal of producing a new statute of the image and its aesthetic and political function. I propose that these counter-luminary incursions privilege other measures that rethink the mechanics of the eyes and seek to abolish fixed certainties of modernity that limit knowledge. These Latin American poetics interrogate visibility, not only denouncing but also impugning its ability to subjugate knowledge and bodies. These writers, artists, and critics work in darkness to demonstrate the ways that light has served to disappear, disregard, and fragment peripheral bodies and their dark knowledge.

Keywords || Darkness | Opacity | Blindness | Latin American neo-avantgarde | Ocularcentrism | Chile

0. A contraluz

En 2010, la fotógrafa Paz Errázuriz y la poeta Malú Urriola llevaron a cabo un proyecto transmedial titulado *La luz que me ciega*, con el que intervinieron en una comunidad rural cuya población padece de una rara condición óptica denominada acromatopsia. La misma hace que los habitantes de El Calvario, como se llama la población en la que habitan, vean en blanco y negro. La especificidad de su condición no les permite percibir una amplia gama de grises. Por lo tanto, la luz que en general resulta necesaria para el día a día del vivir obtura su visión, los vuelve, la mayor parte de la jornada, prácticamente ciegos. Errázuriz y Urriola, entonces, a partir de una instalación que incluyó video, fotografía y poesía, plantaron una pregunta presuntamente tautológica: ¿qué se ve cuando se ve? En realidad, las artistas se dispusieron a pensar la anomalía de la visión como condición intrínseca que replica la transparencia hegemónica de los ojos. Su trabajo cuestiona la operatividad del ojo desnudo cuya mecánica, adiestrada para abrirse y cerrarse con el fin de aparentemente verlo todo, estaría bajo sospecha. *La luz que me ciega* expone de manera contundente la impertinencia y falla constitutiva de los ojos.

En los últimos veinte años, el campo de la cultura visual ha involucrado numerosos debates sostenidos por teóricos como Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, W.J.T. Mitchell, Hito Steyerl, Nicholas Mirzoeff, Suely Rolnik, Hal Foster, Martin Jay, Nelly Richard, Giuliana Bruno o Laura Mulvey, en torno a la legibilidad de la imagen. Entre ellos, Didi-Huberman (2004) inauguró una línea de reflexión relevante acerca de la imagen violenta. A propósito de la apertura de los campos de concentración, en especial el de Auschwitz, la interrogante sobre exponer u ocultar la imagen violenta se torna problemática. La pregunta radica en cómo se puede volver a hacer legible una imagen cuando ésta ha saturado la memoria y, por lo tanto, ha sido desgastada a causa de su violenta sobreexposición, perdiendo su valor de evidencia. Sin embargo, mucho antes, la neovanguardia latinoamericana ya había cuestionado con amplitud los límites de la imagen. En cierto sentido, su pregunta por el funcionamiento de los ojos acompañó parte de la producción de su obra. El caso del movimiento neovanguardista chileno de los años setenta y ochenta resulta, a mi modo de ver, revelador. Artistas como Paz Errázuriz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Juan Dávila, los colectivos CADA o Ángeles negros, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, por nombrar solo a algunos, han indagado en los límites del campo visual, dando cuenta del error que vertebra la relación entre visión e imagen como problema institucionalizado. A propósito de esto, Nelly Richard, tras diseñar críticamente lo que luego se conocería como la Escena de Avanzada, encuentra en el concepto de opacidad una función estratégica para abarcar propuestas que no transitan por zonas de claridad e, incluso, inteligibilidad; aquellas que se resisten a ser fijadas, inscritas, a ser fácilmente simplificadas;

aquellas que han sido proscritas, ya que apelan a órdenes distantes del imperativo del saber y la visión. Es decir, bajo la dictadura chilena, la nueva escena sospecha de la visión entendida como categoría de luminoso privilegio y, en cierto sentido, indistinguible de la obtención del conocimiento. Incluso, el espectro lumínico será, para muchos de estos artistas, una alegoría indiscutible de la dictadura militar.

Este artículo trata sobre un grupo de escritores y artistas cuyos trabajos han irrumpido a lo largo de las últimas dos décadas para desconocer la transparencia óptica con la que se ha definido la visión. En especial, me interesa explorar cómo han acudido a tales figuras para proponer un nuevo estatuto de la imagen y de su función estética y política. Al respecto, considero que sus escenificaciones también han funcionado para responder al retorno de lo real. Es decir, estas nuevas incursiones contralumínicas han intentado abolir las certezas fijadas por la modernidad, las cuales limitaron el conocimiento, para privilegiar otros estatutos que repiensen las mecánicas de los ojos. Las poéticas latinoamericanas que presento a continuación interrogan la visualidad con el fin de denunciar, pero, sobre todo, investigar su capacidad de sujetar saberes y cuerpos. A contraluz, escritores, artistas y críticos también han dado cuenta de cómo lo luminoso ha sido capaz de hacer desaparecer, desconocer y, por lo tanto, fragmentar los cuerpos periféricos y sus saberes. Tras encandilarlos, estos cuerpos son sujetados por su resplandor para luego ser desechados, exterminados. El estudio de estas zonas oscuras, opacas, de estas experiencias de invidencia, de todas estas poéticas que defino como contralumínicas, abren nuevas posibilidades críticas, nuevas líneas de conocimiento que tuercen las oposiciones binarias con las que se ha enseñoreado el reino de lo luminoso.

Aunque la producción chilena resulte de especial interés para la historia que relato, dada la abundancia de artistas provenientes de Chile, no pretendo proponer una lectura basada en una excepcionalidad geográfica o histórica. Por el contrario, me interesa tejer nuevas genealogías de artistas, artefactos y escrituras en las que Chile aparece recurrentemente. O, más bien, incido en un panorama latinoamericano para inventar, a partir de propuestas contemporáneas —la mayoría de ellas, acontecidas en los últimos veinte años—, toda una tecnología crítica que haga posible leer lo oscuro, leer en lo oscuro. Es decir, me detengo en trabajos recientes que sospechan de los principios hegemónicos de la visión para dar cuenta, ahora, de los problemas propios de un mundo amenazado por su globalidad, nuevos órdenes de mercado, regímenes soberanos y nóveles estatutos de la imagen.

Asimismo, no he querido circunscribir estas zonas de oscuridad a un periodo histórico específico o entenderlas exclusivamente como extensión directa o continuación de las diversas lógicas dictatoriales que dominan el Cono Sur en las décadas de los setenta y ochenta, o de la construcción de la memoria, la transición y el duelo que las prosiguen, sino plantear que esta reflexión sobre las mecánicas

ópticas se relaciona también con problemas que no se restringen a coyunturas políticas específicas. O sea: me interesa que el archivo de oscuridad, opacidad y ceguera que compongo a continuación traiga de vuelta los fragmentos y pedazos de relatos aún no clausurados, aquellos que regresan del pasado para reclamar presencia y justicia; pero propongo que su alcance no se limita o se asocia directamente con el horror y al trauma de las dictaduras. Estas oscuras poéticas despliegan nuevas reflexiones sobre el estatuto de la imagen, la visualidad, el archivo, la historia, la memoria, la sexualidad y el cuerpo. A fin de cuentas, todas ellas versan sobre los nuevos regímenes soberanos, las críticas a estos y las nóveles materialidades de la vida.

Por lo tanto, a partir de la ceguera, por ejemplo, discuto el hecho de ocupar problemáticamente un mundo globalizado, fascinado por la tecnología y las interconexiones; un planeta obsesionado con las plataformas digitales, la transparencia del archivo, la inteligencia artificial, los dispositivos táctiles, la simultaneidad, los cuerpos desechables, la vida en directo. En medio de este panorama, en un momento histórico cuya paradoja radica en su propensión a la tecnología y el acecho de la precariedad, la guerra, las catástrofes naturales a propósito del cambio climático, la inminencia de las armas biológicas y la amenaza del colapso atómico, las pandemias, me interesa entender hacia dónde apunta este repertorio contralumínico. Y justamente resulta significativo que los artistas contemporáneos que discuten con mayor severidad la prevalencia de la visión casi siempre provengan o trabajen desde el centro del desajuste de estas plataformas. *A todas luces*, Latinoamérica es uno de los más *claros* ejemplos de la convivencia de nuevas plataformas electrónicas y desafíos tecnológicos con condiciones económico-políticas que simultáneamente ponen en crisis las perspectivas tanto estéticas como políticas de los nuevos escenarios globales. La luminosidad y transparencia que caracterizan a las metrópolis se opacan más aún en la periferia tecnológica de estos paisajes atrofiados, desconectados.

Me concentro, entonces, en la falla constitutiva de la visión y los desafíos que implica la impertinencia de los ojos. Los proyectos que abordo van desde una novela sobre la experiencia de una escritora que ha quedado parcialmente ciega a causa de una enfermedad crónica —*Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane—, hasta el trabajo de una artista que reflexiona sobre la tacha, la banda oscura que vela material comprometido en los documentos desclasificados de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos —Voluspa Jarpa (2017) —; y desde una novela que aborda el fin de la historia y los tiempos, en la que la oscuridad es la única posibilidad de supervivencia de lo que sería la última célula, política y somática —*Jamás el fuego nunca* (2013) de Diamela Eltit—, hasta la experiencia de un artista que trabaja con la interacción entre ciegos y elefantes para repensar el acceso óptico a la imagen visual —Javier Téllez (2008)—. Todos estos relatos indagan en la discontinuidad de la

visión, en su anómala interrupción, incluso asumiéndola más allá de las limitaciones o afecciones propias de la función biológica del ver, para reflexionar, a su vez, sobre los nuevos estatutos y materialidades de la vida. El uso de esta discontinuidad óptica se activa como dimensión teórica que entrevé otras posibilidades comprometidas en lo que hoy significa poder ver.

Aunque en este artículo abundan las referencias a artistas jóvenes cuyos primeros trabajos datan de los años noventa del siglo XX o, incluso, de principios del XXI, prevalecen artistas y escritores que comenzaron a trabajar en los años setenta y ochenta, pero cuyo interés para este trabajo radica en su producción más reciente, en la obra que realizan en el presente siglo. De igual modo, debo señalar la contundente presencia de artistas mujeres. Pese a que el género e, incluso, el sismo que produce el feminismo en la escena artística contemporánea cobra peso en mi discusión, la selección no ha partido expresamente de la intención de pensar el problema en textualidades de mujeres. Por el contrario, la elección del repertorio responde al reconocimiento de un grupo de propuestas relevantes ligadas a este archivo contralumínico. Sin embargo, sabemos que, si la selección de los artistas más agudos en relación con su crítica al ocularcentrismo coincide con la producción contemporánea de mujeres, esto no resulta, de ninguna manera, una coincidencia.



Fig. 1. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*), Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929.
Captura digital de fotograma.

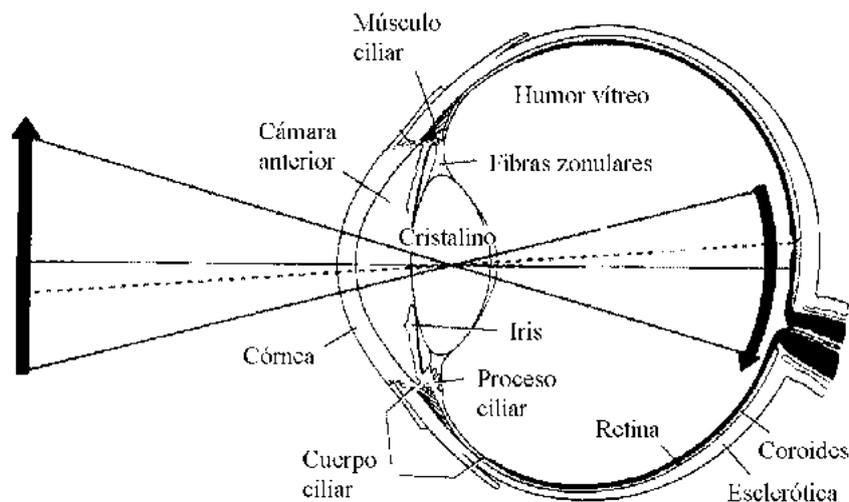


Fig. 2. Estructura interna y formación de las imágenes en el ojo.

1. ¿Sacarse los ojos?

Violentar la visión como punto de partida para desactivar o *resetear* la mirada ha sido una constante visitada por las más tempranas experimentaciones con las mecánicas ópticas. Ya Martin Jay (1994) comprobó que el fin del siglo diecinueve fue fundamental para denostar la centralidad de la mirada, y asentó las maneras en que innovaciones tecnológicas como la cámara fotográfica fueron imprescindibles para discutir el ocularcentrismo de la modernidad en Occidente. El Surrealismo, por ejemplo, entendió que los ojos debían ser intervenidos para producir una alteración radical del relato. *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí (Fig. 1), se propuso rasgar los ojos como principio y manifiesto. La mujer cercenada funciona como figura especular que inaugura una novel manera de ver. El globo ocular seccionado, en un primerísimo primer plano, y proyectado a su vez en la gran pantalla, se torna doloroso para así invitar al espectador a *sacarse los ojos*. Esto no solo sucede porque los ojos culturalmente sean el órgano más vulnerable del cuerpo —después de todo los griegos inscribieron la sentencia en Occidente de que perder los ojos constituye el más severo de los castigos—, o porque incluso el saber popular los asocie con la traición y con el daño —si los crías, los cuervos te sacarán los ojos—, sino porque al inquietar su prevalencia en la noción de sujeto perforan las mecánicas que organizan el mundo, abren un conducto que hasta el momento se encontraba férreamente custodiado. Después de todo, las máquinas de reproducción óptica se crearon a imagen y semejanza del ojo (Fig. 2).

Por ello, la visualidad ha evidenciado con recurrencia la ansiedad de perder la visión. Y, en este sentido, el cine ha entendido que atacar los ojos constituye la peor pesadilla a la que puede exponerse el espectador. Por ejemplo, *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock es un

film de terror que reiteradamente activa el miedo ancestral. El terror de sus personajes, en los diversos ataques de las impertinentes aves, radica principalmente en perder los ojos. En la escena en que los niños deben correr para evitar ser presa de los pájaros y poder abandonar la escuela (Fig. 3), una niña cae y pierde los anteojos. Los mismos estallan tras su choque contra el pavimento, y los corpulentos pájaros insisten en picotear sus ojos. Si bien la película de Hitchcock parece hablar del descontrol de la naturaleza —lo cual incluye una alusión a la «naturaleza» sexual de las mujeres—, la película también puede entenderse como un ataque sistemático a la certeza que fundamenta el cine: la visión. La identificación del cine clásico de ficción, eso que Mulvey (1975) en clave de género sexual ha asociado con la figura del espejo, hace posible señalar que los ojos, como órganos rectores de la mirada y de la construcción de lo humano, están severamente amenazados. *The Birds* confirma que la presa predilecta del cine de terror es aquella que repercute directa y sensorialmente en el espectador y, si fuera posible, en su capacidad de ver.

Por otro lado, como los artistas presentes, me pregunto por lo contemporáneo. ¿En qué medida la discontinuidad de la visión y la anomalía óptica constituyen la única manera de aproximarnos a lo que hoy somos capaces de ver, a lo que hoy tenemos acceso a ver? Precisamente al tratar de perfilar al artista contemporáneo, Giorgio Agamben lo concibe como aquel que logra percibir la oscuridad de su tiempo: «Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente [...] sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (2011: 21-22). Pese a que Agamben cita estudios neurofisiológicos o astrofísicos para fijar la relación entre la oscuridad y lo contemporáneo, el teórico se plantea lo oscuro en un sentido más bien alegórico: «Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (2011: 22). Quiero forzar la tesis del teórico político italiano o, más bien, llevarla hasta sus últimas consecuencias para, entonces, plantear una relación entre la gama de incertidumbres que estudio —una vez más: oscuridad, opacidad, ceguera— y lo contemporáneo. Entiendo que la oscuridad no sólo constituye una dimensión alegórica, opuesta a la hegemonía del espectro lumínico, sino que principalmente provee una posibilidad únicamente viable a propósito de su capacidad experiencial. Como el mismo Agamben propone, la oscuridad es una condición autónoma, que no depende de la ausencia de luz para existir. Por lo tanto, la proliferación de problemas que exhibo acá se traduce en materialidades, ambientaciones y experiencias que descubren ya no exclusivamente nuevas posibilidades de percepción, al ser capaces de despertar los otros sentidos, sino más bien toda una política que definiría el reino de lo oscuro.



Fig. 3. *The Birds* (*Los pájaros*), Alfred Hitchcock, 1963. Captura digital de fotograma.

He dividido este artículo en tres partes —oscuridad, opacidad y ceguera— para exponer la amplia gama de opciones que nos ofrece la falla en las mecánicas de los ojos. Estas tres partes tienen como fin organizar diversas poéticas contralumínicas de la contemporaneidad visual latinoamericana.

2. Oscuridad

Parto del juicio celebrado contra la luz eléctrica. En 1983, Diamela Eltit escribe su primera novela. Años más tarde, *Lumpérica* se convierte en paradigma estético de la Escena de Avanzada chilena y fija su poética neovanguardista como resistencia al régimen dictatorial de Augusto Pinochet. No obstante, la novela de Eltit ha sido menos interrogada en relación con el complejo dispositivo cinematográfico que despliega. Es decir, considero que *Lumpérica* no solo perpetraría una narrativa del fragmento y el residuo, capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las *visiones* centradas, de los cuadros enteros de la historia (Richard, 2000) para producir, entonces, una subjetividad proveniente del dolor (Cánovas, 2009), sino que también la primera novela de Eltit pondría en crisis todo el andamiaje del dispositivo cinematográfico, cuya sintaxis y materialidad están aparentemente basadas en el espectro lumínico. En la novela, la oscuridad ocupa amplias zonas, cada vez más disputadas por la hegemonía del Luminoso —el cartel lumínico que domina la plaza pública en la que ocurre la delirante danza de la protagonista del relato, L. Iluminada, durante la nocturnidad del toque de queda santiaguino—. No obstante, la crítica de esta primera novela de Diamela Eltit ha privilegiado otras operaciones; y, en cierto sentido, ha desatendido el complejo dispositivo de la imagen cinematográfica que despliega la ficción. Incluso cuando ha optado por dar cuenta

del dispositivo visual, lo ha hecho en relación con la fotografía: el cuerpo lacerado de su autora fijado en una fotografía redefine su textualidad autorreferencial (Olea, 2008), o desfigura toda posibilidad de autoficción, mostrando la representación en ruinas (Klein, 2002).

A propósito del más reciente trayecto literario de la escritora chilena —principalmente sus novelas *Jamás el fuego nunca* (2013), *Fuerzas especiales* (2007) y *Sumar* (2018)—, así como de otros materiales publicados de forma previa —como *El cuarto mundo* (2003) y naturalmente *Lumpérica* (1983)—, quiero llamar la atención sobre cómo la luz eléctrica y las nuevas pulsiones ópticas de la contemporaneidad visual son capaces de cooptar cuerpos marginales y sus saberes, para luego desecharlos, exterminarlos, digitalizarlos. La oscuridad, por su parte, se encargará de preservar el último reducto del cuerpo, la última célula política y somática. Existe un *continuum* contralumínico cuyo compás inaugura *Lumpérica* y cierran, por ahora, *Fuerzas especiales* y *Sumar*. Propongo que el dispositivo audiovisual que constituye el centro de las políticas corporales que dominan este arco ficcional, apelando a zonas de oscuridad inquietantes, no deja de interrogar los límites del cuerpo en plena era electrónica y más tarde digital. El rostro de la protagonista, L. Iluminada, y su maquillaje facial —la luz que la hace pedazos en *Lumpérica*—, establecen mi punto de partida para dar cuenta de la feroz crítica a la visualidad y sus dispositivos favoritos de sujeción, así como del delineamiento de nuevas soberanías y zonas oscuras en la poética de la escritora chilena. A la luz de la impresionante discusión que lleva a cabo Didi-Huberman a propósito de su lectura de Pasolini y las luciérnagas (2012), el Luminoso de *Lumpérica* sintetiza la electrificación fascista que hace trizas a la luciérnaga L. Iluminada.

La captura, la coerción que constituye el dispositivo audiovisual contemporáneo, presente en las más recientes novelas de Eltit, discute la función hegemónica del ojo. Sin embargo, quiero destacar la manera en que estas ficciones interrogan la visualidad cuando denuncian su capacidad de controlar desde el interior del propio cuerpo la capacidad de ver y ser vistos. Siguiendo la aguda revisión que del régimen soberano ha llevado a cabo Paul B. Preciado, las más recientes ficciones de Eltit se percatan de la capacidad del poder de ser comestible, de la fuerza orgásmica como nueva táctica biopolítica. Como ya he sugerido, la oscuridad será una figura recurrente en la poética de la escritora; pero encuentro además que es a partir de esta figura que se plantearán las casi únicas posibilidades de sobrevivencia frente al imperativo de la vida como mercancía visual. En sus recientes novelas, esta última ya no sólo sería alienante o amenazadora, como por ejemplo expone su novela *Mano de obra* (2005), sino que ahora se hace hegemónica, deseable, transparente y logra penetrar el cuerpo. Los globos oculares se vuelven órganos erógenos del cuerpo que permiten su ingreso directo, su penetración. Por lo tanto, el ejercicio más radical que proponen las novelas de

Eltit será intervenir en las conexiones oculares, practicar si se quiere una intervención quirúrgica, con el fin de alterar los vínculos ópticos y crear un posible paliativo ante la catástrofe capital del mundo.

Como he adelantado, *Jamás el fuego nunca* relata la supervivencia de la última célula, metafórica y metonímicamente asociada con el fracaso de la utopía, y por lo tanto del materialismo histórico, pero también con la supervivencia material. Dos cuerpos, una mujer y un hombre, han sobrevivido a la debacle de los tiempos, al fin de la historia, a la clausura del proyecto de la izquierda occidental. La pareja decide, entonces, recluirse en un espacio oscuro, restringir sus salidas a la ciudad que habitan, para garantizar su supervivencia. Esto se logra precisamente porque los ojos —traidores, propensos a fascinarse con la mercancía y la urgencia del consumo— son sus órganos menos confiables y, entonces, son aquellos que deben confinar. La relación entre materialidad de la vida y materialismo histórico se tensan. Eltit se percata de cómo el léxico político marxista se apropia de un sistema de signos emparentado con la materialidad del cuerpo. Por ello, la novela descubre la paradoja ocular a la que antes me refería:

Pensamos de manera obsesiva en los ojos, los míos, los tuyos, nuestros ojos. Recorremos el atlas humano, el más compacto, pero, en realidad, nuestra atención se centra en la disgregación de sus partes, la ampliación desmesurada y artificiosa de cada uno de los órganos y allí, por supuesto, ese enorme ojo con sus intrincadas relaciones. Es espantoso el ojo, monstruoso y ramificado. Cómo podemos soportarlo, cómo pudimos vivir con unos ojos que se iban a agotar hasta atacar progresivamente la decisión y la dirección de la mirada. Miro tu ojo. Te abro al máximo el ojo con mis dedos (2013: 55).

El ojo monstruoso que descubre *Jamás el fuego nunca* es el mismo que señala el dispositivo cinematográfico de *Lumpérica*. Lo que sucede es que la novela celular de Diamela Eltit indaga en las razones por las que los ojos son capaces de atacar la mirada. Es decir, descubre que la monstruosidad intrínseca de los ojos, llamados a atestiguar el espectro lumínico y luminoso, a afirmarlo, radica en un solo hecho: ellos están conectados al cerebro. Desconectarlos, entonces, y por lo tanto destituir su *naturaleza lúcida*, será la única manera de resguardar la célula superviviente. Triturar el dispositivo óptico, operar sin las previsibles conexiones oculares haría posible escribir con el cuerpo.

Encuentro una escena inaugural de oscuridad en *Lumpérica*, novela que a su vez encadena un grupo de ficciones —todas de poderosa influencia en el imaginario latinoamericano de la oscuridad, como por ejemplo *El obscuro pájaro de la noche* (1979) de José Donoso—, produciendo derivas y devenires que hacen de la zona oscura una experiencia repetida, reiterada y, como ya he señalado, la única posibilidad de seguir existiendo. En cierto sentido, frente a la conmoción catastrófica que caracteriza la contemporaneidad política, acechada por la era digital, la pornificación del trabajo, la

mercantilización del cuerpo y la precarización de la vida; Diamela Eltit propone intensificar las zonas oscuras y contrarrestar el resplandor dilatador y digitalizador del presente.

Por otro lado, la novela *Fuerzas especiales* relata la historia de los trabajadores de un ciber ubicado en la ciudad de Santiago. Los bloques donde viven han sido tomados por entes policiales que acumulan o siembran armas y municiones. A lo largo de la novela, una y otra vez, se cita un arsenal de armas de guerra. La ciudad está prácticamente sitiada por las fuerzas especiales. Mientras tanto, los chicos se prostituyen frente a las pantallas brillantes de sus computadoras. La ficción da cuenta del cuerpo bulto, del cuerpo masa que al haber sido expropiado de huesos lo ubica en el abismo más indecible —su novela predecesora, *Jamás el fuego nunca*, culmina con una de las sentencias más aterradoras de toda la obra de Diamela Eltit «ya no tenemos nada que perder» (2013: 166)—. Por esta razón, la poética de la escritora ha entendido que la clausura del cuerpo, operada con el fin de obrar en su sobrevivencia, hace que el poder —esa figura tan ubicua en la narrativa de la chilena, tan definitivamente foucaultiana— intente penetrar de las más ingeniosas maneras el cuerpo. Y es que en la más reciente ficción de la escritora se ocupan, por lo tanto, las cavidades como resquicios por los que se cuele la luz. La boca, la vagina, el ano, se unen a los ojos como puertos de entrada de la sujeción. Muchos de estos orificios son aquellos que Charles Baudelaire cita en su «Elogio al maquillaje». En este sentido, de cara a lo que estoy planteando, entiendo que para Baudelaire el maquillaje facial tiene como fin agudizar la capacidad de penetrar el cuerpo femenino. Siendo sin lugar a dudas los ojos, los órganos más comprometidos:

En cuanto al negro artificial que delimita el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla, aunque el uso derive del mismo principio, de la necesidad de superar la naturaleza, el resultado sirve para satisfacer una necesidad totalmente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito; el rojo, que inflama el pómulo, aumenta aún más el brillo de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa (1995: 126).

En cierto sentido, las novelas de Eltit abren zonas oscuras que incluyen perímetros erógenos amenazados por el espectro de la luz y su pulsión imperial. La erótica de sus ficciones con regularidad intenta delimitar espacios que continúan poco iluminados y que, por ello, están amparados en la ambigüedad de su penumbra. Justamente, la potencia política de dicha novelística está sostenida en lo ambiguo y allí, también, encuentran su oscuridad.

El trabajo de la también escritora chilena Nona Fernández explora los reversos del espectro lumínico. En un principio, considerada como continuadora de la estética de Diamela Eltit, Fernández se propone revisar el archivo de la niñez, el más cargado de horror y desman-

telado por la razón oficial, para dar cuenta de aristas y perspectivas olvidadas, nunca antes abordadas, mínimas. Especialmente en ficciones como *Space Invaders* (2015b), *La dimensión desconocida* (2017) y *Chilean Electric* (2015a), el horror de la dictadura constituye su principal zona de conflicto; pero los espacios oscuros, ya no solamente como signos siniestros y metáforas predilectas de la atrocidad acontecida, se imponen. Nona Fernández desactiva, muchas veces de manera contradictoria, la oposición binaria luz-oscuridad, y escudriña en otras zonas, relatos y archivos no únicamente proscritos, sino asimismo olvidados, delezados y amputados de la historia chilena contemporánea.

Las novelas de Nona Fernández *ponen el ojo* en la visualidad, y en sus múltiples dispositivos de reproducción —fotografía, cine, videojuegos, televisión— y entienden que en las interacciones de la literatura con las especificidades de estos otros dispositivos se producen espacios, relatos y experiencias irrepetibles proclives a interrumpir los efectos de captura y las retóricas binarias denunciadas por Diamela Eltit. Porque el asombro de Nona Fernández responde a la proliferación de sombras en su novelística. Como ha propuesto en el ámbito de los estudios de cine la investigadora Janet Steiger (2000), la escritora parece apelar a un «espectador perverso», en este caso lector perverso, que aun cuando el recorrido de sus ficciones marque un destino final hacia el descubrimiento del horror en el álbum afectivo de la infancia, se pierda en las zonas oscuras, desconocidas si se quiere, de las que están repletas sus novelas.

La historia de la luz eléctrica que narra su novela *Chilean Electric* está llena de sombras. Pese a que, tal como ya señalé, bajo estas novelas repose el fantasma de la dictadura y el archivo impune del horror, la ficción de Fernández juega con múltiples fantasías somáticas que no sólo cancelan la piel como efecto de frontera, sino que también experimentan con nuevas formas de contacto y producen, propongo acá, la abolición casi absoluta del cuerpo individual para así materializar, aunque nunca fijar, las sombras de nuevos cuerpos. Tal es el caso de *Space Invaders*. Una de las escenas fundamentales de esta novela es juntamente aquella que se produce en un cuarto oscuro cuando los padres de los escolares acuden a la *reunión de apoderados*:

El juego es simple y tenemos una hora para jugar. Todos lo sabemos por eso llegamos puntuales. Nuestros padres pasan a la reunión de apoderados y nosotros nos encerramos aquí, en esta sala oscura [...] Nuestros padres se sientan en nuestros pupitres, responden a una lista de asistencia con nuestros nombres y discuten con nuestra profesora cosas que tienen que ver con nosotros. Mientras tanto, aquí, a pocos metros, nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas,

ropas nuestras, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego (2015b: 45).

El juego se produce en un cuarto oscuro y es allí, entonces, donde se genera toda una fantasía que pasa por la desuniformización del cuerpo, tanto de género como de singularidad, donde se exceden las figuras más rígidas de la condición soberana. «Entonces, aprovechamos los últimos segundos del juego y vienen los abrazos, los ahogos, los apretones, las lenguas que lamen y que buscan y que no hablan, porque aquí no hay palabras, ni nombres, somos solo un cuerpo de muchas patas, manos y cabezas, un marcianito de Space Invaders [...]» (2015b: 47). Estos cuerpos se vuelven soberanías oscuras, soberanías «más reales» para dar cuenta de aquello impensable, aquello que les permite salir del mundo a partir de nuevas coreografías y corporalidades donde lo humano se torna del todo insuficiente. Los cuartos oscuros de Nona Fernández, así como sus sombras y la máxima felicidad que imprimen estas fantasías, hacen que sus continuas vueltas a los lugares de memoria vayan acompañadas de zonas no iluminadas, no propensas a ser vistas ni menos aún descifradas, bajo lámpara.

Por su parte, Claire Bishop (2012) ha insistido en desafiar los presupuestos políticos y estéticos del arte participativo proponiendo nuevos enfoques que sospechan de la función emancipadora adjudicada al arte contemporáneo y las políticas que rigen las experiencias del espectador. A propósito de esto, ahora, quiero concentrar mi atención sobre esta figura participativa a partir del trabajo de Javier Toro Blum (2016), artista chileno que ha radicalizado la interacción entre oscuridad y percepción, a fin de repensar sistemáticamente un nuevo estatuto de la imagen. «Laboratorio Eigengrau: Javier Toro Blum y el color de la oscuridad» se detiene en los participantes de la experiencia, en cuyos sentidos definitivamente se consolidan las formas de la oscuridad, ya no entendida como zona negativa, en el sentido de carencia, sino positivamente. Pensado como cruce entre un laboratorio de psicología experimental y un taller de arte contemporáneo, el *Laboratorio Eigengrau* de Toro Blum investiga la oscuridad como experiencia autónoma que ya no reside en el afuera del cuerpo.

El artista chileno sigue la ya referida provocación de Agamben y se centra en la percepción, «la alucinación neutra producida por nuestro propio sistema perceptivo, al no tener estimulación lumínica» (Toro Blum, 2016: 10), para entonces acercarse lo más posible a la fenomenología de la oscuridad. Como proyecto de investigación de un año de duración, en la experiencia titulada *Laboratorio Eigengrau*, Toro Blum invita a otros artistas a experimentar con lo que denomina una «visión sin objeto» (2016: 20). La propuesta experimental interviene un departamento de Santiago de Chile en el que dispone una sala de proyectos capacitada para producir una oscuridad casi absoluta. *Laboratorio Eigengrau* incluye la participación de los artistas Benjamín Ossa, Esteban Serrano y Martín Kaulen (Fig. 4); y centra su

interés en la oscuridad, no sólo como condición material de la obra sino también como disparador artístico. Tres instancias formalizan la investigación: espacio, tiempo e interacción sonora. Las mismas se pretenden integradoras de una experiencia tanto de producción como de exhibición. Por ello, uno de los principales aportes del laboratorio lo constituyó su capacidad de exhibir lo investigado (Fig. 5). En todo caso, la obra reside en el espectador quien, además, formula las narrativas de este extraordinario salón destinado a hacer hablar a lo oscuro.

Laboratorio Eigengrau produce interacciones entre figuras geométricas, espejos, movimientos, dispositivos sonoros, y muchos otros artefactos y condiciones artificiales capaces de delinear lo que podríamos considerar las reglas de gravedad del reino de lo oscuro. La experiencia del espectador constituye el principio y fin de esta obra; pero asimismo de otros trabajos de Javier Toro Blum, como aquellos dedicados al cine. Por ejemplo, las piezas «Cine Ciego» (Fig. 6) o «Ingmar», basadas estrictamente en lo relacional y en lo que el propio artista ha denominado como objetos performativos: «visiones lumínicas pasajeras, dinámicas sociales eventuales o construcciones de materiales entrópicos», como puntos de partida para generar diversas experiencias de percepción (Toro Blum, 2016).

Esta historia oscura se nutre de la teoría fílmica de autores como Jacques Aumont, Laura Mulvey, Robert Stam, André Gaudreault, Roger Odin, Jonathan Crary, ya que, como he sugerido a lo largo de este artículo, el cine se torna un referente obligatorio para muchas de estas poéticas contralumínicas. Porque realmente la cámara oscura, la caja negra que constituye la sala de cine, está relacionada directamente con el artificio que constituye la oscuridad. Como ha planteado Noam M. Elcott (2016), la posibilidad de controlar la oscuridad ha sido fundamental para el advenimiento de la fotografía y el cine. El cine, más que una invención formada por haces de luz, está basado en el artificio de lo oscuro.



Fig. 4. «Dream Machine», Martín Kaulen, 2015. Tocabdiscos, disco de vinilo en loop, papel reciclado de cáscara de papa, mesa de acero. Parte del proyecto *Laboratorio Eigengrau*.

Fig. 5. «Lámpara Eigengrau», Javier Toro Blum, 2006. Oscuridad, hierro, acero, luces negras, 56 x 56 x 40 cm. Parte del proyecto *Laboratorio Eigengrau*.



Fig. 6. «Cine ciego», Javier Toro Blum, 2009. Madera, pintura, luces led, 330 x 488 x 150 cm.

3. Opacidad

Sin lugar a duda, el archivo constituye una categoría que goza cada vez de más exposición en el mundo contemporáneo. Todo parece aludir a un conjunto de signos que, como plantea Jacques Derrida, se caracteriza por un lugar de consignación, una técnica de repetición y cierta exterioridad: no hay archivo sin un afuera. No obstante, su sobreexposición no solo simplifica la categoría de archivo, sino que intenta proponer que la transparencia es su dimensión constitutiva; que, en cierto sentido, resulta indistinguible de ella. Por el contrario, me interesa la opacidad que paradójicamente caracteriza al archivo en América Latina, la cual puede advertirse además en su compleja relación con la visualidad, la visibilidad y las políticas contemporáneas de la mirada. En este sentido, podemos entender el archivo de forma amplia como corpus, tradición, campo cultural o, más concretamente, como colección, repositorio, lugar de custodia, espacio organizado; y, a partir de allí, cuestionar su vínculo con el lugar de enunciación, la institución, su pertenencia, para así revisar las políticas de legibilidad o, incluso, ilegibilidad inscritas en él. Por supuesto, para entender la opacidad que distingue estos archivos resulta fundamental percatarse de su dimensión material, lo cual produce nuevas lecturas y contradice, desordena o repiensa problemas ya organizados, constituidos, archivados.

El trabajo de la artista visual chilena Voluspa Jarpa enfatiza la relación entre archivo y opacidad. Quiero centrarme en la relación entre esa figura que opaca los archivos desclasificados desplegando una banda que vela la escritura —la tacha—, y la narrativa de la historia (Fig. 7). Desde su trabajo pictórico que experimenta sobre la pintura documental, Jarpa se ha propuesto un ya dilatado estudio sobre el documento político. La desclasificación de documentos

relacionados con el golpe de estado del 73, sucedida durante el gobierno del presidente estadounidense Bill Clinton, abre un trabajo donde el documento se hace soporte. Es decir, la artista descara lo escrito para privilegiar la tacha y todas las zonas opacas de los miles de documentos consultados. De alguna manera, su trabajo pone a hablar la banda opaca, aquella que por el contrario parece clausurar y muchas veces limitar e incluso invalidar el documento desclasificado. En ocasiones, como sucedió con la serie *Minimal Secret* o con su intervención en la Bienal de São Paulo, su trabajo privilegia la tacha, y ahueca el espacio asignado a la letra desnuda, destapada (Fig. 8). El espacio negativo se vuelve, entonces, positivo y viceversa. El texto tachado se torna más visible, incluso cuando se expone ante la falla que son los ojos.

A grandes rasgos, Voluspa Jarpa explora con sofisticación la transformación del documento escrito en imagen visual. Como antes sugerí, la información tachada, a la que aparentemente no tenemos o tendremos acceso, se *saca a la luz* recobrando su decibilidad aunque esté marcada «irreversiblemente» por el signo de lo no decible, de lo ilegible, de lo tachado. Es como si aquello que censurara y opacara la justicia y la verdad, se volviera contra el perpetrador y fuera la evidencia ya no únicamente de la purga, de la violencia a la que han sido sometidos los cuerpos, sino de esa opacidad donde se puede leer y, diría, escribir el pasado de la historia. Incluso, la idea de infiltrar este archivo a partir de su opacidad lleva a la artista a penetrar en las últimas materias que han hecho posible su escritura. Tal es el caso de su reciente trabajo expuesto en la galería Mor Charpentier de París. En su exposición titulada *Walking State* (2017), la artista llega hasta los confines más profundos de las máquinas de escribir que posiblemente produjeron los documentos desclasificados —también exhibidos en la exposición—, para tratar de leer, en sus teclas opacas y engarrotadas por el tiempo, eso que en un momento ellas imprimieron. Con el propósito de *revelar* los papeles desclasificados, el trabajo de Jarpa hace de la opacidad el principio legible de su muy complejo *mal de archivo*.

La proximidad entre opacidad, arte e historia resulta muy relevante para el trabajo de Jarpa. Concretamente, el diálogo entre el procesamiento de documentos desclasificados por parte del investigador estadounidense Peter Kornbluth —autor del que es, sin lugar a duda, el libro más importante sobre archivos desclasificados en Latinoamérica, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (2013)— y la que lleva a cabo Voluspa Jarpa, propone una tensión significativa con respecto a la arquitectónica del archivo. No casualmente, la artista comienza su reflexión sobre el archivo y su materialidad desempolvando la colección de las históricas de la Salpêtrière, ya leída por el mismísimo Michel Foucault. Las políticas de la tacha, entonces, descubren una inquietante y compleja interacción entre arte, historia y verdad.

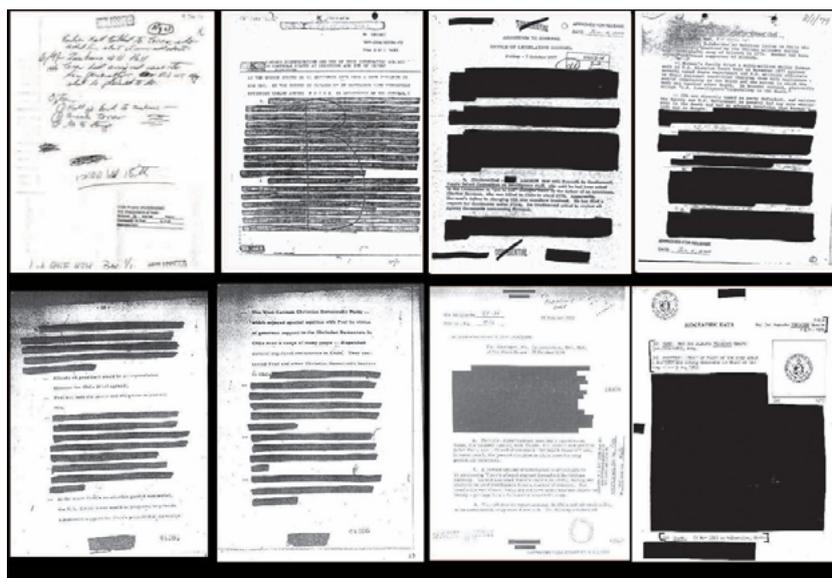


Fig. 7. *Biblioteca de la no-historia de Chile*, Voluspa Jarpa, 2010 y 2011. Librería Ulises, Santiago de Chile & Kunstmuseum Bern, Berna.

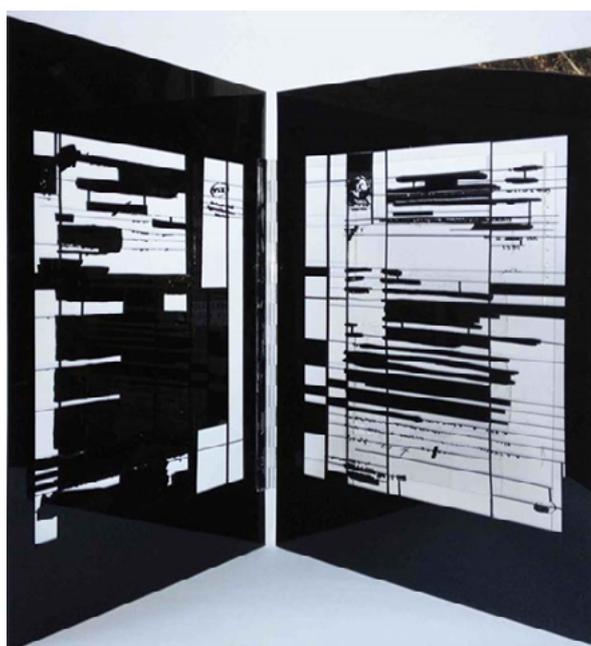


Fig. 8. «Archivos latinoamericanos», Voluspa Jarpa, 2012. Acrílicos cortados con láser, 4 módulos conectados. Parte de *Minimal Secret*. Feria Internacional de Arte de Madrid, Arco.

Asimismo, la noción de archivo operada por el impresionante libro *Correr el tupido velo* (2009) de Pilar Donoso, resulta fundamental para explorar la acción de velar. Pilar Donoso, hija adoptiva del escritor chileno José Donoso, carente de un pasado oficial, decide exponer los secretos inconfesables de su padre y madre muertos. No obstante, la activación del archivo constituye una operación más sofisticada de lo que hasta ahora la recepción del libro ha considerado. Propongo que la heredera copia cierta noción de archivo inscrita en la propia poética de José Donoso para luego recomponerla, reconstituirla y,

finalmente, destituirlo. Planteo nuevas maneras de activar el archivo tras la sofisticada noción de futuro inscrita en él. El archivo se vela pero también puede ser velado para, así, cobrar nuevas formas que destituyan las nociones tradicionalmente relacionadas con este: el original, el pretexto, el pasado. Mi lectura se propone asociar el proceso de velar el archivo ya no con la noción relacionada con la fotografía, la de borrar la imagen tras su exposición indiscriminada a la luz, sino más bien con la acción de cubrir con un velo y ver a través del velo. Esta opacidad, que la heredera encuentra en una revisión profunda de la poética de su padre, replantea la conexión con el archivo familiar. Con la idea de velar en el sentido de ejercer de centinela: tal como se vela a un muerto, también podría velarse el archivo. Pilar Donoso vela el archivo del padre para, por lo tanto, destituir su testamento.

La figura del archivo y su materialidad ya no se entienden a partir de aquello que lo censura, como en el caso del trabajo de Voluspa Jarpa. Planteo que, por el contrario, para ver *verdaderamente* el archivo es necesario echar mano del velo, opacarlo. Aquí, me apoyo en los trabajos del dúo de biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela (2003), y en el concepto de Nicholas Mirzoeff (2016) de visualidad velada.

En la década de los ochenta, Maturana y Varela debatieron las ideas de la certidumbre y la objetividad como requisitos para el conocimiento. En *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*, los autores parten de sus estudios sobre la biología de la visión para establecer que la «circularidad cognoscitiva» (2003: XII) es la actividad fundante del conocimiento. Es decir, podemos saber que una experiencia ocurre; sin embargo, su conocimiento es un proceso generativo que sucede en el desarrollo de las interacciones entre los participantes de la experiencia. El estudio de los fenómenos visuales resulta fundamental para comprender la diferencia entre saber y conocer. Por su parte, en relación a su concepto de visualidad velada, Mirzoeff recuerda la tesis de Du Bois, quien parte de la idea de que el sujeto negro nace con velo y precisamente este velo permite una alternativa visual. El velo previene la mirada integral, que pone en duda al héroe blanco, y hace posible una segunda mirada dada la escisión ocasionada a causa de la frontera del tejido. Al correr el velo, Pilar Donoso experimenta con una legibilidad opaca de los papeles; lo cual, a su vez, repercute en la ilegibilidad de la herencia del padre e, incluso, en la propia tumba de José Donoso.

Por su parte, la escritora y académica argentina radicada en Nueva York, Sylvia Molloy, con su novela *En breve cárcel* (2012), produce una profunda revisión de la figura de lo opaco. A partir de la interrogación del archivo feminista que lleva a cabo la novela, se puede indagar en la relación entre visión, escritura y sexualidad. La opacidad de los múltiples espejos que abundan en la novela, reproducidos hasta el infinito a propósito de su interacción y capacidad reflexivas, analizan la coincidencia entre las mecánicas de los ojos y la pulsión escritural.

Vera, personaje cuyo nombre ya adelanta la omnipresencia de la mirada en la novela, constituye la oponente a vencer. La espacialidad del penumbroso cuarto parisino, al que vuelven continuamente los personajes de la novela, funciona como iris que va fijando o, si se quiere, grabando en su superficie, la historia de amor y dolor del triángulo lésbico. Paralelamente, los guiños a la poética de Alejandra Pizarnik completan el juego de espejos, haciendo de la superficie pulida en la que se refleja la luz una plataforma que devuelve imágenes poco nítidas, brumosas, desfigurantes y espectrales.

La memoria opaca y el regreso también se fragua en textualidades híbridas de Sylvia Molloy, como *Desarticulaciones* (2011) y *Varia imaginación* (2004); pero igualmente en muchos de sus textos críticos. En *Desarticulaciones*, por ejemplo, relato en el que la protagonista atestigua el proceso de desaparición de una mujer que ha dejado de recordar, se experimenta las discontinuidades entre visión y memoria. La alteración de las imágenes o, más bien, la opacidad del recuerdo hace paradójicamente posible la fijación de la memoria. Una memoria que, de lo contrario, permanecería en ruinas. Estas vías alternas afirmadas a partir de la figura de lo opaco posibilitan, a su vez, abordar un tema recurrente en la poética de Molloy: el regreso. Regresar es únicamente posible si se invoca la ficción y sus complejas negociaciones con el mundo de lo opaco.

4. Ceguera

La enfermedad de los ojos, el *mal de ojo*, produce una visualidad capaz de jaquear oposiciones binarias relacionadas con el género, el cuerpo y el saber. *Sangre en el ojo* de Lina Meruane (2012) detona lo que en un principio parece constituir el progresivo *shut down* del cuerpo enfermo; pero poco a poco nos adentra en una realidad inestable y de difícil legibilidad. La transgresión que opera la enfermedad y la novela se centran en la revelación de un nuevo estatuto en el que la incertidumbre –rotundamente negada por las narrativas del progreso, totalmente delezpada por nuestra economía de la vida– no sólo se hace posible, sino que ocupa, nos ocupa, se enseorea. Y esta incertidumbre apunta a hablar de la enfermedad de los ojos, de la enfermedad que son los ojos; de la enfermiza, como propone el escritor Felisberto Hernández, «lujuria de ver» (2019). La novela explora cómo la enfermedad destituye la visión y, en cierto sentido, el reino de lo visual, lo cual apuesta por toda una teoría del conocimiento en la que los ojos, lejos de ser vehículo del saber, son un estorbo.

Si como dice Artaud, rescatado por Jean-Luc Nancy en *El intruso*, «no hay, en realidad, nada más miserablemente inútil y superfluo como el órgano llamado corazón, el medio más inmundo que hayan podido inventar los seres para bombardear la vida en mí» (2006: 103), *Sangre en el ojo* parece entender que la verdadera impertinencia radica en los ojos, que el órgano más inmundo sería entonces aquel que

comanda la visión. Sin embargo, y esto resulta clave para mi lectura, la novela no romantiza la vacuidad de los ojos. Por el contrario, la ceguera irrumpe con violencia, inflige dolor, para atestiguar cómo la carencia de la visión pone en jaque el cuerpo enfermo, delata su ilegibilidad, y lo torna más brumoso e incierto. Estas ilegibilidades, brumosidades e incertidumbres abren una brecha infranqueable en la sociabilidad, en la movilidad del cuerpo, en la propia frontera material que lo constituye.

Una parte de la novela, un segmento que recuerdo vívidamente, materializa una fantasía de la oscuridad, abre un espacio lavado en el que la penumbra, al decir la ceguera, al decir la enfermedad, es el nuevo tiempo del goce, del común goce. La novela habita otra transición. Cuando Lucina e Ignacio se mudan y por lo tanto adquieren una deuda de por vida, se abre un surco en el piso, un surco tras el arrastre de un objeto contundente:

Yo lo vi venir y sin embargo no pude detenerlo, siguió diciendo [Ignacio] mientras yo imaginaba los brazos fuertes pero fofos y apenas cubiertos de vello transparente del musculoso, esos ojos de perro castigado, la embrutecida mudez del que nos había arruinado el piso. Pero qué podía importarnos una rayita en la madera. Tiraríamos una alfombra encima. Tiraríamos nosotros encima de esa raya y del tapiz persa que yo misma elegiría cuando de nuevo tuviera ojos. Y cuando hubiéramos terminado de tirar, exhaustos pero radiantes e insatisfechos, volveríamos a empezar. Tiraríamos como animales en cada surco de la casa, en cada agujero de la pared como los insectos. Pensaba en los rasguños y defectos caseros que íbamos a fundar, los iríamos acumulando, quizás. No sentía ninguna inquietud estirada sobre el suelo con los ojos bien cerrados. No sentía ninguna inquietud estirada sobre el suelo con los ojos bien cerrados. Ignacio descorchaba una botella en la cocina y reclamaba, adquiriendo una voz abstracta, dónde metiste las copas, dónde pusiste las servilletas, abriendo y cerrando cajones y hurgando entre las cajas. Yo me perdía en el crepitar del diario entre sus dedos, en el balazo del corcho contra la pared y el chisporroteo de la champaña. Porque esa era la única certeza: inaugurar nuestra vida con copas lavadas por la penumbra, dejarnos aturdir por el silencio. Había anochecido ya y no teníamos luz, no había ni una sola ampolleta desnuda balanceándose en los soquetes. Ni siquiera una vela. Ignacio no sabía nada del encendedor. Se trajinaba la ropa y tanteaba el suelo, buscándolo sin encontrarlo. Y por eso también brindamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos (2012: 27-28).

Esta compleja escena de la novela, de múltiples y profundas resonancias, se propone como sofisticada fantasía de la ciega, de esta ciega enferma: los amantes parecen reposar en la cuenca vacía del ojo de Lina, descansan desnudos en la única certeza que es la cicatriz, se acoplan en la misma raya sangrante. Y ser en la penumbra lo mismo, copular como animales, inaugurar una nueva vida sin ver, produce una postergación de lo humano que como en el trabajo de Nona Fernández, desmantela la visualidad y, más aún, la hace trizas. Porque la novela de Meruane, en su incesante deseo de reinventar la historia, su historia, también propone una revisión del amor y el género. La escena citada reflexiona sobre el amor ¿ciego?, amantes

que desgastan sus cuerpos sin mirarse, que previamente se han comido los ojos para entonces poder amarse y al comerse los ojos, la novela parece proponer cómo en la penumbra ellos hacen pedazos el género. En cierto sentido, tras tan inclemente revisión, esta novela de Meruane parece ofrecernos una nueva historia del ojo, ahora *vista* por un ojo enfermo, y una nueva historia del ojo mecánico, que entonces debe ser necesariamente reseteado.

La enfermedad que detona la ceguera parcial hace posible, también, toda una reflexión acerca de la lengua: el imperio de la visión dentro del repertorio lingüístico del saber. La novela de Meruane compulsivamente detecta la tecnología del buen ver no sólo para *meter el dedo en el ojo*, es decir, dar cuenta de cómo la salud y la visión van cogidas de la mano, sino también para reconocer la constitución del sujeto moderno occidental.

En el ámbito de las artes visuales, la instalación titulada *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See* (2008), del artista venezolano residenciado en Nueva York, Javier Téllez (Fig. 9), abre otros problemas. Comisionado por Creative Time de Nueva York y coproducido por la Peter Kichmann Gallery, el video aborda la parábola india «Los ciegos y el elefante», en la que seis ciegos intentan reconocer a un paquidermo tocándolo (Fig. 10), pero luego no se ponen de acuerdo sobre las características del animal. El video de Téllez, realizado en colaboración con un grupo de seis ciegos, produce un efecto provocador. Los espectadores tanto del film como de la instalación, a diferencia de los invidentes de la fábula, pueden ver al elefante, reconocerlo, aunque nunca reconocer a los elefantes descritos por los participantes, ni tampoco acceder a la ceguera. En una entrevista, Javier Téllez confirma que este trabajo produjo un gran problema fenomenológico, ya que una pregunta central siempre fue cómo hacer un video con ciegos, quienes en muchos casos no habían visto nunca en su vida. No obstante, Téllez, quien titula este proyecto a partir de una frase de Diderot, ante la siguiente cita del mismo Diderot invocada en la entrevista ya referida —«si quieres que crea en Dios habrás de hacerme que lo toque»—, comenta: «El texto de Diderot aporta solamente el título a nuestro filme. Podemos quizás tocar el velo, pero no el cuerpo de Dios» (Reyes, 2012: s/p). Por lo tanto, una vez más, el velo es rescatado por el artista como única posibilidad de acceder al mundo de lo sensible. Los ciegos son capaces de aproximarse a la imagen de manera privilegiada.



Fig. 9. *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, Javier Téllez, 2007. Fotograma de video en alta resolución. Proyecto encargado por Creative Time, Nueva York.



Fig. 10. *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, Javier Téllez, 2007. Fotograma de video en alta resolución. Proyecto encargado por Creative Time, Nueva York.

El trabajo de Téllez indaga en las sensaciones táctiles y en el sonido. El video mantiene un tempo narrativo estático que enfatiza su sonoridad, la cual, en cierto sentido, recuerda la doble articulación de la imagen, pero, sobre todo, del dispositivo cinematográfico, que está diseñado para privilegiar la imagen visual sobre la sonora. Al mismo

tiempo, en este proyecto que estudia la aproximación a la imagen no visible a partir de la imagen visual, el artista filma originalmente en 16mm para luego transferir la grabación a un formato de video en alta definición. Esto, por supuesto, discute la interacción de formatos; pero, en especial, la relación entre cine y era digital: las ansiedades y tensiones propias del estatuto de la imagen contemporánea.

La memoria afectiva de las imágenes también se activa cuando Téllez confirma que el video es un homenaje a su madre muerta, quien perdió progresivamente la vista durante los últimos años de vida. Otros trabajos de Téllez, en especial aquellos iniciales en los que trabaja con poblaciones psiquiátricas en Venezuela, tales como *La extracción de la piedra de la locura* (1996), también consignan las intuiciones contra el ocularcentrismo del artista.

Para finalizar, quiero volver a la instalación transmedial de Paz Errázuriz y Malú Urriola (2009), *La luz que me ciega* (Fig. 11), con la que inicié este artículo. Como ya avancé, la fotógrafa y la poeta trabajan sobre un pueblo agrícola cuyos habitantes padecen de acromatopsia. La explosión de la distinción visión-ceguera traspone radicalmente la correlación del trío visión, luz, saber. *La luz que me ciega* se pregunta por la suspensión de la visión luminosa en un mundo comandado por la sociedad imaginaria del espectáculo; es decir, la sociedad de la imagen como espectáculo. La enfermedad, la anomalía óptica, es nuevamente citada para recurrir a otras posibilidades de mirar. La violencia que ejerce la condición biológica del acto de ver es cercenada. Asimismo, la tensión que produce la instalación, a medio camino entre lo global y lo local, entre el sentido y el sin sentido, entre el ver y no ver, entre la imagen visual y la imagen poética, prueba nuevamente la apertura de una *cita a ciegas*, una zona ambigua necesaria para *resetear* el reservorio que significa mirar.

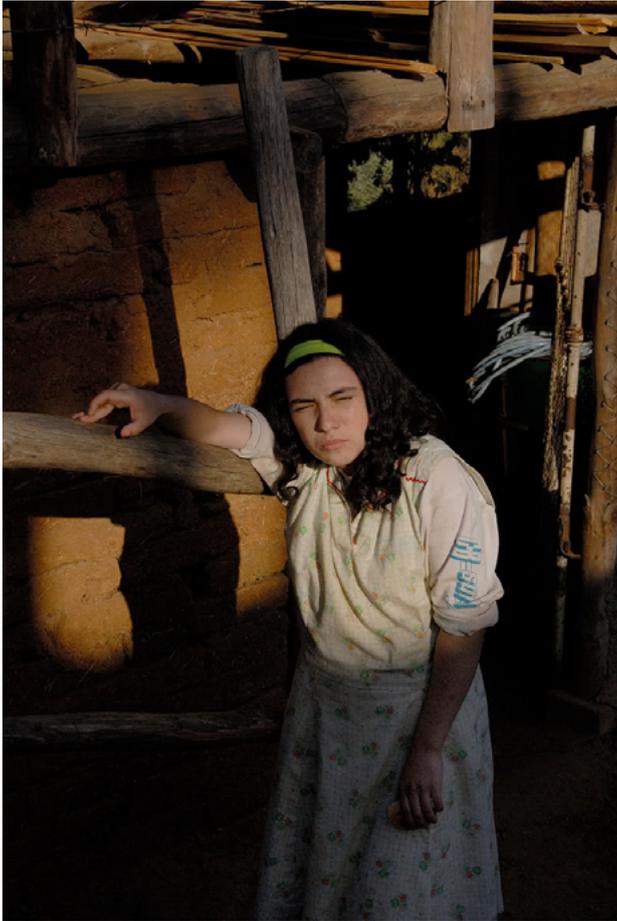


Fig. 11. Paz Errázuriz. «Deidamia», de la serie *La luz que me ciega*, 2009.

La luz que me ciega, además, conjuga dos instituciones en las que la visión siempre ha estado bajo sospecha: la fotografía y la poesía. Por ello, el trabajo individual de las artistas, en especial los poemarios *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (2002) y *Nada* (2004) de Urriola, y las series fotográficas *Los luchadores del Ring* (2002-2003) y *Ojos que no ven* (2015) de Errázuriz, son del todo pertinentes. «Descansar el ojo» es justamente la expresión que usa una de las habitantes de El Calvario —Deidamia— para describir su experiencia ante lo oscuro. Al ser la luz un motivo de ceguera, como cuando un chorro de luz nos impide controlar la dilatación involuntaria de la pupila, quienes viven con esta condición apelan a lo oscuro para ver cómo otros recurren a una lámpara.

Por supuesto, el padecimiento por parte de todo un pueblo de una condición que afecta a una de cada cuarenta mil personas en el mundo, de acuerdo con datos ofrecidos por las artistas, y que se basa en la carencia de fotorreceptores que perciben el color, se torna sospechosa. En este pueblo endogámico, en el que los vínculos sanguíneos parecen desordenar las reglas «naturales» de ley, se activan, entonces, una cantidad de referentes literarios que saturan este caso de ceguera. Aparecen: la tragedia griega —Edipo se saca los ojos luego de cometer la mayor transgresión de todas—, el mundo

espectral de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo —«Siluetas veo, siluetas de gentes como fantasmas en un paisaje que desaparece» (Errázuriz y Urriola, 2010: 30)— o el «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca —«Ni un verde que me enamore» (Errázuriz y Urriola, 2010: 31)—. Todas estas referencias hacen del *mal de ojo* de este pueblo chileno una crónica condición literaria.

5. Puntos ciegos

En *Estrella distante* (2015a), otra novela que *parpadea* desde su propio título, el escritor Roberto Bolaño despliega una escena que además resulta ser la más provocadora de toda la novela. Se trata, sin duda, de la exposición fotográfica organizada por Wieder. A las doce de la noche en punto, el aviador pide silencio para luego hacer pasar a los invitados a la recámara:

Otra vez era el Wieder de siempre, dominante, seguro, con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta [...] Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones. Cuando dijo esto (según Muñoz Cano), Wieder empleó un tono jocoso y miró a su padre, a quien hizo un guiño con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho. Como si de nuevo con doce años de edad le hiciera una señal secreta. El padre mostraba un rostro apacible y sonrió a su hijo.

La primera en entrar fue Tatiana von Beck Iraola, como era lógico dada su condición de mujer y su carácter impulsivo y caprichoso [...] La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias (2015a: 93-94).

De inmediato, dos puntos *saltan a la vista*. El primero, los continuos guiños al padre y la consiguiente supremacía de los ojos: «con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho»; y, el segundo, la austeridad de las luces que, sin embargo, en el recuerdo de alguno, lucían coloridas. Aparte de los *guiños* políticos que hace Bolaño en su novela —entre los cuales destaca la sugerida identificación de la estética de la Escena de Avanzada con las prácticas de tortura, su representación del dolor como equivalente de las atrocidades perpetradas por la dictadura—, esta parte escenifica el cabal funcionamiento de los ojos: «como si miraran desde otro planeta», como si vieran desde la distancia. La ceguera no es una posibilidad para la exposición de Wieder, quien controladamente ilumina las fotografías que luego sabremos han fijado en papel los cuerpos aún vivos durante el martirio de sus víctimas. Bolaño da cuenta de que el reino de la luz, totalmente controlada en la habitación dispuesta para mostrar, está del lado de la lógica del horror. La no estridencia lumínica —la cual podría ser contraproducente para sus fines, tras poder producir un momento de ceguera— garantiza la posibilidad de ver.

Entiendo que la gama de poéticas contralumínicas es amplia y que muchas de ellas no están presentes en este corpus. Muchos artistas, intelectuales e ideas están ausentes. Ficciones como *Nocturno de Chile* (2015b) de Bolaño, *Poeta ciego* (2011) del mexicano Mario Bellatin o *La noche oscura del Niño Avilés* (2002) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, por nombrar solo algunas, merecen consideración. También, autores emblemáticos o de textos fundamentales para los tópicos abordados, bien por su persona pública, como Jorge Luis Borges, o por su trabajo, como José Saramago o Ernesto Sábato; artistas como Julia Toro, Cecilia Vicuña, cineastas como Juan Soto, Víctor Gaviria, Cristóbal León y Joaquín Cociña, poetas como Alejandra del Río, Édouard Glissant y Glauco Mattoso, se encuentran ausentes en este breve recorrido.

Quiero, sin embargo, destacar el hecho de que haya sido un artista latinoamericano quien sirvió como base para toda una reflexión teórica y filosófica sobre el estatuto contemporáneo de la imagen. El trabajo del chileno Alfredo Jaar es de obligada referencia para el arte más reciente, ya no latinoamericano sino internacional. Los textos sobre Jaar escritos por Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Adriana Valdez, Nicole Schweizer, Andrea Giunta, Lucy Lippard, y Chantal Mouffe, por nombrar solo a algunos, perfilan varios de los problemas enmarcados en esta breve historia. Sus obras, «Lament of the Images» o la instalación permanente del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, «La geometría de la conciencia», a su vez, dialogan con todas las tácticas contralumínicas, siendo centrales para *la óptica* de mi trabajo.

6. El ojo en la mira

A propósito de la intensa ola de protestas surgidas a finales del 2019 en Chile, el ojo y la visión han vuelto al centro de la palestra. Las fuerzas de seguridad dispararon a los ojos de los manifestantes y generaron traumas oculares, muchos de ellos serios. En ocasiones —como sucedió con el estudiante de psicología Gustavo Gatica, quien fue herido con balines en los ojos el 8 de noviembre de 2019, mientras fotografiaba las protestas, o con Fabiola Campillai, posteriormente elegida como senadora, a quien un carabinero le arrojó una bomba lacrimógena en la cara el 26 de noviembre de 2019 cuando se dirigía a su trabajo—, los manifestantes fueron cegados. Los brutales ataques por parte de la policía chilena han producido una inmediata correlación entre visión y soberanía. Incluso, muchos de los escritores y artistas de los que he hablado, se han pronunciado de manera pública y han estrechado la conexión entre visión y derechos humanos. Sin embargo, un giro adicional de la protesta ha sido importante para pensar que pese al fortalecimiento de la noción de visión como figura hegemónica del cuerpo ciudadano, y a que los actos sin lugar a dudas constituyen una violación de los derechos de protestas, además de actos de lesa humanidad, la pérdida

de los ojos ha sido incorporada también como posibilidad política: ver a pesar de perder los ojos. El colectivo feminista LasTesis, por ejemplo, usó la venda como parte de su performance participativo «El violador en tu camino» (Fig. 12). El repudio al heteropatriarcado, por lo tanto, se puede perpetrar, incluso, tras el indeseable acto de ser cegado en Chile. Los ojos no son fundamentales para ejercer la politicidad de la mirada.



Fig. 12. LasTesis. «Un violador en tu camino», performance colectivo en Santiago de Chile, 25 de noviembre de 2019. Captura digital de fotograma.

Antes de concluir, quisiera enfatizar que estas nuevas disquisiciones sobre lo oscuro discuten, a su vez, la legitimidad y operatividad de todo poder soberano. Como bien se ha discutido con amplitud de manera reciente, por ejemplo, en el trabajo de Sergio Villalobos-Ruminott, «Mostrar la imperfección de la sutura, el trazado irregular de la costura que cohesiona al pacto social, no es criticar ni oponerse fundacionalmente al poder, sino que es erosionar su acabada figura y abrir una brecha por donde se hace posible pensar la existencia como punto ciego de la soberanía» (2013: 26). Este *punto ciego* que en otra discusión sobre la soberanía republicana, esta vez la propuesta por Rafael Sánchez en torno a Venezuela, refuerza la idea de cuerpos y sensibilidades que cada vez se vuelven menos gobernables. De acuerdo con Sánchez, los representantes políticos venezolanos durante el período de independencia debieron monumentalizarse a sí mismos como voluntad general inmutable de una población altamente heterogénea, móvil y deslocalizada de la nación: «las apariciones pomposas y escultóricas de ‘los representantes’ deben ser complementadas por su frenético baile» (2016: 5). Por

lo tanto, estos congresistas venezolanos se monumentalizaron por primera vez como la encarnación visible de una voluntad general durante la crisis que constituye la empresa independentista, cuando aún hacen falta recursos simbólicos y materiales para incorporar a las poblaciones subalternas al orden republicano. Esta imperfección de la sutura, como la nombra Villalobos-Ruminott, da cuenta de las resistencias y de las fallas fundacionales de la gubernamentalidad, de acuerdo con Sánchez, que hace necesario, entonces, buscar en las sombras y en sus complejas gamas, territorios habitables que den cuenta de aquello que nunca fue iluminado y nunca será luminoso.

Sospecho con severidad de los ojos. A propósito de recientes discusiones acerca de la decibilidad de la imagen, de la pérdida de su valor de evidencia, pero también de nuevas ideas sobre las relaciones entre arte, política y literatura, o la politicidad de la mirada, indago en una serie de autores latinoamericanos que vuelven a la discusión acerca de la validez de la visión y la legitimidad de la imagen, para entonces desecharla y acudir a otras posibilidades que escinden el imperativo que constituyen tanto los ojos como los dispositivos visuales contemporáneos. Ahora bien, pienso en la posibilidad de una nueva historia de la oscuridad y sus gamas opacas y ciegas, con artistas que contradicen la fuerza simbólica y material de la luz. A fin de cuentas, este artículo propone la viabilidad de ver —sí, de ver— con las cuencas de los ojos vacíos o a la tenue luz de la oscuridad.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2011): *Desnudez*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDELAIRE, C. (1995): *El pintor de la vida moderna*, Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- BELLATIN, M. (2011): *Poeta ciego*, Buenos Aires: Mansalva.
- BISHOP, C. (2012): *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Nueva York: Verso.
- BOLAÑO, R. (2015a): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (2015b): *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.
- BUÑUEL, L. y DALÍ, S.(dirs.) (1929): *Un chien andalou* [grabación en vídeo], París: Les Grands Films Classiques, 1 DVD, 16 minutos.
- CÁNOVAS, R. (2009): «Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después» en CARREÑO BOLÍVAR, R. (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 25-32.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada Editores.
- DONOSO, J. (1979): *El obscuro pájaro de la noche*, Barcelona: Santillana.
- DONOSO, P. (2009): *Correr el tupido velo*, Santiago de Chile: Alfaguara.
- ELCOTT, N. M. (2016): *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- ELTIT, D. (1983): *Lumpérica*, Santiago de Chile: Editorial del Ornitorrinco.
- ELTIT, D. (2003): *El cuarto mundo*, Buenos Aires: Norma.
- ELTIT, D. (2005): *Mano de obra*, Santiago de Chile: Seix Barral
- ELTIT, D. (2007): *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile: Planeta.
- ELTIT, D. (2010): *Impuesto a la carne*, Santiago de Chile: Seix Barral
- ELTIT, D. (2013): *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile: Planeta.
- ELTIT, D. (2018): *Sumar*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- ERRÁZURIZ, P. y URRIOLOA, M. (2010): *La luz que me ciega*, Santiago de Chile: Galería Metropolitana.
- ERRÁZURIZ, P. y DÍAZ, J. (2015): *Ojos que no ven*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- FERNÁNDEZ, N. (2015a): *Chilean Electric*, Santiago de Chile: Alquimia Ediciones. .
- FERNÁNDEZ, N. (2015b): *Space Invaders*, Alquimia Editores: Santiago de Chile. .
- FERNÁNDEZ, N. (2017): *La dimensión desconocida*, Barcelona: Literatura Random House.
- HERNÁNDEZ, F. (2019): *Narrativa reunida. Cuentos completos de Felisberto Hernández*, Madrid: Alfaguara.
- HITCHCOK, A. (dir.) (1963): *The Birds* [grabación en vídeo], Londres: Alfred J. Hitchcock Productions. 1 DVD, 119 minutos.
- JAAR, A. (2002): «Lament of the Images». MoMA.
- JARPA, V. (2017): *Walking State*, París: Mor Charpentier.
- JAY, M. (1994): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- KLEIN, E. (2002): «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Iberoamericana*, vol. 2, 7,19-28.
- KORNBLUH, P. (2013): *The Pinochet File: A Declassified Dossier*, New York; London: The New Press.
- MATURANA, H. y VARELA, F. J. (2003). *El árbol del conocimiento: las*

- bases biológicas del entendimiento humano*, Buenos Aires: Lumen.
- MERUANE, L. (2012): *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- MERUANE, L. (2015): *Volverse Palestina*, Barcelona: Literatura Random House.
- MIRZOEFF, N. (2016): *¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la cultura visual*, México: Paidós.
- MOLLOY, S. (2004): *Varia imaginación*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- MOLLOY, S. (2011): *Desarticulaciones*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MOLLOY, S. (2012): *En breve cárcel*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MULVEY, L. (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, 3, 6-18.
- NANCY, J. L. (2006): *El intruso*, Madrid: Amorrortu.
- OLEA, R. (2008): «Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Taller de Letras*, 43, 175-187.
- PRECIADO, P. B. (2015): *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Calpe.
- REYES, P. (2010): «Entrevista con Javier Téllez», *Bomb*, 110, <<https://bombmagazine.org/articles/javier-tellez-2/>>.
- RICHARD, N. (2000): *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (2002): *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SÁNCHEZ, R. (2016): *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, New York: Fordham University Press
- TÉLLEZ, J. (1996): *La extracción de la piedra de la locura*, Caracas: Museo de Bellas Artes.
- TÉLLEZ, J. (2008): *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See*, Jones Center and Peter Klichmann Gallery, 16mm transferido a HD video, 27: 36 minutos.
- STAIGER, J. (2000): *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, Nueva York: NYU Press.
- TORO BLUM, J. (2016): *Laboratorio Eigengrau*, Santiago de Chile: Ediciones Daga.
- URRIOLA, M. (1994): *Dame tu sucio amor*, Santiago de Chile: FONDART.
- URRIOLA, M. (2002): *Hija de perra*, Santiago de Chile: Surada Ediciones.
- URRIOLA, M. (2004): *Nada*, Santiago de Chile: LOM.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2013): *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*, Lanús: Ediciones La Cebra.

#27

AGENCIAMIENTO CONTRAVISUAL. UNA LECTURA A LA RUPTURA DE LA IMAGEN HEGEMÓNICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA PERFORMANCE *UN VIOLADOR EN TU CAMINO DE LASTESIS*

Natalia Toledo Jofré

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-9867-8914>

Artículo || Recibido: 12/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.6

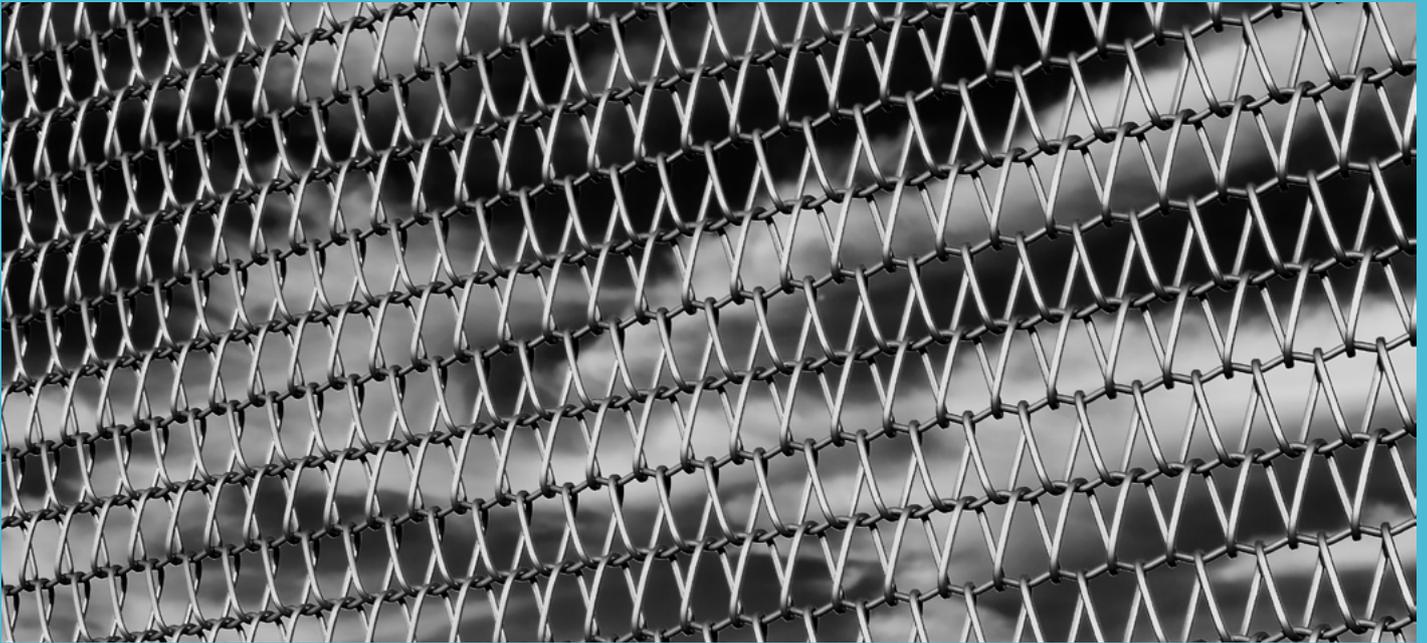
natoledo23@gmail.com

Ilustración || © María Pepe – Todos los derechos reservados

Texto || © Natalia Toledo Jofré – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || En este artículo abordo la performance del colectivo LASTESIS *Un violador en tu camino* (2019) e interpreto el tránsito entre lo invisible y lo visible, referido en la performance en las acciones de no ver y luego ver. Asimismo, en diálogo con esas referencias, analizo las posibles lecturas que se pueden establecer sobre el uso de la venda que cubre los ojos de las participantes. En este recorrido busco revisar cómo estos elementos de la performance sugieren un agenciamiento basado en imágenes contravisuales y en la ruptura con el foco de la mirada tradicional y hegemónica levantado y mantenido por el régimen escópico actual.

Palabras clave || Performance | LASTESIS | Mirada hegemónica | Contravisualidad | *Un violador en tu camino*

Agenciamient contravisual. Una lectura a la ruptura de la imatge hegemònica de la violència de gènere en la performance *Un violador en tu camino* de LASTESIS

Resum || En aquest article abordo la performance del col·lectiu LASTESIS *Un violador en tu camino* (2019) i interpreto el trànsit entre l'invisible i el visible, referit en la performance en les accions de no veure i després veure. Així mateix, en diàleg amb aquestes referències, analitzo les possibles lectures que es poden establir sobre l'ús de la bena que cobreix els ulls de les participants. En aquest recorregut busco revisar com aquests elements de la performance suggereixen un agenciamient basat en imatges contravisuals i en la ruptura amb el focus de la mirada tradicional i hegemònica alçat i mantingut pel règim escòpic actual.

Paraules clau || Performance | LASTESIS | Mirada hegemònica | Contravisualitat | *Un violador en tu camino*

COUNTER-VISUAL AGENCY. A Reading of the rupture of the hegemonic image of gender violence in the performance *Un violador en tu camino* by LASTESIS

Abstract || In this article I address the performance of the LASTESIS collective *Un violador en tu camino* (2019) and interpret the transit between the invisible and the visible, referred to in the

performance in the actions of not seeing and then seeing. Also, in dialogue with these references, I analyze the possible readings that can be established with the use of the blindfold that covers the eyes of the participants. In this journey, I seek to review how these elements of the performance suggest an agency based on counter-visual images and on the rupture with the focus of the traditional and hegemonic gaze raised and maintained by the current scopic regime.

Keywords || Performance | LASTESIS | Hegemonic gaze | Countervisuality | *Un violador en tu camino*

0. Presentación

En octubre de 2019 el Estado chileno tomó la decisión de subir el precio del pasaje del transporte público en Santiago. Este hecho fue el catalizador que movilizó una serie de protestas que no se basaban en el alza del pasaje, sino más bien en una serie de abusos en contra de la dignidad de las personas en la búsqueda por asentar en Chile el sistema neoliberal iniciado durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y consolidado durante los años de democracia. De ahí que una de las frases más recurrentes durante las protestas fuera «no son 30 pesos, son 30 años». Durante las manifestaciones hubo violencia y represión policial brutal y, aun así, o quizás, sobre todo por eso, las protestas continuaron. En este contexto fuimos testigos de una performance con mujeres vendadas, que bailaban una coreografía sincronizada y cantaban una letra sugerente; la performance se presentó en Valparaíso, luego en Santiago y después se replicó alrededor del mundo. El nombre del colectivo creador de la performance es LASTESIS y se autodefine como interdisciplinario y feminista. Sabemos que está compuesto por Lea Cáceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Dafne Valdés, aunque este dato no se entregue en su página de Instagram, que cuenta con más de 295 mil seguidores. La ausencia de sus nombres en un lugar visible de la página web contrasta con la selección de letras en mayúscula para escribir el nombre del grupo: LASTESIS. Este hecho será muy relevante para entender que lo que se desea transmitir es una acción comunitaria en la que las artistas buscan desaparecer como individualidad. También es interesante considerar que el título del colectivo (LASTESIS) responde a la intención de abordar las premisas conceptuales de diversas autoras feministas, sacarlas del texto y transmitir las en un lenguaje audiovisual para públicos más amplios que los que podrían aproximarse a documentos típicamente asociados al mundo académico. En palabras de ellas mismas: «llevar la teoría a la práctica, llevar teorías feministas a un dispositivo para múltiples audiencias a través de la performance, a través del vestuario, a través de lo sonoro, a través de lo visual» (en GAM, 2019).

En el artículo que a continuación presento, realizo un análisis de la performance *Un violador en tu camino*. De manera específica me interesa revisar las diversas alusiones visuales y audiovisuales que la obra hace respecto de la capacidad de ver y de lo visto y no visto. Para ello, me centraré en interpretar el uso de la venda que cubre los ojos de las participantes como prenda clave de esta intervención. Asimismo, examinaré las referencias al ver y no ver presentes en la letra de la canción que se entona durante la performance. En este sentido, las formas en las que el colectivo dialoga con las metáforas en torno a lo visible y lo invisible van a ser fundamentales en el análisis propuesto. Como hipótesis propongo que *Un violador en tu camino* sugiere un agenciamiento que surge desde las mujeres y las disidencias (grupos convocados explícitamente por el colectivo)

y, que este agenciamiento, se basa en la ruptura con el foco que la mirada tradicional y hegemónica establece sobre la violencia de género y el feminicidio.

1. LASTESIS y el contexto activista en torno a la revuelta social chilena de 2019

La performance *Un violador en tu camino* se hizo por primera vez con 45 participantes voluntarias en la ciudad de Valparaíso el 20 de noviembre de 2019 en el contexto de la revuelta social chilena, denominada comúnmente como «estallido», iniciado el 18 de octubre del mismo año. La segunda presentación de la performance se realizó pocos días después, esta vez en Santiago el 25 de noviembre (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer); y posteriormente, el 29 de noviembre, LASTESIS realizaron un llamado internacional mediante su cuenta de Instagram, en el que convocaban a las personas a realizar la performance «desde sus propios territorios idealmente restando y/o incorporando elementos que la conviertan en su propia versión». Esta invitación tuvo una masiva respuesta alrededor del mundo con performances que adaptaban la versión original chilena según la cultura y contextos específicos de quienes participaban¹.

El colectivo LASTESIS ha comentado que su propuesta para la performance chilena ante el contexto del 18 de octubre se adaptó. Antes de esto, la canción hablaba de la cultura de la violación, basada en las tesis planteadas por la socióloga argentina Rita Segato en textos como *La guerra contra las mujeres* (2016) o *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), pero producto de los abusos que la policía chilena estaba cometiendo en contra de quienes protestaban durante la revuelta social de 2019, el colectivo decidió poner énfasis particular en estos victimarios. De esta forma, finalmente, la performance que se presentó en Chile denuncia a las instituciones nacionales que han permitido que la violencia, y particularmente la violencia sexual, sean posibles.

Cabe señalar que todo el material de la performance es de dominio público (la letra de la canción, el beat, las instrucciones, los videos de performances anteriores) y cualquiera puede solicitarlo desde cualquier parte del mundo para adaptar a un contexto propio las denuncias de violencia sexual. La traducción en otros idiomas y la adecuación a las diversas culturas evidencian que «son la misma violencia que vivimos las mujeres y disidencias y niñas y niños y niñas en el mundo. Lo viral [es necesario] verlo como una violencia sistemática» (LASTESIS en GAM, 2019). Por otra parte, si las performances normalmente se caracterizan por su carácter de evento único e irrepetible, *Un violador en tu camino* se va a caracterizar por lo contrario, esto es, su amplia reiteración. Lo repetible de esta performance, y a diferencia de la búsqueda de valor basado en el carácter único en otras obras de arte, justamente hace que se vuelva cada

Notas

<1> El grupo Geochicas creó un mapa mundial que identifica los territorios en donde se ha replicado la performance de LASTESIS (http://umap.openstreetmap.fr/es/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-2_394247#3/24.77/-26.02), la imagen explícita visualmente la difusión masiva que este discurso tuvo principalmente en América y Europa, pero también es posible encontrar en la plataforma Youtube varios videos de estas representaciones en otros territorios, por ejemplo, mujeres congresistas en Turquía (<https://www.youtube.com/watch?v=ArvPbC7CRng>) que entonaron la canción en protesta por el aumento de feminicidios e impunidad de los asesinos y por la detención de mujeres que realizaron la performance en ese mismo país o mujeres en India (<https://www.youtube.com/watch?v=Zvgvom6dJS8>) que también protestaron por el último feminicidio ocurrido en su país. La performance también tuvo repercusiones en comunidades de grupos indígenas, por ejemplo, el pueblo mapuche en Chile (<https://www.youtube.com/watch?v=gYI-hZhoRik>) en la que, además de la traducción de la letra, se observa la presencia de banderas, instrumentos musicales, joyas y vestuario propios de esta cultura. Estos elementos promueven que el discurso del colectivo sea apropiado y personalizado según quién lo enuncia, con adaptaciones similares, la performance del pueblo wayú en Venezuela también es una expresión de cómo la performance fue actualizada de manera masiva alrededor del mundo (<https://www.youtube.com/watch?v=3Br6weJDeLs>).

vez más fuerte y que, lejos de perder valor al ser repetida, adquiera mayor visibilidad y efecto en su denuncia política. La adaptación masiva de la performance al contexto de cada país revela efectivamente que la violencia afecta a todas las mujeres y disidencias sin importar la época, la región o las creencias, pero también instala a LASTESIS en una posición artística que evidentemente quiere abrir la participación y ejecutar una acción colectiva situada políticamente², es decir, se planifica una intervención que se basa en el lugar situado de las convocantes y que tiene como objetivo reconocer el valor del saber situado de quienes son convocados.

Hasta acá, y sin todavía haber revisado en detalle la performance, todos los aspectos del colectivo LASTESIS, a saber: el borramiento de identidades particulares para mostrar la fuerza colectiva y la búsqueda por abrir la obra al mundo sin perseguir derechos de autor, la intención explícita de sacar de la academia el conocimiento teórico y hacerlo circular y la irrupción en el contexto del estallido social chileno, nos van a permitir entender que el colectivo busca situarse desde el arte político y activista. Nina Felshin identifica como «arte activista» a aquellas manifestaciones artísticas que no solo denuncian, sino que buscan intervenir y cambiar las condiciones que no les parecen justas o adecuadas en las sociedades; el «arte político» solo

aborda los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación [...] los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas [...] es un proceso activo de representación, intentando al menos «cambiar las reglas del juego», dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social (Felshin: 2001: 89-90).

La performance del colectivo LASTESIS se inscribe en el contexto de un arte activista porque su objetivo es que este sea útil para instalar y difundir la teoría y crítica de género, es decir, popularizar un saber educando a la población sobre temas que le entregarán herramientas para entender su posición subordinada y violentada y, posteriormente, resituarse (siguiendo el concepto de Haraway) de manera empoderada gracias a ese conocimiento y que así se genere un cambio social y cultural. En este contexto, que leo como artista feminista, el medio seleccionado para expresar fue la performance, definida por Diana Taylor como «un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber» (2017: 51). Así, la performance nos prepara «para desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales» (2017: 51) y entender que hay otros modos de transmisión y visibilización de los mensajes, ya que «los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción» (2017: 18). En este sentido, la autora comprende y destaca que «No todos llegamos a la «cultura» o a la modernidad a través de la escritura» (2017: 28), y, precisamente, esa noción es la que LASTESIS poseen y sobre esa base eligen la performance como medio expresivo para transmitir un saber y un posicionamiento político. Este propósito ha sido

<2> Donna Haraway introduce el concepto de «conocimiento o saber situado» a la epistemología feminista en 1988 en su artículo «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective». Para la autora, el saber científico se ha basado en un concepto de objetividad que se pretende como una mirada no marcada del sujeto Hombre y Blanco (Haraway, 1988: 581); sin embargo, resulta imperioso instalar una perspectiva en la que la objetividad sea encarnada porque «la visión es mejor desde debajo de las brillantes y espaciales plataformas de los poderosos» (583, las traducciones son mías). Haraway defiende que el conocimiento situado le otorga valor al punto de vista de los grupos oprimidos (que normalmente es invisible) no con un fin de romantizar ese lugar, sino que más bien porque estos grupos han adquirido un doble conocimiento sobre la vida al enfrentar, desde la experiencia, su propia posición subyugada y conocer también los discursos oficiales, hecho que les entregaría una perspectiva privilegiada al ser más compleja. Haraway señala: «Defiendo la mirada desde un cuerpo, siempre complejo, contradictorio, estructurante, estructurado, versus la mirada desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza» (589). El objetivo de la autora es que la epistemología feminista sea comprometida.

leído y conceptualizado por algunas autoras como una «pedagogía performática de los discursos feministas» (Antivilo, 2014; Figueroa, 2020). En esta pedagogía la performance se utiliza como forma de mediar un conocimiento (el discurso feminista) entre dos sectores: uno que lo posee y otro al que se le desea entregar.

Quizás, para comprender mejor el contexto de la performance y su relación absoluta con la voluntad de un activismo feminista, sea valioso mencionar que la primera presentación de *Un violador en tu camino* (Valparaíso) se realizó dentro de un programa de manifestaciones artísticas denominado *Fuego. Acciones en cemento*, que invita a sacar el arte fuera de la sala, interviniendo los espacios públicos a través de acciones artísticas callejeras. Es interesante que el programa identifique como «barricadas» a cada día de presentación, ya que se puede inferir que la intención evidente de estas acciones de arte es constituirse desde la protesta, en clave estética, emulando lo que la sociedad estaba haciendo al tomarse las calles, pero desde otros códigos expresivos. El mismo colectivo LASTESIS, en un conversatorio en el GAM, interpela: «si el arte no es social, ¿para qué existe?» (LASTESIS en GAM, 2019). Es fundamental entender que la finalidad última de transmitir la teoría de género y multiplicar su recepción, implica de manera relevante posibilitar un posicionamiento político para las mujeres y disidencias, es decir, lograr un empoderamiento.

Otro aspecto que llama la atención es que, para la convocatoria de la segunda presentación de *Un violador en tu camino* en la ciudad de Santiago, se creó un afiche basado en el que fue utilizado para la primera convocatoria³, pero que entrega más información sobre la necesidad de llevar elementos que serán relevantes para la performance y para lograr entregar su mensaje político: la venda negra y el vestuario.

<3> En la imagen, publicada en la cuenta de Instagram del colectivo, se observan mujeres realizando nado sincronizado y la cita a este deporte es un indicador que nos adelanta el tipo de acción de arte colaborativo que se presentará mediante movimientos coreografiados y ejecutados al unísono por quienes decidan aceptar la invitación.



Primera convocatoria, imagen tomada de la cuenta de Instagram de @LASTESIS



Segunda convocatoria, imagen tomada del Instagram @LASTESIS

2. Una performance que denuncia la violencia sexual sistémica

2.1 La venda

El colectivo LASTESIS identifica que «lo político está en los modos de producción» (en GAM, 2019) y, por ello, resulta muy relevante observar detenidamente cuáles fueron los modos que el colectivo seleccionó para transmitir el discurso feminista. La venda negra que utilizan las participantes de la performance aparece como uno de los elementos que se solicitó llevar en la convocatoria al evento.



Imagen tomada del Instagram @LASTESIS

El colectivo describe que los ojos vendados en la performance son una referencia a las pérdidas oculares ocurridas durante la revuelta social chilena⁴. La denuncia de la mutilación ocular aparece, entonces, como el primer y más evidente significado para el significante «venda» en la performance de LASTESIS. Las manifestaciones artísticas en torno a este hecho salvaje que estaba siendo ejecutado por la policía chilena se originaron desde muy diversos lenguajes: canciones, arte visual, documentales, performance, poemas, entre muchos otros⁵. Una de las líneas representativas más recurrentes consistió, tal como en el caso de LASTESIS, en mostrarse privados del sentido de la vista, es decir, se proponía una apariencia autocegada con el objetivo de denunciar y visibilizar la pérdida de ojos. Sin embargo, la mutilación simulada y que responde a la literalidad de la mutilación ocular como hecho concreto que le estaba ocurriendo a nuestros compatriotas, en la performance deviene también en lenguaje simbólico al pretender denunciar, desde ese lugar de ceguera, algo que es necesario ver y que no ha sido visibilizado por la mirada hegemónica: la violencia patriarcal que trasciende generaciones y que se personifica en agentes como la policía y otras instituciones del Estado. Para comprender el concepto de violencia patriarcal, es preciso entender que

el patriarcado puede definirse como un sistema de relaciones sociales sexopolíticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurada por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva, y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia (Fontenla, en Gamba y Diz, 2009: 260).

Marcela Lagarde se refiere al concepto de violencia de género que surge y es justificado desde las sociedades patriarcales, señalando que esta violencia no es natural, sino que «se incuba en la sociedad y en el Estado debido a la inequidad genérica patriarcal» (2006: 16). Para la autora, la violencia de género es un «mecanismo político, cuyo fin es mantener a las mujeres en desventaja y desigualdad en

<4> Según el Instituto Nacional de Derechos Humanos entre 2019 y 2020 existieron en Chile 172 personas con herida ocular y, de ellas, 34 tenían pérdida de visión por trauma ocular irreversible (INDH, 2021: 13). Esta cifra, que en algún momento llegó a 360, fue cuestionada por las organizaciones de víctimas porque responde a un cambio de criterio que solo contabiliza a quienes judicializaron procesos de denuncia en conjunto con el INDH.

<5> Por ejemplo: la canción «Regalé mis ojos» del cantautor chileno Nano Stern, el documental «'It's Mutilation': The Police in Chile Are Blinding Protesters» de Brent McDonald, Miguel Tovar y Armando De La Cruz o las referencias que hace a ello Lina Meruane en su ensayo «Matar el ojo», parte del libro Zona ciega, solo por mencionar algunos.

el mundo [...] contribuye a desvalorizar, denigrar y amedrentar a las mujeres, y reproduce el dominio patriarcal» (2006: 16). Quienes ejecutan esa violencia patriarcal son identificados por LASTESIS y la denuncia recae de manera directa sobre la policía chilena, producto de los apremios ilegítimos que estaba cometiendo en contra de la ciudadanía, y de manera muy particular en contra de mujeres, en el contexto del 18 de octubre de 2019, pero esto ya tenía como antecedente desmesurado la detención, tortura y desaparición de compatriotas durante la dictadura, entre 1973 y 1990. De esta forma, y tal como señala Magda Sepúlveda, en la performance se recurre a una memoria corporal, ya que durante la dictadura uno de los métodos de tortura fue mantener a las prisioneras «largo tiempo colgadas con las manos atadas en cruz, gestualidad que repiten LASTESIS» (Sepúlveda, 2021: 205) en su coreografía.

Siguiendo esta lectura, cabe señalar que, si bien en la performance *Un violador en tu camino* no hay una cita textual al periodo de la última dictadura en Chile, sí se alude a él a partir de varios movimientos estéticos que el colectivo incluye y que convocan fuertemente a nuestra memoria visual histórica, ya que en ese periodo las personas detenidas muchas veces eran vendadas como primera medida de apremio. La privación de visión fue utilizada en prácticamente todos los centros de detención y casas de tortura que funcionaron durante la dictadura. De hecho, «La Discoteque» o «La venda sexy» es el nombre que recibió uno de los centros de tortura (administrado por militares y la policía chilena) más emblemáticos de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), en el que el uso de esta práctica de la venda era constante, además de caracterizarse por utilizar métodos de tortura entre los que predominaban las vejaciones de tipo sexual. Nora Guillén, una de las prisioneras y víctima de tortura en este centro, señala que, con la venda, tenía «visión de los pies, los pies de uno, los pies de los demás y [podía] reconocer cuando se acercaba un guardia porque los zapatos eran diferentes» (Núcleo GIME, 2018). La única posibilidad de ver implicaba para ella, entonces, agachar la cabeza, gesto que también se identifica socialmente con la sumisión, justamente lo que se buscaba de estos detenidos. Disminuir la visión de los prisioneros no sólo tenía como objetivo evidente evitar que identificaran el lugar y a sus torturadores, sino que también uno afectivo: infundir terror mediante la privación de un sentido y, con ello, lograr la sumisión. Al mismo tiempo, la referencia a las detenciones y torturas ocurridas durante dictadura que vienen cargadas en el objeto venda en el contexto chileno tienen una manifestación específica para las mujeres que sufrieron esa violencia, que se transformó en todos los casos, según se lee en el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), en violencia sexual. Beatriz Bataszew, otra mujer detenida y torturada en «La venda sexy» se refiere así a su experiencia:

en la sociedad patriarcal y en nuestro sistema judicial heteronormativo no se diferencia la tortura de la violencia política sexual, por ende,

la violencia política sexual queda absolutamente oculta y queda tan oculta que, hasta el día de hoy, estamos en el año 1977, no hay ni siquiera una condena de un día por violación o cualquier otro abuso que se haya cometido contra las mujeres en los tiempos de dictadura cívico militar. Estoy hablando no sólo de violación, estoy hablando de perros (de animales amaestrados)⁶, estoy hablando de electricidad en nuestros genitales, estoy hablando de embarazo forzado, estoy hablando de aborto forzado, estoy hablando de desnudez forzada, etc. Entonces sale esta necesidad porque la historia de nosotras, las mujeres en particular, no está contada (Núcleo GIME, 2018).

En suma, mediante los elementos visuales que el colectivo ha seleccionado, la cita a nuestra memoria visual se convierte en un gesto político que les permite a las víctimas, mediante la expresión artística, la visibilización de los crímenes que han sufrido bajo el Estado patriarcal. Es una forma de contar, a través de imágenes, esa historia no contada a la que aludía Bataszew, pero, al mismo tiempo, y como identifica Sepúlveda, también es una forma de establecer una relación entre esas mujeres y las de hoy: «con el cuerpo, las mujeres participantes visitan las experiencias que otras mujeres han padecido» (2021: 205). Diferentes momentos de la historia de Chile tienen la misma base patriarcal, pese a los cambios de gobierno y a la evolución de la sociedad.

Nelly Richard, señala que «el recuerdo necesita de superficies de inscripción donde grabarse para que la relación viva entre marca, textura y acontecimiento, libere nuevos efectos de sentido» (Richard, 2001: 15). Así, entiendo el uso de la venda en la performance como una forma de apropiarse del sentido histórico que esta ha tenido como elemento de intimidación y reterritorializarla. Siguiendo esta lectura, una de las recreaciones más enérgicas e intensas de la performance fue la organizada y llevada a cabo por mujeres autodenominadas como «Las tesis senior» y que tuvo lugar en Santiago de Chile en el frontis del Estadio Nacional, emblemático por ser centro de tortura durante la dictadura chilena⁷. La performance, de manera transgeneracional, actualiza el sentido de la venda que en el pasado implicó un lugar de pasividad para las víctimas de tortura y violencia política sexual, y que ahora es resignificada para establecer que existe el derecho a mirar (Mirzoeff), pero también el derecho a no mirar. La venda de las participantes representa, por un lado, una venda simbólica que corresponde a la que visten cotidianamente las autoridades y las instituciones que son cómplices del patriarcado, de ahí la relevancia de los movimientos corporales en la coreografía que indican con su dedo índice directamente a los responsables; por otro lado, la venda también implica el deseo de negarse a ver lo que se ofrece como realidad desde la oficialidad. Si no hay ojos que miren esa realidad oficial, entonces esta se desvanece y se puede alterar. Las participantes autocegadas están quitándole poder al discurso hegemónico que siempre quiere mostrarnos algo porque así es como construye su realidad. El no mirar se convierte en la posibilidad de proponer otra verdad. Y esto aparecerá de manera evidente en la letra de la canción que se presenta durante la performance.

<6> En reiterados testimonios las sobrevivientes aluden a la torturadora Ingrid Olderöck, conocida como «la mujer de los perros», agente de la DINA que violaba a otras mujeres utilizando a perros amaestrados.

<7> Esta performance puede ser revisada en diversos registros audiovisuales disponibles en la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=omsSuCnXD9k>, <https://www.youtube.com/watch?v=Ls2dlbAdhjE>

2.2 La develación: el tránsito entre no ver y luego ver

La canción que las participantes cantan y bailan de manera sincrónica (como un ejercicio militar) tiene versos que aluden explícitamente al hecho de ver y no ver. Ya desde la primera estrofa se señala: «El patriarcado es un juez / que nos juzga por nacer, / y nuestro castigo / es la violencia que no ves» (LASTESIS, 2019). La interpelación al receptor busca establecer que hay un tú que no ha visto esa violencia y quienes cantan van a utilizar los pronombres plurales «nos» y «nuestro» para remarcar que ellas han sido las víctimas y han visto esa violencia pese a estar vendadas. ¿Cuál es la violencia aludida? ¿Cuál es la violencia que alguien puede no ver? La violencia física, que la mayoría de las veces se identifica como la más grave porque en muchos casos termina en feminicidios, es la que tiene más cobertura en los medios y, así, mayor visibilidad. Es la violencia que podemos ver. Sin embargo, la canción comienza con esta estrofa que quiere enfatizar, en primer lugar, la violencia que no se ve, acá podríamos incluir la violencia económica o la psicológica, que son tipos de abusos emocionales que, desde la mirada hegemónica, no dejan una marca física, pero la canción especifica que la violencia que no ves viene dada desde el nacimiento, determinada y validada desde la diferencia sexual.

Siguiendo a Pierre Bourdieu, entiendo esta violencia que no se ve como violencia simbólica. Antes de describir el concepto, el autor toma algunos resguardos que me parecen necesarios de reiterar en este artículo: el adjetivo «simbólico» no implica que sea una violencia menos importante y tampoco que no sea real. Así, la violencia simbólica

es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos (Bourdieu, 2000: 54).

Estas «disposiciones» de las que habla el autor coinciden con el concepto de *habitus* que él mismo desarrolla en otros textos de su autoría y que comprende experiencias e interacciones vividas desde la infancia, que van provocando una interiorización de las estructuras de dominación. La violencia simbólica, entonces, se incardina en los sujetos (en ese sentido sí es física) gracias a las estructuras de dominación que producen esa violencia, dentro de las cuales las instituciones, como la familia o el Estado, van a ser fundamentales. Tal como identifica Alejandra Castillo, «la ideología de género como orden dominante, lo sabemos, es y ha sido la familia patriarcal, el amor romántico, la heteronorma y los modos en que se ha narrado el cuerpo» (2020: 104-105). Para avanzar en esto y lograr una transformación, no se trata sólo de iluminar la consciencia, va a decir Bourdieu, pues no es un problema de voluntad individual; lo imperioso es cambiar las bases ideológicas patriarcales y heteronormativas que sustentan esas estructuras.

Es interesante que la violencia más visible no sea la primera que menciona la canción, sino que, por el contrario, se decide comenzar con aquel tipo de violencia que es más invisible, aquella que no todos ven, pero que, en términos cronológicos, es el primer tipo de violencia que se instala sobre los diferentes imaginarios sociales y culturales de las mujeres, creados y fundamentados desde las sociedades patriarcales. Este tipo de violencia simbólica recae y circula entre las mujeres y el colectivo LGTBQ y va a construir el escenario patriarcal ideal que luego posibilitará y justificará la violencia que sí ves. La violencia simbólica que se recibe desde el nacimiento y que se construye e interioriza durante las etapas de desarrollo aparece primero porque es la base de toda la violencia posterior. Esta violencia que los sujetos interiorizan a través del *habitus* patriarcal, Rita Segato la reconocerá en lo que ella identifica como «pedagogías de la crueldad», que serían «todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar» (2018: 8) y que comienza, desde muy temprano, con la promoción de bajos umbrales de empatía, en diálogo directo con la normalización de la violencia machista en sus diversas expresiones. Así, Segato plantea que existe un «mandato de violación» que proviene desde la sociedad y que «rige en el horizonte mental del hombre sexualmente agresivo» (2003: 39-40). Por ello, la antropóloga identifica un fuerte carácter intersubjetivo en este acto, ya que, según concluye en su trabajo de entrevistas a violadores condenados⁸, existe siempre un «interlocutor en las sombras», que es el destinatario principal del acto de violación.

La segunda estrofa de la canción repite los tres primeros versos, pero altera el último: «la violencia que no ves» será reemplazado por «la violencia que ya ves», lo que establece un movimiento entre una estrofa y otra, determinado por la capacidad de ver y reconocer esa violencia para dejar de ser cómplices de su invisibilización. Inmediatamente después, la tercera estrofa procede a enumerar, es decir, mostrar este tipo de violencia que normalmente sí vemos: femicidio, impunidad para el femicida, desaparición y violación. La violencia visible para el colectivo no incluye únicamente el atentado al cuerpo, sino que, como también identifica Marcela Lagarde, se extiende a la impunidad. Justamente esto es lo que hace que Lagarde diferencie el concepto de femicidio (asesinato de una mujer) y feminicidio, entendido de manera más estructural como:

el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado [porque] Después de perpetrado el homicidio, continua como violencia institucional a través de la impunidad (2006: 20-22).

La violencia visible se inscribe en el cuerpo de manera evidente porque lo daña y deja marcas en él. Desde esta lógica es común pensar que la violencia que no ves no repercute en el cuerpo, pero

<8> Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia*, señala que estudiará el acto de violación, pero específicamente el de «violación cruenta»: «cometida en el anonimato de las calles, por personas desconocidas, anónimas [...] el acto se realiza por medio de la fuerza» (Segato, 2003: 21). Es necesario entender que las palabras de Segato aluden, entonces, a este tipo de violación y no a otros más frecuentes como los que ocurren con familiares o amigos conocidos por las víctimas.

lo cierto es que, como ya he adelantado, también se inscribe en él, en tanto puede, por ejemplo, restringir el movimiento libre o determinar la manera en el que el cuerpo se instala y utiliza los espacios o establece una autopercepción disminuida sobre las capacidades propias, entre muchos otros efectos corporizados de la violencia simbólica. «La violencia que ya ves» es el tipo de violencia que aparece en medios masivos porque es más fácil de aprehender: un cuerpo ultrajado, desaparecido o muerto. Ese cuerpo herido es la imagen que los noticieros hacen circular, sin revelar que en esas lesiones se ha inscrito el poder y que este tiene una base social llamada patriarcado que precede a la violencia que ellos deciden visibilizar. Rita Segato es particularmente concreta al responsabilizar a los medios masivos de información en su colaboración con la pedagogía de la crueldad:

Existe un vínculo estrecho, una identidad común, entre el sujeto que golpea y mata a una mujer y el lente televisivo. También forma parte de ese daño la victimización de las mujeres a manos de los feminicidas como espectáculo televisivo de fin de tarde o de domingos después de misa. Los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar, donde cada uno de estos feminicidios es reproducido hasta el hartazgo en sus detalles mórbidos por una agenda periodística que se ha vuelto ya indefendible e insostenible (Segato, 2018: 11-12).

El tránsito entre la violencia que no ves y la que sí ves propone una revelación, un descender el velo para mostrar que aquello visible comienza desde lo invisible; es un movimiento discursivo que implica establecer diferencias basadas en la percepción visual para cuestionar que aquello visible sea lo único relevante. Nicholas Mirzoeff señala que la visualidad manifiesta «la autoridad del que visualiza» (2016: 32). Esto implica que vemos lo que otro quiere que veamos porque eso es lo que se muestra como oficial, y, por tanto, la visualidad, como práctica discursiva, termina por dar forma y regular lo real (2016: 34). De este modo, el hecho de que la violencia que vemos sea sólo la que tiene un impacto físico evidente en el cuerpo debe entenderse como un ejercicio de poder llevado a cabo por quien instala un determinado discurso a través del dominio visual que también ha sido denominado como «régimen escópico» y que se entiende como un orden «que describe lo que puede ser visto y lo que no [...] da contorno y figura a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, limita y margina a otros» (Castillo, 2020: 15). La estrategia performática de vendarse para decir una verdad oculta implica la consciencia de que es necesario abandonar la visualidad autoritaria y hegemónica que nos dicta lo que debemos ver; así, la venda es una declaración de rebeldía frente a esa autoridad visual para poder proponer un cambio desde imágenes que no respondan a esa hegemonía y que se visibilicen otros discursos. Por ejemplo, el acto de violación normalmente se comprende solo como una agresión sexual fundamentada en el placer físico de poseer el cuerpo del otro (esto es lo visible); sin embargo, con Segato vemos que la finalidad

de una violación puede responder a diferentes discursos: 1) «Como castigo o venganza contra una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada» (Segato, 2003: 31), 2) «Como agresión o afrenta contra otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino» (32), 3) «Como una demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares» (33). En estos tres casos el acto de violación responde, como identifica la autora, «a una experiencia de masculinidad fragilizada» (37). Esto no es visibilizado ni por las instituciones a cargo de nuestra seguridad ni por los medios masivos que solo buscan la inmediatez irreflexiva. Justamente este es el tipo de discurso que se desea visibilizar al vendarse.

3. Emergencia de lo contravisual

En el ejercicio de poder que implica visualizar desde la autoridad se han llevado a cabo diversas operaciones identificadas por Mirzoeff: 1) clasificar o categorizar lo visible (en este caso nominar los crímenes de femicidio, desaparición, violación); 2) organizar socialmente esta clasificación (entregarle un valor a cada crimen, por ejemplo, desde las leyes); y 3) estetizar la organización social (mediante las prácticas estéticas se legitima y naturaliza lo que ya se ha valorado socialmente) (2016). Si sólo accedemos a la visualidad oficial, entonces estamos recibiendo una versión muy limitada de la realidad y manteniendo como invisible lo que la autoridad decide no mostrar. En palabras de Alejandra Castillo: «Si confiamos en las imágenes corremos el riesgo de reproducir el mismo orden al que nos oponemos» (2020: 36). Por tanto, lo que hace el colectivo LASTESIS al vendarse es desconfiar de la imagen oficial y alterar el régimen ocular céntrico actual (que proclama que si no se ve no existe) al posibilitar un lugar visible para otros archivos que normalmente son omitidos: el testimonio de la violencia patriarcal sistémica. Lo que Mirzoeff identifica como ejercicio contravisual implica para Castillo un trabajo «desde el desvío, la opacidad y la oblicuidad de las imágenes» (2020: 37) para posibilitar el cambio.

En torno a la visualidad autoritaria que utiliza la clasificación como primera escena en el proceso de visualización, resulta interesante citar lo que Sepúlveda identifica en la performance *Un violador en tu camino* y es el hecho de que se nombre directamente el crimen como femicidio y no como homicidio. Para la autora, este es un acto discursivo de performatividad, ya que busca instalar la denuncia sobre la violencia de género y señalar enfáticamente que las motivaciones para asesinar a una mujer son, en demasiadas ocasiones, motivadas por nuestra cultura de raíz patriarcal⁹. Así, LASTESIS, según Sepúlveda, nos estarían *enseñando* a nombrar de manera correcta. En mi lectura, este enseñar a nombrar busca hacer visible, mostrar que el homicidio no es lo mismo que el femicidio, no sólo por el sexo de la víctima, sino por lo que subyace a las motivaciones que llevan

<9> Como ya se mencionó anteriormente, Marcela Lagarde diferencia «feminicidio» de «femicidio»; sin embargo, esta nomenclatura académica aún no se ha extendido a un uso común y lo que el colectivo LASTESIS identifica como «femicidio» revela que la violencia patriarcal es estructural y que la complicidad es institucional al mantener la impunidad de los asesinos, definición que Lagarde identificaba como «feminicidio».

a cometer el crimen: la aceptación e incardinación de los valores patriarcales. Para llevar a cabo esta performatividad discursiva de nombrar el femicidio como tal y no caer en la organización social que sólo clasifica un crimen sin perspectiva de género, es decir, sin posicionamiento político crítico sobre la realidad que muestra, LASTESIS ejecutan la performance con una variedad de elementos que van a girar en torno al cuerpo. Como revisaba anteriormente, Mirzoeff señala que la visualidad autoritaria se instituye mediante la estetización del poder, pero, como salida a esto, el autor también identifica que la respuesta debe ser contravisual y manifestarse mediante la estetización del cuerpo que es, en mi aproximación, justamente lo que veo en el ejercicio performático del colectivo.

Ana del Sarto destaca que «el cuerpo humano es a la vez el sitio de inscripción del poder y una de las fuentes más idóneas para perturbarlo» (2012: 54), y desde esta reflexión resulta muy interesante observar lo que LASTESIS harán justamente con el cuerpo en su performance en la búsqueda por perturbar el poder y movilizar, o por lo menos desestabilizar, el discurso autoritario hegemónico. La tercera estrofa, en donde se enumeraba esta serie de crímenes correspondientes al tipo de violencia más visible en nuestras sociedades (feminicidio, impunidad para el asesino, desaparición, violación), se va a cantar acompañada de una coreografía que tiene por movimiento reiterado las sentadillas. La sentadilla fue denunciada como un apremio que afectaba a mujeres detenidas en las protestas de la revuelta social de 2019. Se realizaba bajo desnudez forzada con la supuesta finalidad de revisar la cavidad vaginal en la búsqueda de objetos prohibidos. La letra de la canción enumera las formas físicas de violencia de género mientras, al mismo tiempo, coreográficamente se hacen las sentadillas. Esto es un gesto artístico y político que busca mostrar contravisualmente la directa relación que existe entre aquellas formas de violencia hacia la mujer que son terriblemente conocidas por todos y las formas de violencia y abusos que, desde esferas del poder validadas socialmente como instituciones de policía y militares, tienen la misma base patriarcal y misógina.

Al mismo tiempo, la denuncia a la policía chilena y sus prácticas abusivas serán profundizadas en la canción con los versos que aparecen más adelante y que citan directamente la quinta estrofa del himno de Carabineros de Chile: «duerme tranquila, niña inocente,/ sin preocuparte del bandolero,/ que por tu sueño dulce y sonriente/ vela tu amante carabinero». Esta frase transmite una imagen femenina hegemónica, infantilizada, pasiva y necesitada de protección. La ironía es que justamente las mismas niñas —y mujeres— que iban a ser protegidas, en realidad han sido abusadas por esa fuerza policial en diversos contextos históricos del país. El colectivo LASTESIS transmite la ironía en un ejercicio contravisual que busca instalar al cuerpo en el centro de la estetización para mostrar cómo esa violencia sexual que afecta a mujeres y disidencias y que la policía debería perseguir, en realidad está siendo ejecutada por ellos mismos. Recordemos

también que el título de la performance, *Un violador en tu camino*, se inspira, nuevamente desde la ironía, en el eslogan que la policía chilena utilizó durante las décadas del 80 y 90: *Un amigo en tu camino*. La ironía, entonces, es una elección simbólica reiterada para enunciar este discurso performático. Me permito interpretar que su utilización busca complementar la propuesta contravisual al servirse de la cita, es decir, de la repetición del discurso hegemónico, pero para torcerlo. Alejandra Castillo identifica que la literatura feminista ha empleado como mecanismo principal «la duplicidad, repetir torciendo los sentidos dominantes» (2020: 105). El colectivo toma estos discursos de autoría oficial, por ejemplo, la infantilización de las mujeres (que es un hecho frecuente y que incluyo como parte de la violencia simbólica que ejercen nuestras sociedades), pero lo hace para torcer esa imagen y denunciar ese lugar de silencio en el que se nos sitúa socialmente al privarnos de derechos y subordinarnos a la masculinidad hegemónica.

La performance cuestiona la mirada oficial que existe sobre la violencia de género. Esta mirada oficial que pone el acento en quien lleva a cabo el crimen, pero invisibiliza el hecho de que el asesino es sólo el último eslabón en un círculo de violencia que parte desde el nacimiento. Esta violencia que no se ve, y que no necesariamente es física, es la que provoca que se naturalicen conductas que sitúan a las mujeres siempre como un objeto. En este sentido, lo que se busca es cuestionar la mirada oficial masculina y patriarcal instalada desde instituciones oficiales: «Son los pacos [palabra informal para referirse a la policía chilena], / los jueces, / el Estado, / el presidente», va a decir la canción, identificando algunas de las instituciones desde donde surge y se eterniza la violencia simbólica que termina en violencia física hacia mujeres y disidencias.

Teniendo esto en consideración, no se puede pasar por alto que el escenario de realización de cada performance es muy importante para complementar esta lectura. Pensemos que la primera performance en Valparaíso se realizó frente a la Segunda Comisaría de Carabineros y, la de Santiago, frente al Palacio de los Tribunales de Justicia. Es decir, se toma el espacio público para instalar un discurso contravisual que denuncia los abusos de esas instituciones y para promover la idea de que la violación no es solamente carnal, sino que también es metafórica, por ejemplo, cuando esos organismos pasan a llevar derechos sexuales y reproductivos, o establecen bases patriarcales para su funcionamiento y las mantienen sin cuestionarlas o cuando permiten la impunidad de los agresores y feminicidas.

El coro de la canción es fundamental y su irrupción se marca con énfasis al cambiar la melodía y sustituir la marcha por un ritmo bailable acompañado con una coreografía que también rompe con los movimientos militares de las primeras estrofas y que incluye pasos de baile que parecen proponer movimientos de lo que sería una fiesta. Los versos del coro: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía» quieren mostrar que no importa la ropa, ni dónde las

mujeres estén porque la culpa nunca es de quien es atacado, sino que de quien ataca y del sistema que lo sostiene. La performance utiliza la figura retórica de la paradoja desde un lenguaje visual, sonoro, kinésico y verbal para agudizar la denuncia que quiere instalar. La paradoja radica en que las participantes de la performance fueron convocadas con un vestuario específico que ellas utilizarían para salir de noche a una fiesta (no necesariamente estereotipado) y justamente con ese vestuario que tiene una carga simbólica para las sociedades que simpatizan con el discurso que culpa a las víctimas, es que se va a decir «la culpa no era mía». La performance cita una imagen que visual y culturalmente se identifica con una mujer que se expone al peligro, pero esta misma mujer va a tener la agencia necesaria, protegida desde el acto colectivo, para negar su responsabilidad y no situarse en el espacio de víctima pasiva, sino todo lo contrario; la finalidad será la de establecer una denuncia, a través de la identificación «el violador eres tú», y de la reivindicación de la necesidad de un cambio.

Una de las características que Felshin identifica en el arte activista es la relevancia de lo colaborativo para organizar y llevar a cabo las obras. En este caso, la performance de LASTESIS se sustenta en la escenificación colectiva y la participación libre de los convocados en los afiches difundidos por sus redes sociales (mujeres y disidencias). El carácter grupal de la performance es relevante para comprender el elemento participativo del arte activista, pero también para identificar el discurso feminista de base que tiene esta presentación en todos los contextos en los que se ha levantado, ya que la convocatoria busca de manera consciente y planificada generar una fuerza colectiva sorora que crea comunidad desde la experiencia en común de vivir en una sociedad que nos ubica en una posición de subalternidad y no garantiza nuestros derechos humanos. La sororidad se puede definir como:

Una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia subjetiva de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad, con otras mujeres, para contribuir a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer [...] Plantear relaciones sororales significa la voluntad de apoyo para empoderarse. Por eso, la sororidad puede darse entre desconocidas, parientas, colegas, compañeras, amigas [...] La estética sororal surge al desmontar la estética patriarcal de la relación entre las mujeres, al cambiar formas de comportamiento, actitudes, lenguajes y maneras de hacer marcadas por la hostilidad de género (Lagarde, en Gamba y Diz, 2009: 305-311).

La sororidad, entonces, es lo que sostiene la performance, ya que la alianza entre las participantes es la que otorga fuerza al discurso de cambio que se desea transmitir. El arte activista, como ya se ha señalado, no desea solo denunciar la opresión, sino que hacer algo de manera activa por cambiar esas situaciones. Así, *Un violador en tu camino* se puede leer como un agenciamiento al comprender, con

Aristóteles, que agencia «es una potencia para la acción [y que] la agencia es lo que nos va a permitir que la potencia se territorialice en un acto concreto (que subvierte-cuestiona y que construye-ordena)» (López, 2004: 16-18). Así, el discurso en la performance de LASTESIS no busca simplemente visibilizar la situación de violencia que afecta a las mujeres y disidencias, sino que más bien establece que la convivencia en nuestras sociedades está completamente afectada por cómo el patriarcado ha construido e instalado una violencia sistémica que atraviesa épocas y culturas y con la que es necesario terminar. La actitud de vida entre seres humanos no debe ser defensiva, las mujeres y disidencias sexo-genéricas no deben evitar sufrir abusos cuidando la ropa que usan o los lugares que frecuentan (que por lo demás, y como es evidente, no evita que estos abusos sucedan)¹⁰. El discurso visible y oficial no debe plantear que la responsabilidad de un ataque recae en quien lo ha sufrido. Lo urgente es que nos hagamos cargo de la necesidad de este cambio de paradigma que implica identificar la lógica patriarcal y desmontarla de todos los espacios en los que se ha establecido y para eso justamente necesitamos el empoderamiento y la agencia que otorga la fuerza colectiva.

4. Conclusiones

La performance de LASTESIS se presentó de dos maneras: por un lado, tenemos la intervención que se tomó la calle, y, por otro lado, de manera paralela y muy relevante, la performance documentada que alcanzó una audiencia mucho mayor a la versión original presentada en vivo y en directo. Así, «No hay bibliotecas ni museos que puedan competir con Internet» (Groys, 2020: 13), que es justamente lo que se observa al analizar la masificación que tuvo *Un violador en tu camino* en todo el mundo. Una obra que se inscribe en el territorio del arte tradicional hoy en día está absolutamente imposibilitada de acceder a la amplia difusión que tuvo esta performance. Nos encontramos frente a dos resultados concretos que la planificación original del colectivo nunca imaginó respecto de la audiencia a la que se dirigía y que se produjo gracias a Internet: globalización y velocidad. Un punto relevante que establece también Groys es que «Internet permite que el autor o autora hagan su trabajo accesible a casi todo el mundo y crea, al mismo tiempo, un archivo personal de este trabajo» (2020: 200). De este modo, los acontecimientos artísticos actuales no están ahí para ser contemplados como obra de arte tradicional, pero sí para «ser documentados, narrados y comentados» (2020: 12) y, yo incluiría, vividos desde la participación, porque el colectivo LASTESIS nos invita no sólo a ser testigos, sino también, a actuar, a aprender la coreografía y el canto, usar un vestuario y realizar la acción de arte con el fin de empoderarnos poniendo el cuerpo de manera activa.

<10> Una exploración interesante, y que dialoga con la performance de LASTESIS, es la que realiza la exposición *What were you wearing?* (2013) (¿Qué estabas vistiendo?) de Oregon State University. La exposición se describe como una instalación de arte de estudiantes sobrevivientes a abusos sexuales y violación y muestra los atuendos que usaban al momento de su ataque. La idea es desmontar la creencia acerca de que quienes son víctimas de un abuso lo provocan de alguna manera, por ejemplo, con un vestuario provocador. El sitio oficial de la exhibición (<https://www.forestry.oregonstate.edu/stories>) revela que la ropa utilizada al momento de un ataque sexual es, en general, muy común y no necesariamente responde a lo que podríamos denominar como sensual desde una visión occidentalizada. Esta exhibición ha tenido múltiples réplicas en diversas partes del mundo y, en muchos casos, la vestimenta utilizada al momento del abuso corresponde a ropa perteneciente a niños y niñas.

Como se revisó en este artículo, la letra de *Un violador en tu camino* plantea como figura central el tránsito entre una violencia invisible y una visible para mostrar que la primera es la base de la segunda y que la violencia simbólica (que quienes tienen el poder de visibilizar deciden no mostrar) es la que constituye también una parte fundante de nuestras instituciones y termina por provocar y justificar la violencia física hacia mujeres y disidencias. Lo que LASTESIS deciden realizar es una respuesta a ese discurso oficial que muestra sólo la violencia visible como un hecho vacío; un feminicidio es un número más en ese régimen visual y se presenta como un hecho que es de exclusiva responsabilidad del perpetrador y la víctima, cuando la verdad es que el perpetrador está respondiendo a un sistema y, en ese sistema, la violencia se ha ejecutado incluso desde organizaciones que deberían velar por la seguridad: la policía, los jueces, el Estado y el presidente son violadores porque participan del encubrimiento de las bases patriarcales que eternizan la violencia y la desigualdad de género.

Al mismo tiempo, la performance no es sólo narrativa, ya que funciona desde una multiplicidad de códigos que van más allá de lo textual: el uso de la venda, un vestuario nocturno, la coreografía con sentadillas y brazos en cruz, la melodía, la presencia colectiva, el uso del espacio público, etc. Todos los elementos de este evento trabajan de manera simbiótica con la finalidad de visibilizar un discurso contravisual, contestatario del discurso de los medios masivos y su imagen oficial. Lo que propone el colectivo podemos entenderlo también desde el concepto de imagen inclinada, que propone Alejandra Castillo, y que corresponde a una «construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina” [...] Pero también es una inclinación a la “pose de lo femenino”» (2020: 152) porque busca oponerse y levantarse frente a la imagen de mujer victimizada. En ese sentido, la performance de LASTESIS puede entenderse también como un manifiesto, ya que está poniendo en evidencia una verdad que es, para las mujeres y disidencias, un hecho vital que es, a la vez, proclama para el cambio. El objetivo no es sólo encontrar un espacio que posibilite el testimonio de las víctimas, sino que, punto seguido, convertir «el dolor personal en un motor para el cambio cultural» (Taylor, 2017: 247) y, de ese modo, posibilitar el agenciamiento necesario para los grupos que han sido oprimidos, mujeres y disidencias en este caso. En este sentido, al compartir las tesis de Rita Segato el colectivo no sólo busca popularizar un conocimiento académico, es decir, la pedagogía performática de los discursos feministas no debe comprenderse sólo como mediación desligada de la acción, porque justamente la performance se instala desde el hacer. La intención final, entonces, es doblemente política: primero mediar un discurso feminista y luego movilizar a mujeres y disidencias a reaccionar y denunciar esa violencia oculta para generar un cambio de paradigma que surge desde estos grupos agenciados que actúan como colectivo y rompen con el foco de la

mirada tradicional y hegemónica al cuestionar que la violencia física, como denuncia que hacen los medios masivos sin un punto de vista situado y crítico de las bases patriarcales, sea lo único que debe ser visible, proponiendo que los archivos visibilizados también pueden surgir desde la intención contravisual.

Boris Groys señala que «el artista moderno afirma: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero Yo» (2020: 207). El artista moderno instala un discurso mediante el cual tiene el poder de autodefinir su identidad, pero, al mismo tiempo, busca borrar esa individualidad y proponer una subjetividad colectiva, que es precisamente el ejercicio que han hecho LASTESIS y al cual han invitado a participar de manera abierta a todas las mujeres y disidencias. Esta subjetividad colectiva se basa, en primer lugar, en la experiencia traumática de la violencia de género que atraviesa todas las esferas de nuestras sociedades, pero, en segundo lugar, también se basa en la proclamación de un discurso contravisual que implica un agenciamiento que viene desde el colectivo que organiza el evento, pero que busca incardinarse en cada una de las participantes de la performance. Mirzoeff señala que «El derecho a mirar se encuentra profundamente interrelacionado con el derecho a ser visto» (2016: 45) y la propuesta de una performance que, a través de todos sus elementos, se constituye como discurso contravisual que proclama ese derecho a mirar que tienen los grupos oprimidos, efectivamente establece también una proclama sobre sí mismo: miren cómo reaccionamos colectiva y sororamente para desmarcar el discurso patriarcal que nos han mostrado como única realidad.

Bibliografía citada

- ANTIVILO, J. (2014): «Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Rupturas de un arte político en la producción visual». *II Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo: Del Discurso a la Exhibición*. 15 y 16 de octubre de 2013, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- BOURDIEU, P. (2000): *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Adrogué: Ediciones La Cebra.
- FELSHIN, N. (2001): «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FIGUEROA, N. (2020): «Comunicación feminista y arte performático: el proyecto político del colectivo LASTESIS», *Revista Nomadías*, 29, 257-279.
- FONTENLA, M. (2009): «Patriarcado» en GAMBA, S y DIZ, T. (coords.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.
- GAMBA, S y DIZ, T. (coords.) (2009): *Diccionario de estudios de*

género y feminismos, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.

GROYS, B. (2020): *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.

HARAWAY, D. (1988): «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies* 14, 3, 575-599.

Instituto Nacional de Derechos Humanos. (2021): «Primer Informe de Seguimiento a las Recomendaciones del INDH en su Informe Anual 2019», <<https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2021/02/Primer-Informe-de-Seguimiento-de-Recomendaciones.pdf>>, [06/01/2022].

Instituto Nacional de Derechos Humanos. (1991): «Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación». INDH. <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>, [06/01/2022].

LAGARDE, M. (2009): «Sororidad» en GAMBA, S y DIZ, T. (coords.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.

LAGARDE, M. (2006): «Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio» en Russell, D. y Harmes, R.A. (eds.), *Feminicidio: una perspectiva global*, México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México.

LASTESIS. (2019): «Un violador en tu camino», <<https://letraschile.com/colectivo-lastesis/un-violador-en-tu-camino>>, [06/01/2022].

LOPEZ, E. (2004): «Del sujeto a la agencia (a través de lo político)», *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Interpretación Social*, 5, 1-24.

MIRZOEFF, N. (2016): «El derecho a mirar», *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.

RICHARD, N. (2001): *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Chile: Editorial Cuarto Propio.

SARTO, A. (2012): «Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez», *Cuadernos de literatura*, 32, 41-68.

SEGATO, R. (2003): *Las estructuras elementales de la violencia*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

SEGATO, R. (2016): *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños.

SEGATO, R. (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

SEPÚLVEDA, M. (2021): «Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social de 2019», *Revista Letral (Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura)*, 27, 193-213.

TAYLOR, D. (2017): *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Recursos audiovisuales

GAM (2019): *5ta Jornada Conversaciones Alameda Abierta: Arte movilizado*. <<https://www.gam.cl/actividades/conversaciones-alameda-abierta-arte-movilizado/>>, [06/01/2022].

LASTESIS (2019): *Un violador en tu camino* [performance]. https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE, [06/01/2022].

NÚCLEO GIME (2018): *Venda sexy: memorias de un centro de tortura* [documental]. <https://vimeo.com/373216455?fbclid=IwAR1_MYu6IK6j_ehiKUCKsdxsPZJ-LEM4bd98-7AB9rOtS3S1jKHQxyNUEPI>, [06/01/2022].

#27

ENFRENTAR AQUELLO QUE FUE OCULTO: TESTIMONIOS SOBRE EL ABUSO EN LA OBRA DE BELÉN LÓPEZ PEIRÓ

Carla María Indri

INVELEC-CONICET-UNT

<https://orcid.org/0000-0003-3935-5776>

Artículo || Recibido: 28/01/2022 | Aceptado: 11/05/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.7

cmindri@gmail.com

Ilustración || © João Muniz – Todos los derechos reservados

Texto || © Carla María Indri – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El presente artículo analiza los libros *Por qué volvías cada verano* (2018) y *Donde no hago pie* (2021) de la autora Belén López Peiró. Se pretende demostrar el valor que adquiere la mirada dentro de la trama que narra las experiencias de abuso sexual sufridas durante la adolescencia de la autora/narradora. El testimonio y la *non-fiction* hacen visibles las condiciones en las cuales tuvieron lugar los abusos y también muestran, años después, el contexto que posibilita el empoderamiento de la víctima. En este sentido, las marcas de la violencia vivenciada en el cuerpo adquieren un nuevo significado al quebrar el silencio y habilitar un efecto reparador para la protagonista.

Palabras claves || Narrativa argentina | Testimonio | Violencia | Cuerpo | López Peiró

Afrontar allò que s'ha ocultat: testimoniats sobre l'abús en l'obra de Belén López Peiró

Resum || El present article analitza els llibres *Por qué volvías cada verano* (2018) i *Donde no hago pie* (2021) de l'autora Belén López Peiró. Es pretén demostrar el valor que adquireix la mirada dins de la trama que narra les experiències d'abús sexual patides durant l'adolescència de l'autora/narradora. El testimoni i la no ficció fan visibles les condicions en les quals van tenir lloc els abusos i també mostren, anys després, el context que possibilita l'empoderament de la víctima. En aquest sentit, les marques de la violència viscuda en el cos adquireixen un nou significat quan es trenca el silenci i s'habilita un efecte reparador per a la protagonista.

Paraules clau || Narrativa argentina | Testimoniatge | Violència | Cos | López Peiró

Facing What Was Hidden: Testimonies of Abuse in the Work of Belén López Peiró

Abstract || This article analyzes the books *Por qué volvías cada verano* (2018) and *Donde no hago pie* (2021) by the author Belén López Peiró. It will demonstrate the value that the gaze acquires within the plot, which narrates the experiences of sexual abuse suffered during the author/narrator's adolescence. The testimony and the non-fiction make visible the conditions in which the abuse took

place and also show, years later, the context that allowed the empowerment of the victim. In this sense, the marks of violence experienced on the body acquire a new meaning by breaking the silence and enabling a restorative effect for the protagonist.

Keywords || Argentine narrative | Testimony | Violence | Body | López Peiró

Salir a la calle, encontrarse con otras mujeres, llevar un cartel en las manos, gritar junto con otras. *Ni una menos* representó y representa para muchas argentinas la posibilidad de no estar más solas ante las injusticias sufridas, ante los abusos silenciados y las desigualdades que nos siguen atravesando. Herederos del trabajo de distintas organizaciones y del Encuentro Nacional de Mujeres, los feminismos actuales han ganado el espacio público con sus reclamos en torno a los derechos sexuales y reproductivos y la violencia femicida (Lenguita, 2021). En este contexto, la literatura se ha convertido en una tecnología del género (Arnés, 2016) capaz de intervenir políticamente. Es decir, de visibilizar temas silenciados, de cuestionar lo naturalizado y de proponer nuevas metáforas a partir de las cuales leer la realidad.

El protagonismo de la escritura de mujeres en las últimas décadas se vincula a las luchas feministas (Gallego Cuiñas, 2018; Arnés, De Leone y Punte, 2020). La proliferación literaria se imbrica con la trama social y permite la reinención de los saberes, lenguajes y prácticas. La crítica literaria muestra su interés en estas narrativas en el tomo «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta» (2020) del proyecto *Historia feminista de la literatura argentina*, dirigido por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte. Con la intención de historizar, se trazan distintos recorridos y poéticas que ficcionalizan los cuerpos individuales y colectivos, que enuncian desde el susurro o desde el griterío reconociendo distintas genealogías. La literatura es considerada un laboratorio caracterizado por la transformación continua y su posición «pendiente de nuevas recolocaciones que piensen la estabilidad de lo ausente y sus maneras de hacerse visible» (2020: 12).

Dentro de la pluralidad de expresiones literarias, destacamos junto a Gallego Cuiñas (2018) la problematización del espacio biográfico, donde lo íntimo se vuelve político. Algunas ficciones aportan en sentidos pocos explorados anteriormente y contribuyen, de esta manera, en territorios con poco capital interpretativo acumulado (Arnés, De Leone y Punte, 2020), como es el caso de la obra que analizamos a continuación.

Tal como lo plantea Miriam Chiani (2020; 2021) la violencia de género en sus distintas modulaciones es abordada durante la última década en la narrativa argentina escrita por mujeres. El testimonio vuelve a escena para dar cuenta de las marcas de los abusos del sistema patriarcal en los cuerpos femeninos. *Por qué volvías cada verano* (2018) y *Donde no hago pie* (2021) de Belén López Peiró se enmarcan en este contexto en el cual la experiencia subjetiva, el archivo y la literatura gestan relatos representativos de las demandas actuales.

En 2019, López Peiró publica una crónica en *Anfibia* donde exhibe su recorrido personal en relación a las manifestaciones de mujeres. Las primeras marchas son seguidas con interés pero conservando

cierta distancia. La participación activa coincide con el proceso de escritura de su primer libro, a partir del cual la violencia padecida se transforma en una potencia arrolladora y un espacio de encuentro con otras compañeras. El relato traza una línea de tiempo que evidencia el dominio sobre la propia historia en un contexto de sororidad.

El proyecto literario de la autora se apropia del testimonio y la *non-fiction* para jugar con las formas narrativas libremente. Los libros presentan distintas voces que acompañan, desconfían, reclaman y cuestionan el relato de la protagonista. Desde el lugar de sujeto real y narradora textual, López Peiró construye dos textos que exponen las situaciones de abuso padecidas durante su adolescencia en manos de su tío policía. El discurso jurídico contribuye a la composición de la trama a través de la incorporación de declaraciones, informes de pericias y partes de expedientes que nos acercan a los sucesos desde un lenguaje técnico.

«La vista llega antes que las palabras» (2007: 13) afirma John Berger al inicio de su libro *Modos de ver*. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando nadie quiso ver? ¿Cómo reponer esas escenas que fueran evadidas, ocultadas a los ojos de los demás? A partir de sus libros, la escritora revisita su adolescencia para hacer visibles las experiencias de abuso. Se sigue el camino inverso al señalado por Berger, la palabra será la herramienta para mostrar aquello que no fue observado por el entorno. Amparada por una escucha que legitima su voz, la escritura posee un efecto reparador para la narradora (Peller y Oberti, 2020) y habilita un campo de visión que trasciende la violencia para exhibir también el empoderamiento.

La irrupción de los feminismos en las calles trae consigo la visibilidad de múltiples problemáticas poco tratadas anteriormente. En consonancia con esa urgencia de reflexionar en torno a ciertos temas, nos proponemos armar un itinerario que devela la importancia de mirar y enfrentar el abuso intrafamiliar. «Fue Gregorio el que le dijo a mi mamá que Claudio no me miraba con ojos de tío, que Claudio me miraba con deseo» (2021: 54), leemos en el segundo libro. La intervención de Gregorio, la pareja de la madre de la protagonista, será crucial para revelar la violencia vivida y, en ese sentido, colabora en la elaboración de la situación traumática y en la decisión de la narradora de denunciar. Este punto de partida construye un relato que muestra las resignificaciones sobre los daños en el cuerpo y en la propia vida haciendo circular un nuevo modo de ver el pasado y de posicionarse en el presente.

Kaufman (2020) señala la importancia del testimonio en los debates políticos para la formulación de preguntas sobre las violencias ejercidas. La función de denuncia y su vínculo con la verdad hacen del género un espacio propicio para alumbrar aquello oculto o silenciado por mucho tiempo. La obra de López Peiró nos confronta a experiencias ligadas a las agresiones y a la violación que incomodan al lector, pero también lo interpelan. El testimonio instala en el espacio

público aquello que genera dolor y/o vergüenza para convertirlo en un accionar político. De este modo, enmarcamos la producción de la autora dentro de lo que Arnés define como textualidades que presentan «la potencia de la vulnerabilidad y la fuerza de la revuelta» (2019: 10). La visibilización de lo oculto a través de la palabra literaria y la denuncia exhibe la voluntad de transformación por parte de las mujeres.

Por qué volvías cada verano es el primer libro en el que lo autobiográfico se imbrica con la literatura. A partir de un relato polifónico se revelan las situaciones de abuso y las reacciones de los distintos sujetos involucrados una vez realizada la denuncia. Las voces toman partido ya sea en apoyo a la protagonista o desacreditando su palabra, cuestionando sus intenciones y humillándola con variados insultos.

La decisión de iniciar un juicio expone experiencias que no quisieron ser vistas o que fueron ocultadas a los demás. La mirada resulta clave en el relato dado que la autora obliga a su entorno a enfrentar aquella realidad junto con ella, al mismo tiempo que se expone a ser objeto de las miradas de los otros. La denuncia hace públicas aquellas experiencias sufridas en total soledad.

Desde los estudios de género se ha tomado el sentido de la vista como objeto de análisis para realizar variadas propuestas que aporten una nueva perspectiva al respecto. La primacía de la vista como modelo cognoscitivo se vincula con el sistema patriarcal y con los imperativos de la lógica masculina. Por este motivo, la crítica planteó posicionamientos alternativos en los cuales se propone la mirada borrosa, la miopía, los intersticios entre el ver y el no ver con el propósito de cuestionar el carácter infalible de la visión (Cixous, 2001; Irigaray, 2007). En la narrativa escrita por mujeres se evidencia ese nuevo posicionamiento estético que cuestiona el orden ocularcéntrico para ver de otro modo la realidad (Tapia Vázquez, 2016; Canelo, 2019).

En el libro de López Peiró, la primacía de la visión es cuestionada a partir de la multiplicación de las miradas. Entendemos el uso de la polifonía en dos direcciones: expone, como afirman Peller y Oberti, «la trama de complicidades y silencios que hizo posible la violencia y su persistencia en el tiempo» (2020: 9) y también es una estrategia para «mirarse desde afuera» (Moszczyńska-Dürst, 2020: 24). Por lo tanto, se trata de un relato que entrecruza el testimonio con lo autobiográfico, pero no desde una escritura centrada en el yo. La polifonía muestra que las valoraciones y representaciones cambian de una voz a otra. Los distintos puntos de vista problematizan la incomodidad y las resistencias, así como el apoyo que despierta saber del abuso al interior de una familia y de un pueblo. No hay una única reacción posible ante lo sucedido y, debido a ello, no se direcciona la mirada sino que se juega con el abanico de posibili-

dades. El texto presenta incluso aquellas visiones que polemizan con la denuncia. Es decir, la autora no le rehúye al conflicto y a las disputas en torno a su palabra.

Las perspectivas ajenas intercaladas con la voz propia van construyendo de a poco las condiciones que permitieron el abuso así como el presente de enunciación que habilita la reparación de esos daños. López Peiró elige representar la violencia sexual a partir de distintas posturas ideológicas que son también las que están presentes en el espacio público. De este modo, las disputas políticas ingresan a la trama y muestran las formas de lidiar con el abuso, con el silencio y con la denuncia.

Lo silenciado o no visto adquiere distintos matices dentro de la trama. En algunas voces se señala la responsabilidad evadida al no mirar o al desentenderse de las situaciones. Se trata de distintos adultos que no lograron cumplir con sus roles de cuidadores o especialistas. Tal es el caso de la ginecóloga que la examina a la protagonista durante su adolescencia una vez iniciados los abusos:

Cuando vi que tenías desgarró vaginal pensé que quizás habrías tenido tu primera vez, o algo habría pasado [...] Aparte tenías un hematoma enorme y un labio más grande que el otro. Pero acá estamos. De haberlo sabido, no hubiera dudado en decirle a tu mamá. Yo creo que todo en la vida es una enseñanza. Quizás vos, ahora, puedas tener más cuidado cuando tengas una hija. Y quizás yo, ahora, les preste más atención a mis pacientes (2018: 58).

El cuerpo manifiesta el abuso, pero la ginecóloga no percibe sus marcas. Las causas del desgarró permanecen ocultas por el silencio de la adolescente, pero también por la falta de observación. El discurso médico aparece ligado al policial al necesitar pruebas para un diagnóstico. Sin embargo, las señales visibles no resultan suficientes. La especialista falla en leer los rastros del abuso expuestos en el cuerpo dentro del consultorio dado que no le otorga importancia al estado en el que se encuentran los genitales de la víctima.

En el presente, la ginecóloga se propone desentrañar las razones verdaderas detrás de las marcas corporales de sus pacientes. La enseñanza a la que se alude en la cita debería comprender una mirada más aguda que no requiera de la palabra de la víctima para la intervención de la profesional. El testimonio de esta voz exhibe cómo el desinterés favorece el ocultamiento de la violencia ejercida sobre la protagonista.

Como en un cuento policial, algunas de las señales están a la vista pero no resuenan en los adultos que podrían modificar la trama. Así como el desgarró es minimizado, los indicios relacionados a la incomodidad y el desagrado son naturalizados por la madre. La narradora se dirige directamente a ella para hablar de su responsabilidad ante la falta de atención. En el reclamo se puede entender que el acto de mirar es voluntario y que hubo una expresa elección en desviar la mirada:

Y vos seguías ahí, inmutable. Sin entender que lo único que necesitaba era que me veas y te quedés. [...] Que me busques al ver mi cama vacía. Que recibas mis llamados y descifres mi llanto [...] Que saques la vista del celular y me mires a los ojos. Que estés. Que no me entregues (2018: 28).

La madre elude su rol de cuidadora al no relacionar las circunstancias que tienen lugar alrededor de su hija. La cama vacía, las llamadas y el llanto son pistas que están al alcance, pero se vuelven opacas al no encontrar una mirada que les otorgue valor. Hacer visible es conceder un sentido y, en este caso, la mirada ignora y naturaliza los hechos sin más explicaciones.

El relato de la narradora está seguido del de su madre que a modo de defensa exalta el dolor que le produce conocer la verdad. Como mencionamos anteriormente, la polifonía habilita la posibilidad de «mirarse desde afuera». La voz de la madre emerge en el cruce entre culpa y reclamo para referirse al presente. Una vez que la narradora cuenta las experiencias de abuso, nada podrá seguir igual y ello provoca sufrimiento en su entorno familiar: «¿Qué te pensás? ¿Qué sos la única víctima? Esto pasó delante de mis ojos y yo no me di cuenta. ¿Sabés la culpa que cargo? [...] Y vos seguís creyéndote protagonista» (2018: 29).

Desde esta perspectiva, se disputa el lugar de víctima cuestionando la existencia de una sola. La madre asume la imagen de damnificada la cual le permite contrarrestar su falta de atención en el pasado. Romper el silencio tiene un efecto multiplicador en los perjuicios y provoca un movimiento en la figura de víctima/protagonista. La denuncia trae consecuencias que son vistas en detrimento de la vida pasada. Ante la pérdida de los lazos familiares, la madre se posiciona como víctima y se queja ante su hija que no logra ver lo que significa para ella esta situación.

Sin estar ligado a una responsabilidad filial o profesional, Gregorio será quien asuma el deber de comunicar las miradas lascivas del abusador. Aunque su relación con la madre de la narradora es posterior a los abusos, es el único que logra interpretar las señales que seguían a la vista tiempo después: «El otro día, cuando cenamos en tu casa todos juntos, me di cuenta. Él no la mira con ojos de tío [...] Lo vi en sus ojos y terminé de confirmarlo cuando él se dio cuenta de que yo lo veía y me evitó el resto de la noche» (2018: 16). La escena sucede frente a todos pero es solo una persona quien desnaturaliza lo que ocurre. Este relato quiebra el silencio de López Peiró que hasta el momento había vivido en soledad lo padecido durante su adolescencia. El abuso como una situación límite difícil de enunciar deja de habitar de manera muda la vida de la protagonista para construirse en una experiencia posible de ser procesada.

La mirada da lugar a la palabra para dar sentido y elaborar el trauma. El contexto le permite a la narradora enfrentar esas situaciones que quebraron el transcurrir de su biografía. «No seas el desecho que pensó ese hijo de puta» (2018: 118), es una de las frases que

buscan recomponer la subjetividad dañada. Desde el presente de enunciación, se intenta que los abusos, que imponen un antes y un después, no signifiquen el final de su vida.

La identidad vinculada a las nociones de víctima y abuso recorren la trama para ser cuestionadas como entidades reducidas (Chiani, 2021). *Donde no hago pie*, el segundo libro de López Peiró, retoma estos planteos en el marco del juicio para comprender qué supone la reparación y cuál es la causa de la denunciante. Frente a los tiempos de la Justicia, la escritura se conforma como una posibilidad de transformar la violencia sufrida en una acción que libera al cuerpo del silencio y fortalece a ese yo ultrajado anteriormente.

A diferencia de *Por qué volvías cada verano*, el último texto de la autora presenta una voz que organiza la trama hilvanando hojas del expediente, mensajes de WhatsApp, fotos personales, noticias y otros fragmentos. La autora se posiciona como una protagonista investigadora que reúne pruebas, evalúa distintos puntos de vista, traza mapas de la provincia de Buenos Aires y lee estadísticas sobre el abuso sexual infantil.

En este nuevo libro se destaca el rol de la periodista que analiza su propio caso para que el delito sexual no quede impune. *La non-fiction*, cuyo mayor exponente en nuestro país es Rodolfo Walsh, sufre un giro inesperado al indagar y representar crímenes propios del sistema patriarcal. Lo privado se vuelve social al tratarse de violencias que se ejercen en los cuerpos femeninos: «Desde la publicación del libro, me levanto cada día con el mensaje de una mujer. Todas ellas tienen algo en común: quieren contar su historia» (2021: 86).

La experiencia personal revela un orden social donde las mujeres son víctimas por su condición de género. La posibilidad de hablar y de ser escuchadas se vincula a los procesos políticos de la última década protagonizados por mujeres y disidencias en distintos ámbitos públicos. Es por ello que el libro exhibe la existencia de una comisión integrada por mujeres que contiene y colabora en el itinerario de la protagonista. Si bien el texto presenta un yo que narra las lógicas judiciales y los efectos en su vida, el trabajo de este grupo en lo afectivo y en la investigación será fundamental para sostener la instancia del juicio.

La figura de la víctima es objeto de múltiples debates dentro del género testimonial (Amar Sánchez, 2020). Sobreviviente de una experiencia traumática, su relato se apega a la verdad para dar a conocer esa violencia padecida. Las demandas y expectativas sobre su conducta intervienen en la opinión de aquellos que leen o escuchan la historia. El estatuto de víctima, como afirma Amar Sánchez, «provoca incomodidad, resistencias, adhesiones y debates. El lector o el oyente de un testimonio también se define a sí mismo ideológicamente en la medida en que “toma partido” y reconoce —o no— la condición de la víctima» (2020: 41).

Los dos libros de López Peiró problematizan la condición de víctima desde distintas perspectivas: ¿Cómo es una víctima? ¿Cómo la ve la familia?, ¿y la justicia? ¿Ser víctima es algo irreversible? Profundizaremos en el par ser/parecer una víctima para dar cuenta de las demandas y requisitos que se le exigen a este sujeto para legitimar su palabra. Las implicaciones se modifican de un libro al otro dado que *Por qué volvías cada verano* focaliza en el entorno familiar y en el pueblo de Santa Lucía mientras que *Donde no hago pie* traslada el debate al ámbito jurídico.

Las resistencias y adhesiones a las que hace referencia Amar Sánchez son estimadas al interior de la trama del segundo libro por la comisión de mujeres que busca hacer justicia. A medida que avanzamos en los capítulos nos enteramos junto con la narradora que se tratará de un juicio por jurado, por lo cual el crimen será juzgado por parte de la población civil que reside en San Nicolás y alrededores. Esto establece una nueva situación de exposición ante la mirada ajena que será la encargada de condenar o no al abusador.

«Sí, ya sé que hay imágenes borrosas. A todas les pasa lo mismo. Pero los jueces necesitan hechos y no sueños. No los convence cualquier fantasía pelotuda» (2018: 21), le dice un abogado a la protagonista en el primer libro. La idea de un relato sin fisuras reaparece en el segundo texto a lo cual se suma su imagen. La mirada construye sentidos sobre la realidad y tiene la capacidad de designar roles dentro de aquello que se hace visible. En esa dirección, la corporalidad de la víctima debe representar su estatus para transmitir la verdad de su experiencia. La visión del jurado debe encontrar marcas corporales que le permitan empatizar con el testimonio y así legitimarlo.

En *Modos de ver*, John Berger desarrolla el vínculo de las mujeres con la mirada en su interacción con los hombres y con ellas mismas. En su planteo, las mujeres llevan consigo un supervisor interno que es siempre masculino. La presencia de ese supervisor genera que se conviertan en un objeto visual, en una visión para sí y para los demás. La deconstrucción de este ángulo masculino ha sido objeto de distintas operaciones en este último tiempo, pero continúa presente. Siguiendo con esta reflexión y en consonancia con los hechos narrados en el corpus que analizamos, encarar un juicio implica responder a un supervisor machista que persiste dentro del poder judicial. «La supervisada es femenina» (2007: 55), afirma Berger. En este sentido, el sistema patriarcal cree en lo que puede ver, la vista es su modo cognoscitivo por excelencia. Las escenas que analizaremos a continuación indican que el relato de la mujer y su imagen serán considerados en detalle por un ojo receloso y poco indulgente con las víctimas.

A la espera de una fecha de inicio del juicio, la narradora programa distintas reuniones para prepararse ante lo que debe afrontar. En ese trayecto aparecen distintos expertos vinculados a los medios

de comunicación y a tribunales que contribuyen en la modelación de una figura eficaz de víctima. La historia de Belén, una mujer que denuncia muchos años después los abusos sufridos durante su adolescencia, genera controversias. La protagonista requiere de la experiencia ajena para lograr que su relato sea creído.

La primera recriminación se sitúa en el tiempo pasado y tiene que ver con la responsabilidad de la víctima en los sucesos. Andrés, el director de un instituto de Ciencias Penales y Sociales, ensaya posibles acusaciones que pueden escucharse durante el juicio: «¿Es verdad que andabas en bombacha por la casa? ¿Qué buscabas? ¿Seducir a tu tío?» (2021: 50-51). El ejemplo carga de responsabilidad a la adolescente. Las preguntas se focalizan en su sexualidad y en su cuerpo, que no debe ser exhibido para que su condición no sea cuestionada. La vestimenta continúa siendo un elemento que clasifica entre quienes merecen ser escuchadas y quienes «se la buscaron».

El encuentro con un especialista en coberturas mediáticas de juicios permite examinar los elementos que hacen a «la buena víctima». La ropa en colores pasteles cubriendo la mayor parte del cuerpo, el habla pausada y disminuida en volumen junto con la mirada humilde forman parte de la enumeración de recomendaciones para llevar adelante el papel. Las demandas se vuelven tan exigentes que la protagonista debe disfrazarse de víctima para ser escuchada: «Muchas veces pasa que después de muchos años la víctima se presenta empoderada y eso no sirve. El jurado te tiene que ver como la nena inocente de 13 años» (2021: 120). El empoderamiento parece no corresponderse con la imagen que se debe dar ante el jurado. Los cuerpos femeninos son disciplinados también en el espacio judicial ya que el aspecto físico puede ser determinante al momento del veredicto.

Los fragmentos dedicados a analizar la opinión pública respecto a casos de abuso sexual, ya sea el propio o similares como el de la actriz Thelma Fardin, evidencian la persistencia de una mirada machista que disminuye la gravedad de las violencias cuando la imagen femenina de víctima no se corresponde con la ingenuidad y castidad. Al formar parte de un sistema patriarcal, la mirada distorsiona cualquier elemento ligado al poder o a la fuerza que se distinga en la imagen de la víctima. La mujer que muestre confianza y seguridad, que se vista como desee, que participe de marchas feministas, que hable sin tratar de caer simpática será desacreditada sin importar las violencias de las que fue objeto.

El cuerpo de la protagonista no sigue el manual de la buena víctima y, sin embargo, constantemente presenta marcas de las agresiones padecidas por los abusos y por la falta de respuesta de la justicia ante un proceso iniciado hace más de cinco años. Los días en cama, las horas en la guardia y las revisiones médicas son descriptos a lo

largo del libro. Faringitis, otitis, fiebre, dolor de garganta y gastroenteritis son los padecimientos que experimenta la narradora mientras se cancelan las audiencias y no se fija una fecha de juicio.

Los tiempos burocráticos no tienen en cuenta el agotamiento que grita el cuerpo de López Peiró año a año. Luciana, la abogada de la protagonista, conoce las exigencias y el desgaste del cuerpo de las víctimas y por ello insiste en la realización de un poder que le permita representar a su cliente. Si en *Por qué volvías cada verano* se presenta una serie de adultos imposibilitados en cuidar, *Donde no hago pie* destaca las escenas de cuidado en manos de una red que reúne familiares y profesionales.

Desde su rol de defensora, Luciana estudia la causa y las situaciones de vulnerabilidad a las que puede quedar expuesta Belén. La integridad y el deseo de la narradora son protegidos por esta figura. El peso de la mirada sobre el cuerpo se manifiesta en una audiencia en la cual la abogada pide que el acusado no esté presente en la misma habitación. Preservar es el objetivo de Luciana, pero el juez no hace lugar al pedido. El encuentro entre la protagonista y su abusador se da en los pasillos del tribunal y provoca en ella una reacción instantánea: el ahogo. Nuevamente es la justicia la que no contempla los efectos de la violencia en los cuerpos femeninos. Su falta de respuesta y el no dar lugar a ciertos pedidos forman parte del trato naturalizado que se les brinda a las víctimas.

La culpa, que antes estaba asociada a lo que no se quiso ver o no se pudo evitar, reaparece ahora en la voz de la narradora vinculada a su cuerpo. La incomodidad, la sensación de ahogo y los dolores limitan el accionar de la protagonista quien considera que debería hacer más por su causa. Será su madre y su abogada quienes le plantearán que no es necesario continuar exponiéndose. Denunciar es poner el cuerpo y se requiere de mucha perseverancia para resistir los embistes de la justicia que no resuelve las causas de violencia de género.

Hacia el final del libro, la autora se muestra abierta a la posibilidad de un juicio abreviado en el cual el acusado se declare culpable y ella no tenga que declarar otra vez. La evaluación de esta opción habla de la escucha propia, de una subjetividad que tiene en cuenta su cuerpo y el recorrido que hizo para apropiarse de la experiencia traumática. La narradora decide dejar de repetir lo vivido para dar lugar a un yo que, marcado por esa experiencia, no se reduzca a ella. Las tensiones entre los sentimientos y las temporalidades son contempladas por el testimonio que no intenta conciliar las zonas ambivalentes que genera esta decisión.

Desde la condición híbrida que otorga el testimonio, Belén López Peiró habla de la potencia de mirar de frente la experiencia del abuso, de poner el cuerpo en la denuncia y de narrar la historia propia a través de la palabra. La literatura se hace eco de los debates ideológicos

que marcan las calles y los cuerpos. La reparación ante los daños puede encontrarse en los textos literarios que revelan el carácter político de la mirada en su forma de exponer el sistema patriarcal.

La narrativa argentina escrita por mujeres explora las posibilidades de representar la violencia femicida y así repensar los modos de abordarla desde la ficción. La visión autobiográfica de los libros de Belén López Peiró revela que aquello que se presenta como la historia personal también es social en un contexto donde el número de víctimas aumenta día a día.

Como vimos a lo largo de este trabajo, la obra analizada visibiliza una temática poco explorada en la literatura. La búsqueda estética de la autora se dirige a aquellas zonas que se prefiere no mirar. El abuso sexual infantil, sus efectos en la vida de la víctima y las reacciones del entorno son problematizados en el primer libro. *Donde no hago pie* profundiza en el trayecto iniciado y confirma el poder de la palabra en el proceso personal de reparación. El yo se enfrenta a los hechos, a los otros y a sí misma en algunas ocasiones para elaborar un relato que le permite visitar lo vivido ya no desde el dolor sino desde el empoderamiento.

En ambos libros se hilvanan diversos puntos de vista, exhibiendo la pluralidad de miradas y de voces. Este gesto es leído en oposición a la primacía del sentido de la vista propio del sistema patriarcal, dado que López Peiró da lugar a su mirada y también a la expresión de las otras. De este modo, como lectores presenciamos el proceso mediante el cual la protagonista se ve y es vista. A partir de esta estrategia se muestra la complejidad que implica la violencia de género, las diferentes aristas que la componen y los posicionamientos que se toman.

En las últimas décadas las ficciones escritas por mujeres adquirieron gran notoriedad al igual que las luchas feministas en las calles. Los estudios sobre la narrativa argentina contemporánea (Arnés, 2016; 2019; Gallego Cuiñas, 2018; Arnés, De Leone y Punte, 2020) plantean como rasgo principal la pluralidad, lo cual habla de la coexistencia de distintas estéticas. La violencia machista ingresa a la literatura y esta se convierte en un archivo a partir del cual se puede reflexionar sobre la desigualdad. La obra de Belén López Peiró forma parte de estas expresiones literarias que asumen riesgos al revelar experiencias de abuso y violencia. Al mismo tiempo, propone nuevos modos de mirar lo cual entra en consonancia con las búsquedas actuales de los feminismos. Así, los libros *Por qué volvías cada verano* y *Donde no hago pie* son relatos que dan cuenta de los debates de la época interviniendo en la formulación de nuevos imaginarios.

Bibliografía citada

- AMAR SÁNCHEZ, A.M. (2020): «El narrador, el testigo, la víctima: los sujetos del testimonio» en Basile, T. y Chiani, M. (comps.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata: EDULP, 33-52.
- ARNÉS, L. A. (2016): «Ficciones del género: modos de leer, modos de enseñar, modos de escribir», *Exlibris*, 4, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 215-219.
- ARNÉS, L. A. (2019): «La potencia de la vulnerabilidad, la fuerza de la revuelta: Modulaciones del cuerpo, el arte y la literatura», *El lugar sin límites Revista de Estudios y Políticas de Género*, 1, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 30-40.
- ARNÉS, L. A., DE LEONE, L. y PUNTE, M. J. (2020): «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta» en Arnés, L. A., De Leone, L. y Punte, M. J. (dir.), *Historia Feminista de la literatura argentina*, Villa María: EDUVIM, 15-32.
- BERGER, J. (2007): *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- CANELO, M. P. (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, vol. 7, 13, 178-201.
- CHIANI, M. (2020): «Violencia, memoria y género: Gabriela Cabezón Cámara, Marta Dillon, Selva Almada, Luciana de Mello, Belén López Peiró», *Aletheia*, 11.21, 1-17.
- CHIANI, M. (2021): «Imaginario testimonial en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró)», *Altre Modernità*, marzo, 195-211.
- CIXOUS, H. (2001): «Savoir» en *Velos*, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2018): «Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 859-860, 2-4.
- IRIGARAY, L. (2007): *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- KAUFMAN, S. G. (2020): «Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación» en Basile, T. y Chiani, M. (comps.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata: EDULP, 53-66.
- LENGUITA, P. A. (2021): «Rebelión de las pibas: trazos de una memoria feminista en Argentina», *La ventana*, Guadalajara, vol. 6, 54, 48-73.
- LÓPEZ PEIRÓ, B. (2018): *Por qué volvías cada verano*, Buenos Aires: Madreselva.
- LÓPEZ PEIRÓ, B. (2019): «Por qué volvías cada 8 de marzo», *Anfibia*, [27/01/2022], <<https://www.revistaanfibia.com/volvias-8-marzo/>>
- LÓPEZ PEIRÓ, B. (2021): *Donde no hago pie*, Buenos Aires: Penguin Random House.
- MOSZCZYNSKA-DÜRST, K. (2020): «Autobiografías encarnadas,

cuerpos vulnerados: *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró» en Montes, A. y Ares, M.C. (comps.), *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*, Buenos Aires-Los Ángeles: Argus-a, 19-36.

PELLER, M. Y OBERTI, A. (2020): «Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad», *Revista Estudios Feministas*, Florianópolis, 28.2, 1-13.

TAPIA VÁZQUÉZ, J. (2016): «El imperio de la mirada: "Ptosis" de Guadalupe Nettel», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9, 1-13.

#27

ENTREVER INTERSEX

Fabián Giménez Gatto

Universidad Autónoma de Querétaro, México

<https://orcid.org/0000-0002-5283-5152>

Artículo || Recibido: 27/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.8

fgimenezgatto@yahoo.com.mx

Ilustración || © Laura Castanedo – Todos los derechos reservados

Texto || © Fabián Giménez Gatto – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El presente artículo explora, en primer término, las líneas de visibilidad que accionan la invención del espécimen hermafrodita desde el dispositivo biomédico, en particular, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Un segundo momento se focaliza en la reescritura de la figura del hermafrodita en *Proyecto Intersexual* de la artista Adiós al Futuro. Sugerimos una alternativa a la iatrogenia escópica presente en los mecanismos de especimenización propios de la mirada clínica. Esta alternativa se sugiere a partir de la conceptualización de un entrever intersex.

Palabras clave || Figuraciones intersex | Iatrogenia escópica | Genitonomía | Mecanismos de especimenización | Entrever intersex

Entreveure intersex

Resum || El present article explora, en primer terme, les línies de visibilitat que accionen la invenció de l'espècimen hermafrodita des del dispositiu biomèdic, en particular, a partir de la segona meitat del segle XIX. Un segon moment es focalitza en la reescriptura de la figura de l'hermafrodita en *Proyecto Intersexual* de l'artista Adiós al Futuro. Suggestim una alternativa a la iatrogènia escòpica present en els mecanismes d'especimenització propis de la mirada clínica. Aquesta alternativa se suggereix a partir de la conceptualització d'un entreveure intersex.

Paraules clau || Figuracions intersex | Iatrogènia escòpica | Genitonomia | Mecanismes d'especimenització | Entreveure intersex

Intersex Glimpse

Abstract || This article explores, first of all, the lines of visibility that trigger the invention of the hermaphrodite specimen within the biomedical field, in particular, from the second half of the 19th century. Secondly, this article focuses on the rewriting of the figure of the hermaphrodite within *Intersexual Project* by the artist Adiós al Futuro. This article will suggest an alternative to the scopic iatrogenesis present in the specimenization mechanisms of the clinical gaze. This will be suggested on the basis of the conceptualization of an intersex glimpse.

Keywords || Intersex figurations | Scopic iatrogenesis | Genitonomy | Specimenization mechanisms
| Intersex glimpse

0. Preámbulo: genitonomía y mecanismos de especimenización

Antes de abordar la reescritura de la figura del «hermafrodita» en *Proyecto Intersexual* de la artista intersex mexicana Adiós al Futuro, ensayaremos, a manera de preámbulo, una breve genealogía —en resonancia con el texto de Michel Foucault sobre Herculine Barbin— de las líneas de visibilidad que ha desplegado el dispositivo biomédico frente a las corporalidades intersexuadas desde la segunda mitad del siglo diecinueve. Para ello retomaré algunas ideas que desarrollé en otro lugar (Giménez Gatto, 2019), recuperando el análisis de una de las primeras representaciones modernas de la intersexualidad, la serie de nueve fotografías de un «especimen hermafrodita» realizadas por Nadar en 1860, a solicitud del médico internista Armand Trousseau (Le Mens y Nancy, 2009: I-IX). Estas imágenes trazan, de manera inaugural, las líneas de visibilidad que fijarán, sobre el nitrato de plata, una singular corpo-realidad hermafrodita, producto de la complicidad entre la mirada clínica, el examen médico y la naciente representación pornográfica catalizada por la fotografía como máquina de visión dentro del horizonte escópico de la modernidad.

En este sentido, salta a la vista —a lo largo de toda la serie fotográfica y, en particular, en el par de fotografías conservadas, bajo el título «Examen de un Hermafrodita», en el Museo D’Orsay en París— la inquietante familiaridad entre las líneas de visibilidad de lo pornográfico y las tecnologías y saberes en torno a la sexualidad. Ambos procesos parecen signados por un mismo imperativo de máxima visibilidad, una suerte de ensimismado abismamiento genital, traducción escópica de la obsesión biopolítica por enmarcar un «sexo verdadero», por producir, en el terreno de la clínica, un cuerpo dócil, es decir, dócilmente conforme al binarismo sexo-genérico o, al menos, a una mirada clínica que intenta leerlo, en la emulsión fotográfica, desde un lugar perturbadoramente cercano a la mirada reductivamente genitalizante del pornógrafo.

Como señala Linda Williams, el «show genital» (Williams, 1999: 58) —es decir, la exhibición, en primer plano, de la genitalidad femenina— se remonta a los orígenes de la imagen pornográfica. Baste recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo diecinueve. En ellos, vulvas anónimas son encuadradas en un plano cerrado, a la manera de *L’origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. Las imágenes de Belloc inauguran, en el registro fotográfico, una serie de convenciones representacionales que se mantienen hasta nuestros días. Entre ellas, destacamos el *split beaver*, el clásico encuadre pornográfico donde la genitalidad femenina, enmarcada por unas piernas abiertas y desarticulada de la dimensión del rostro, se abre ante nuestra mirada, en una suerte de apertura ginecológica, muchas veces facilitada por la propia modelo, en un gesto de exhibición y ocultamiento, subiéndolo su vestido con una mano y cubriendo

su cara con la otra, o bien, con su propia falda. Es posible observar la iteración de esta semiosis corporal de exhibición genital y ocultamiento del rostro, característica de la representación pornográfica moderna, en numerosas fotografías atribuidas a Auguste Belloc, las cuales han sido recuperadas por Albin Michel en su libro *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc* (2001, pp. 34-93).

En el caso de las fotografías de Nadar, estas regularidades escópicas se mantienen, pero será la mano del médico la que se encargará de facilitar la puesta en imagen del sexo, de visibilizar manipulando —estirando y abriendo— los genitales equívocos de su paciente, quien se limitará a ocultar su rostro mientras su genitalidad es exhibida, repitiendo, sin saberlo, una pose y un gesto clásico en la representación pornográfica del siglo diecinueve. Sería posible establecer, entonces, un paralelismo entre la *puesta en discurso* del sexo (Foucault, 1989: 19) —problematización que recorre el primer volumen de *La historia de la sexualidad*— y lo que podríamos llamar una *puesta en imagen* del sexo, en particular, la frenética visibilidad de la condición intersexual, como anomalía y excepción que confirma la regla, dentro del dispositivo biomédico.



Félix Nadar, *Hermaphrodite*, 1860, Musée d'Orsay, <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/hermaphrodite-39350>>, [27/01/2022].

En este sentido, quisiera detenerme en el despliegue, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de lo que podríamos llamar una *genitonomía*, es decir, una práctica de escrutinio médico, cercana a pseudociencias tales como la fisionomía y la frenología, que intentará determinar el «sexo verdadero» de las personas intersex a partir de la apariencia de sus genitales. Antes del breve reinado de las gónadas como clave de lectura del cuerpo intersexuado (Dreger, 1999: 6), la *genitonomía* sentará las bases escópicas de la figuración moderna del hermafrodita. Esta obsesión por la legibilidad del cuerpo intersexuado a partir de las formas genitales inaugura un

nuevo orden de especímenes hermafroditas, puesta en marcha de un sistema clasificatorio erigido a partir de tres variantes medico-teratológicas derivadas del modelo decimonónico de los dos sexos: pseudo-hermafroditismo femenino, pseudo-hermafroditismo masculino y hermafroditismo verdadero (Fausto-Sterling, 2000; Dreger, 2003).

El accionar de esta genitonomía, en tanto inspección y palpamiento de genitales patologizados inscritos en cuerpos acéfalos y despersonalizados, así como el redoblamiento de estos mecanismos cosificantes en el espacio visual de la fotografía médica y de la ilustración anatómica, producirá efectos devastadores en el registro de la representación. Iatrogenia escópica en el imaginario en torno a las corporalidades intersexuadas, líneas de visibilidad que inscriben el estigma en nuestros cuerpos, ya no criaturas mitológicas o monstruos medievales, sino modernos especímenes hermafroditas en el espacio biopolítico de la imaginería médica. Una puesta en escena del estigma. La construcción biomédica del hermafrodita como «abominación del cuerpo» (Goffman, 2006: 14) signa estas representaciones patologizadas de la diferencia genital. Lo preocupante radica en que ciertas características sexuales atípicas —pero para nada abominables— presentes en algunas variaciones intersex sean leídas, desde la mirada biomédica, como formas monstruosas, ambiguas, ininteligibles.

El escrutinio médico, como máquina de visibilidad estigmatizante, como mecanismo escópico patologizante, nos remite a esta lógica de lo abominable. Iatrogenia escópica, procesos de abyección en el registro de la imagen, representaciones fuertemente patologizadas de todas aquellas corporalidades «equivocas» y «ambiguas» que desbordan los límites impuestos por el dimorfismo sexual como operatividad significativa del binarismo sexo-genérico. No es casual que el origen etimológico de la palabra escrutinio provenga de la palabra latina *scruta*, desecho, basura, recortes de trapos viejos. Pareciera que el escrutinio médico, como práctica visual, se conecta a este revolver y hurgar en los desechos, la inspección clínica transforma las corporalidades intersexuadas en un espacio abyecto, privado de subjetividad y de agencia, sometido a la mirada médica y al enmarcado palpatorio de su diferencia genital.

Dicha iatrogenia escópica, una suerte de «mal de ojo» que atraviesa las representaciones patologizadas de personas intersex, nos recuerda otros violentos procesos de espectacularización de cuerpos extraordinarios, conceptualizados —desde los estudios críticos sobre la discapacidad— en términos de *enfreakment* (Thomson, 1997). Se trata de una construcción social del *freak* o fenómeno de la naturaleza a partir de su puesta en escena, una práctica representacional ligada a la exhibición de cuerpos inusuales como entretenimiento circense, coetánea a la creación del espécimen hermafrodita como curiosidad científica a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Estos *mecanismos de especimenización* accionan, en tanto líneas de visibilidad, una modelización de la variabilidad anatómica en el registro teratológico de la anomalía. Alexina / Abel Barbin (1838-1868) es, sin dudas, uno de los personajes más famosos y reconocibles dentro de lo que podríamos llamar —parafraseando a David Halperin (2007)— nuestra hagiografía intersex; no es casual que, desde el año 2005, conmemoremos todos los 8 de noviembre —fecha de su cumpleaños— el día de la solidaridad y de la memoria intersex. Paradójicamente, no existe ni un solo retrato de Barbin, la historia no conserva ninguna imagen de su rostro (Dreger, 1998, p. 18). Aparte de sus memorias, solo tenemos un puñado de ilustraciones anatómicas —producto de la autopsia practicada por Goujon y recuperadas en su estudio de un caso de «hermafroditismo bisexual imperfecto en un hombre» (1869)— que intentan capturar póstumamente, desde lo visible y lo enunciado, la equivocidad de sus formas genitales. No un retrato sino un necróptico dispositivo de captura de carácter genitonómico. *Pseudohermaphroditus Hypospadiæus*, una fantasmagoría genital. Así funcionan, a partir de una cruenta reducción de la subjetividad a una espectral imagen patologizada, los mecanismos de especimenización.

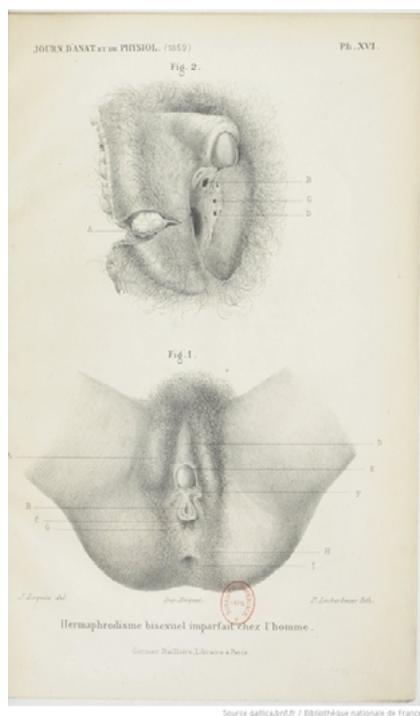


Planche XVI, «Étude d'un cas d'hermaphroditisme bisexuel imparfait chez l'homme», Dr. É. Goujon, 1869, Gallica, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64594407/f27.item.textImage>>, [27/01/2022].

Tanto *freaks* como hermafroditas hemos sufrido, en nuestros cuerpos y subjetividades, formas espectacularizadas de estigmatización. En este sentido, me parece crucial explorar los parecidos de familia entre el modelo social de la discapacidad y lo que podríamos

entender, desde el activismo intersex, como un modelo social de la intersexualidad. Es decir, al igual que la diversidad funcional, la intersexualidad, en tanto variación de las características sexuales, es un problema social y no médico. La mutilación genital intersex no es un procedimiento médico sino un intento, cruel e inhumano, de hacernos desaparecer a fuerza de cortes y suturas. Bajo el eufemismo de «cirugías de normalización genital» se esconde una forma espeluznante de violencia de género, una eugenesia sexual —patriarcal, heteronormada e interfóbica— legitimada al interior de la práctica clínica y del dispositivo de la sexualidad que le sostiene, operando bajo el modelo de los dos sexos. Prácticas de borrado se inscriben tanto en la materialidad de nuestros cuerpos como en sus figuraciones patologizadas.

Esta violencia biomédica sobre las corporalidades intersexuadas se despliega, iterativamente, a manera de regularidad discursiva e inconciente óptico, en las fallidas representaciones médicas de la intersexualidad, aún en nuestros días. Imágenes que no podemos contemplar sin estremecernos, sin imaginar, al menos, la posibilidad de su deconstrucción, de su desmantelamiento. Hace más de dos décadas, Alice Domurat Dreger insistía en la necesidad de poner a circular imágenes no patologizadas de personas intersex como una de las tantas estrategias para superar lo que ella llamó la era de la cirugía, un modelo de medicalización forzada, de cirugías «normalizantes» y tratamientos hormonales, que inicia a mediados del siglo pasado con John Money y que se prolonga, obstinadamente, hasta nuestro presente (Dreger, 1999). A propósito de esta impostergable problematización del imaginario médico en torno a la intersexualidad, nos dirá Mauro Cabral:

Existe un modo codificado —el estilo del manual médico, podríamos decir— en el que nuestros cuerpos aparecen por lo general desnudos, con los ojos o el rostro entero cubierto por un rectángulo o un círculo negro o blanco, apoyados contra algún tipo de instrumento de medición; o bien la fotografía en primer plano de los genitales de alguien, que permanece oculto como tal frente a la cámara, con un dedo que los abre y los muestra, a veces como forma de comparación entre el tamaño del clítoris y el del dedo índice que lo señala, por ejemplo (Cabral, 2005: 302).

Pareciera que esta especie de sobre-codificación genitonómica traduce, en el terreno de la imaginaria médica, una micropolítica de las corporalidades intersexuadas. Corporalidades privadas, en el registro clínico, de rostro y subjetividad, mientras que su variabilidad anatómica es, al contrario, espectacularizada como curiosidad científica y patologizada a pie de foto, desde los delirios clasificatorios del discurso médico. Un imaginario diagramado a fuerza de operaciones sinecdóquicas, fragmentos corporales arrojados a la voracidad escópica, a la verborragia etiológica y a los placeres disectivos.

1. Entrever intersex, a propósito de *Proyecto intersexual de Adiós al Futuro*

La historia de la intersexualidad es la historia de la humanidad. Hermafrodita, andrógino, monstruo, intersexual... no importa cómo nos llamen, estamos aquí para cuestionar los límites que las sociedades se han autoimpuesto a través de los siglos.

Adiós al Futuro

Quizás podamos vislumbrar en la práctica artística contemporánea otras formas de poner en imagen el cuerpo hermafrodita, atisbar — desde una mirada no patologizante, tal como deseaba Foucault— «un orden de cosas donde solo cabe imaginar la realidad de los cuerpos y la intensidad de los placeres» (Foucault, 1985: 11). Valdría la pena preguntarnos qué sería del hermafrodita fotografiado por Nadar más allá de los marcos —discursivos y visuales, respectivamente— del saber médico y de los mecanismos de especimenización que le acompañan. La reescritura, en primera persona, del cuerpo hermafrodita no sería posible sin el trazado de una especie de heterología visual, representaciones que rebasarían las líneas de visibilidad del dispositivo de la sexualidad y los efectos de verdad que las acompañan.

Pensemos, entonces, la intersexualidad desde la lógica de la diversidad corporal, es decir, entendiéndola como una modulación particular de la variabilidad anatómica (genital, gonadal, hormonal y/o genética) que problematiza, desde su propia materialidad, la normalización de los cuerpos bajo la égida del binarismo sexo-genérico, un paradigma que produce sentido, se inscribe en los cuerpos y los torna legibles. Legibles, cabe aclarar, a la luz de la ecuación biopolítica de «un-cuerpo-un-sexo» (Dreger, 2003: 139), desplegada en una suerte de enmarcado cartesiano de una serie de diferencias, claras y distintas, en los cuerpos sexuados. En este sentido, me interesa pensar nuestras corporalidades como la encarnación de una diferencia que, paradójicamente, pone en entredicho la propia diferencia sexual, un avatar de la diversidad corporal encarnado, literalmente, en el cuerpo sexuado. A partir de algunas categorías de análisis —fraguadas desde la experiencia intersex— me gustaría abordar las resonancias de estas «anatomías inciertas» a la luz de la ilegibilidad, preguntándome, como sugiere Mauro Cabral, acerca de las condiciones de posibilidad de representaciones visuales de las corporalidades intersexuadas fuera del código visual biomédico.

Cierto estilo discursivo —en el registro de las narrativas corporizadas— y una práctica artística particular —cuestionadora de las tecnologías de género y sus dualismos sexo-genéricos— esbozarán la reescritura del cuerpo hermafrodita a través de la mirada intersex, figuraciones no codificadas por el dispositivo biomédico ni sujetas a los efectos de verdad de las máquinas binarias de la modernidad. Las páginas que siguen pretenden desplegar, a partir de estas coordenadas, un acercamiento a *Proyecto intersexual de Adiós al Futuro*, así como a su anclaje en una formación discursiva particular, *El libro inter-*

sexual, publicado por Editorial Diecisiete, en su serie Habitaciones, en 2018. Dicha publicación, también disponible en línea en su versión digital, es una pieza clave dentro de este proyecto multimedia, un «ejercicio de memoria y supervivencia» (Adiós al Futuro, 2018: 110) conformado, además, por piezas fotográficas tanto individuales como colaborativas (*Piel* y *Álbum Familiar*), cortometrajes experimentales (*Alone*, *Fragmentos* y *La Duda*), video mapping (*Alone*) y arte objetual (*Arqueología de una experiencia* y *Sustancia*).

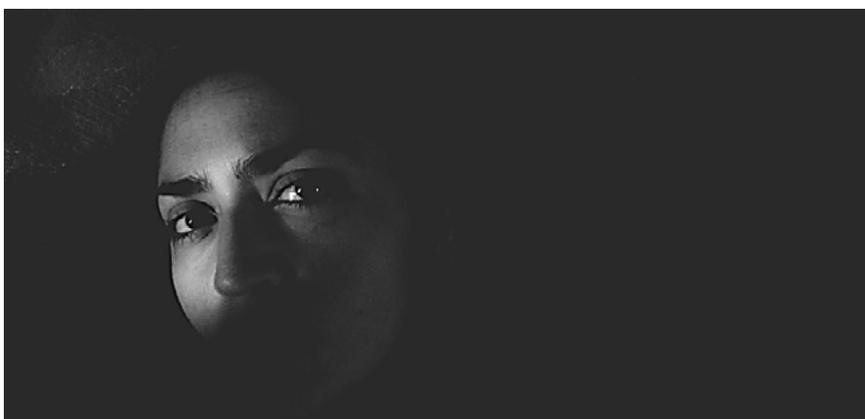
Proyecto Intersexual contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno del estado de Jalisco y con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del programa Jóvenes Creadores edición 2016-2017. Más allá del —por demás merecido— reconocimiento institucional, cabe destacar la singularidad y significación de este proyecto, una suerte de objeto cultural fundacional en cuanto a la visibilización, a través de la práctica artística, de la condición intersex en México. Me atrevería a decir que, desde el terreno de su compleja articulación multimedial (escritural, fotográfica, videográfica y objetual) y sus potentes líneas de visibilidad biopolítica, este proyecto artístico es, en el contexto mexicano, el primero en su género y el único de tal alcance, al menos hasta el momento.

Obviamente, el proyecto artístico desplegado por S. —otra forma en que *Adiós al Futuro* se autonombra dentro de la narrativa en primera persona de *El libro intersexual*— podría enmarcarse —desde sus resonancias de sentido, sus afectos, sus redes y sus alianzas— en el registro político el activismo intersex, tanto en México como más allá de sus fronteras. Es decir, se encuentra inscrito en un potente dispositivo colectivo de enunciación que conjuga, al interior de su espacio discursivo, una multiplicidad de voces y saberes: Laura Inter, Judith Butler, Eva Alcántara, Michel Foucault, Hana Aoi, Anne Fausto-Sterling, Mauro Cabral, entre otr*s. Sin embargo, quisiera concentrarme, en cambio, en lo que podríamos llamar —un poco pomposamente— su dimensión estética. No creo que el proyecto artístico de *Adiós al Futuro* pueda leerse desde una especie de estetización de la violencia. Al contrario, creo que nos sugiere, más allá de la violencia ejercida sobre nuestros cuerpos y subjetividades, la posibilidad de pensar e imaginar nuestra condición intersex de otro modo: recuperando, a partir de una estrategia de reescritura, otras maneras de narrar y hacer visibles las vidas intersex; explorando nuevos marcos de inteligibilidad a partir de otros procesos de corporización. En definitiva, performando otras formas de encarnación de la belleza que resisten, desde su precariedad, a la violencia normalizadora del binarismo sexo-genérico.

Dos horizontes de sentido, íntimamente articulados en el trabajo de *Adiós al Futuro*, accionan este proceso de reescritura de la experiencia intersex: la narración y la mirada. Pero, cabe aclarar, no cualquier narración ni cualquier mirada. La singularidad de ambas se despliega en un espacio liminal, un *entre* entretejido no sólo por un testimonio a contrapunto del discurso clínico, una narrativa intersex

de supervivencia y resiliencia, sino también por la emergencia de una mirada intersex que se opone a la violencia desplegada, desde la mirada biomédica, sobre las corporalidades intersexuadas.

En términos narratológicos, uno de los aspectos más estremeceadores de esta narrativa corporizada es su carácter perturbadoramente paradójal. Siguiendo a Arthur W. Frank, podríamos decir, sin dudas, que *El libro intersexual* nos interpela desde el relato de una «narradora herida», sin embargo, sus heridas no responden a una enfermedad sino a la violencia patologizante de la institución hospitalaria, traducida en múltiples intervenciones quirúrgicas no consentidas, innecesarias e irreversibles, así como en tratamientos farmacológicos tóxicos e indiscriminados. En este sentido, la historia de S. no es una historia *sobre* una enfermedad sino una historia narrada *a través* de un cuerpo herido (Frank, 1997: 2).



Autorretrato, Adiós al Futuro, fotografía en blanco y negro, 40 x 25 cm, 2005.
Cortesía de la artista.

Desde este lugar de enunciación, atravesado por la herida, S. construye un proyecto corporal como línea de fuga, como resistencia a una medicalización forzada: drogas ilegales, plantas sagradas, acupuntura, cirugía espiritual, homeopatía. Su relato evita caer en los lugares comunes, en el cliché del triunfo sobre la tragedia, en el final edificante y tranquilizador. Por el contrario, la artista sugiere un final abierto. Frente a la violencia normalizante del biopoder y sus tecnologías de género, operando, en todos los registros de la vida, como máquinas binarias y excluyentes, la historia de S. culmina, mientras su rostro emerge de las sombras, con una apuesta por sensibilizar y educar en la diferencia, una lucha compartida, una llamada a la revuelta:

La violencia ejercida sobre los cuerpos intersexuales es el extremo de un poder que somete la existencia humana a ciertas normativas convenientes. La realidad es que todos los individuos, normales o no, somos sometidos en mayor o menor medida a esa misma violencia. Luchar por transformar las estructuras rígidas y caducas no debería ser preocupación de solo unas cuantas minorías, sensibilizar y educar

en la diferencia se vuelve una necesidad primordial en estos años bárbaros (Adiós al Futuro, 2018: 110).



Serie *Piel*, Adiós al Futuro, fotografías de gran formato capturadas por contacto, 200 x 300 cm, 2018. Cortesía de la artista.

Así como esta narrativa autobiográfica se despliega a contrapelo del diagnóstico clínico, en términos visuales, las imágenes producidas por *Adiós al Futuro* se ubican en las antípodas de la mirada biomédica. No es casual que la serie *Piel* esté conformada por fotografías de gran formato capturadas por contacto, o que la serie *La familia intersex* sea una pieza colaborativa con la comunidad intersex de México. En ambos casos, *Adiós al Futuro* problematiza la mirada como dispositivo de poder y de control, volviéndola háptica en *Piel* e intersubjetiva en *La familia intersex*.

¿Cómo nombrar la singularidad de este modo de ver? Nos dirá Deleuze que solo contamos con «palabras inexactas para nombrar algo exactamente» (Deleuze, 1980: 7). Me arriesgaré, entonces, a nombrar las líneas de visibilidad trazadas por *Proyecto Intersexual* como un *entrever intersex*. Frente a la obsesión del dispositivo de la sexualidad por definir un «sexo verdadero» (Foucault, 1985: 11), el *entrever intersex* insistirá en la indeterminación, la ambigüedad y la liminalidad de las corporalidades intersexuadas, sin intentar reducirlas a la legibilidad dicotómica de lo masculino y lo femenino. La propia definición de la palabra *entrever* es por demás sugerente: ver una cosa de manera confusa o imprecisa. Me parece importante reivindicar, como nos dirá el escritor intersex Aaron Apps, «los errores exquisitos de un eros erróneo» (Apps, 2015: 48), es decir, reapropiarnos de lo ambiguo y de lo equívoco como aquello que, precisamente, hace tambalear «ciertas normativas convenientes»

(Adiós al Futuro, 2018: 110). Todavía queda mucho por explorar desde las potencias intersticiales del entrever intersex, una escopopolítica opuesta a la mirada biomédica; esta suerte de visualidad liminal responde, afortunadamente, a otras coordenadas de sentido, otros modos de ver en los que resuenan, también, otros modos de sensibilidad.

Bibliografía citada

- ADIÓS AL FUTURO (2018): *El libro intersexual*, Ciudad de México: Editorial Diecisiete.
- APPS, A. (2015): *Dear Herculine*, Idaho: Ahsahta Press.
- CABRAL, M. (2005): «Cuando digo intersex. Un diálogo introductorio a la *intersexualidad*. Entrevista con Gabriel Benzur», *Cadernos Pagu*, Campinas Universidade Estadual de Campinas, 24, 283-304.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. (1980): *Diálogos*, Valencia: Pre-textos.
- DREGER, A. D. (ed.). (1999): *Intersex in the Age of Ethics*, Hagerstown: University Publishing Group.
- DREGER, A. D. (2003): *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Cambridge: Harvard University Press.
- FAUSTO-STERLING, A. (2000): *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Nueva York: Basic Books.
- FRANK, A. W. (1997): *The wounded storyteller: body, illness and ethics*, California: University of California Press.
- FOUCAULT, M. (1985): *Herculine Barbin llamada Alexina B.*, Madrid: Editorial Revolución.
- FOUCAULT, M. (1989): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- GIMÉNEZ GATTO, F. (2019): «Anatomías inciertas: corporalidades intersexuadas en el arte contemporáneo» en Medellín Martínez, M. P. (coord.), *Arte y género. Problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria*, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 21-35.
- GOFFMAN, E. (2006): *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GOUJON, E. (1869). *Étude d'un cas d'hermaphroditisme bisexuel imparfait chez l'homme*, París: Imprimerie de E. Martinet. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64594407/f7.item>>, [27/01/2022].
- HALPERIN, D. (2007): *San Foucault. Por una hagiografía gay*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- LE MENS, M.; y NANCY, J.-L. (2009): *L'hermaphrodite de Nadar*, Nantes: Creaphis.
- MICHEL, A. (2001): *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*, París: Bibliothèque nationale de France.
- THOMSON, R. G. (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Nueva York: University of Columbia Press.
- WILLIAMS, L. (1999): *Hard Core. Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*, California: University of California Press.

#27

TWO WAYS OF LOOKING AT THE FATHER: SHARON OLDS' *THE FATHER* AND ALISON BECHDEL'S *FUN HOME*

Sara Villamarín-Freire

Universidade da Coruña

<https://orcid.org/0000-0002-1287-0754>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 11/05/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.9

sara.vfreire@udc.es

Ilustración || © Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || © Sara Villamarín-Freire – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Abstract || This article explores a series of visual-textual devices used in the representation of father figures in the poetry collection *The Father* (Sharon Olds, 1992) and the graphic memoir *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006). I argue that literature can contribute to undo the conflation of paternity and patriarchy by portraying fathers as complex, fallible, and above all real individuals, as opposed to the disembodied abstract principle that has been prevalent in Western cultures. I will contend that the subsuming qualities of the dominant fiction can be subverted via a series of formal mechanisms related to the visual field that seek to foster reader engagement. In doing so, both *The Father* and *Fun Home* provide alternatives to traditional representations of the father figure.

Keywords || Fatherhood | Father-daughter relations | Gaze | Haptic visuality | Ocularization | Comics

Dues formes de mirar el pare: *The Father* de Sharon Olds i *Fun Home* d'Alison Bechdel

Resum || Aquest article explora una sèrie de dispositius visuals-textuals utilitzats en la representació de figures paternes en el poemari *The Father* (Sharon Olds, 1992) i la novel·la gràfica *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006). Exposo que la literatura pot contribuir a desfer la fusió de paternitat i patriarcat quan es retrata als pares com a individus complexos, fal·libles i, sobretot, reals, en oposició al principi abstracte incorpori que ha predominat en les cultures occidentals. Sostindré que les qualitats subjacents de la ficció dominant poden subvertir-se a través d'una sèrie de mecanismes formals relacionats amb el camp visual que busquen fomentar la participació del lector. En fer-ho, tant *The Father* com *Fun Home* brinden alternatives a les representacions tradicionals de la figura paterna.

Paraules clau || Paternitat | Relacions pare-filla | Mirada | Visualitat hàptica | Ocularització | Còmics

Dos Maneras de Mirar al Padre: *The Father* de Sharon Olds y *Fun Home* d'Alison Bechdel

Resumen || Este artículo explora una serie de dispositivos visuales-textuales utilizados en la representación de figuras paternas en el poemario *The Father* (Sharon Olds, 1992) y la memoria gráfica *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006). Argumento que la literatura puede contribuir a deshacer la fusión de la paternidad y el patriarcado al retratar a los padres como individuos complejos, falibles y,

sobre todo, reales, en oposición al principio abstracto incorpóreo que ha prevalecido en las culturas occidentales. Sostendré que las cualidades subyacentes de la ficción dominante pueden subvertirse a través de una serie de mecanismos formales relacionados con el campo visual que buscan fomentar la participación del lector. Al hacerlo, tanto *The Father* como *Fun Home* brindan alternativas a las representaciones tradicionales de la figura paterna.

Palabras clave || Paternidad | Relaciones padre-hija | Mirada | Visualidad háptica | Ocularización | Historietas

0. Introduction: Fatherhood Revisited

In both popular literature and academia, in fiction as well as in non-fiction works, there has been a fatherhood boom. Many have seen in fatherhood a suitable blueprint for transforming masculinity, confident that fathers hold the key to a renewed, more nurturing and even ethical version of manhood.¹ Ever since the 1990s, the interest in new fatherhood models has soared, becoming a staple in cinema, television, popular literature, magazines, advertising, and so on.² Whereas some authors identify this trend as positive, underscoring its transformative potential (Recalcati, 2014), there are reasons to perceive it as yet another iteration of hegemonic masculinity (Hamad, 2014: 15–6). In many cases, these so-called new models are buttressed by the same old ideals of paternity we are used to—only adorned with slight variations that make them appear novel and up-to-date.³

To rethink paternity outside the mold of the traditional absent father has proven to be a daunting task. One needs to wonder whether a change in dominant discourses, however positive it might be, will be enough to transform our conception of fatherhood in a profound manner. In other words, it would be necessary to assess to what extent this master discourse can be effectively dissociated from the patriarchal order that fosters and fuels it. This issue ought to be addressed first so that an alternative model of fatherhood, and by extension masculinity, can become viable in the first place.

The existing conflation of paternity and patriarchy hinders the potential development of models for fatherhood that diverge from the norm. This conflation becomes explicit in what Kaja Silverman calls “the dominant fiction,” that is, “the representational system through which the subject is accommodated to the Name-of-the-Father” (1992: 34). The dominant fiction assumes the normative heterosexual family as the kernel unit of the social order, whose symbolic center is the mythic, patriarchal father⁴ and, by proxy, “the white heteronormative father figure” (Shostak, 2020: 4). Inasmuch as “it announces itself fundamentally as a *fiction*, a myth,” the dominant fiction “disguises” the conflation or confusion of the multiple registers for “father” (Shostak, 2020: 4–5; original emphasis). Failing to identify these multiple registers as separate reinforces the idea that the father is an essentially bodiless entity that agglutinates individual fathers, paternal metaphor, and patriarchal authority, and makes it nearly impossible to distinguish the power of an individual father from the power of patriarchy (Yaeger and Kowaleski-Wallace 1989: xiv; xi).⁵ Against this backdrop, representing father figures that break away from cisheteronormative models—fathers who are ill, disabled, queer, or elderly, just to mention a few possibilities—could help exposing the constructedness of dominant narratives of paternity.

This article explores a series of visual and textual devices used in the representation of father figures in the poetry collection *The Father* (Sharon Olds, 1992) and the graphic memoir *Fun Home* (Alison Be-

Notes

- <1> For further reading on fatherhood renewal, see Recalcati. For an in-depth comment on the U.S. case, particularly men’s movements of the 1990s and their emphasis on fatherhood, see Keith and Messner.
- <2> The analyses of Faludi and Hamad are particularly pertinent to illustrate this point.
- <3> For an in-depth exploration of this issue, see Michael Kimmel’s *Angry White Men* (2013), especially chapter 4, “Angry White Dads.”
- <4> Silverman posits that the symbolic order is governed by the Law of Language, i.e., the universally applicable principle that any individual must be castrated in order to enter the symbolic order that precedes us all, and the Law of Kinship Structure, or the patriarchal rule that puts women in the position of tokens that men exchange, and “equates the father with the Law, and hence exempts him from it” (1992: 42). The dominant fiction imposes an “imaginary resolution” that consists in the belief in “the commensurability of penis and phallus, actual and symbolic father,” which exempts fathers from submission to the Law of Language (1992: 42).
- <5> Yaeger and Kowaleski-Wallace identify Lacanian psychoanalysis and its tendency to conceptualize the father as an abstract function as the main source of this confusion.

chdel, 2006). Both authors compose ambivalent portraits that present fathers as despots who are nonetheless fallible and thereby capable of (some form of) love. Using examples taken from these works, I examine how literature may contribute to expose the conflation of paternity and patriarchy by portraying fathers as complex, fallible, and above all real individuals, as opposed to the disembodied abstract principle that has been prevalent in Western cultures. I will contend that the subsuming qualities of the dominant fiction can be rendered visible via formal mechanisms related to the visual field that foster reader engagement. In doing so, both *The Father* and *Fun Home* provide alternatives to traditional representations of the father figure.

1. Mutual Recognition Outside the Logocentric Order: *The Father*

In *The Father*, Olds chronicles her father's succumbing to throat cancer and the aftermath of his death. The speaker harbors a profound longing for paternal love and recognition that remains unfulfilled, for the father is out of her (emotional) reach. Since language-based communication with the father is not viable due to this lack of recognition, the speaker focuses instead on the sensual aspect of their relationship. In turn, sensuality is closely entwined with the visual, first as manifestation of the daughter's profound longing for paternal love, and later as a means to chart and identify with the father's body.

One of the main symptoms of the father-patriarchy conflation, crucial to how fathers have been traditionally represented in Western culture(s), is asomia, that is, bodilessness (Yaeger, 1989: 9). Father figures have generally been conceived as abstract and universal principles of law and authority, not bound to biology. Paternal asomia is intrinsically connected to gender essentialism insofar as "[p]aternal authority is associated with culture against maternal nature" (Oliver, 1997: 5). Nevertheless, this opposition is in itself quite paradoxical:

Patriarchy is founded on [...] the father's natural authority because of his natural strength or aggressive impulses. [...] After grounding the father's authority in nature, our philosophers and psychoanalytic theorists have disassociated the father from nature by disembodimenting him. [...] His body must be evacuated to maintain images of his association with culture against nature; his body threatens a fall back into nature. (Oliver, 1997: 5)

There is one notable exception to paternal asomia exemplified by the virile body. The virile body emerges as "a representative of control and power," an "antibody" that symbolizes "the overcoming of the body" that is inherent to "manliness" (Oliver, 1997: 128). The difference between virile and female bodies is that virility allows control over bodily fluids: "unlike women's bodies, men's bodies do not secrete fluids and become subjected to flows that are out of their own control, so their bodies, unlike women's bodies, are clean and have proper boundaries" (Grosz qtd. in Oliver, 1997: 131). The representation of the paternal body in *The Father* challenges this very notion by pre-

senting us a “large man gone small with cancer” (Olds, “The Picture I Want,” 2019: 10), an infantilized version of the father who is now unable to take care of himself:

[...] adjusting the drip, wiping the dried
saliva out of the corners of his mouth,
making sure the cup for the mucus
was near him, and the call button pinned to the sheet
like a pacifier tied to the bars of a crib. (Olds, “The Want,” 2019: 14;
emphasis mine)

This image provides a stark contrast with the father the speaker remembers from her childhood—a virile yet absent father:

Now that he cannot sit up,
now that he just lies there
looking at the wall, I forget the one
who sat up and put on his reading glasses
.....
It's as if I abandoned that ruddy man
with the swollen puckered mouth of a sweet-eater,
the torso packed with extra matter
like a planet a handful of which weighs as much as the earth, I have
left behind forever that young man my father [...] (Olds, “The Present
Moment,” 2019: 20)

Whereas the virile body stands for physical control, the diseased body “frequently refuses to maintain the distance that marks separation between subjects; when the body is overwhelmed by illness, it begins to swell, ooze, sweat and bleed until it intrudes upon public space” (Tanner, 2006: 24). Once it has been marked by illness, the paternal body can no longer be a virile anti-body. Contact with someone afflicted with a disease “feels like a trespass; worse, like the violation of a taboo” because that contact “is felt to be obscene—in the original meaning of that word: ill-omened, abominable, repugnant to the senses” (Sontag, 1978: 6; 8). In this sense, the paternal body in *The Father* “bears the burden of abjection” insofar as the ill body is perceived as “inhuman” or “alien” (Zakin, 2011: n.p.). It is not “lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order [...] borders, positions, rules” (Kristeva, 2002: 232).⁶ It is hinted that, prior to his illness, the speaker had sublimated her father as object of her desire. The only tenuous connection between father and daughter appears to occur via the gaze, in particular the zooming gaze. Zooming introduces “a dramatic reduction of the distance between the viewer and the viewed,” and in their view reveals a profound “desire for intimate relationship or attachment with the gazed object” (Padva and Buchweitz, 2014: 5). The act of zooming enforces “a unidirectional process in which the zoomed object cannot look back at the viewer,” which marks it as “a violent act” that threatens the privacy of the object “by turning the covert into the overt” (2014: 5). Thus, it introduces a hierarchy whereby

<6> For Kristeva, corporeal waste represents “the objective frailty of symbolic order” (2002: 259). She distinguishes two broad types of polluting objects, “excremental” and “menstrual,” and contends that the former and “its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.)” stand for “the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death” (2002: 260). However, the danger to identity comes from within, as in the pollution represented by “menstrual” polluting objects. In the case of *The Father*, the danger comes from within, even though the subject is threatened by an alien element (cancer). In this sense, the father’s body portrayed by Olds bears resemblance to the feminine body.

the object being-gazed-at becomes powerless in front of the gazer. It also disrupts the possibility of face-to-face recognition: though the subject may look at the Other, the Other cannot possibly look back.

Nevertheless, this aforementioned hierarchy of zooming is reversed in *The Father*. The daughter's longing is so overwhelming that it renders her powerless, making her *subjected* to his gaze instead of subject of the gaze. In "The Waiting," the poem that opens the collection, the father sits "unmoving, like something someone has made" in his living room at the break of dawn (Olds, 2019: 3). Although he knows he is being watched, he remains static, "as if a piece of sculpture could sense / the gaze which was running over it" (2019: 3). Undisturbed by the daughter's intrusive gaze, he waits for her to come closer: "the kiss / came to him, he did not go to it" (2019: 3). The father's object-like passivity coexists with the fact that he retains his power over his daughter. A mirage of paternal subjectivity appears in "The Lifting" as he calls his daughter's name, an interjection that she understands as a command for her to look:

Suddenly my father lifted up his nightie, I
turned my head away but he cried out
Shar!, my nickname, so I turned and looked.
He was sitting in the high cranked-up bed with the
gown up, around his neck,
to show me the weight he had lost. I looked
where his solid ruddy stomach had been
and I saw the skin fallen into loose
soft hairy rippled folds
lying in a pool of folds
down at the base of his abdomen,
the gaunt torso of a big man
who will die soon [...] (Olds, 2019: 15–7; original emphasis)

Here the act of looking is a full-on stare that has been actively requested by the father. He is in command of how he displays himself. If "The Waiting" portrays the father as reduced to "the material status of a body that moves steadily toward death" (Tanner, 2006: 27), "The Lifting" demonstrates that he retains control over the daughter even though she is the agent of the zooming gaze and he fulfills the role of object of that same gaze. This control is further exemplified in the recursive image of the daughter staring at her motionless father, powerless and unable to secure his attention. For instance, she describes herself seeing him "lying on the couch in the unlit end of the / living room on his back with his mouth open" (Olds, "The Dead Body," 2019: 39). In "Natural History," the speaker compares her father's stillness in his grave with her memories of him as he lay "asleep, passed out, undulant, lax, / indifferent" (2019: 59). The same image reappears in "Waste Sonata":

[...] I stood
 in that living room and saw him drowse
 like the prince, in slobbrous beauty, I began
 to think he was a kind of chalice,
 a grail, his love the goal of a quest,
 yes! He was the god of love
 and I was a shit. [...] (Olds, 2019: 76)

The practice of zooming is maintained throughout the father's illness, only that it leads to an unexpected finding. As the speaker's zooming gaze examines the father's now ill body, charting the presence of putrid matter and excremental fluids, she realizes that her father "was a / shit" (Olds, 2019: 76). As she refuses to avert her gaze, mortality and materiality emerge to re-signify the paternal figure, and the understanding emerges that he is nothing but a body that will soon turn into waste, not a deity whose love must be earned. Regardless, this moment of cognizance does not placate the daughter's desire for recognition. From the speaker's perspective as a healthy subject, the father's nakedness in "The Lifting" represents the very real threat of the abject rendered visible. Still, she reacts with amazement at how very similar they are:

[...] Right away
 I saw how much his hips are like mine,
 the long, white angles, and then
 how much his pelvis is shaped like my daughter's,
 a chambered whelk-shell hollowed out,

 his rueful smile, the cast-up eyes as he
 shows me his old body [...] (Olds, 2019: 15)

Despite the proximity of the abject, the speaker remains unfazed. In "The Picture I Want," readers follow her gaze as she leans on her father's shoulder introducing a close-up of the lumps in his neck: "my face as near / to the primary tumor as a dozing baby's / lips to the mother's breast" (Olds, 2019: 10). This feminization of the paternal body is a direct consequence of abjection, in the sense proposed by Kristeva. Nevertheless, the daughter sees through rejection and into the features they share. Upon realizing how similar their bodies are, zooming facilitates kinesthetic evocation as the speaker finds in the material body a suitable vessel for wordless communication. Most of the moments of intimate communion between father and daughter are silent and rely heavily on the tactile dimension, thereby suggesting that touch can make up for words. A clear example of this is found in "The Look":

[...] so I slid my hand between his hot back and the hot sheet and he sat there with his eyes bulging, those used India-ink-eraser eyes that had never really looked at me. His skin shocked me, silky as a breast, voluptuous as a baby's skin, but dry, and my hand was dry, so I rubbed easily, in circles, he stared and did not choke, I closed my eyes and rubbed as if his body were his soul. I could feel his backbone deep inside, I could feel him under the rule of the choking, all my life I had felt he was under a rule. He gargled, I got the cup ready, I didn't vary the stroke, he spat, I praised him, I let the full pleasure of caressing my father come awake in my body, and then I could touch him from deep in my heart,

.....
 [...] and he lifted his head shyly but without reluctance and looked at me directly, for just a moment, with a dark face and dark shining confiding eyes. (Olds, 2019: 17)

In this poem as well as in "My Father's Eyes" the father acknowledges his daughter's presence in what we might call an act of semiotic⁷ recognition:

[...] And once, when he got agitated, reaching out, I leaned down and he swerved his blurred iris toward me and within it for a moment his pupil narrowed and took me in, it was my father looking at me.

.....
 and I thought of that last glint, glint without warmth or hope, his glint of recognition. (Olds, 2019: 31)

The speaker's acceptance of, and identification with, the object body undermines the centrality of the word in the process of mutual recognition. Nevertheless, the paradox arises when the speaker represents this scene outside of language by means of the (written) word of the poem. Olds's poetry cannot fully escape logocentrism and the Symbolic order from which it emanates. It is my contention that this act of semiotic recognition without words and the written word are brought together through the use of haptic visuality. According to Laura Marks, "haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality" (2000: 163).

<7> The semiotic can be defined as "the materiality of language, its tonal and rhythmic qualities, its bodily force. [...] Mobile and provisional, moving through the body of the not-yet subject, the semiotic is a chaotic force anterior to language, unlocalizable because it courses through an as yet undifferentiated materiality in which the infantile body is not yet distinct from the maternal body" (Zakin, 2011: n.p.). For further reading, see Kristeva and Zakin.

However, the mutual process of recognition between father and daughter occurs in the diegetic level of the poem, where their bodies are both stripped off their material dimension. Here the concept of the “lyric second body” discussed by Anne Keefe proves to be an ideal complement to haptic visuality. For Keefe, Olds’s emphasis on the body is an attempt to re-create on the lyric plane “what Merleau-Ponty would call ‘the second body’”:

this lyric second body is constructed in and through language within the space of the lyric poem.[...] [B]ecause sensory experience is inextricable from the body and presupposes subjectivity, it is perhaps only through the aesthetic re-creation of subjective experience such as that which occurs within the space of the lyric poem that we can ever facilitate a return to the body’s experience from a perceptual remove. (2015: 259)

The second body within the lyric space of the poem accounts for Olds’ representation of her own sensorial experience. In turn, the only way we can experience the father’s abject status is filtered through his daughter’s scrutinizing gaze. Furthermore, the lyric second body enables father-child recognition and identification as it shields and preserves the integrity of the daughter’s sense of self in contact with abjection. It is the speaker’s second body which mediates the experience of the paternal abject body—a shield placed in between the real daughter and the father, but also in between the readers and the father. This mediating role becomes apparent in poems such as “Last Acts,” where the speaker fantasizes with washing her father’s face. The tactile dimension of this action, conveyed through haptic visuality, invites us readers to accompany the speaker’s gaze as she declares:

I wish I could wash my father’s face,
take cotton from the dirt of the earth
and run it over his face so the loops
lick in his pores before he dies. [...]
.....
Now I want to feel, in the rowelling
of the cloth, the contours of his pitted skin,
I want to wash him, the way I would scrub
my dolls’ faces thoroughly
before any great ceremony. (Olds, 2019: 21)

The inclusion of verbs of action such as “wash” and “scrub,” together with references to specific fabrics in contact with the body, evokes a highly sensual portrait of this intimate moment. The speaker’s hand and gaze both follow the “rowelling” movement of the cotton over the face, evoking a pricking sensation against “the contours of his pitted skin” through the cloth. The action being described is not as central to the poem as the rendition of the father’s body filtered through the speaker’s touch. The poem manages to translate the sensations

of two bodies in contact with each other without recourse to visual descriptions, simply focusing on the myriad sensations provoked by different materials and textures in contact with one another.

When her father finally dies, the speaker evokes his smell, a mixture of “yeast,” “sour ferment,” “wide cement,” “a sidewalk of crushed granite,” “the smelling-salts / tang of chlorine” of a “pool in summer,” and “mold from the rug in his house” (Olds, “His Smell,” 2019: 37). The primal feeling that smelling evokes further stresses the father’s complete abandonment of the symbolic order. Father and daughter have travelled back to a pre-symbolic moment that only exists as such posthumously, in the lyric space of the poem. Here the possibility of contact is completely removed from the logocentric order and reduced to the animal-like act of the daughter smelling her father’s corpse, “breathing him in / as you would breathe the air, deeply, before going into exile” (Olds, 2019: 38).

2. “A stunning glimpse” into the Father’s Inner Life: *Fun Home*

Alison Bechdel’s memoir *Fun Home: A Family Tragicomic* chronicles the author’s ill-fated relationship with her late father, Bruce Bechdel. The discovery of his double life as a closeted gay man in rural Pennsylvania during the 1960s and 1970s profoundly affects Alison, who has just come out as a lesbian when her father unexpectedly passes away. The memoir represents an attempt to bear witness to Bruce’s hidden life and connect with him, albeit posthumously. Prior to Bruce’s death, father and daughter had managed to get closer to each other through the tentative exploration of their shared queerness—something that Bruce refers to as “some kind of... identification” (Bechdel, 2006: 220). Years after his passing, Bechdel manages to break free from melancholia via writing by reimagining her bond with her father as one of queer filiation, in a conscious effort to reconnect with her father through the suspected affinity that was already in the making before his passing.

Queerness is connected to the redemptive act of telling that transforms her remorse into a sympathetic act of witness (Cvetkovich, 2008: 113). In this regard, the memoir represents an opportunity to create an alternative that is not based on a traumatic event and that simultaneously pays homage to her father’s closeted queerness as a direct yet tragic precursor of her own sexual identity. Through her acts of rereading and recognition Bechdel pursues the ultimate goal of outing and reclaiming her father, as Julia Watson puts it (2008: 44). In doing so, Bechdel inserts Bruce into her personal genealogy of referents, hence creating a queer canon of her own. Meghan Fox underscores the fundamental “influence” that Bruce holds over Alison’s “artistic development and queer sensibility,” and goes on to argue that “Bechdel thus supplants the centrality of paternity as both

a canonical and social structure with a model of queer kinship that offers affinity in place of filiation,” hence downplaying the importance of biological filiation (2019: 514).⁸

In an attempt to rule out the circumstances surrounding her father’s death, which she assumes to be suicide, Bechdel goes back and forth in time, revisiting all kinds of material evidence. *Fun Home* is rife with painstaking drawings of actual photographs, newspaper clips, book covers, and other assorted memorabilia. She resorts to the archive in search of what I would call a surrogate firsthand testimony, composed of a wealth of different elements through which she hopes to gain access to her father’s experience of the original event. However, the archive she assembles cannot speak for Bruce. We have no way (and nor does the author) to gain access to Bruce’s experience or testimony, which leaves a blank space that is filled in by his daughter’s narrative.⁹ Immersed in a process that Valerie Rohy defines as “a case of documentary obsession” (2010: 341), Alison is torn between the “absolutely, objectively true” she prizes and the impossibility of obtaining it (2010: 353).

Thus, the archive becomes not a warrant of truth, but rather the exposure of the feverish process by which truth is sought. For K.W. Eveleth, Bechdel’s archive fever engenders an alternative queer archive that is full of potential, as the whole memoir explores how telling the difference between reality and representations of it is a futile enterprise (2015: 96). Bechdel’s refusal to settle on a single account, instead foregrounding her own doubts as the story unfolds (McBean, 2013: 104), counters what could otherwise have been a decidedly monological account.

Through her act of narrative creation Bechdel takes over the author-creator role, replacing her father as the new master narrator. However, her “insistence on her own embodied vision” that is “essential to this contingent production of her knowledge about her family and her father” (McBean 2013: 115) sets her apart from her father’s despotic ways. Hers is a ‘limited narrator,’ a figure that introduces “epistemological limitations,” “philosophical skepticism referring to the multiple forms of perception and cultural creations of meaning,” and “reframing” as it emphasizes mediation (Assmann, 2017: 205).¹⁰ In this case, the medium also contributes to foreground mediation, as we will see next.

Being “based on panels, frames, and gutters that translate time and space onto the page” (Whitlock, 2006: 968), the grammar of comics “calls readers’ attention to what they see, or don’t see, and why” (Chute, 2017: 34). In comics “pictures are part of the writing and the drawing moves rather than merely illustrates the narrative” (Chute, 2011: 108). This twofold narrative particularly stands out in the genres dealing with life writing, or autographics, which allow for “multiple possibilities for interpreting experience, reworking memory, and staging self-reflection” (Watson, 2008: 28; see also Warhol, 2011:

<8> For more on the relation between queer temporalities and (queer) history in *Fun Home*, see Cvetkovich, Fox, McCullough, and McBean.

<9> Bechdel depicts Bruce’s tragic fate as a likely consequence of his being confined to a closeted existence. In doing so, Bechdel approaches his life by applying the same categories she uses for herself—even though she acknowledges her bias: “I shouldn’t pretend to know what my father’s [erotic truth] was. Perhaps my eagerness to claim him as ‘gay’ in the way I am ‘gay,’ as opposed to bisexual or some other category, is just a way of keeping him to myself” (2006: 230).

<10> Philosophical skepticism in *Fun Home* is represented by queer potential, labyrinthine aesthetics, and the use of jagged temporalities, elements through which the narrator overtly questions the validity of concepts such as truth, veracity, or lies. For further information on the use of labyrinthine aesthetics, jagged temporalities, and recursiveness, see Eveleth and Pearl.

3–8).¹¹ Moreover, autographics introduces a further split in the form of autobiographical avatars, or “the drawn personae of cartoonists” (Watson, 2008: 28–9), an additional category to those of author, narrator, and character as separate entities that point back to the same extratextual individual (Lejeune, 1994: 61). In *Fun Home*, the autobiographical avatar is further split into child Alison, teenage Alison, and young adult Alison. The narrator engages with all of them by commenting on their actions, offering greater insight on their motivations, or detaching herself from their actions by introducing digressions. Interestingly, the narrator’s voice is confined to the verbal narrative level—unlike the characters, whose presence is registered in the visual as well as the verbal layer.

Mediation in *Fun Home* encompasses authorial mediation as well as reader mediation due to the role of closure in comics. Closure is defined as the process whereby readers fill in the gaps left in between panels; it demands active participation in the completion of the story by imagining possibilities of what occurs in the gutter space between panels: “Comics panels fracture both time and space, offering a jagged, staccato rhythm of unconnected moments. But closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality” (McCloud, 2001: 67). In her attempts to find clues to recreate the paternal figure, Bechdel makes the most out of these fractures, as she looks back in time to discover hints of her father’s homosexuality that she had overlooked as a child (Cvetkovich, 2008: 114).

The role of reader mediation is of particular relevance in conveying the experience of afterwardsness, that is, the process whereby a subject relives and completes, usually as an adult, an event that had taken place in their childhood but was not fully understood back then.¹² What determines which experiences undergo this process of deferred revision is whether “it has been impossible in the first instance to incorporate [the lived experience] fully into a meaningful context” (Laplanche and Pontalis, 2006: 112). Alison might not have had “direct knowledge of her father’s sexual desires or activities” as a child, but nonetheless witnesses “the secrecy and uncertainty that pervade the house, testifying to her inchoate reaction to that which cannot be narrated” (Cvetkovich, 2008: 121). Eveleth suggests that “Alison’s psychological trauma” is likely triggered by the fact that “intense privacy was the normal mode of conduct in the Bechdel house” (2015: 93). Instead of featuring her recollection of past events either as a child or as an adult, Bechdel opts to show us readers a recreation of the event that fuses both. The contradictions found between the visual and the verbal level captures the author’s belated realization of her parents’ turbulent marital life, as well as the toll it took on her and her brothers.

A good example of this fractured visual and verbal narration can be found in chapter 5, where she recreates a domestic quarrel while pondering the causes of her obsessive compulsive disorder. At the

<11> Gillian Whitlock has coined the term “autographics” in order “to draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text” present in this particular genre, but also to shed light on “the subject positions that narrators negotiate in and through comics” (2006: 966). Robyn Warhol’s “autography” addresses this same duplicity.

<12> Even though *Nachträglichkeit* and afterwardsness roughly refer to the same concept, the former is used when discussing the original Freudian concept, whereas the latter is associated with Jean Laplanche’s revision of the same concept, *après-coup* (translated in English as ‘afterwardsness’).

verbal level, the narrating voice discusses Dr. Spock's explanation of the triggers for OCD in the bestselling *Baby and Child Care* while Alison's avatar reads the book. This drawing establishes continuity between the narrator's voice and the image, hence anchoring the extradiegetic level to the intradiegetic scene depicted in the panel. Henceforth, the narration featured in the intradiegetic level splits in two, and two parallel scenes develop simultaneously in the following panels' foreground and background respectively. While Alison keeps on reading in the foreground, one of Alison's brothers declares "Dad's home"; the speech bubble signals that the utterance takes place at the intradiegetic level (Bechdel, 2006: 138). The next panels depict Bruce's arrival at the family house, presumably late at night, and an argument erupting between him and Alison's mother. The fight takes place intradiegetically, in the panel's background; in the foreground, meanwhile, the Bechdel children keep on reading and watching television as if they did not notice what is happening (2006: 139).

In this fragment, the omniscient narrator never alludes to the background scene, even though she does see it—and, as author, we know she has written *and* drawn it. Remarks such as "[t]he explanation of repressed hostility made no sense to me" are accompanied by scenes in which we can see Bechdel's parents in the middle of a heated argument in the kitchen. The narrator adopts the same obliviousness that her avatar, child Alison, experienced as a child; but in her role of author who draws the page, she experiments with manifest contradictions within this twofold narrative. The information is displayed and set for us readers to connect the dots, making us participant of the feeling of belated realization that is seminal to afterwardsness.

The relevance of afterwardsness and its disruptive presence—finding cracks in the seemingly perfect surface of family life—stems from the way in which Alison sees, as opposed to the way her father sees. Sam McBean contends that the visual realm is experienced by young Alison as a patriarchal sphere of control, and specifically refers to the "visual landscape that her father creates in the home" and "his vision of her gender presentation" (2013: 107). Bruce's gaze pursued a homogenizing effect, insofar as he strove to achieve an "air of authenticity" through "his skillful artifice," making things "appear to be what they were not" (Bechdel, 2006: 13; 16). By contrast, Alison's gaze seeks to uncover what used to be hidden, even if that entails disrupting the perfect portrait of family life that her father so cherished. Her looking into her father's private life is as respectful as it is unapologetic. Freed from her father's controlling gaze, she is finally able to (re)direct the gaze the way she chooses.

Bechdel's witnessing gaze is shared with us readers through ocularization and enhances the posthumous feeling of communion between Bechdel and her father. In comics ocularization refers to "the framing of vision" as opposed to focalization, i.e., "the framing of information" (Pedri, 2015: 9): "Instead of introducing a subjective filtering of information, the shift in ocularization presents an objective seeing" (2015:

19). Put differently, ocularization allows readers to see exactly what a character in the intradiegetic level is seeing. In *Fun Home*, where secrecy and epiphany play a seminal role, ocularization functions as a mechanism to involve readers in her discoveries, making them complicit in Bechdel's look at her father's intimate life. Furthermore, it emphasizes that "vision is always mediated by bodies that have their own histories of vision— bodies that see from particular perspectives and that have particular relationships to the field of vision" (McBean, 2013: 120).

Even though focalization also plays a crucial role in representing Alison's way of seeing, as it often invites the reader to look at what she is seeing (see McBean, esp. p.108), ocularization is rooted in the particular (material) perspective occupied by Bechdel. This perspective is made explicit in the reproduction of photographs. Besides anchoring Bechdel's story in the real world, images provide reliable proof of a side of Bruce's life that she did not quite see as a child. The fact that Bechdel chose not to reproduce the original photos but to redraw them "opens them to interpretation," which in turn "grants them a different kind of encoded subjectivity" (Watson, 2008: 52).

Through acts of (re)drawing, Bechdel appropriates the material and thus the story, and consequently is able to discover a newfound sense of identification with her father. Her redrawings sometimes include her own hands, whose presence "invites the reader [...] to witness her own witnessing of the photographs" (McBean, 2013: 116). Likewise, Pedri suggests that the presence of Alison's hand in the panel, added to the over-the-shoulder effect that the shift in ocularization entails, is aimed at creating a sense of "authentic personal experience that has been filtered through Alison's recollection as well as her artistic rendition of that recollection" (2015: 20). McBean also notes that Bechdel's hand draws attention to the representation of "a partial and thus limited perspective" (2013: 117).

The exact center of the book features a double-page spread reproducing a snapshot Bruce took during a family holiday (Bechdel, 2006: 100–1). In it, babysitter (and Bruce's lover) Roy appears posing in his underwear, lying on the bed of the motel room that he and Bruce shared.¹³ The snapshot offers Alison the chance to peek at her father's private existence: that is, it is not a surrogate testimony, but a closer look at the real thing. For Chute, the drawing of Roy's photo synthesizes "the concomitant identification and disidentification Bechdel feels toward her father," simultaneously a "dutiful tribute to and inhabitation of her father's illicit desire" (2017: 374). This identification is reinforced by the materiality of the piece of evidence: in holding the photo and looking at it, Bechdel inhabits her father's gaze, and thereby becomes a sympathetic witness to her father's hidden sexuality (Cvetkovich, 2008: 113). She can determine the value of the photo according to what it means to her (Cvetkovich, 2008: 116–7), which is in turn conditioned by her own public identity as a lesbian in a time and place different to those her father inhabited.

<13> This image has been described by Bechdel as "the core of the book" in a literal and symbolic sense insofar as its finding spawned the memoir: "About a year after Dad died, right after I got out of college, I was at home, sort of organizing all my stuff. That's when I ran across this photograph. It was a stunning glimpse into my father's hidden life, this life that was apparently running parallel to our regular everyday existence. And it was particularly compelling to me at the time because I was just coming out myself. I felt this sort of posthumous bond with my father, like I shared this thing with him, like we were comrades" (Chute, 2006: 1006).

Placing their queer affinity under scrutiny leads her to wonder whether their two seemingly separate lives might be “revealed to converge—to have always converged—through a vast ‘network of transversals’” (Bechdel, 2006: 102). The Proustian reference can be understood as the convergence of Bruce’s disparate facets as father and closeted homosexual, but also as the convergence of Bruce’s and Alison’s stories, first “inversions of one another” (Bechdel, 2006: 98) and later shown to be bound by queer filiation. The idea of convergence is explored—again, via ocularization—in a panel where Bechdel holds two snapshots in her hands, one of Bruce in his twenties juxtaposed to her own (Bechdel, 2006: 120). By letting us—rather, inviting us to—see the similarities for ourselves, Bechdel collapses the distinctions of author, narrator, character, and reader in the position of the gazer.

Unlike Bruce’s fabrication of the house as “a simulacrum,” “a museum” akin to a “still life with children” (Bechdel, 2006: 13; 17), Bechdel insists on breathing life into her creation by allowing readers to inhabit the labyrinth-house that is the book. She understands she cannot escape the inherent mediatedness of her account—but unlike her father, she does not conceal the least flattering elements. By doing so, Bechdel can construct what Cvetkovich calls an “archive of feelings” (2008: 119) whose elements “are important [...] because they are memorial talismans that carry the affective weight of the past” (2008: 120). The archive of feelings, in its (re)created dimension, conveys the father-daughter relationship in a way that “depends on graphically embodying and enacting, not just telling, the family story” (Watson, 2008: 52). This act of witness enables Bechdel to process her father’s traumatic death and come to terms with her past. Reversing the typical Oedipal scheme, Bechdel achieves her symbolic independence not by killing the father, but by bringing him back from the dead through her art—as “a sort of inverted Oedipal complex,” as she herself puts it (2006: 230).

3. Conclusions

As this article has shown, both Olds and Bechdel find ways to achieve agency in the visual field that had been hitherto controlled by their respective father figures. The question arises of whether their gaining agency is conditioned by their fathers’ passing; in other words, whether they would have relented had they been alive. It appears that the experience of death not only prompts control to be taken over by the daughters, but also ushers in a reexamination of the paternal figure. This is especially noteworthy, considering the relevance of afterwardsness in *Fun Home*. Arguably, the de-idolization process in *The Father* could also be understood as a form of belated realization akin to afterwardsness.

Significantly, the finding of paternal fallibility and deviation from the norm of the dominant fiction—or rather, realization, for there is a notable epiphanic component in both—occur in the visual plane. Each

of the formal devices at play is conditioned by the specific features of each genre: namely, ocularization requires a visual medium, whereas the effect of zooming can be replicated verbally. Regardless, both techniques point back to the same kind of experience in terms of reader engagement, as Olds and Bechdel invites us to see with them, from their viewpoint. In doing so, they defy the paternal ban on the visual field, involving readers in the otherwise patriarchal experience of looking by sharing their agency.

Furthermore, their defiance corroborates that, upon closer inspection, the picture of patriarchal might is far from seamless. The material aspect of their respective acts of looking—the gaze directed at the abject, ill body of Olds' father, and Bechdel's embodied seeing—also challenge the disembodiment that is central in dominant fictions of fatherhood. The complex portraits in these two works demonstrate that the stern father of the patriarchy can be nonetheless capable of love, if provided with a body. As Kelly Oliver denounces, “our images of fatherhood should include an embodied loving father rather than just the stern symbolic father of the law or an imaginary father who collapses into either the symbolic father or the maternal body” (1998: 146–7). These and other representations of fatherhood that emphasize paternal embodiment prove that, while the conflation of paternity and patriarchy can be extremely hard to dismantle, the dominant fiction undergirding it can indeed be challenged.

Works Cited

- ASSMANN, A. (2017): “The Empathetic Listener and the Ethics of Storytelling” in Meretoja, H. and C. Davis (eds.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, Routledge, 203–18.
- BECHDEL, A. (2006): *Fun Home: A Family Tragicomic*, Mariner Books.
- CHUTE, H. (2006): “An Interview with Alison Bechdel.” *Modern Fiction Studies*, 52(4), 1004–13. DOI:10.1353/mfs.2007.0003.
- CHUTE, H. (2011): “Comics Form and Narrating Lives.” *Profession*, 107–17. www.jstor.org/stable/41714112.
- CHUTE, H. (2017): *Why Comics? From Underground to Everywhere*, HarperCollins Publishers.
- CVETKOVICH, A. (2008): “Drawing the Archive in Alison Bechdel's *Fun Home*,” *Women's Studies Quarterly*, 36(1-2), 111–28. DOI:10.1353/wsq.0.0037.
- EVELETH, K. W. (2015): “‘A Vast ‘Network of Transversals’: Labyrinthine Aesthetics in *Fun Home*.” *South Central Review*, 32(3), 88–109. www.jstor.org/stable/44016907.
- FALUDI, S. (2006): *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Crown.
- FOX, M. (2019): “Alison Bechdel's *Fun Home*: Queer Futurity and the Metamodernist Memoir.” *Modern Fiction Studies*, 65(3), 511–37. DOI: 10.1353/mfs.2019.0032.
- HAMAD, H. (2014): *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film: Framing Fatherhood*, Routledge.
- KEEFE, A. (2015): “‘The Day They Tied Me Up’: Serial Return,

- Punishment, and the Phenomenology of Memory in the Work of Sharon Olds." *Contemporary Women's Writing*, 9(2), 257–76. DOI:10.1093/cww/vpu39.
- KEITH, T. (2017): *Masculinities in Contemporary American Culture: An Intersectional Approach to the Complexities and Challenges of Male Identity*. Routledge.
- KIMMEL, M. (2017): *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. 2nd ed., Nation Books.
- KRISTEVA, J. (2002): *The Portable Kristeva*, Oliver, K. (ed.), Columbia University Press.
- LAPLANCHE, J. and PONTALIS, J-B. (2006): *The Language of Psycho-Analysis*, Karnak Books.
- LEJEUNE, P. (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion.
- MARKS, L. (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press.
- MCBEAN, S. (2013): "Seeing in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Camera Obscura*, 28(3), 103–23. DOI:10.1215/02705346-2352167.
- MCCLOUD, S. (2001): *Understanding Comics: The Invisible Art*, William Morrow.
- MCCULLOUGH, K. (2018): "'The Complexity of Loss Itself': The Comics Form and *Fun Home*'s Queer Reparative Temporality." *American Literature*, 90(2), 377–405. DOI: 10.1215/00029831-4564346.
- MESSNER, M. A. (1997): *Politics of Masculinities: Men in Movements*. Altamira Press.
- OLDS, S. (2019): *The Father*, Alfred A. Knopf.
- OLIVER, K. (1997): *Family Values: Subjects Between Nature and Culture*. Routledge.
- OLIVER, K. (1998): *Subjectivity without Subjects. From Abject Fathers to Desiring Mothers*. Rowman and Littlefield.
- PADVA, G. and BUCHWEITZ, N. (2014): "The Phallic: 'An Object of Terror and Delight'" in Padva, G. and N. Buchweitz (eds.), *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye*, Palgrave Macmillan, 1–18.
- PEARL, M. (2008): "Graphic Language." *Prose Studies*, 30(3), 286–304. DOI:10.1080/01440350802704853.
- PEDRI, N. (2015): "What's the Matter of Seeing in Graphic Memoir?" *South Central Review*, 32(3), 8–29. DOI: 10.1353/SCR.2015.0036.
- RECALCATI, M. (2014): *El complejo de Telémaco: padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, Gumpert, C. (trans.), Anagrama.
- ROHY, V. (2010): "In the Queer Archive: *Fun Home*." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(3), 341–61. DOI:10.1215/10642684-2009-034.
- SILVERMAN, K. (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge.
- SHOSTAK, D. (2020): *Fictive Fathers in the Contemporary American Novel*, Bloomsbury.
- SONTAG, S. (1978): *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux.
- TANNER, L. (2006): *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Cornell University Press.
- WATSON, J. (2008): "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Biography*, 31(1), 30–58. www.jstor.org/stable/23540920.
- WARHOL, R. (2011): "The Space Between: A Narrative Approach to

- Alison Bechdel's *Fun Home*." *College Literature*, 38(3), 1–20. DOI: 10.1353/lit.2011.0025.
- WHITLOCK, G. (2006): "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics." *Modern Fiction Studies*, 52(4), 965–79. DOI:10.1353/mfs.2007.0013.
- YAEGER, P. (1989): "The Father's Breasts" in Yaeger, P. and B. Kowaleski-Wallace (eds.), *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, Southern Illinois University Press, 3-21.
- YAEGER, P. and KOWALESKI-WALLACE, B. (1989): "Introduction." In Yaeger, P. and B. Kowaleski-Wallace (eds.), *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, Southern Illinois University Press, ix–xxiii.
- ZAKIN, E. (2011): "Psychoanalytic Feminism," in Zalta, E. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis>, [16/12/2020].

#27

HERMENÉUTICA DE UNA MIRADA: FUNCIÓN DE LA VISUALIDAD EN *SOLDADOS DE SALAMINA* (2001) DE JAVIER CERCAS¹

Ana María Casas-Olcoz

Universidad de Navarra

<https://orcid.org/0000-0002-3040-1898>

Artículo || Recibido: 19/01/2022 | Aceptado: 11/05/2022 | Publicado: 07/2022

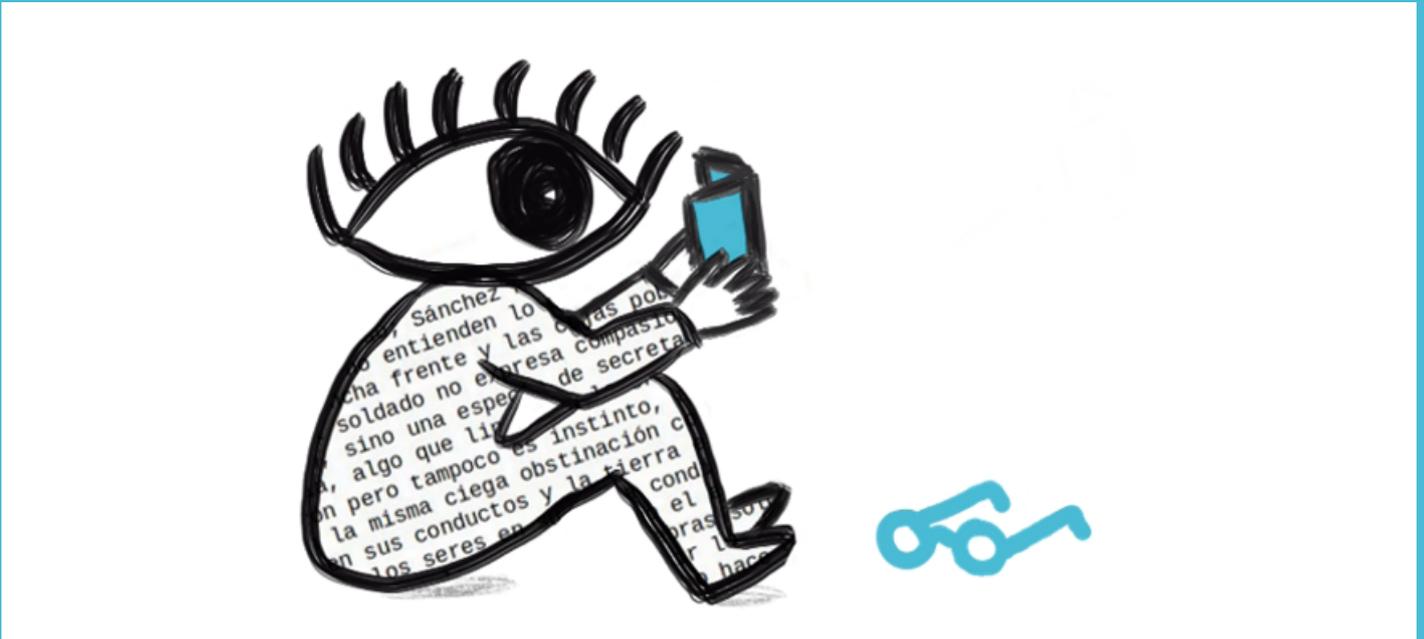
DOI 10.1344/452f.2022.27.10

acasas.5@alumni.unav.es

Ilustración || © Ana Rodríguez – Todos los derechos reservados

Texto || © Ana María Casas-Olcoz – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Con la finalidad de abordar un asunto desatendido en la recepción de la novela, el presente artículo analiza la centralidad asumida por el sentido de la vista en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Con base en los Estudios Literarios Cognitivos, mi intención es demostrar que la novela describe de forma precisa no solo la facultad de la vista, sino más significativamente determinados procesos cognitivos asociados a ella. De esta forma, es mi hipótesis que la visualidad responde a una función narrativa esencial en la novela: recrear la experiencialidad de los personajes, entendida esta como la evocación cuasi mimética de la experiencia de los hechos por parte de un protagonista humano, la cual activa en el lector una serie de procesos cognitivos similares a los experimentados en la vida real (Fludernik). Con todo esto, pretendo contribuir en última instancia al estudio de la interrelación productiva entre el cuerpo, la visión y la textualidad en una obra fundamental de la literatura hispánica reciente.

Palabras clave || *Soldados de Salamina* | Javier Cercas | Visualidad | Novela de memoria | Estudios Literarios Cognitivos

Hermetèutica d'una mirada: funció de la visualitat en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas

Resum || Amb la finalitat d'abordar un assumpte desatès en la recepció de la novel·la, el present article analitza la centralitat assumida pel sentit de la vista en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Amb base en els Estudis literaris cognitius, la meva intenció és demostrar que la novel·la descriu de manera precisa no sols la facultat de la vista, sinó més significativament determinats processos cognitius associats a ella. D'aquesta manera, la meva hipòtesi és que la visualitat respon a una funció narrativa essencial en la novel·la: recrear l'experiencialitat dels personatges, entesa aquesta com l'evocació quasi mimètica de l'experiència dels fets per part d'un protagonista humà, la qual activa en el lector una sèrie de processos cognitius similars als experimentats en la vida real (Fludernik). Amb tot això, pretenc contribuir en última instància a l'estudi de la interrelació productiva entre el cos, la visió i la textualitat en una obra fonamental de la literatura hispànica recent.

Palabras clave || *Soldados de Salamina* | Javier Cercas | Visualitat | Novel·la de memòria | Estudis Literaris Cognitius

The Hermeneutics of a Gaze: The Function of Visuality in *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas

Abstract || In order to address a neglected issue in the reception of the novel, this article analyzes the centrality assumed by the sense of sight in *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas. Based on Cognitive Literary Studies, my intention is to show that the novel not only describes accurately the faculty of sight, but more significantly certain cognitive processes associated with it. In this way, it is my hypothesis that visuality responds to an essential narrative function in the novel: to recreate the experientiality of the characters, understood as the quasi-mimetic evocation of the experience of the events by a human protagonist, which activates in the reader a series of cognitive processes similar to those experienced in real life (Fludernik). Thus, I intend to contribute ultimately to the study of the productive interrelation between the body, vision and textuality in a seminal work of recent Hispanic literature.

Keywords || *Soldados de Salamina* | Javier Cercas | Visuality | Memory novel | Cognitive Literary Studies

«La mirada es el poso del hombre»

Walter Benjamin (*Dirección única*)

«Ah dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos»

Julio Cortázar (*Rayuela*)

Notes

<1> Este artículo se integra en una tesis doctoral, dirigida por el Dr. Luis Galván (Universidad de Navarra) y codirigida por el Dr. Hans Lauge Hansen (Universidad de Aarhus), financiada con una ayuda predoctoral de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra.

0. Introducción

El tema de la guerra civil se ha constituido en las letras españolas recientes como un «manantial que no cesa» (Mainer, 2004: 18). Aunque es posible identificar precedentes en los años previos —como *Luna de Lobos* (1985) de Julio Llamazares o *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina—, es a partir del año 2000 cuando la guerra civil deviene un asunto de inagotable productividad, desarrollado a la sombra del movimiento sociopolítico de la memoria histórica en España. Esta «nueva novela sobre la guerra civil» (Faber, 2011), que según la asociación de memoria histórica AMESDE computa 70 nuevos títulos cada año (Morales, 2018), aborda mayoritariamente las penurias padecidas por los perdedores de la guerra: el olvido de los combatientes republicanos en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, los sufrimientos en las cárceles de mujeres en *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, el robo de bebés a las madres republicanas en *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado, las expropiaciones inmobiliarias a las familias republicanas en *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes o la experiencia de los «topos» escondidos en sus casas en el relato «Los girasoles ciegos» (2004) de Alberto Méndez. Dadas las particularidades de la historia española —en que el afán reconciliatorio de la Transición antepuso la consecución de la democracia frente a las injusticias padecidas por las víctimas de la guerra civil y el franquismo—, estos autores tematizan las historias de los perdedores de la guerra con la intención de inscribir sus vivencias en la memoria cultural. Es por esto que el grueso de estudios sobre este fenómeno literario ha analizado el uso de la literatura como un medio al servicio de la memoria cultural, es decir, como una «fuerza activa» capaz de modificar el recuerdo colectivo sobre el pasado (Erll, 2011: 66–82). Sin embargo, la predominancia de este enfoque a menudo ha relegado otras cuestiones significativas a un segundo plano.

Con la finalidad de abordar uno de estos asuntos desatendidos, el presente artículo analiza la centralidad del sentido de la vista en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Con base en los Estudios Literarios Cognitivos, que complemento con otras corrientes de análisis literario, mi intención es demostrar que la novela describe de forma precisa no solo la facultad de la vista, sino más significativamente determinados procesos cognitivos asociados a ella. De esta forma, es mi hipótesis que la visualidad responde a una función narrativa esencial en la novela: recrear la experiencialidad

de los personajes, entendida esta como la evocación cuasi mimética de la experiencia de los hechos por un protagonista humano, la cual activa en el lector una serie de procesos cognitivos similares a los experimentados en la vida real (Fludernik, 1996: 41). Esta acumulación de detalles visuales con implicaciones cognitivas funciona como un *effét de reel* barthesiano, en una novela cuyo estatuto de autoficcionalidad ya de por sí problematiza la porosa frontera entre lo ficcional y lo no ficcional. Con todo esto, pretendo contribuir en última instancia al estudio de la interrelación productiva entre el cuerpo, la visión y la textualidad en la literatura hispánica reciente.

1. El estudio visual y cognitivo de la literatura

La mayoría de los estudios sobre la novela española de memoria aborda la manera en que esta literatura contribuye a la formación de una memoria cultural sobre el pasado violento². En este contexto, ha sido menos habitual el análisis de la memoria colectiva en una dimensión individual, es decir, la manera en que cada individuo articula a título individual su propia imagen sobre un pasado que resulta común. En línea con el concepto «memoria recopilada» de Jeffrey Olick³, el estudio de la memoria colectiva en su dimensión individual aborda la manera particular en que los seres humanos construyen su recuerdo del pasado colectivo, lo cual constituye el objeto de estudio de disciplinas como la historia oral, la psicología social o la neurociencia (Erll, 2011: 98-99). Esta dimensión del recuerdo —en que lo cognitivo asume una importancia insoslayable y que, según mi hipótesis, en *Soldados de Salamina* se sustenta en determinados fenómenos visuales— es lo que quisiera abordar en mi trabajo. Para ello, propongo un análisis fundamentado en los Estudios Literarios Cognitivos, concebidos en interrelación productiva con otras corrientes de análisis narratológico⁴.

Surgida a partir del giro cognitivo y decidida a estudiar la interrelación productiva entre la expresión literaria y los procesos mentales que la posibilitan, esta corriente de estudio aborda dos cuestiones centrales: el estudio empírico de la actividad cognitiva del lector y la manera en que los procesos cognitivos de los personajes se representan literariamente. En este sentido, es bien sabido que las narrativas no reproducen miméticamente la realidad, sino que más bien se articulan como «constructos fictivos» que se revisten de sentido y vivacidad gracias a la actividad cognitiva del lector (Fludernik, 1996: 41). De esta forma, la experiencialidad —entendida como cualidad esencial de la narrativa— exige la centralidad de la consciencia de un personaje protagonista, lo cual activa en el lector una serie de procesos cognitivos que resultan comunes a los experimentados en la vida real. La indisolubilidad entre la actividad cognitiva ordinaria y la que exige la literatura, que invalida la noción de una lengua exclusivamente literaria, se sintetiza en la afirmación de Mark Turner (1998) «la mente literaria es la mente fundamental». Así, fenómenos

<2> Véase, por ejemplo, Ana Luengo (2004), Carmen Moreno Nuño (2006), María Corredera González (2010), Sara Santamaría Colmenero (2013), o David Becerra Mayor (2015)

<3> El sociólogo estadounidense Jeffrey Olick identifica una problemática en el uso del sintagma «memoria colectiva», pues frecuentemente ha designado indistintamente dos tipos de fenómenos —que denomina «memoria recopilada» (*collected memory*) y «memoria colectiva» (*collective memory*)— situados en órdenes ontológicos distintos y que precisan diferentes estrategias epistemológicas y metodológicas (Olick, 1999: 338). Por una parte, la memoria recopilada designa la memoria colectiva como un conjunto de memorias individuales: asume que únicamente los seres humanos recuerdan (no las sociedades en su conjunto) y que las estructuras y factores sociales solo resultan influyentes cuando generan una reacción en el individuo (Olick, 1999: 338). Por otra parte, la memoria propiamente colectiva asume la existencia de una memoria que subyace en la colectividad y que está constituida por algo más que el mero agregado de memorias individuales. Con esto, subraya el poder de instituciones para controlar los recuerdos, la existencia de comunidades de memoria y la posibilidad de perpetuar las memorias más allá de su almacenamiento en el cerebro de cada individuo (1999: 342)

<4> Una característica fundamental de esta perspectiva de estudios es su heterogeneidad constitutiva. Esto se aprecia en la definición que de los Estudios Literarios Cognitivos realiza Hart: «Un interés en lo cognitivo, desde una perspectiva literaria, es un interés en explorar la manera en que, tanto la arquitectura como los contenidos del cerebro o mente humanos, tanto en términos de su procesamiento en línea de información como de su historia evolutiva, pueden contribuir estructuralmente a la escritura, lectura e interpretación de textos» (Hart, 2001: 319; la

como la cognición corporeizada, la comprensión de la acción intencional, la percepción de la temporalidad o la evaluación emocional de la vivencia son algunos de los procesos cognitivos ordinarios que resultan fundamentales para el procesamiento de la literatura (Caracciolo, 2013).

Evidenciada la importancia de un acercamiento cognitivo a la literatura, conviene referir el rol de lo perceptual (eminentemente de lo visual) en esta cuestión. Frente a la distinción entre los dominios de la percepción, la actuación y el pensamiento por parte del cognitivismo clásico —el cual, surgido al amparo de la revolución computacional de los años 1950-1970, se fundamenta en el dualismo cartesiano en su distinción de la mente y el cuerpo—, la segunda generación de cognitivistas reivindica el rol de lo sensoriomotor en la cognición mediante la teoría modular. Esta propone que la experiencia es recogida por el cerebro a través de representaciones multimodales (es decir, que incluyen información perceptiva de distinto tipo: visual, sensitiva, auditiva, etc.), de manera que, ante la necesidad de ese conocimiento, se produce la reactivación de esas experiencias multimodales, que recrean la manera en que el cerebro sintió la percepción, acción e introspección de la experiencia originaria (Barsalou, 2008; Martínez Benedi, 2014; Wojciehowski y Gallese, 2011). Como se advierte, el rol de lo perceptual —dentro del cual tiene un rol fundamental la visualidad, al tratarse de un sentido dominante y al encontrarnos en un mundo donde la visualidad tiene una importancia fundamental (Sánchez y Spiller, 2004b)— constituye una parte fundamental de la cognición, y la presencia de fenómenos visuales en la literatura funciona como un ancla que desencadena la activación de procesos cognitivos en el lector. De esta manera, lo cognitivo y lo visual se configuran como dos dominios interdependientes: si el procesamiento cognitivo de la realidad precisa de lo visual para el almacenamiento y recuperación de experiencias, también lo visual requiere de las estructuras cerebrales para convertir un conjunto de impulsos eléctricos en una imagen construida sobre el entorno. Esta reciprocidad en las prácticas visuales y en las cognitivas exige que el acercamiento crítico a la configuración de la mirada en el ámbito literario implique igualmente una aproximación cognitiva. La importancia asumida por lo visual en las narrativas hispánicas del presente siglo se constata en el caso prototípico de *Soldados de Salamina*, cuyo evento central (el perdón de Sánchez Mazas por un soldado desconocido) está condicionado por la enigmática mirada del enemigo republicano.

2. El soldado desconocido: hermenéutica de una mirada

Soldados de Salamina (2001) es una novela autoficcional en que el periodista y escritor Javier Cercas se embarca en la investigación de un suceso producido durante la guerra civil: el fusilamiento fallido del jerarca falangista y escritor Rafael Sánchez Mazas, quien

traducción es mía). Igualmente, se advierte en los Estudios Literarios Cognitivos su voluntad de complementar las corrientes teóricas dominantes en el terreno del análisis literario.

contribuyó a la fundación de Falange así como a la creación de sus símbolos y retórica. En el año 1937, tras escapar de Madrid y recalar en Barcelona, Sánchez Mazas es apresado y trasladado al santuario del Collell (Girona) para su fusilamiento por las tropas republicanas. Aprovechando la confusión del momento, logra huir y esconderse en un bosque, donde lo encuentra un misterioso soldado que decide perdonarle la vida tras dirigirle una mirada de gran intensidad. Enterado casualmente de lo sucedido por el escritor Sánchez Ferlosio y seducido por lo extraordinario de la historia, el narrador-protagonista Javier Cercas se dirige a investigar «los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre» (Cercas, 2019: 143). Esta intención es, a la postre, sustituida por la búsqueda del combatiente republicano que decide no asesinar a Sánchez Mazas, y que pudo ser un anciano excombatiente llamado Miralles que pasa sus últimos días en una residencia geriátrica en Dijon (Francia). La novela culmina en una escena final en que Cercas —asombrado por su encuentro con Miralles y de camino a España— experimenta una revelación sobre el significado de los eventos y la relevancia de conservar la memoria del pasado. Imbuida en el privilegio de ser considerada el mayor acontecimiento literario del presente siglo (Ródenas, 2017: 13), *Soldados de Salamina* ha recibido una prolija atención crítica. Principalmente, se han alabado su reivindicación de la memoria de los perdedores de la guerra civil (Gómez-López Quiñones, 2006: 55), la reinterpretación de la trama detectivesca (Martínez Rubio, 2012: 71-73) y el uso de la autoficción como un estrategia dirigida a la revelación ambigua de la propia identidad en la deriva posmoderna (Gómez-Trueba, 2009; Sánchez, 2014). Su aclamación inicial ha dado paso a ciertas lecturas críticas, las cuales señalan que corrobora el discurso reconciliatorio de la transición en su visión superadora de la guerra (Larraz, 2015: 350; Santamaría, 2013: 356).

En esencia, *Soldados de Salamina* versa sobre la incomprensión que producen ciertos eventos del pasado guerracivilista que escapan de una interpretación lógica y racional desde la España del presente: el fusilamiento fallido del jerarca falangista Rafael Sánchez Mazas y la decisión de perdonar su vida —tras una prolongada y significativa mirada— por parte de un soldado republicano cuya identidad se desconoce. Son varios los momentos en que lo visual asume un rol preponderante en la novela como vía de caracterización de los personajes y de sus procesos cognitivos. Por ejemplo, la vulnerabilidad máxima de Sánchez Mazas tras escapar del pelotón de fusilamiento se simboliza en la rotura de sus gafas: su acusada miopía y la ausencia de corrección visual lo dejan a merced de las circunstancias —que terminan por ser favorables al encontrar personas que lo socorren—. También, el narrador-protagonista y Miralles encarnan procesos visuales de base cognitiva: Cercas vincula la visión con una suerte de conocimiento revelado, pues al final de su investigación termina por «ver de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta

el final» (Cercas, 2019: 207). De igual modo, Miralles utiliza la visión para evidenciar la precisión con que recuerda el pasado: «a veces sueño con ellos [...]: les veo a todos, intactos y saludándome entre bromas, igual de jóvenes que entonces» (2019: 199).

En este contexto, es mi hipótesis que la visualidad asume una importancia de primer orden en el acontecimiento central de la novela —el fusilamiento fallido— pues la interpretación del episodio por el lector exige de la activación de un conjunto de procesos cognitivos de muy distinto orden con base en esa misteriosa mirada: la identificación de un hueco en el conocimiento, los distintos intentos de búsqueda de sentido, la especulación del estado mental ajeno con base en la mirada o el reconocimiento de la otredad humana son algunos de ellos. Con la finalidad de abundar en el papel de la visualidad en la escena del fusilamiento fallido, resulta esencial abordar tres cuestiones principales: la mirada como catalizador del interés narrativo, la mirada como un «hueco del conocimiento» que trata de rellenarse mediante la acción de la lectura de mente, y la exégesis de la mirada como un proceso de reconocimiento de la humanidad ajena.

2.1. La mirada como catalizador del interés narrativo

El narrador-protagonista, Javier Cercas, escucha por vez primera la historia del fusilamiento fallido del jerarca falangista Rafael Sánchez Mazas en el verano de 1994, cuando le encargan una entrevista al escritor Rafael Sánchez Ferlosio (hijo de aquel) para la sección de cultura del diario en que trabaja. Entre los tiras y aflojas de la conversación —abundante en digresiones sobre la derrota de los persas en la batalla de Salamina o los usos de la garlopa—, se cuenta la historia de Sánchez Mazas: su huida desesperada en los momentos previos al fusilamiento y la manera en que es perdonado por un enemigo republicano que lo encuentra escondido en una hoya, tras dirigirle una prolongada mirada. Se inicia así una investigación que lo lleva a contactar con el experto en la guerra civil Miquel Aguirre —quien le dice que es una historia que se cuenta mucho tras la contienda pues resulta «muy novelesca» (Cercas, 2019: 34)— y con el escritor Andrés Trapiello, quien yerra al sustituir, en su narración del suceso, la prolongada mirada del soldado por un encogimiento de hombros «más novelesco, o más barojiano» (2019: 39-40), lo que constituye una marca de literariedad.

En este sentido, tanto el cumplimiento como la transgresión de expectativas sobre el funcionamiento del mundo garantizan el interés narrativo (*tellability*) de una anécdota: aquello que motiva y justifica contar una historia es que el acontecimiento compartido sea inusual, extraordinario y sorprendente —siempre que la desviación no sea excesiva e impida la comprensión del texto— (Herman, 2002: 85; Lotman, 1982: 291; Pratt, 1977: 140). Así, lo que garantiza la transmisión de la anécdota es su equilibrio entre la convencionalidad —por lo habitual de los fusilamientos en tiempo de guerra— y su interés

narrativo, el cual descansa en el incumplimiento de las expectativas que puedan tenerse sobre la guerra. En efecto, la paradoja que el soldado encarna y que Cercas percibe es la del combatiente que no mata, más todavía en una situación en que goza de superioridad manifiesta. En un contexto de guerra, donde domina la lógica del matar o morir y en que el incumplimiento de órdenes militares puede pagarse con la vida, el hecho de que un soldado decida arriesgar su vida para perdonar la del enemigo resulta extraordinario⁵. La voluntad de entender las motivaciones del soldado anónimo al perdonar a Sánchez Mazas es lo que desencadena la investigación de Javier Cercas. En efecto, su pesquisa se dirige a encontrar a aquel individuo con la finalidad de saber «qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le conoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no lo mató» (Cercas, 2019: 201). Esta cita evidencia la otra particularidad de la anécdota: la prolongada mirada que el soldado dirige a Sánchez Mazas mientras grita a sus compañeros que no lo ha encontrado. Esta mirada misteriosa, de hecho, termina por devenir una obsesión para Sánchez Mazas, quien «hablaba a menudo de esos ojos que le miraban» (Cercas, 2019: 39-40). En efecto, la mirada termina por constituir un enigma en la medida en que su dirección apunta a una intencionalidad o significado que el soldado trata de compartir de forma no verbal.

2.2. La mirada como «hueco de conocimiento» y la lectura de la mente

La relevancia de la visualidad no se agota en el interés narrativo, sino que *Soldados de Salamina* evidencia la doble funcionalidad de la vista: por una parte, la función perceptiva permite la aprehensión de información visual sobre el entorno; y, por otra, la función expresiva permite utilizar la mirada como una señal comunicativa no verbal para con los demás (Cañigüeral y Hamilton, 2019: 2). De esta forma, el soldado desconocido observa al enemigo fugado con la intención de obtener información sobre él —quizá cuáles son sus intenciones y su identidad—; mientras que también Sánchez Mazas percibe una presencia humana a su espalda y se gira para comprobar que ha sido descubierto. Esta sensación de ser observado fomenta el efecto «ojos que miran» (*watching eyes effect*), un cambio en el comportamiento al sentirse observado que en el caso del jerarca se caracteriza por una mayor autoconsciencia y comportamiento prosocial (Cañigüeral y Hamilton, 2019: 3). Justo con esta función perceptiva básica, la duración excesiva de la mirada y sus circunstancias —pues esta prolongada observación acompaña a un gesto inusitado de clemencia— empujan a Sánchez Mazas a atribuir una intención o información de carácter no verbal a ese contacto visual. Mediante esta función expresiva, el soldado podría estar tratando de transmitir un mensaje al prófugo utilizando exclusivamente su mirada: por ejemplo, la certeza de que no lo va a matar o sus me-

<5> Esta consideración es refrendada por el autor en el epílogo a la edición del año 2015, el cual se inserta en las ediciones posteriores: «Todo el mundo entiende con razón que el gesto del soldado que salvó a Sánchez Mazas es un gesto de piedad; que yo recuerde, casi nadie ha notado que es también un gesto de coraje: hemos olvidado la naturaleza real de las guerras, así que ya no recordamos que, en una guerra real —no digamos en una guerra tan cruel como la guerra civil española—, no matar a un hombre al que hay que matar, o no hacerle como mínimo prisionero, suele costar la vida de quien lo hace, igual que retroceder en el momento crucial del asalto o lesionarse uno mismo para evitar el combate» (2019: 222).

jores deseos para la huida. Esta misma intuición es percibida por el narrador-protagonista Javier Cercas al escuchar la anécdota, quien considera que al descubrir el significado de la mirada logrará desentrañar también las motivaciones del soldado al perdonar la vida.

Por todo esto, la novela refrenda la consideración de que la mirada conlleva un significado o mensaje que puede ser interpretado. Aunque esta consideración ha sido reafirmada culturalmente mediante formulaciones del tipo «los ojos son el espejo del alma» y similares, lo cierto es que se trata de una capacidad humana naturalmente presente que se dirige a aumentar las posibilidades de supervivencia en un entorno hostil. De esta forma, la función adaptativa de la interpretación de la mirada ajena —que ha sido denominada lectura de mente— permite especular sobre el estado emocional de otros individuos, predecir su comportamiento y anticipar amenazas (Zunshine, 2006). Igualmente, la interpretación de la mirada ajena resulta fundamental para establecer una atención conjunta entre varios individuos, que posibilite la realización de actividades colaborativas y el desarrollo de la cognición social (Tomasello, 2014: 43-46). Aunque en el ámbito social esta tendencia natural puede presentar cierta variabilidad en función de los códigos culturales específicos, en lo literario constituye una parte fundamental de la experiencia de lectura e incluso explica el placer asociado a ella: genera satisfacción comprobar el estado óptimo de las habilidades cognitivas de inferencia del pensamiento ajeno al tiempo que permite al lector descansar de la incertidumbre asociada a su lectura de mentes cotidiana (2006: 20).

No obstante, la singularidad de la mirada del soldado radica en su imposibilidad para ser interpretada, pues la intención o mensaje que subyace se configura en la novela como un «hueco permanente» (*permanent gap*). Este concepto designa los espacios de una narrativa que resultan imposibles de rellenar con certeza —pues la novela no presenta indicios explícitos o implícitos suficientes para especular sobre su contenido— y, por tanto, no pueden considerarse parte constitutiva de los eventos que la narrativa recoge (Abbott, 2015: 106). La existencia de este tipo de huecos en las narrativas es intrínseca, dada la imposibilidad de referir la totalidad de detalles, informaciones, acciones y otros que pueden producirse simultáneamente —se trataría entonces de un mapa borgiano de la misma extensión que el territorio representado (2015: 105)—. En *Soldados de Salamina*, la mirada del soldado funciona como un hueco permanente, dada la incapacidad de confirmar la identidad del individuo (si efectivamente se trata de Miralles) y, con ello, las motivaciones al perdonar la vida de Sánchez Mazas y la intención de la mirada. La imposibilidad de confirmación empuja al narrador-protagonista Javier Cercas a elucubrar acerca de los posibles significados de la mirada en su relato real «Soldados de Salamina», que constituye la segunda parte de la novela:

Al soldado de pie junto a la hoya, entre la lluvia, alto y corpulento y empapado, mirando a Sánchez Mazas con sus ojos grises o quizá

verdosos bajo el arco doble de las cejas, las mejillas chupadas y los pómulos salientes, recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de las nubes, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. Era muy joven, oyó Angelats que decía Sánchez Mazas. De tu edad o quizá más joven, aunque tenía una expresión y unos rasgos de adulto [...] No era un carabinero ni desde luego un agente del SIM, prosiguió Sánchez Mazas. De haberlo sido, yo no estaría aquí. No: era un simple soldado. Como tú. O como tu hermano. Uno de los que nos vigilaban cuando salíamos a pasear al jardín.

Me estuvo mirando un momento desde el borde de la hoya, continuó Sánchez Mazas. Me miraba de una forma rara, nunca nadie me había mirado así, como si me conociera desde hacía mucho tiempo pero en aquel momento fuera incapaz de identificarme y se esforzaba por hacerlo, o como el entomólogo que no sabe si tiene delante un ejemplar nuevo y desconocido de un insecto, o como quien trata en vano de descifrar en la forma de la nube un secreto invulnerable por fugaz. Pero no: en realidad me miraba de una forma... alegre (Cercas, 2019: 120, 122).

Estas posibilidades pueden considerarse intentos de rellenar el «hueco permanente» del estado mental del soldado que mira: la intencionalidad que se atribuye al soldado desconocido parece radicar en la identificación del enemigo fugado —como un entomólogo que especula acerca de la especie de un insecto— o en la interpretación de sus intenciones y sentimientos —como quien trata de resolver el secreto escondido en una nube—. Estas dos hipótesis se rechazan a favor de una tercera, que se considera definitiva y sorpresiva: la expresión de la alegría. La resolución del enigma, es decir, la explicación de la alegría que desprende la mirada termina por depender de la cognición del propio lector. La deliberada ambigüedad del texto de Cercas fomenta la generación de posibilidades hermenéuticas que pueden atribuir los hechos a una intencionalidad variable.

2.3. Exégesis de la mirada: reconocimiento de la vida humana

A pesar de las múltiples interpretaciones de la mirada del soldado, el narrador-protagonista Javier Cercas parece privilegiar una lectura sobre las demás. De su «relato real» se desprende la posibilidad de interpretar el contacto visual del soldado en un sentido trascendental, que sobrepasa las particularidades inmediatas del encuentro. La «secreta o insondable alegría» (Cercas, 2019: 206) que, según el narrador-protagonista, Sánchez Mazas cree percibir en los ojos del soldado puede deberse a la confrontación con lo inefable:

Algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo

cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

—¡Aquí no hay nadie! (Cercas, 2019: 104).

Con esto, la novela termina por ofrecer indicios de que, más que un simple gesto de compasión, el significado de la mirada y la alegría que se desprende se debe al reconocimiento de la humanidad ajena con patente independencia de las circunstancias e identidad de los sujetos implicados. De hecho, Miralles afirma que no reconoció a Sánchez Mazas entre los prisioneros, por lo que, si verdaderamente le perdonó la vida, fue independientemente de su identidad individual y únicamente motivado por la convicción del valor inherente a la vida humana. El autor Javier Cercas suscribe esta como una de las posibles interpretaciones de este momento cumbre de la novela:

¿Por qué hace eso? ¿Porque lo ha mirado a los ojos y, al mirarlo a los ojos, ya solo ve en él a un semejante, a un hermano, y por tanto no puede matarlo? Tal vez. Tal vez solo puedes matar a alguien si lo bestializas, si lo conviertes en una cosa, en un animal. Pero si lo miras a los ojos, si reconoces en él a una persona como tú, entonces la cosa ya no es tan fácil (Cercas y Trueba, 2003: 138).

La alegría al encontrarse con un «otro» cuya identidad e intenciones se desconocen resulta transgresora respecto al instinto de autopreservación, específicamente en su tendencia a la categorización social, dirigida a anticipar con rapidez si un individuo es amigo o enemigo, si busca cooperar o combatir (Bodenhausen, Kang y Peery, 2012: 323). Si la percepción del «otro» como amenaza posibilitaría su aniquilación, la constatación de una humanidad semejante a la propia favorece el respeto de la vida ajena como la de un igual. Esto dialoga con la consideración de Emmanuel Lévinas acerca del rostro: para él, la visión del rostro supera la observación de la pura fisonomía —propia de la contemplación del «otro» como un objeto—, ya que la vulnerabilidad y exposición constitutivas del rostro manifiestan la propia identidad del sujeto y permiten el establecimiento de una relación ética para con él (Lévinas, 2015: 71-78). Por otra parte, la confrontación con la humanidad ajena en situaciones de poder desigual —como la del miliciano armado y el prófugo desarmado— remite a la dialéctica del amo y del esclavo, que fuera enunciada inicialmente por Friedrich Hegel (2010) y teorizada posteriormente por Alexandre Kojève (2013)—. De acuerdo con esta teoría, es posible identificar dos consciencias bien diferenciadas en el reconocimiento del «otro»: la del amo que tiene el poder y el control de la situación (el soldado desconocido), y la del esclavo que es perseguido y se encuentra atenazado por el miedo (Sánchez Mazas). La prolongada mirada encarna el enfrentamiento simbólico entre ambos, que se salda con el reconocimiento de la humanidad del esclavo y con el traspaso del poder, consecuentemente, del soldado republicano al jerarca falangista en estos últimos momentos de la guerra. Sánchez Mazas será quién detente en la nueva España un cargo de autoridad mientras que la lucha del soldado desconocido por la civilización,

tanto en la guerra civil como en la Segunda Guerra Mundial, quedará sepultada en el olvido. No obstante, la historia termina por continuar del lado del esclavo y no del amo: aunque Miralles ha sido relegado, se trata de un olvido revertido por la labor de investigación y escritura del narrador-protagonista Javier Cercas y por la nueva actitud sobre la guerra civil que termina por popularizarse a partir del año dos mil, que denuncia la injusticia histórica hacia las víctimas republicanas. Al contrario, el jerarca falangista Sánchez Mazas —como reitera la novela remitiendo a la lúcida investigación de Andrés Trapiello (2010)— vence en la guerra civil a costa de perder en la historia de la literatura.

3. Conclusiones

No puede entenderse *Soldados de Salamina* al margen del fenómeno social, político y literario que despertó en la sociedad española de los dos mil: el llamado «efecto Cercas» (Catelli, 2002), que desencadenó la publicación de numerosas obras literarias en su estela. En efecto, esta novela popularizó la contemplación de la guerra civil desde un prisma que, a pesar de las numerosísimas obras sobre el asunto publicadas desde la misma contienda, no había sido suficientemente explorado. Este punto de vista es, finalmente, el de Miralles como un combatiente heroico sepultado en el olvido colectivo, aunque también el de Sánchez Mazas como un vencedor carente de ideología, el del soldado desconocido como un individuo extraordinario o el del narrador-protagonista Javier Cercas como un ciudadano despreocupado de la España actual que termina por comprometerse con el pasado republicano. El análisis de la novela desde los Estudios de la Memoria —que había privilegiado su contribución a la conformación de la memoria colectiva— había desatendido otras cuestiones fundamentales que, progresivamente, vienen rescatándose por la crítica. Como he tratado de argumentar en este artículo, uno de estos enfoques es la capacidad del texto para recrear literariamente un conjunto significativo de fenómenos visuales al servicio de procesos cognitivos de considerable complejidad.

En efecto, el motivo central de *Soldados de Salamina* tiene una dimensión visual y cognitiva innegable. Dada la imposibilidad de interrogar a los agentes del pasado —pues Sánchez Mazas ha muerto y la identidad del soldado republicano continúa desconocida—, al investigador Javier Cercas solo le queda la posibilidad de conjeturar: tratar de leer la mirada del individuo que perdona, así como elucubrar su estado emocional. Con esta capacidad de introducirse en la mente del miliciano, Cercas apela a la esencia misma del género novelístico, el cual surge de la voluntad misma de querer «ver el mundo desde otro punto de vista», de «verlo con los ojos del otro o por lo menos intentarlo» (Sánchez y Spiller, 2004a: 12). De esta forma, en la exploración de las idiosincrasias particulares juega un papel fundamental la visualidad entendida en un sentido amplio —el

conocimiento como contemplación súbita, la vulnerabilidad como ceguera, la imaginación como visión— y, particularmente, en una escena extrema y emocionante como la del fusilamiento fallido. En este episodio, *Soldados de Salamina* logra recrear la función expresiva y perceptiva de la mirada, así como su capacidad de constituirse como un hueco de conocimiento dotado de interés narrativo y que trata de rellenarse con información especulativa. En definitiva, la lograda recreación literaria del funcionamiento visual y cognitivo en *Soldados de Salamina* constituye una manifestación más de la proximidad entre ciencia y arte, al evidenciar la capacidad del autor para introducir en sus obras aspectos clave de la naturaleza humana. Con este análisis, he pretendido contribuir en última instancia al estudio de la interrelación productiva entre el cuerpo, la visión y la textualidad en una novela fundamental de la literatura hispánica reciente.

Bibliografía citada

- ABBOTT, H. P. (2015): «How do we read what isn't there to be read? Shadow Stories and Permanent Gaps» en Zunshine, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- AKECHI, H., SENJU, A., UIBO, H., KIKUCHI, Y., HASEGAWA, T., y HIETANEN, J. K. (2013): «Attention to Eye Contact in the West and East: Autonomic Responses and Evaluative Ratings», *PLoS One*, vol. 8, 3.
- BARSALOU, L. (2008): «Grounded Cognition», *Annual Review of Psychology*, 59, 617–645.
- BECERRA MAYOR, D. (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual.
- CAÑIGUERAL, R. y HAMILTON, A. F. de C. (2019): «The Role of Eye Gaze During Natural Social Interactions in Typical and Autistic People», *Frontiers in Psychology*, vol. 10, 560.
- CARACCILO, M. (2013): «Experientiality» en *The Living Handbook of Narratology*, Hamburgo: Hamburg University Press.
- CATELLI, N. (2002): «El nuevo efecto Cercas» en *Babelia*, 9 noviembre, <https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html>.
- CERCAS, J. (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets Editores.
- CERCAS, J. (2019): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Penguin Random House.
- CERCAS, J., y TRUEBA, D. (2003): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona: Plot Ediciones; Tusquets Editores.
- CHACÓN, D. (2002): *La voz dormida*, Madrid: Alfaguara.
- CORREDERA GONZÁLEZ, M. (2010): *La guerra civil española en la novela actual*, Madrid: Iberoamericana - Vervuert.

- ERLL, A. (2011): *Memory in culture*, Londres: Palgrave Macmillan.
- FABER, S. (2011): «La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)» en Álvarez Blanco, M. del P. y Dorca T. (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 101-110.
- FLUDERNIK, M. (1996): *Towards a «Natural» Narratology*, Londres: Routledge.
- GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES, A. (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2009). «"Esa bestia omnívora que es el yo": el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 86, 67-83.
- GRANDES, A. (2007): *El corazón helado*, Barcelona: Tusquets Editores.
- HART, F. E. (2001): «The Epistemology of Cognitive Literary Studies», *Philosophy and Literature*, vol. 25, 314–334.
- HEGEL, G. W. F. (2010): *Fenomenología del espíritu*, Gómez Ramos, A. (ed.), Madrid: Abada Editores; UAM Ediciones.
- HERMAN, D. (2002): *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- KOJÈVE, A. (2013): *Introducción a la lectura de Hegel*, Madrid: Editorial Trotta.
- LARRAZ, F. (2015): «La guerra civil en la última ficción narrativa española», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 32, 345-356.
- LÉVINAS, E. (2015): *Ética e infinito*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- LLAMAZARES, L. (1985): *Luna de lobos*, Barcelona: Seix Barral.
- LOTMAN, Y. (1982): *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin: Edition Tranvía.
- MAINER, J.-C. (2004): «El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo» en Cusato, D. A; Frattale, L; Morelli, G; Taravacci, P; y Tejerina, B. (eds.), *Letteratura della Memoria. Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*, Messina: Andrea Lippolis Editore, 11-40.
- MARTÍNEZ BENEDI, P. (2014): «The "Cognitive Turn": A Short Guide for Nervous Drivers», *Status Quaestionis*, vol. 7, 127–155.
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2015): *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Madrid: Siglo XXI.
- MÉNDEZ, A. (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona: Anagrama.
- MORALES, M. (2018): «70 novelas al año en España sobre la Guerra Civil», *El País*, 19 octubre, <https://elpais.com/cultura/2018/10/18/actualidad/1539877402_718909.html>.
- MORENO-NUÑO, C. (2006): *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid: Ediciones

Libertarias.

- MUÑOZ MOLINA, A. (1989): *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral.
- OLICK, J. K. (1999): «Collective Memory: The Two Cultures», *Sociological Theory*, vol. 17, 3, 333–348.
- PRADO, B. (2006): *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara.
- PRATT, M. L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington y Londres: Indiana University Press.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2017): «Introducción» en *Soldados de Salamina*, Madrid: Cátedra, 9-172.
- SÁNCHEZ, F. (2014): «Conjeturas razonables. Historiografía metaficticia y postmodernismo en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», *Erudit Franco-Espagnol*, vol. 6, 60-75.
- SÁNCHEZ, Y., y SPILLER, R. (2004a): «Introducción. Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación» en *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros, 9-28.
- SÁNCHEZ, Y., y SPILLER, R. (2004b): *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros.
- SANTAMARÍA COLMENERO, S. (2013): *La palabra como acontecimiento. Segunda República, Guerra Civil y Posguerra en la novela actual (1990-2010)*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- TOMASELLO, M. (2014): *Natural History of Human Thinking*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- TRAPIELLO, A. (2010): *Las armas y las letras*, Barcelona: Ediciones Destino.
- TURNER, M. (1998): *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Nueva York: Oxford University Press.
- WOJCIEHOWSKI, H., y GALLESE, V. (2011): «How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology», *California Italian Studies*, vol. 2, 1.
- ZUNSHINE, L. (2006): *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus: The Ohio State University.

#27

VISIONS PERIFÈRIQUES I ANGLES MORTS. LA PRODUCCIÓ POÈTICA DELS COSSOS A TRAVÉS DE LA MIRADA: RAQUEL SANTANERA, MARIA SEVILLA I POL GUASCH

Meritxell Matas Revilla

Universidad de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0002-7644-5183>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 11/05/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.11

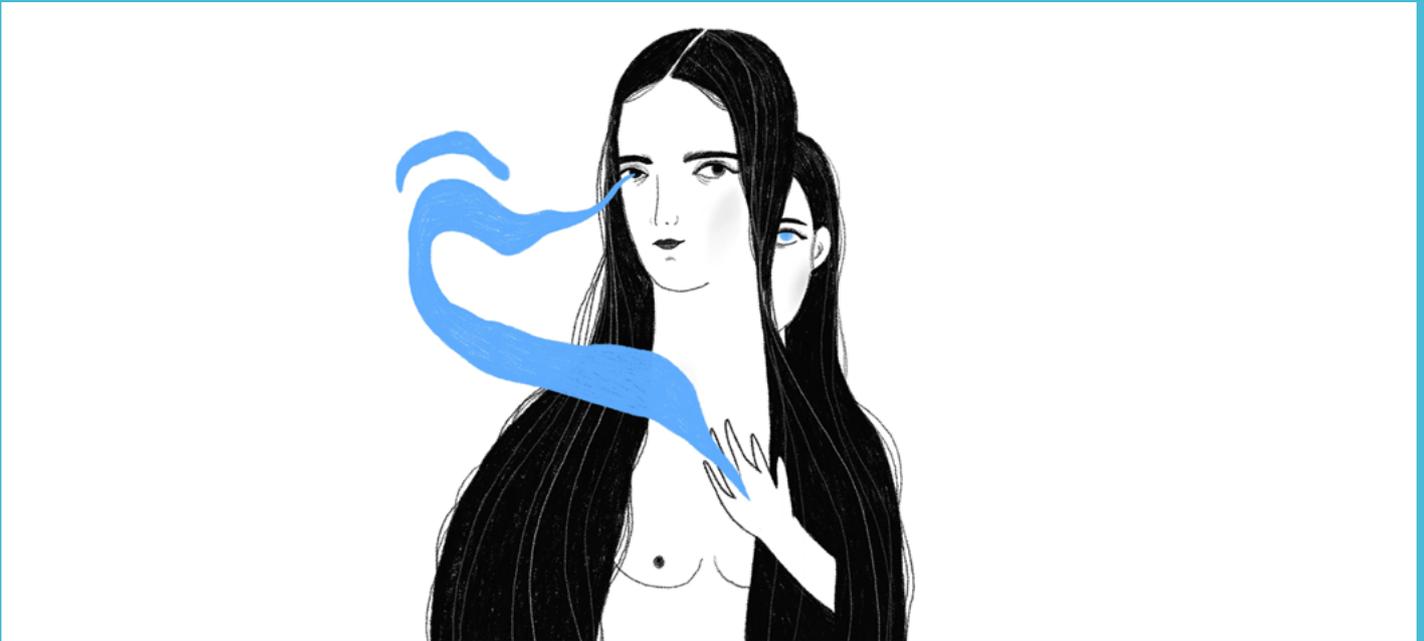
meritxellmatas@gmail.com

Ilustración || © Pedro Rodríguez Expósito a.k.a p.strange – Todos los derechos reservados

Texto || © Meritxell Matas Revilla – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resum || Aquest article presenta la relació entre la mirada i la corporalitat en les obres de tres poetes en llengua catalana del segle XXI. El text se centra en els vincles amb els afectes, el paper de les xarxes socials i el món digital, l'explotació dels cossos, el desig i la creació d'identitats. Aquests elements permeten formular un marc interpretatiu pels textos i posar-los en relació amb les principals qüestions teòriques preponderants del període, així com fer una radiografia de tres noms cabdals i una reflexió sobre el moment actual, la consolidació i continuïtat d'aquestes temàtiques en la poesia catalana, que s'enriqueix cada cop més amb veus noves i amb més estils, propostes i aproximacions diverses que no deixen d'augmentar.

Paraules clau || Poesia catalana | Poètiques del cos | Estudis de gènere | Teoria crítica dels afectes

Visiones periféricas y ángulos muertos. La producción poética de los cuerpos a través de la mirada: Raquel Santanera, María Sevilla y Pol Guasch

Resumen || Este artículo presenta la relación entre la mirada y la corporalidad en las obras de tres poetas en lengua catalana del siglo XXI. El texto se centra en los vínculos con los afectos, el papel de las redes sociales y el mundo digital, la explotación de los cuerpos, el deseo y la creación de identidades. Estos elementos permiten formular un marco interpretativo para los textos y ponerlos en relación con las principales cuestiones teóricas preponderantes del período, así como realizar una radiografía de tres nombres primordiales y una reflexión sobre el momento actual, la consolidación y continuidad de estas temáticas en la poesía catalana, que se enriquece cada vez más con nuevas voces y con más estilos, propuestas y aproximaciones diversas que no dejan de aumentar.

Palabras clave || Poesía catalana | Poéticas del cuerpo | Estudios de género | Teoría crítica de los afectos

Peripheral Visions and Dead Angles. The Poetic Production of Bodies Through the Gaze: Raquel Santanera, María Sevilla and Pol Guasch

Abstract || This article presents the relationship between the gaze and corporeality in the works of three 21st century Catalan poets. The text focuses on the links with affect, the role of social media and the digital world, the exploitation of bodies, desire and the creation of identities. These elements make it possible to formulate an interpretive framework for the texts and relate them to the main preponderant theoretical questions of the period, as well as to offer an x-ray of these three important figures and a reflection on the current moment, consolidation and continuity of these topics in Catalan poetry, which is increasingly enriched with new voices and with more diverse styles, proposals and approaches that continue to increase.

Keywords || Catalan poetry | Bodily poetics | Gender studies | Critical affect theory

We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.

John Berger

0. Introducció

«Qui ens mira?», es preguntaven Ingrid Guardiola, Marta Segarra i Victoria Szpunberg en una conferència de la Universitat de Barcelona a finals de maig del 2021. Els altres, la societat, els mitjans, nosaltres mateixos? I com ens mirem? Quins cossos es creen a través d'aquestes mirades? Yvette Sánchez resumeix aquestes preocupacions pensant en el seu rol al món de les pantalles:

El mundo empírico del cuerpo humano se virtualiza y se desmaterializa. El intercambio social se hace cada vez más mediático, simulado, y crece la idea al miedo a la desaparición de la corporeidad física palpable. La imagen sustituye la presencia, el diseño la anatomía y lleva a «la hegemonía de la mirada a partir de la ausencia, a la bifurcación definitiva de la presencia y del mirar» (Sánchez, 2004: 206).

És certa «la hegemonía de la mirada» destacada a la cita anterior? Quin espai resta per la corporalitat quan la matèria es substitueix per pantalla? La poesia sempre s'ha fet aquestes preguntes en relació amb la formació de la identitat, ja fos mitjançant els miralls, els reflexos o les dualitats, però a la renovada importància de la mirada s'hi ha incorporat la proliferació de les pantalles i les xarxes socials que han multiplicat l'exposició del jo i han modificat els paradigmes de la seva creació. La digitalització s'ha vist acompanyada, paradoxalment o no, amb el pas endavant de la materialitat del cos a la literatura contemporània, és a dir, d'unes escriptures on els teixits, els òrgans, la pell i els fluids s'han posat en un primer pla potser com a resposta a la por de desaparèixer o al simulacre de la corporalitat que comentava Yvette Sánchez. Una temàtica imprescindible a les poètiques catalanes sobretot d'ençà de principis del segle XXI, la qual no para de renovar-se amb autors novells com Noa Noguerol, Chantal Poch, Laura Ortensi, Clara Fiol, Carla Fajardo, Andrea Ambatlle o Juana Dolores Romero, que s'incorporen a noms ja consolidats: Mireia Calafell, Maria Callís Cabrera, Lucia Pietrelli, Anna Gual, Maria Isern o Anna Gas. Amb la serenitat de no ser ja una moda, sinó una temàtica consolidada —com demostra l'augment de les reflexions teòriques que s'han dut a terme, la continuïtat i evolució durant les dues dècades del que portem del segle XXI i l'acceptació per part de públic i mercat—, la poesia catalana aborda l'encaix entre l'escriptura encarnada i la teoria crítica dels afectes segons múltiples perspectives. Incorporo al meu anàlisi l'anomenat gir afectiu perquè, com explica Margalida Pons, es tracta d'un «camí conceptual —híbrid des del punt de vista teòric— [que] aprofita conceptes de la psicoanàlisi,

dels estudis subalterns, dels estudis de la discapacitat i de les teories de la subjectivitat per proposar un abordament global dels aspectes emotius, corporals i racionals de l'expressió humana» (2016: 13).

En aquest article em centraré en els textos de Pol Guasch, Raquel Santanera i Maria Sevilla, tres autors destacats per la seva trajectòria, importància i força relacional i per la influència que exerceixen entre ells i amb altres poetes, a més d'oferir tres òptiques diferents davant del triangle cos-mirada-text. A més a més, tots tres han publicat el seu últim volum l'any 2021 —*La part del foc*; *Reina de rates* i *Plastilina*, respectivament—. Per reflexionar sobre quin vincle s'estableix entre el jo i els altres, quines corporalitats presenten aquests llibres i com són les diferents mirades que s'hi presenten, la meva proposta trena principalment amb les perspectives d'Ingrid Guardiola i Marta Segarra, així com amb les reflexions de Marina Garcés i Eulalia Piñero.

1. Raquel Santanera: imatges desafectes i el cos com a interfície

Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación

Guy Debord

La mirada al món digital es troba mediatitzada per les pantalles. Observes des d'una pantalla a una altra i des d'ella et vigilen i t'esguardes a tu mateix. Es tracta d'una realitat multiplicada totalment filtrada i creuada per algoritmes que s'escapen del propi control. Un caos per la construcció del jo cada cop més desintegrat i múltiple que resulta en un joc confús de personalitats. I la matèria? Un cos que ja no és tal, que ha quedat reduït a uns píxels i a la repetició infinita dels patrons imperants. Raquel Santanera explora, a *Reina de rates*, si ja no queda lloc per a la realitat física. Llegim «Stalker», on intervenen les emocions, el desig i la disposició geomètrica de la virtualitat:

m'agrades tu i jo que volia ser com tu
i t'espiava per l'estany de quadrets
on tu sorties
cada dia
amb un filtre somrient
t'odio.

has inventat un jo que no canvia mai (2021: 60).

Aquests versos plàstics situen la veu poètica respecte d'aquesta altra imatge dins el familiar «estany de quadrets» en què es distribueixen les persones a la pantalla, sempre amb el filtre distanciat de la felicitat imposada i imperiosa de les xarxes, un tu que podria ser perfectament ell/a mateixa projectant una idea impossible d'identitat: la cursa per arribar a ser l'avatar produït. Els afectes hi són presents amb l'oposició entre l'atracció i l'odi, introduït sense subterfugis i ressaltat pel somriure del vers anterior. Tot i que els debats terminològics entre emocions i afectes continuen oberts —i més encara quan pensem

que en català pot haver-hi més confusió en la traducció d'*affect* per emoció i *emotion* per afecte—, sembla que els teòrics estan d'acord a acceptar que l'emoció és una sensació corporal, una resposta a un estímul, «una sensació física, precognitiva i prelingüística», mentre que els afectes ja han passat «pel filtre de la consciència i de la semantització» (Pons 2016: 16). La poeta estira el fil a «Torre de vigilància»:

la finestra al món
és la meva cara i tots
l'obren i l'amplien.
i tots s'hi senten
reflectits.
i tots
en volen
més (2021: 42).

Aquí l'aparador deixa de ser un estany per esdevenir una finestra: un lloc des del qual mirar i connectar amb l'exterior, però a la vegada és l'emplaçament on el jo es presenta i és identificat i analitzat, perdent així el caràcter íntim de l'interior de la llar. No en va el títol del poema dibuixa una torre panòptica de regust foucaltia que es multiplica i que amb internet s'alimenta voraçment a ella mateixa, com ressalta el vers «i tots en volen més». La projecció de la identitat xuclada per tots els ulls que miren i que a la vegada s'estan mirant a ells mateixos. Ho explica més bé Guardiola: «La mateixa subjectivitat s'ha tornat pantalla; el subjecte s'ha convertit en subjecte-imatge, fent coincidir el fet íntim amb la cosa exhibida. El subjecte imatge és mostrat per ell mateix i escanejat per l'altre en una carrera permanent per saber qui és més afortunat» (2019: 112). La competició en què es troba empès el nou subjecte-objecte encarnat del segle XXI el porta de l'odi d'«Stalker» a la insatisfacció de no tenir-ne mai prou. I finalment, a la descomposició:

un flaix que no s'estanca
t'ha envoltat com una venus.
quan ha tornat la llum del món [...]
de tu només n'havia quedat una petxina (2021: 47).

A «el rapte», el tu projectat en la fotografia es compara amb les venus, les deesses de l'amor i la bellesa sobretot en l'art pictòric i escultòric, però un cop la mirada s'aparta, el que en queda no és res més que una closca: només hi ha el marc, l'escenari inconscient que carreguem en la nostra representació digital. O seguint amb la línia anterior, sense l'atenció acostumada i al reconeixement, del jo ja només estem davant d'una cuirassa buida: «El que la majoria d'individus busca a les xarxes socials, sobretot en les que es basen en la transferència d'imatges, no és una resposta, sinó ser reconeguts de forma immediata des d'una reacció emocional quantitativa» (Guardiola, 2019: 113). Sota la cada vegada més intensa presència

dels altres, la identitat ja no té forma. Recuperaré més endavant la idea del poema de l'estètica, però primer és pertinent introduir els conceptes de *momentum* i d'imatge híperubiqua, com els defineix l'estudiosa. Un *momentum* s'escapa del temps cronològic i de l'experiència del record real, ja que s'esdevé quan aquest últim es comparteix o, fins i tot, es manufactura, i el seu valor serà quantitatiu, ja que dependrà del nombre de clics i de respostes que provoca en un moment determinat, «mentre que en el temps cronològic i biològic l'èxit del moment el definia el màxim valor emocional que concentrava una experiència en el món» (2019: 100). És a dir, el valor de les experiències depèn més de la recepció que tindran en un temps paral·lel i diferit que del moment viscut. Així mateix, la imatge híperubiqua és aquella «mòbil i connectada a la xarxa» caracteritzada per l'excés i pel superàvit audiovisual que comporta, ja que les imatges superen els records reals i els dispositius mòbils superen les persones (2019: 56) provocant així que, com més imatges troba l'ull sota la seva atenció, menys precises seran. Encara més atractiva és la trampa que tot això comporta, perquè aquestes imatges no s'esborren i queden implantades en la nostra memòria —«Les imatges d'internet tenen alguna cosa de postimatges [...] de postmemòria (no comuniquen, no transmeten el vincle afectiu amb els referents fotogràfics) i de postfotografia (valor d'ús)» (Guardiola, 2019: 129)— sense poder ser capaços de destriar la brossa de les que són importants per a cadascú, les que ens produeixen plaer i possibiliten el vincle afectiu. Llegim com operen aquestes dues idees a «Vintage Kimono»:

les arracades són de plàstic
tenim espuma que ens fa més tetes
alcohol i molta pressa.
si riem som hienes.
si ens maquillem som hienes.

[...] melodies de protesta: qui ens fa fotos i no les passa?)
qui ens fa fotos i no les penja?

[...] per a nosaltres tampoc no existeix la mort.
serem ídols serem fans serem història.

qui més ídols cerca qui més fans aglutina s'adonarà on crema el foc
pràcticament invisible. l'apologia de la violència afectiva és el naixement
d'aquestes bessones que s'autoaniquilen (2021: 40).

Santanera insisteix en la imatge fotogràfica per assenyalar la direccionalitat de l'esguard que ve de fora i decideix què és important, amb la preocupació que aquestes fotografies no es comparteixen i, per tant, impossibiliten la creació dels *momentums*. L'experiència aïllada no tindrà valor. Això es reforça amb els versos finals sobre la creació dels ídols i els fans que atorguen la vàlua quantitativa com

a funció última de la mateixa experiència, com marca la correlació. «Serem ídols serem fans serem història» o, amb un concepte de Guy Debord, serem estrelles: «La representació espectacular del hombre aglutina toda esta banalidad al concentrar en sí la imagen de un posible papel que desempeñar (la estrella). La condición de estrella del espectáculo es la especialización de la vivencia aparente, objeto de identificación con la vida aparente y sin profundidad» (1999: 64). La presentació del jo a les xarxes possibilita la característica pròpia d'aquest segle de ser a la vegada adorat i adorador, fins a un extrem pervers de narcisisme o de «violència afectiva». És a dir, que la necessitat de multiplicació, atenció i estima, i l'excés tant d'impressions efectuades o rebudes acaba donant com a resultat la desafecció: «La imatge converteix els ulls en una via de coneixement, però també d'estultícia, ja que aquesta fascinació pot arribar a ser anòmica, asignificativa i amoral. Les imatges poden anul·lar-nos la capacitat de parlar de les coses, de donar-hi significat o un valor ètic i moral» (Guardiola, 2019: 29). Aquest és el cas portat a l'extrem, però tràgicament identificable pel lector, d'«Il·lusió 2.0»:

i tothom sap com vares cridar:
-para!
el vídeo encara segueix penjat.
veig la teva cara repetint-se
en les mil visualitzacions.
per tothom encara ets viva (2021: 26).

Els ulls desconnectats d'allò que veuen es començaren a gestar amb la televisió i s'adormen completament amb internet i la transmissió viral que ja prescindeix del tot dels intermediaris, censors o editors que podien filtrar el contingut. L'horror apareix a tots els dispositius sense avisar i introdueix l'element de la repetició i la compartició, cabdals en una multiplicació exponencial sense límits. Una repulsió perenne, que deixa rastre i mai no s'acaba d'esborrar del tot. És paradoxal com les xarxes són presència absoluta i descomposició a la vegada. Al poema, Santanera presenta un cas concret que pot ser una violació o una altra agressió, incidint en les nocions de repetició, permanència i exposició, per acabar amb el demolidor vers final «per tothom encara ets viva». La poeta tracta la societat de l'espectacle, pensem de nou en Guy Debord, a diverses composicions com ara «Take a picture of me», sobre turisme i migracions, «Caient», «Desplomar-se» o «Males notícies» incidint en el punt de vista de la plaga que devora el moble on reposa l'electrodomèstic i fent de símil de les proclames apocalíptiques i ignorades de l'aparell que anomena «Una precària caverna per a malsons» (2021: 62). O, com diu Debord:

La realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión [...]. La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos

vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo» (1999: 49).

Quina mirada i quines conseqüències tindrà per al jo l'aparició constant de l'horror al seu voltant? Una d'elles és l'*Unheimlich*, que remet a la sensació, passada pel sedàs freudià, «d'estar (re)vivint una escena vista molts cops a la pantalla» que s'acaba confonent «amb tantes altres imatges similars» (Segarra, 2020: 122). A més a més:

La proximitat de l'*Unheimlich* amb la sensació de *déjà vu* ens indica que tenir la sensació d'haver vist o experimentat amb anterioritat una situació o una escena terrible no ajuda a témer-la menys, a trobar-la menys terrible, sinó, al contrari, la converteix en més ominosa, sinistra o estranya. I això és així perquè, segons Freud, tenim la impressió de *déjà vu* quan una circumstància o imatge ens connecta amb alguna impressió o sentiment que tenim ben oblidat, però ben guardat, al nostre inconscient, i que ha aflorat només en somnis (o malsons) (Segarra, 2020: 122).

Així doncs, la familiaritat contribuirà a la insensibilització, però a la vegada augmentaria els sentiments d'estranyesa, por i inquietud. Ho llegim a «Caient»:

mirava el televisor com qui mira una postal de vacances.
Qui havia fumejat el cel?
[...] després tornà a mirar
i a l'altra torre també havia aparegut cueta.
Dues torres enfonsant-se amb convicció. saturades de negre.
Caient i qui sap de la pólvora que amagaven els fonaments
amb el ventre bombat de mala guerra d'estat trinxeraire

[...] quina enveja l'animal que tanca els ulls amb tranquil·litat (2021: 27).

El gir del vers final, reforçat també a «Siameses» on repeteix tres cops el vers «tancaré els ulls» (2021: 45) exposa la veu poètica al límit de la visió envejant aquells que poden escapar de les imatges de tant en tant. Com diu Marina Garcés: «lo que se da es la violencia de una imposición. Esta imposición es la que hace que estemos a la vez distanciados del mundo y atados a él, que nos sintamos pasivos y a la vez debemos tragar, a través de nuestros ojos siempre abiertos y siempre acosados, su única imagen una y otra vez» (2016). Són aquests ulls sempre oberts els que no poden deixar de veure la noia morta d'«Il·lusió 2.0», l'estany de quadrets o la torre de vigilància, fins al punt de la saturació. Malauradament, el jo no troba sortida, només pot fer aquest reclam a l'allunyament que possiblement no aconseguirà i això el farà consumir encara més imatges que l'ajudin a adormir l'angoixa. La paradoxa es crea així, integrats en un sistema on l'única manera per fugir de l'afligiment és continuar donant voltes a la roda, tot alimentant un capitalisme dels sentits, un terme inspirat per Eva Illouz «para designar la colonización de la esfera emocional por el discurso económico y la

subsigüent apel·lació a las emociones como forma de asegurar la disciplina y la eficacia productiva» (Pons: 2021). Tot fent un petit excurs, un possible escapament del jo poètic és presentat per la mateixa autora a «[[>) 4{8.732È-PROTOCOL INTERPLANETARI», un text publicat el mateix any on la poeta redacta una nova normativa pel recentment colonitzat planeta Mart. Escrit en vers, i seguint la forma de la *Juriesia* —concepte ideat per l'autora que fusiona les idees de jurisdicció i poesia—, el protocol resumeix amb ironia els errors de la Terra i els perills de la seva repetició, com exemplifica «Article /98:4[05]» on s'hi observen elements característics de la seva poètica, com els plàstics o les normes patriarcal:

Extrem germà vermell, et besen els peus dels cràters
els cossos xops de zel, tenyits de condemnes
que fan els músculs i els matisos dels plàstics,
les baves, els tentacles. Inaudits.
[...] La norma n'és antiga: avivar un altre món
parint noves lleves, de tres en tres, reposaran
exuberants sobre la pols. Abocar llum,
honorar la terra amb filles:
terrícoles, marcianes, xenomorfes...
Tot s'hi val (2021: 79).

L'estètica és l'altra branca de *Reina de rates* i ens respon a la pregunta de com són els cossos mirats en aquest «tractat de bellesa compartit»:

[...] tu no. tu no pots. la pantalla ancorada com
un papir remot
un tractat de bellesa compartit.
i aquest maleït moviment ocular...
[...] corre corre avui seràs rebonica
corre corre pots atrapar les vídues alades
santes tan primes...

i corre
corre. Corre (2021: 54).

La imposició d'uns cànons de bellesa impossibles no és nova i la seva relació amb la mirada tampoc —pensem en *Ways of Seeing* de John Berger o «Visual pleasure and narrative cinema» de Laura Mulvey i la idea de *male gaze*—. La novetat és, com apuntava abans, la sobreexplotació i sobreexposició importada de les xarxes socials i la creació dels avatars, les noves marques personals de les quals ningú pot escapar. Així, el jo està més exposat als anomenats cossos perfectes, a totes les possibles maneres que té a l'abast per a modelar aquest cos com hauria de ser, a les proclames de salut i a les recompenses immediates si ho aconsegueix. El «compartit» del vers adquireix d'aquesta manera el doble significat de ser un

conveni col·lectiu, a la vegada que *penjat* a les xarxes per tal que tingui valor real. La cursa per la perfecció sancionada per tot el món mitjançant les pantalles, pel jurat implacable com el dels *talent shows* en nom del benestar, desemboca en «la síndrome de l'impostor»: «mentrestant somreia / com si es tractés d'una gravació domèstica / agafava aire i empenyia la panxa endins: / l'arrogància del ventre pla aplaudida pels clans | i com si no hi hagués cap mal / feia veure que se'n sortia fent qualsevol feina» (Santanera 2021: 59). La cultura de l'espectacle recau finalment sobre els individus, tothom al mateix càsting. Un culte al cos que també explora Maria Sevilla.

2. Maria Sevilla: cossos de plastilina i la sobreexplotació del jo

La proposta de Sevilla s'allunya pròpiament de les xarxes i els cossos virtuals per endinsar-se més en l'atenció al cos, el desig i les substàncies químiques que el poden adulterar, oferint així un diàleg interessant amb el recull de Santanera. Ho fa amb la creació dels que he anomenat *cossos de plastilina*, perquè remeten a una massa plàstica resistent, però sense forma, que es presta a ser modelada. El recull principalment presenta dos tipus de veus, ambdues situades als marges i portades a l'extrem: el cos-màquina i el cos porós. Situar-se al llindar de la definició permet a l'autora qüestionar-se els límits de la humanitat com han fet les figures *queer*, *cyborg*, o nòmades de Judith Butler (1990), Donna Haraway (1991) i Rosi Braidotti (1994), respectivament. O, en paraules d'Isabel Balza: «Para producir lo humano se necesita distinguir de las otras especies que lo circundan, como son los animales, lo divino o las máquinas. Sin embargo, la dificultad de hallar un ser puro da lugar a distintos seres híbridos y zonas de indiferencia [...] son lugares de resistencia de los cuerpos que no se adecuan a la ley del poder-saber que trata de clasificarlos y normalizarlos» (2011: 238). L'autora situa els personatges dels seus poemes en llocs de resistència en termes materials i també de llenguatge. Li dono veu amb «Cadena de muntatge»:

Vine a mi: seré la màqui_na
la na_fta, seré el martelleig cons_tant de
tant_ com roda i gira i ronca l'engranatge

i

vens a mi. Com l'am_pla nit
plas_stificada. I la malura.
Ferramenta assala_riada i
_ràbia i ràbia que m'endura.

[...] i
vens a mi. I ets la persia_na, el jorn
na_frat que no perdura i
[...] Vens a mi i se m'asse_ca la
ca_rn magra, se m'escam_pa la
pa_ràlisi que roda i gira i ronca amb
l'engranatge.

[...] Ferramenta assala_riada i
_ràbia i ràbia que conjures
si ets amb mi: cruci_
fixant a l'alça el preu de la necro_si mentre
roda la zi_gosi i gira i ronca l'engranatge
i
vens a mi com l'eix bob_ina
ina_dvertida que em recluta i
m'enverina una rem_or
rem_unerada de cicuta.
Vine a mi: seré la màqui_na
la nà_usea, seré el martelleig cons_tant de
tant_com roda i gira i ronca
l'engranatge

[...] _ràbia i ràbia: no m'atura
mentre roda i gira i ronca i llisco i mort
a l'engranatge.

El primer element que destaca és l'ús constant i intermitent dels guions baixos que interrompen la lectura, mentre que a un nivell oral aturen el poema com cops de martell o com els sons de la fàbrica. Aquesta màquina no és hermètica ni inhumana perquè té ferides, carn i emocions com la ràbia o el fàstic, que s'aniran repetint al llarg del recull. Un altre element característic del poema i del llibre és el vocabulari fabril i del capital —engranatge, jorn, bobina, preu, remunerada, martelleig— i les repeticions emfatitzades emprant mots que també són cíclics per definició com «roda» o «gira». Es troben també a «Torn de nit» —«no s'atura, ni de nit, la roda / oscada: dorm. Dorms / però, ni adormit, el crim / no para: el fum, la màquina. / Som-nàmbuls som ferralla» (2021: 22)—. I ja de des del títol a «24/7» on equipara el pas del temps amb un horari laboral permanent en una cançó d'aniversari funesta: «què em prepares: / quants de cops he fet girar la maquinària? / Bufo i manxo, rodo i cremo. I no m'apago. / Dreno i filtro, greixo i llisco l'engranatge. / Pujo i baixo, a pistonades.

Bomba hidràulica: / respiro, però l'oxigen / no m'inflama. / Respiro, però l'oxigen ja no escalfa / i va oxidant-se —per molts anys— la maquinària» (2021: 37). Una repetició que tendeix a l'infinit per aconseguir l'efecte d'alienació que raonava Debord: «La seudonaturaleza en la cual se encuentra alienada el trabajo humano exige la continuación hasta el infinito de su servicio» (1999: 54). I continua, «Con la separación generalizada del trabajador y su producto, se pierden todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada y toda comunicación personal directa entre los productores. [...] El triunfo del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo» (1999: 47). Com la separació de Santanera en múltiples pantalles, el subjecte de Sevilla viu vençut pel sistema econòmic capitalista. El resultat és aquest ésser condemnat a mort (la nafra, la cicuta) que forma part del mecanisme i a la vegada hi està atrapat, que el vol destruir mentre que porta en ell mateix la condemna. Encara adquireix més sentit si llegim Susie Orbach: «“El cuerpo ha pasado de ser un medio de producción a la misma producción”. Es decir, ya no es un medio para alcanzar algo sino un fin en sí mismo» (Piñero, 2011: 199). Observem «Rendiment del treball»:

Domesticada
com a capital de mi,
ploro d'ofici i vaig collint
les llàgrimes amb fulles d'afaitar.

La pell se'm desaferra,
mercenària, com si fos paper
moneda, fa la corba delicada
que dibuixen els desmais
i, amb o sense sou,

sagno d'ofici (2021: 31).

Sianne Ngai proposa el terme *ugly feelings* per indicar aquells afectes que «a pesar de la seva “lletjor”, [...] tenen un marcat caràcter ambivalent que pot resultar críticament productiu» (Pons 2020: 42). La proposta, continua Pons, és «doncs, recuperar els afectes negatius o disfòrics (en el sentit de molests o desagradables) per explorar-ne la capacitat subjectivadora» (2020: 43). A *Reina de rates* crear-se com a producte i vendre el teu jo a les xarxes provocava desafecció, por, angoixa, desaparició; mentre que a *Plastilina* les emocions invocades són la ràbia («ràbia i ràbia que m'endura» o «ràbia i ràbia: no m'atura»), el fàstic o l'abjecció (seré la màqui_na | la nà_usea), que no per ser considerades negatives deixen de ser discursivament productives. La dissolució en el vers de Sevilla es marca a «domesticada com a capital de mi» i és total amb la pell que esdevé el propi sou i que es desenganxa deixant veure el teixit interior. Tot i que l'assimilació als mitjans de producció pot ser vista amb caràcter passiu, la veu poètica es presenta desafidora i es

pot llegir com en un posicionament als marges del que Foucault o Bordieu definien com a «sujetos, efectivamente sujetos» arran de «los fenómenos de *incorporación* de normas y valores dominantes [...], cómo los sistemas de opresión, articulados institucionalmente» per concloure: «Lo característico de la última localización tardocapitalista es la promoción de una medicina del deseo que interviene los cuerpos para forzarlos a asimilarse a una norma que los sujetos creen *libremente elegida*» (Guerra, 2011: 192). Contra la deshumanització, la ferralla feta carn, les manxes fetes pulmons, la insolència de la sang: «Quin / vessar tan deliciós de pega / dolça: / porno, sucre i gominola» (Sevilla, 2021: 32).

El cos porós de plastilina és abjecte i foradat. L'exaltació de la carn abjecta porta al detall més escabrós i a la relació amb la caducitat, la malaltia i la infecció. L'exemple més clamorós és «Psilocibina», un alcaloide present als bolets al·lucinògens que provoca nàusees, vòmits, debilitat muscular i somnolència amb efectes similars a l'LSD i que s'utilitza en teràpies contra la depressió:

Gangrena, necrosi, verola, teixits morts
[...] I l'agre xarop del cascall
senyal resinós d'un presagi;
nus negre, arrufat amargant
del do clandestí dels contagis:

i el fàstic, basques, nauseabund;
l'horror com brama, bonyegut;
tumors, endèmies, mal carnut
o el crim —de dir-ho— garfiüt.

Infeccions, malures, podridura

[...] L'escàndol sagnant d'una carn
que no té suquets, pell ni ossera,
que no té pulmons, budellam,

però sí un continent que s'escampa
pels fèrtils sembrats dels malsons (2021: 39).

M'aturo per definir-ho breument, tal com l'ha encunyat Ingrid Guardiola, en contraposició al cos digital, més present a *Reina de rates*: «El cos digital és un circuit informàtic en què els forats han estat substituïts per la llum freda de la pantalla. El cos és matèria postproduïda a mans d'aplicacions de camuflatge i de millora del jo. [...] La creació d'un cos virtual [...] l'únic que fa és validar el cànon, reforçar les convencions del món físic». (2020:13). Pensem en els poemes de la Venus, en «Tòxic fitness» o «La síndrome de l'impostor». Per altra banda, «els cossos porosos estan fets de llindars, a mig camí de ser i de no ser, de ser una cosa o qualsevol cosa que la relació permeti. El cos porós és físic, però també lingüístic; és fal·lible i

memorialista, fa de la ferida un cos lluminós i transitable, fins i tot un espai de desig» (Guardiola, 2020: 14). «Psilocibina» transmet porositat lingüística amb l'abundància d'adjectius i substantius quasi llegits com en una llista dels horrors de la caducitat i que conté matèria contaminada com els tumors, la necrosi, o els teixits morts que han acabat per buidar-lo dels fluids i finalment de la substància mateixa que el definia com a ésser viu. Sevilla porta al límit la necessitat de furgar els orificis, de cavar-se el cos i girar-se a l'inrevés. D'aquesta manera s'esborren els límits entre el dins i el fora, l'íntim i l'èxtim que deia Julia Kristeva parlant de l'abjecció, permetent la indefinició presentant un subjecte que desafia l'ordre. Ho trobem a «Alcohol desinfectant»: «Bec-broc pervers, ullal petit: / de nit em trec la pell dels dits. / Repels, unglots: de nit / s'estiren més enllà de l'infinit. [...] N'estiro un altre: és un delit / quan surt la sang com un gotim / i amb l'unghla furgo el no-sentit / fins perdre'l tot pel tou dels dits» (2021: 34). La veu poètica també anul·la la possibilitat de la definició negant el sentit. L'autora continua jugant amb el fàstic o el rebuig per a provocar distància amb el lector, però a la vegada buscant aquella atracció mòrbida del desig d'endinsar-se en els cossos dels altres, d'arribar als espais prohibits, de veure allò que sempre queda amagat: «jo vull enfonyar-hi els dits per veure-hi / dins i veure els cucs com tot ho corquen» (2021: 58) —una referència que recorda el vers de Gabriel Ferrater «Soc més lluny que estimar-te. Quan els cucs / faran un sopar fred amb el meu cos / trobaran un regust de tu» (1960)—. Traspassar els límits corporals és l'última frontera per a la creació de l'altre/a precisament amb la confusió que un cos foradat genera sobre la mateixa identitat, l'anhel d'entrar és la mateixa força que la d'internar-se en la cosa aliena i confondre les veus, com al vers «l'una a cada extrem / de tota desposseïció que fos capaç / de retenir en el cos de l'altre» (2021: 63). Tanmateix, qui més reflexionarà sobre aquest motiu és Pol Guasch.

3. Pol Guasch: la mirada com el pont impossible de creació de l'altre(a)

La part del foc és un exercici sobre la pulsio de veure, com configurem el nostre món mitjançant la mirada i els lligams que es formen amb l'objecte de desig i l'amor romàntic. Cristóbal Pera ens diu que:

Los cuerpos enamorados pretenden la posesión en exclusiva del cuerpo del otro, e impiden la intromisión de otros [...] los límites de ambos se confunden [...] las fronteras de ambos cuerpos son recíprocamente transgredidas, en un progresivo desvelamiento de la intimidad, física y emocional. El deseo erótico que pone en marcha el enamoramiento presupone la idealización del cuerpo del otro, el cual es «re-imaginado» y transfigurado (2006: 98).

El desig s'inicia amb l'esguard. Guasch imagina una veu poètica preparada per deglutir l'altre i fer-lo seu tot creant-lo («Em mires, llaminadura caníbal»). Tanmateix, la tinença no és perfecte, com no

ho és l'amor i en aquest llibre possiblement té més força el desamor o la ruptura. El jo es qüestiona l'estat dels límits d'un cos enamorat que perd el seu objecte. Com es llegeix en aquests versos:

Em mires, llaminadura caníbal,
i dels sots dels ulls en fas espai
que em deixes habitar. Concentres
a les pupil·les la memòria
nocturna del cos, i cultives
insubornable el vincle que
ens separa. Cap plany
no trencarà la vítrica
pantalla que s'alça
entre tu i jo (2021: 23).

El caníbal que menja carn humana o de la seva espècie permet la figura de possessió extrema de l'altre(a) que vol consumir i ser consumit tot jugant amb el lèxic visual com les pupil·les o la vítrica pantalla on es dibuixa la reproducció òptica de l'objecte observat. La tensió es dibuixa amb un vincle que ja no se sap si existeix i que, paradoxalment, no uneix sinó que separa. Com la pantalla que s'alça, que pot recordar l'estat de les relacions personals quan les xarxes ja són més que omnipresents —situació que també ha treballat Santanera. És més, la creació de l'ésser observat també comporta la configuració del jo, com diu Jorge Monteleone parafrasejant Sartre: «En toda mirada aparece un prójimo-objeto por el cual se alcanza la comprensión de nuestra propia experiencia como objeto para un prójimo. Es decir, en el hecho de ser-mirados se fundaría nuestra intersubjetividad» (2004: 30). Guasch ho escriu així al «Tercer esbós»:

Jo m'esforçava per redefinir la trajectòria de la teva mirada aspra de quan em mires sens mirar-me. [...] la teva mirada fòssil espellant-me. [...] M'he vist mirant-me, no al líquid dels miralls, sinó en la forma impietosa dels meus ulls girats endins, mig rebuscat on queda la trajectòria desviada que em travessa quan em mires sense mirar-me (2021: 54).

En aquest text, la veu poètica és l'objecte que es troba definit per la mirada de l'altre(a), fins i tot quan aquest no ho fa amb volició. El judici extern vindrà donat fins i tot de forma involuntària perquè el jo s'imagina des dels ulls d'un tu que el defuig, però que tanmateix el defineix i el limita. Inevitablement, ens porta al joc dels dobles amb els reflexos i les percepcions, en aquest cas amb els ulls esdevenint directament els miralls des d'on es veu a si mateix mirant-se, remarcant la idea que no pot escapar-se de la definició d'aquests ulls des d'on fins i tot sorgeix la seva percepció. I és més, com tot allò que ve dels sentits, quedarà lluny de ser objectiu —«la trajectòria desviada que em travessa quan em mires sense mirar-me»—i que serà insuficient pel desig i la necessitat que el subjecte poètic té per delimitar-se. Els ulls són els directors d'orquestra dels diferents òrgans i cavitats obrint-se a l'exploració del cos porós, com

feia Sevilla. La pulsio d'endinsar-se més enllà de la frontera del cos de l'altre també és cabdal pel poeta. Llegim un fragment de «Del cretaci a avui al matí»:

Per exemple: la meva mà que pren
els teus dits i els burxa cor endins;
per exemple: el miner que esventra
el món a través de les cavitats;
per exemple: un nen que s'arrossega
matriu amunt, deshabitant el viure;
per exemple: tu dient-me que l'amor
és un buit on vam trobar-nos,
i que el buit, com el solc
que deixa a terra un meteorit,
com el trauc que perfora
el cuc dins aquell fruit,
de ser tan buit, desapareix (2021: 33).

Destaca l'abundant vocabulari sobre els forats —possiblement, herència de la lectura que en va fer Marta Segarra (*Teoría de los cuerpos agujereados*, 2014), així com la problemàtica de la distinció entre exterior i interior— i la porositat del cos amb mots com solc, buit, trauc i matriu o verbs com burxar o perforar i de nou el cuc de Ferrater. S'equiparen els ventricles del cor amb una mina, amb la petja del meteorit a la terra, amb els camins que dibuixa el cuc a la fruita i amb l'úter. Tots ells són espais aparentment buits, malgrat que poden portar vida, moviment, altres éssers. No són llocs àrids i són el resultat d'endinsar-se més enllà, ja sigui de la terra com d'una altra vida, com el paral·lelisme entre el solc, en aquest cas la mina, i el cos dona amb la matriu. Tanmateix, i com també feia Maria Mercè-Marçal, totes aquestes imatges de vida tenen una contrapartida en la mort: el nen que desneix i el fruit que s'espantllarà per la presència del cuc que convergeixen en la desaparició al final del poema, en consonància amb el diàleg amor i desamor del llibre. La mirada, a més a més, pot ser per ella mateixa una eina perforadora com als versos «mou el cos com si no te'l foradessin quan et miren / [...] mou el cos com si la Història no el toqués / [...] mou el cos com si fos teu» (2022: 19). El forat, finalment, també és una agressió a la integritat de la persona sobretot quan aquesta es presenta a l'exterior, fet que la torna vulnerable a la despossessió i la reificació de la qual el jo reclamarà alliberar-se reiteradament al poema amb l'expressió subjuntiva. En un altre vers, no només exigirà el cos, sinó també l'espai de la mirada, un lloc nou des d'on situar-se. «Mirar endins com mirar enfora: / [...] poder eixamplar l'espai / que s'obre entre l'ull i la parpella» (2022: 61). Les fronteres es difuminen del tot i ja no hi ha distinció entre l'exterior i l'interior. Amb tot, *La part del foc* és una lloança a la força de l'amor i una reflexió entorn de la connexió i l'exercici del mirar:

Duras diu: estimar és veure.
Tsvetàieva respon: estimar és mirar

(o bé)

Tsvetàieva diu: estimar és mirar.
Duras respon: estimar és veure.

(Un ull no reflecteix
en el mirall
com crema en flames.)

4. Conclusions

En definitiva, constatem la pervivència del paper preponderant de la mirada en la literatura del segle XXI, concretament en la poesia, com a catalitzador de la creació del món exterior i dels altres. Ara bé, també s'empra per a la construcció de la pròpia identitat tant amb l'esguard extern com amb el reflex que produïm sobre nosaltres. Damunt, les noves poètiques es llegeixen amb els afectes, que en els reculls estudiats són principalment el desig, la ràbia, l'odi i el fàstic. Per què? Una resposta immediata és que són la conseqüència de l'esclat de les pantalles a la quotidianitat, que, juntament amb el paper additiu de les xarxes socials, han conformat els avatars. Aquests poden ser voluntaris, com la creació d'un perfil a determinats jocs o una web acadèmica, per dir dos exemples ben distants, o involuntaris com a repercussió de la nostra constant presència en la virtualitat compartida i l'elaboració, inconscient a vegades, altres menys, d'un alter ego digital format de preferències, interessos i gustos. En definitiva, la presentació d'un cos codificat per unes etiquetes. L'exhibició diària i constant, a més, és permanentment avaluada, resultant en un judici escrupolós i reificador de models inabastables. La frustració i la pèrdua de control s'instal·len a les mentalitats de manera viral i infecciosa. La relació d'aquests elements amb la pressió estètica i l'exposició constant esdevé material poètic a *Reina de rates*. Els cossos presentats seran, doncs, entre digitals i porosos, qüestionats, al límit d'allò que no poden esdevenir tot i que se'ls hi demana. Santanera, així mateix, es confronta a aquells ulls sempre oberts obligats a mirar-ho tot sense temps de pair i que han après a veure el món com un espectacle macabre, per concloure reclamant el dret a no mirar. Maria Sevilla juga amb la plastilina per modelar cossos fabrils assimilats a l'engrenatge del capital, tant en un sentit de precarietat laboral com en una crítica a l'explotació dels individus. L'autora consolida el seu estil propi fent un exercici estilístic formal al límit amb un vocabulari corporal excessiu tot oferint un viatge per la química, les drogues i les seves reaccions. Pol Guasch s'endinsa en l'exploració de la posició del jo respecte la mirada i la seva influència en la creació del món i de la identitat, sobretot en la formació dels altres amb uns poemes carregats de desig i de ten-

sió amb l'objecte estimat. Amb l'ús de lèxic corporal i de la natura, l'autor traça les trajectòries de les mirades, la fragilitat dels vincles i la indefinició dels límits.

Fet i fet, les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI continuen explorant la mirada i la corporalitat, i tant els noms que ja són canònics com les noves veus que continuen apareixent ho fan amb una gran varietat d'estils i articulacions que presagien continuïtat i consolidació.

Bibliografia citada

- BALZA, I. (2011): «Cuerpos biopolíticos: harpías y hechiceras. Sobre monstruos femeninos y mujeres monstruosas» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 237-246.
- BRAIDOTTI, R. (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nova York: Columbia University Press.
- BUTLER, J. (1990): *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Nova York: Routledge.
- DEBORD, G. (1999): *La Sociedad del espectáculo*. Pardo, J.L. (trad), València: Gallimard.
- GARCÉS, M. (2016): «Visión periférica. Ojos para un mundo común», *Desocupar la pieza*, <<https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/>>, [12/12/2021].
- GUARDIOLA, I. (2019): *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona: Arcàdia.
- GUARDIOLA, I.; i SEGARRA, M. (2020): *Fils. Cartes sobre el confinament, la vigilància i l'anormalitat*, Barcelona: Arcàdia.
- GUASCH, POL. (2021): *La part del foc*, Barcelona: Viena.
- GUERRA PALMERO, M. (2011): «Feminismos, bioética y biopolítica. Normatividad social y cuerpos» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 191-198.
- HARAWAY, D. (1991): «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century», *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova York: Routledge, 149-181.
- MONTELEONE, J. (2004): «Mirada e imaginario poético» a Sánchez, Y. (ed.), *La poética de la mirada*, Madrid: Visor, 29-44.
- PERA, C. (2006): *Ensayo sobre la corporeidad humana*, Madrid: Triacastela.
- SÁNCHEZ, Y. (2004): «La mirada invisible» a Sánchez, Y. (ed.), *La poética de la mirada*, Madrid: Visor, 197-206.
- PIÑERO GIL, E. (2011): «La prisión del cuerpo: reflexiones en torno a la corpo/realidad inestable» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 199-210.
- PONS, M. (2021): «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación»,

Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought, Vol. 4 Núm. Monográfico: La teoría hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario, 129-150.

PONS, M. (2020): «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 39-59.

PONS, M. (2016): «Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris», *Els Marges*, 100, 10-33.

SANTANERA, R. (2021): «Protocol interplanetari"», *Els coets venien com llagostes. Nou documents marcians*, Barelona: CCCB i Revista Branca, 67-80.

SANTANERA, R. (2021): *Reina de rates. Crònica d'una época*, Lleida: Pagès Editors.

SEVILLA, M. (2021): *Plastilina*, Juneda: Fonoll.

#27

ON SIGHT, TECHNOLOGY, AND SCIENCE FICTION: TRANSHUMANIST VISIONS IN CONTEMPORARY CANADIAN DYSTOPIA

Lidia María Cuadrado Payeras

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0002-2814-5266>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.12

lidiamaria@usal.es

Ilustración || © Júlia Maia – Todos los derechos reservados

Texto || © Lidia María Cuadrado Payeras – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional de Creative Commons





Abstract || This article examines a number of practices of observation as represented in contemporary Canadian dystopias in light of technological developments as seen by transhumanist thought. It argues that the transhumanist scopic practices that underlie their science-fictional imaginaries are in fact dystopian, and, as such, it takes examples from dystopian literature to illustrate how the nature of sight and seeing in the techno- and image-mediated context presents dangerous pitfalls for subject formation, identity politics, and agency. The article distinguishes between “vision” as a body of ideas and “sight” as the actual ways of seeing that may be reciprocal and create bonds of affectivity or, in the case of the transhumanist predicament, be instead founded on *watching* as the one-sided commodifying alternative.

Keywords || Transhumanism | Dystopian Fiction | Canadian Literature | Vision | Sight | Human enhancement

Sobre la vista, la tecnologia i la ciència ficció: visions transhumanistes a la distòpia canadenca contemporània

Resum || L'article explora una sèrie de pràctiques d'observació tal com estan representades en les distopies canadenques contemporànies interrogant els avanços tecnològics des d'una òptica transhumanista. S'argumenta que les maneres de veure d'aquests imaginaris ciència-ficticis són, de fet, distòpiques. L'article pren exemples de la literatura distòpica per a il·lustrar com la naturalesa de la visió i l'acte de veure, en un context de sobresaturació de la imatge i la tecnologia, presenta derives perilloses per a la formació del subjecte, la política d'identitat i l'agència. L'article distingeix entre «visió» com a cos d'idees i «vista» com les formes concretes de veure, que poden ser recíproques i crear llaços afectius o, en el cas transhumanista, basar-se en canvi en la mirada com un instrument d'objectificació.

Paraules clau || Transhumanisme | Ficció distòpica | Literatura canadiense | Visió | Visions | Millora humana

Sobre la vista, la tecnología y la ciencia ficción: visiones transhumanistas en la distopía canadiense contemporánea

Resumen || El artículo explora una serie de prácticas de observación tal y como están representadas en las distopías canadienses contemporáneas, interrogando los avances tecnológicos que allí se muestran desde una óptica transhumanista. Se argumenta que las formas de ver de estos imaginarios de ciencia ficción son, de hecho, distópicas. El artículo toma ejemplos de esta misma literatura para ilustrar cómo la naturaleza de la visión y del acto de ver, en un contexto de sobresaturación de la imagen y ubicuidad de las nuevas tecnologías, presenta derivas peligrosas para la formación del sujeto, la política de identidad y la agencia. El artículo distingue entre «visión» como conjunto de ideas y «vista» como formas concretas de ver, que pueden ser recíprocas y crear lazos afectivos o, en el caso transhumanista, basarse en cambio en la mirada como un instrumento de la objetificación.

Palabras clave || Transhumanismo | Ficción distópica | Literatura canadiense | Visión | Visiones | Mejoramiento humano

0. Introduction¹

It has already been half a century since Francis Fukuyama (2003) explored the possibility that the biotechnological revolution that was at hand at his time of writing could potentially trigger a movement towards a “posthuman future.” This future would be “posthuman” in the sense that those who would populate it could no longer be classified as humans under Fukuyama’s standards, insofar as they would have lost the “human dignity” that is the trademark of “human nature” (2003: 6). Fukuyama, who argued in his book in favour of the regulation of emergent biotechnologies which, in his opinion, threatened to transform “the stable human nature throughout human history” (2003: 13) with dire consequences for mankind and its future, rallied against those who sought to employ these same technologies for this particular end. In particular, transhumanist philosophers like Nick Bostrom, David Pearce, Max More, and Natasha Vita-More have led the call for the adoption of biotechnologies for what they believe to be the improvement of the human race.

Biotechnology, defined as a “new paradigm in the life sciences and medical research,” sits “at the intersection of bioscience and computer science [...] between genetic and computer ‘codes’” (Thacker, 2003: 72). The emergence of biotechnological advancements in this reconfiguration of “life as code” can be traced back to the 1970s (Cooper, 2008) and the cybernetics revolution that was cemented in the 1980s (Hayles, 1999). The transhumanist movement is born roughly a decade after that, in the 1990s (Ferrando, 2019: 27), with a view to advocate for “increased funding for research and development of medical and technological means that might extend human life and improve memory, concentration, and other human capacities” (Bostrom and Solomon, 2005: 4). Transhumanists see the betterment of the human form as a moral imperative as well as, simply, technology running its course for the achievement of progress, which also implies an amelioration of human deficiencies. The definition of the “enhancing technologies” that are involved in this process of human betterment is broad. Bostrom and Savulescu argue that “[i]n one sense, *all* technology can be viewed as an enhancement of our native human capacities, enabling us to achieve certain effects that would otherwise require more effort or to be altogether beyond our power” (2009: 2, emphasis in original). The view that all technology constitutes an adaptation that increases human capabilities is not necessarily contested by critical posthuman scholarship, which has instead highlighted how technology plays, in fact, a co-constitutive role in the shaping of what we know as “the human” as well as of the bio- and geosphere. This is done through the establishment of interdependent relations of mutual creation and feedback in a zoe-geo-techno-mediated context (Braidotti, 2013: 103; 2019: 44), which lead to a breaking down of ontological differences that reveals matter as flows of becoming within a natural-cultural continuum (Haraway, 2016). Instead of embracing this zoe-techno co-constituency,

<1> Research for this chapter has been made possible thanks to the awardment of a National Competitive Scholarship (FPU17/05519) granted by the Ministerio Español de Educación y Cultura. It is currently supported by the R&D [I+D+i] Project “Narrating Resilience, Achieving Happiness? Toward a Cultural Narratology” (PID2020-113190GB-C22), led by Dr. Ana María Fraile Marcos (Universidad de Salamanca). In addition, the author currently collaborates with the recognised research groups [GIR] “Narrativas de Resiliencia” (Universidad de Salamanca) and “Celsius 233. Estudios culturales” (Universidad a Distancia de Madrid).

transhumanists exceptionalist Enlightenment roots of the movement (Ferrando, 2019: 33) and hope that science will enable a “post-human” transformation that sees us become “beings with vastly greater capacities than present human beings have” (Bostrom, 2003: 493).

The curiosity surrounding the going “beyond the human,” however, far precedes the apparition of transhumanism as a coherent movement. It has, in fact, a rich and long-spanning literary history, beginning with Dante Alighieri and culminating in the coinage of the term “transhumanism” by Aldous Huxley’s brother Julian Huxley (Ferrando 2019: 29). In the current literary landscape, the most obvious example of looking “beyond” our present subject (and Earthly) position within literature is certainly to be found within the science fiction genre, which has often concerned itself with what is “more” or “better” than human—and is potentially coming to replace it—as well with the consequences of such a paradigmatic shift. The science-fictional technological imagination has come to permeate every corner of our existence and, arguably, has rendered our own world science-fictional (Schmeink, 2016: 18). Conversely, with the increased sophistication of technoscientific knowledge, and especially after the development of genetic manipulation techniques, imagined futurities have also found themselves to be, if not surpassed, very frequently matched by available technologies in their depictions of the societies to come, as transhumanist themselves note (Bostrom and Savulescu, 2009: 18).

Francis Fukuyama, too, made explicit the link between these post-human² futurities and the speculative imagination in titling the very first chapter of his book “A Tale of Two Dystopias” while referencing Orwell’s *1984* and Huxley’s *Brave New World* (2003: 3). There is, therefore, some preexisting base from which to explore how representations of different kind of human enhancement procedures in contemporary dystopian fiction are attuned to the concerns of transhumanist (or, for that matter, bioconservative) philosophers today, and how these representations may reflect the ethical concerns at play in these biotechnological developments.

The role of sight and vision come into play in this argument as a necessary part of the philosophical discourse surrounding both critical posthumanism and transhumanism. In philosophical thought, sight and ethics have long been related. The very division between self/other may hinge upon the fact that although I cannot see myself (my face), I *know* myself (in *embodying* myself, I am certain of my being); whereas I can see the other, but cannot *know* them (I can never occupy the position that is predicated by their exact politics of location [Rich, 1994] and from which they, in turn, see and, in doing so, *construct* their world). The negotiation of the self/other binary, too, has been precluded upon the possibilities for acknowledgement that are afforded by sight. Most notably for critical posthuman studies, Derrida’s cat (2008) and Haraway’s cyborg ontology (1991: 150) have both considered the role of non-human subjects in the construction of human subjectivity, which is then understood as relational and,

<2> I use the hyphenated term “post-human” to distinguish transhumanist post-human futures from critical posthumanist ontologies, where posthumanity is achievable *at this very moment* without depending on paradigmatic chronological shifts that see our species be surpassed by technologically enhanced (post-)humans or go extinct (Braidotti, 2013).

because of this quality, also non-dichotomous, since no individual precedes their relations (Barad, 2007: ix). Transhumanist philosophers, by their very dealings in biotechnological lore, are also no strangers to the problems of ethics as well as their relation to vision and practices of seeing. In his brief section on “Transhumanism and Posthumanism” for the *Encyclopedia of Bioethics*, Christopher Hook pointedly uses “correction of vision” as a paradigmatic example of a human shortcoming that is to be corrected with so-called “enhancing technologies” (2004: 2518) for the transcending of human limitations, which is again, as has been noted, the desire of the transhumanist movement (2004: 2517) as well as its stated goal (Bostrom, 2016).

Although, certainly, correction of vision seems like an obvious choice for the exploration of transhumanist bioethics in many a respect—perhaps because it represents a common and familiar use of prosthetics (glasses) to correct mostly benign problems (myopia, for example)—I believe that the politics and practices of vision may be met with a much greater depth of analysis considering their choice not as coincidental, but as structural of the transhumanist predicament. This article, then, seeks to examine a number of practices of observation as represented in contemporary dystopias—in our case study, contemporary Canadian science fiction—in light of technological developments as seen by transhumanist thought. The hope is that, in doing so, we are able to shed light on the conceptualisation of *sight* and *vision* as distinct phenomena and their standing within the current posthumanist convergence, on which “we”—humans and non-humans alike—are currently situated (Braidotti 2013), with distinct consequences for ethical behaviour, the development of agency, and subject formation.

1. The Panopticon

1.1. Panopticon and Spectacle

In 1787, Jeremy Bentham proposed a model for a facility that could serve a wide variety of purposes, from care to correction to education, which was predicated on the inspection of its occupants. To Bentham, “[i]t is obvious that [...] the more constantly the persons to be inspected are under the eyes of the persons who should inspect them, the more perfectly will the purpose of the establishment have been attained” (1995: 34). The essence of the building was found “in the *centrality* of the inspector’s situation, combined with the well-known and most effectual contrivances for *seeing without being seen*” (1995: 43, emphasis in original). This not only ensured the anonymity of the corrective authority, but imbued inhabitants with a sense of uneasiness at the prospect of being observed that discouraged disruptive behaviour. So was the panopticon (from the Greek *pan*, “all” and *optikos*, “of sight”) born. Bentham was not in the pursuit of “ideal perfection” in the creation of the panopticon, because he thought it “unattainable” as it could not guarantee that

“each person should be in that predicament [being watched], during every instant of time” (1995: 34). For the structure to work, however, “ideal perfection” was of no consequence, as the concealment of the inspecting body effectively prevented residents of the building to know whether they were being surveilled, which is an effective dissuasive measure against both disobedience and insubordination. In other words, it was not a matter of actually seeing all, but that all *felt* that they were being seen.

Arguably, the panopticon initiates a tradition of discipline by surveillance that has been taken up by the so-called “new technologies.” In time, the changing mechanisms through which surveillance technologies have operated have led to a paradigmatic shift already noted by Gilles Deleuze in his insightful “Postscript on the Societies of Control” (1992).³ Deleuze described a movement from disciplinary to control societies enabled by the ability of new devices, like electronic collars, to bypass the spatial constraints of disciplinary institutions and still account for a subject’s movements at any given time, making enclosure redundant by the continuous tracking (1992: 7). The passage from a society of discipline to a society of control is also tied to the different organisation of life under advanced capitalism, which substitutes numerical for analogical logics (1992: 4) and, through the itemisation and commodification of their individual traits, transforms individuals in “dividuals” (1992: 5). As Western capitalist societies have increasingly organised around the processes of information gathering in both the private and public spheres, Deleuze’s original configuration has been updated for the 21st century (Brusseau 2020). Currently, the location capabilities of technological devices and the storefront of social media apps encourage customers (now remarketed as “prosumers”) to put themselves on display in the perfect panopticon that has become the World Wide Web. GPS technologies, with which many of our commodities are equipped, transmit our location and are used to track our movements for sociodemographic as well as marketing purposes, making it tempting to surrender to control as transparency promises that the market will fulfill our every need even before it appears (Brusseau, 2020: 21). Because states take part in the processes of the capitalist market, the practices of data trading have also come to increase the state’s infrastructural power, that is, its capacity “to actually penetrate civil society, and to implement logistically political decisions throughout the realm” (Mann, 1984: 189) even as power has become de-centralised in capitalist democracies. New surveillance mechanisms update Mann’s main argument that the state’s autonomous power resides in its being, essentially “an arena, a *place*” (1984: 187, emphasis in original) by exponentially expanding its confines into the intimate core of the subjects’ lives. Security devices are posted in shops and streets to discourage unlawful activities, and the ubiquity of cameras has compromised the anonymity of the private citizen. Furthermore, the willing offering of subjects’ private data allows the state to permeate their private selves and makes opposition not just less likely, but less desirable by way of

<3> I am thankful to my reviewers for the suggestion to consider Deleuze and Mann in my analysis.

the “festive” marketing mood that these new power forms encourage (Brusseau 2020: 7). The corollary to this predicament is that, more than ever, we are sure of being *watched* (Zuboff, 2019), although the question remains open as to whether, in our dividuality, we are being *seen* (Brusseau 2020: 8). The distinction between “watching” and “seeing” has ethical significance, because, as we have advanced before, the reciprocity of seeing brings on the affective capacity that constitutes a relational ethics. Watching or being watched alone does not call on these faculties; in its one-sidedness, it is rather at risk of perpetuating the objectification of the watched, because there is no affective connection with that which is being seen.

The objectifying gaze is met in contemporary times with the overabundance of representation, which was hailed as the defining feature of what Debord called, in his seminal work of the same title, the “society of spectacle” (2018). “Considered in its own terms,” Debord writes, “the spectacle is *affirmation* of appearance and affirmation of all human life, namely social life, as mere appearance” (2018: 10, emphasis in original). The spectacularisation of life rests on its commodification as well as on the commodification of the resources that make life possible, *mediated by images* (2018: 4, emphasis mine). Because, in the “century of images,” these become the channel through which affective alienation is brought about, some exploration on the practices of image-making will be pertinent.

Horst Bredekamp used the metaphor of the Biblical deluge to explain the oppressively ubiquitous role of the image in contemporary times (2018: 1), an apt metaphor for a time loaded with dystopian fictions. For the study of vision, images, and representation, this article takes as a case study two pandemic narratives which also take up the metaphor of the flood and transform it to cases of widespread virality, which is not only our current lived reality but, as Roberto Marchesini (2021) has argued, a paradigm for our times. In Canadian literature, Margaret Atwood’s MaddAddam trilogy (comprising the books *Oryx and Crake*, 2013a; *The Year of the Flood*, 2013b; and *MaddAddam*) offers an account of the end of times brought about by a biotechnological deluge, the “Waterless Flood” (2013b). This is an apocalypse initiated by the distribution of the BlyssPluss pill. BlyssPluss is a sterilising medication aimed at curing sexual dysfunction while reducing population numbers. Because it protects from sexually-transmitted diseases, is a libido enhancer, and prolongs youth (2013a: 346), the pill enjoys great commercial success, which brings about a deadly pandemic once a virus that its inventor Crake has embedded in the medicine is triggered—hence the name “Waterless Flood.” Similarly, Larissa Lai’s *The Tiger Flu* (2019) also revolves around a biotechnologically-induced pandemic, as the “tiger flu” virus is spread in an attempt to revive an extinct species of tiger very valuable for the wine extracted from its marrow. Lastly, Margaret Atwood’s dystopian *The Heart Goes Last* (2016), although it does not concern itself with

pandemics, similarly engages metaphors of abundance and scarcity in the context of socioeconomic crisis and advanced technological development tied to neoliberal capitalist practices.

Going back to the proverbial deluge, Bredekamp has suggested that the entertainment industry is to blame for “the flood of images” (2018: 1). Arguably, in no other product of the entertainment industry is the “flood of images,” and its accompanying commodifying practices, more prevalent than in TV. Atwood’s MaddAddam trilogy depicts a number of television-watching practices the analysis of which bears interest in light of Debord’s comments; however, to keep to the theme of transhumanism I would like to highlight the spectacle of “Painball.”

Painball was a facility for condemned criminals [...]: they had a choice of being spraygunned to death or doing time in the Painball Arena, which wasn’t an arena at all [...]. You got enough food for two weeks, plus the Painball gun – it shot paint, like a regular paintball gun, but a hit in the eyes would blind you, and if you got the paint on your skin you’d start to corrode, and then you’d be an easy target for the throat-slitters on the other team. [...] For a long time they’d kept the Painball Arena secret [...] but now, it was said, you could watch it onscreen. There were cameras in the Painball forest [...]. Some teams would hang their kill on a tree, some would mutilate the body. Cut off the head, tear out the heart and kidneys. That was to intimidate the other team. (Atwood, 2013b: 117-118)

Painball showcases how, with modern technology such as video cameras and streaming, the panopticon has become a more flexible structure dissociated from its initial formulation as a self-contained building, as Deleuze (1992) and Brusseau (2020) have shown. Painball taking place in a forest, too, and as a form of statutory punishment, shows the corruption of the posthumanist natural-cultural continuum of *zoe* and technology for the far more deadly combination of bare life and surveillance. Its reproduction as a reality TV programme, too, exemplifies the tension at the heart of scopic practices within and without technomediated life. In a reversal of Bentham’s panopticon, however, Painball is meant to dissuade from misbehavior not those who inhabit it, but *only those who are out of its structure*. Within the Painball arena, throat-slitting and mutilation are permissible tactics of intimidation that not only discourage the other team from all-out confrontation or retaliatory action (as ultimately each man fends for himself) but show spectators (who are outside of the structure but inside the surveillance mechanisms of the state writ large) the prospects of life outside of state protection. In MaddAddam’s technocratic governance, life as *hominī sacer* (Agamben, 1998) is an overexposed life in more ways than one.

1.2. Panopticon and Virality

In *Discipline and Punish* (1995), Michel Foucault recuperates Bentham’s panopticon. At the beginning of his chapter on panopticism, Foucault delineates the measures to be taken in case of a plague

outbreak, which involve different measures of thorough scrutiny and surveillance. Pandemics bring about and institutionalise a series of rituals of exclusion which rest on the absolute apprehension of the body/ies of society by the state, setting out a number of rules and procedures the observance of which is enforced and enacted through constant observation.

Foucault writes that “[t]he plague-stricken town, traversed through with hierarchy, surveillance, observation [...] immobilised by the functioning of an extensive power” is “the utopia of the perfectly governed city” (1995: 198). This immobility is brought about both by the strict containment conditions enforced for health and safety purposes and the bureaucratic excess that polices the bodies of citizens. For the state policy, this state of immobility is “utopic,” because, like in Bentham’s structure, it allows for perfect control, all of the time. In contemporary Canadian techno-dystopias, the representation of pandemics has highlighted, however, not the rigidity of quarantine conditions designed to contain the pandemic *and* police subjects within the state of exception but, instead, the mobility of individuals within disease-infested scenarios. *The Tiger Flu*, for instance, is predicated on the displacement of anthropomorphic, genetically-engineered Kirilow Groundsel across quarantine rings in order to find a surviving starfish, eventually identified as protagonist Kora Ko, to help her restore the health of her posthuman community. Atwood’s MaddAddam trilogy is similarly concerned with mobility, as we follow different survivors at different points in time, whose displacements allow them to secure valuable resources for their survival as well as flee from eventual threats. This is not to say that modes of observation/observance are not in practice, as, in both cases, individuals are thoroughly surveyed and catalogued. But when virality becomes the primal relational mechanism, and individuals are swept in webs of mutual contagion, hybridity replaces self-containment as a paradigm, and so the fantasy of isolation breaks down (Marchesini 2021).

The virality of the image is also a testament to the fantastical nature of detachment in techno-mediated times. As has been mentioned, Crake and his best friend Jimmy, who narrates the development of the apocalypse in the first book of the MaddAddam series (2013a), get together to watch porn and masturbate. In one of their sessions, they come across the image of Oryx, a young girl of Asian origin who is later tracked by Crake and brought to New New York, where she becomes both Crake’s and Jimmy’s lover. Before the Waterless Flood, the image of Oryx in the sex tape obsesses Jimmy’s; after, alone in the post-apocalyptic world, Oryx’s image continues to haunt him and taunts him with his solitude as well as with his inadequacy to deal with the present crisis. While occasionally serving as a coping mechanism for Jimmy, the vision of Oryx is nevertheless a reminder of her and Crake’s own transhumanist vision for the world. Oryx’s haunting is a reminder of Jimmy’s oath that he would care for the humanoid creatures that remained after the apocalypse (2013a:

378), over which Oryx watched. These caring/watching duties become transferred to Jimmy as the survivor of the apocalypse, and pose questions of scopic practices in the dystopian retelling of the creation of man.

2. Prometheism and Myths of the Second Creation

In Genesis, Man is created in God's "image." Although interpretations as to what the "image" of God is are rife in theological discussion, and this paper cannot hope nor seek to adequately cover them, the mimetic impulse that has led to centuries of anthropomorphic imaginations of God has successfully bypassed the crucial fact that God has no corporeal existence that can be apprehended and replicated. Indeed, God's very use of the plural of majesty ("Let us make mankind in our image, in our likeness" [Genesis 1:26]) as well as the slippages of the Elohimic multiple (Keller, 2003: 173), the separation of God from its image ("in the image of God *he*"—who?—created them" [Genesis 1:27]), their clash with the singularity of the Biblical fact ("So God created mankind in *his* own image" (1:27) and the overflowing multiplicity of "*mankind* [...] *male* and *female* *he* created *them*" (1:27), there is more than enough ambiguity to question the univocal Western representations of the Christian God as singular—let alone also white and male. The chimeric ambivalence of the Imago Dei can be credited for the inevitable failures of man's attempts to replicate it, which is when monstrosity enters the proverbial picture. The impossibility to replicate God makes monsters of men in more ways than one: not only can man only hope to be a subpar embodiment of divine potential, but, in his⁴ attempts to reenact the moment of creation, man, too, becomes a monster, an unpracticed God whose own unnatural offspring cannot but be as incomplete.

The inevitability of failure to replicate God has not stopped man from trying to do so—at least in literature, that is. In Greek mythology, Daedalus and Prometheus spearheaded the efforts to rob the gods of their creative prowess and, with it, their exceptionality (a divine exceptionality that notably excludes woman's procreative powers [Braidotti, 1997: 72]). The promethean spirit has come to stand for man's creative spirit, and, thus, has encumbered Prometheus as the patron saint of new technologies: "Prometeo sería el artífice de la segunda creación en lo artificial: a imagen y semejanza [...] suya y la naturaleza artificial" (Molinuevo, 2009: 203). Of all carriers of the Promethean torch in literature, none is better known than Mary Shelley's Victor Frankenstein, who, as a technological Pygmalion, has become paradigmatic of the myths of the second creation in the literary and scientific imagination. The myth of the second creation has long been a phallogentric dream, which has reached new (though perhaps not final) heights as the biogenetic revolution has progressed. According to Rosi Braidotti,

<4> The use of the masculine pronoun is intentional. It highlights that the particular humanist subject construction of M/man, inherited precisely from Judeo-Christian tradition, envisions the paradigmatic subject as white, male, heterosexual and able.

On the imaginary level [...] the test-tube babies of today mark the long-term triumph of the alchemists' dream of dominating nature through their self-inseminating, masturbatory practices. What is happening with the new reproductive technologies today is the final chapter in a long history of fantasy of self-generation by and for the men themselves [...] capable of producing new monsters and fascinated by their power. (1997: 71)

In Margaret Atwood, the wielding of this power also hinges on monstrosity as both cause and consequence of the Promethean impulse. Because human society “was a sort of monster” incapable of learning from its mistakes (2013a: 285) and it had jeopardised the health of the planet and thus the possibility of survival, a “superior method” (2013a: 358) was devised to replace it. The connection with Frankenstein's monster is made explicit as the community of anthropomorphic clones—“the Crakers,” after their inventor—is referred to by survivors of the plague as “Crake's Frankenpeople” (2014: 28).

Transhuman monstrosity is connected not only to the promethean drive but to the same reproductive practices that have made the female body suspect across history. According to Braidotti, “[t]he fact that the female body can change shape so drastically is troublesome in the eyes of the logocentric economy within which to see is the primary act of knowledge and *the gaze* the basis of all epistemic awareness” (Braidotti, 1997: 64, emphasis in original). Indeed, the physical and functional disparities between humans and Crakers that mark the difference between their “orders of being” also become spectacular: “Perhaps it's like hearing a lion gorge itself, at the zoo [...] and, like those long-gone zoo visitors, the Crakers can't help peeking” (Atwood, 2013a: 116-117). Like the Robert Neville of Matheson's *I Am Legend*, Jimmy because monstrous because of his embodied difference, that singles him out as frail and uniquely vulnerable among a new population of enhanced creatures.

The spectacle itself also creates and generates its own forms of monstrosity, which takes us back to the Painball games as explored in the last section. Because Painball survivors “have long been known to be not quite human” (Atwood, 2014: 448), when some of the female survivors are raped by Painball convicts—now liberated as their isolation in the Arena has staved off contact with the virus—and become pregnant, concern is expressed that “a child with such warped genes would be a monster [...]. The mother couldn't love it” (2014: 449). In failing to wipe out the Painball convicts, Crake's eugenic program has ultimately failed to excise abnormality from the body of society; in fact, the techno-mediated spectacular rites have contributed to the presence and continued existence of monstrosity that seems to be encoded in the genes. Not only do these glaring shortcomings compromise Crake's transhumanist visions for a better Earth; this spectacle also perpetuates the epistemic bias towards the gaze that renders women, and by transhuman extension, their offspring monstrous: business as usual.

3. Transhuman Is, Transhuman Eyes

With the invention of image capturing devices and the advent of image sharing technologies, which have been briefly discussed above, the Fourth Industrial Revolution has exponentially multiplied the number of eyes available to see, and so to shape, the world. Photo and video cameras offer a clear example of these new technological narrators which complement or substitute the human storyteller and allow for cyborg possibilities of narration. Beyond the technological artifice, the transhumanist predicament not only concedes, but encourages room for non-human subjects to take the lead as protagonists and narrators of their own storylines after the overcoming of the human kind as we know it. The focus is no longer on the technoscientific seeing chimera (like the man with the camera), but on the biotechnological unified seeing subject (for example, a transhuman population with new eyes).

The “I”s whose eyes are looking at the new post-human predicament can be of a very different nature. As in the case of the Crakers, they can constitute a new population that is biologically separate from humans as we know them, and so has its own physiological characteristics that cannot be compared to human abilities. However, technological advancements can also be used to modify human subjects and transform their seeing practices, which also renegotiates their identity in their dystopian settings.

In Margaret Atwood’s *The Heart Goes Last*, a novel medical procedure is devised whereby individuals are treated with a laser that affects their brain structure and, upon waking from the operation, makes them fall madly in love with whatever they first lay their eyes on. The technology is introduced thus: “The camera moves to a very pretty woman in a hospital bed. She’s asleep. Then her eyes open, move sideways. ‘Oh,’ she says, smiling with joy. ‘You’re here! At last! I love you!’” (2016: 326). Here, we are seeing double: a camera is recording an operation that drastically transforms the operated individual by affecting their ability to see. “Opening one’s eyes” is no longer a metaphor for awareness, but signals a profound disconnect with one’s individual predicament. The seeing eye—the camera as well as the organ—is doubly commodifying the unwitting woman, who is simultaneously made an object of technoscientific experimentation and of the male gaze. The situation is complicated by the fact that the woman in the video “imprints” not on another human, but on a non-human *object*: a teddy bear. This example of an “enhancement technology” has dismantled the subject/object ontological barriers by radically equalizing both, not as autonomous subjects, but as mutually dependent objects. To spectators of the video, however, proof that this technology works is ripe with potential, as it “works on anything with two eyes” (2016: 327).

The eyes are also central to new technologies that enable a further commodification of beings. These are the “Possibilibots,” sex robots that can be customized to look like any one individual. Ostensibly, this customization allows them to bypass the more impersonal quality of other types of sex devices. However, it is precisely their encounter with the gaze, and not necessarily their anthropomorphic build, that makes them fully impersonal commodities: “The Empathy Model he’d worked on could smile, but it was the same smile every time. Though what else do you need [...] [p]ut two eyes on anything and it basically looks like a face” (2016: 238).

The bottom line for the use of these technologies is not only social but economic: “it’s almost all margin once you’ve put in the front money. No food to buy, no death as such, and it’s multiple use squared” (2016: 239). It’s also what justifies their re-emergence, in different forms, at different points of the novel. In *The Heart Goes Last*, the transhumanist dreams of disembodiment that featured in *The Tiger Flu* in the form of mind-upload satellite technologies reappear as dismembered robot parts: “There’s no receptionist in the flesh at that desk, only a head in a box, but at least there’s a head in a box. Or a canned *image* of a head. Whether it’s live or not it’s anyone’s guess” (216: 83-4, emphasis mine). The dismembered techno-head uses an iris reader to grant access to the facility, and, for security purposes, “[i]t’s best to treat the heads as if they’re real” (2016: 84). Because characters cannot recognise the robot, whether it’s dead or alive, and whether it is seeing them, the robot’s eyes become suspect. Practices of recognition that rest on sight are, in the transhuman predicament, no longer a marker of mutual care and acknowledgement as critical posthumanism defends, but monitoring technologies for the discipline and control of individuals. The “seeing” that both characters and robots do is not mutually affective, but mutually suspect: both are *watching* each other, although only one, in capturing the *image* of the other, can identify—and so police—it.

4. Conclusion

In the posthuman predicament, the gaze takes on different implications that, perhaps unsurprisingly, depend on the eye—or rather, the *I*—of the beholder. On the one hand, critical posthuman scholarship has taken more Derridean approaches to the act of seeing which call into question, to paraphrase Haraway (1988), the privilege of (partial) human perspective, and so focus on *sight* as a reciprocal event which gives entity and co-constructs both the seen and the seer, who, in approaching each other, fulfill both roles and thus occupy horizontal subject positions, irrespective of their (non) human status. On the other, transhumanist figurations have favoured *vision*—the divinely-accorded fantasy of future projections and domination—for the perpetuation of hierarchical power structures in the name of progress as a moral imperative.

Much can also be said about the pervasiveness of visual concerns in the age of transhumanism, which, by its very techno-forward nature, could feasibly have been expected to surpass that resistant biological metaphor of the eye in favour of different modes of apprehending reality that may capture it in its multisensory richness. Conversely, in a critical posthuman vein, too, the centrality of the eye is also a point of disenfranchisement for diversely able folk whose ways of perceiving transcend, bypass or negotiate the perspective afforded by the human eye. What's more, the emphasis on the *human* eye as the hegemonic relational perspective negates the validity of the sights of the non-human other, and, as such, perpetuates the hierarchical constructions that ought to be contested by the horizontality of seeing and being seen.

In the transhumanist predicament, scopic practices diverge between *sight* and *vision*. Transhumanist visions of progress, autonomy, and betterment, however, are often reliant on seeing practices that work only to the detriment of individuals by variously exerting control over their bodies, perceiving these bodies as abject, commodifying the seen, and/or depersonalising relationships and care. The science-fictional imaginaries of transhumanism and their so-called "enhancement technologies," then, have worked not so much towards the actual improvement of the human condition but have ultimately clashed with the exceptionalist transhuman claims as the subject/object dichotomy is crushed under the weight of the transhuman gaze. A revision of transhumanist scopic practices uncovers the dystopian nature of sight and seeing within this techno-mediated second coming (or creation) and warns of the dangers of uncritically looking at technological developments that hinder, in turn, our own possibilities for seeing.

Works Cited

- AGAMBEN, G. (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Heller Roazen, D. (trans.), Stanford: Stanford University Press.
- ATWOOD, M. (2013): *Oryx & Crake*, London: Virago Press.
- ATWOOD, M. (2013): *The Year of the Flood*, London: Virago Press.
- ATWOOD, M. (2014): *MaddAddam*, London: Virago Press.
- ATWOOD, M. (2016): *The Heart Goes Last*, New York: Anchor Books.
- BARAD, K. (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham and London: Duke University Press.
- BENTHAM, J. (1995): *The Panopticon Writing*, London and New York: Verso.
- BOSTROM, N. (2003): «Human Genetic Enhancements: A Transhumanist Perspective», *The Journal of Value Inquiry*, 37, 493-506.

- BOSTROM, N. (2016): «Transhumanism», *Humanity+*, <<https://www.humanityplus.org/transhumanism>>, [31/01/2022].
- BOSTROM, N., SAVULESCU, J. (2009): «Introduction: Human Enhancement Ethics: The State of the Debate», in Savulescu, J. and Bostrom, N., *Human Enhancement*, Oxford: Oxford University Press, 1-22.
- BRAIDOTTI, R. (1997): «Mothers, Monsters, and Machines», in Conboy, K., Medina, N. and Stanbury, S. (eds.), *Writing the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 59-79.
- BRAIDOTTI, R. (2013): *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- BRAIDOTTI, R. (2019): *Posthuman Knowledge*, Cambridge: Polity Press.
- BREDEKAMP, H. (2018): *Image Acts*, Berlin: De Gruyter.
- BRUSSEAU, J. (2020): «Deleuze's *Postscript on the Societies of Control* Updated for Big Data and Predictive Analytics», *Theoria*, 67, 3, 1-25.
- COOPER, M. (2008): *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*, Seattle and London: University of Washington Press.
- DEBORD, G. (2018): *Society of the Spectacle*. Black & Red (trans.), Detroit: Black & Red.
- DELEUZE, G. (1992): «Postscript on the Societies of Control», *October*, 59, 3-7.
- DERRIDA, J. (2008): *The Animal that Therefore I Am*. Wills, D. (trans.), Mallet, M-L (ed.), New York: Fordham University Press.
- FERRANDO, F. (2019): *Philosophical Posthumanism*, London and New York: Bloomsbury.
- FOUCAULT, M. (1995): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Sheridan, A. (trans.), New York: Vintage Books.
- FUKUYAMA, F. (2003): *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, London: Profile Books.
- HARAWAY, D. (1988): «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, vol. 14, 3, 575-599.
- HARAWAY, D. J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- HARAWAY, D. J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London: Duke University Press.
- HAYLES, N. K. (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HOOK, C. C. (2004): «Transhumanism and Posthumanism», in Post, S. G. (ed.), *Encyclopedia of Bioethics*, vol. 5, 3rd ed., New York: Macmillan Reference, 2517-2520.
- KELLER, C. (2003): *The Face of the Deep: A Theology of Becoming*, London and New York: Routledge.
- LAI, L. (2019): *The Tiger Flu*, Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- MANN, M. (1984): «The Autonomous Power of the State:

Its Origins, Mechanisms and Results», *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie / Europäisches Archiv für Soziologie*, 25, 2, 185-213.

MARCHESINI, R. (2021): *The Virus Paradigm: A Planetary Ecology of the Mind*, Cambridge: Cambridge University Press.

MATHESON, R. (2010): *I Am Legend*, London: Orion Publishing Group.

MOLINUEVO, J. L. (2009): *Magnífica miseria*, Murcia: Cendeac.

RICH, A. (1994): *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York: W. W. Norton & Co.

SCHMEINK, L. (2016): *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press.

SOLOMON, M., BOSTROM, N. (2005): «The Transhumanist Dream», *Foreign Policy*, 146, 4.

THACKER, E. (2003): «Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman», *Cultural Critique*, 53, 72-97.

ZUBOFF, S. (2019): *The Age of Surveillance Capitalism*, New York: PublicAffairs.



María Teresa Vera-Rojas

#27

THE WRITING RULES OF THE FICTIONAL PROTOTYPE

Miguel Amores

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0002-1375-4982>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

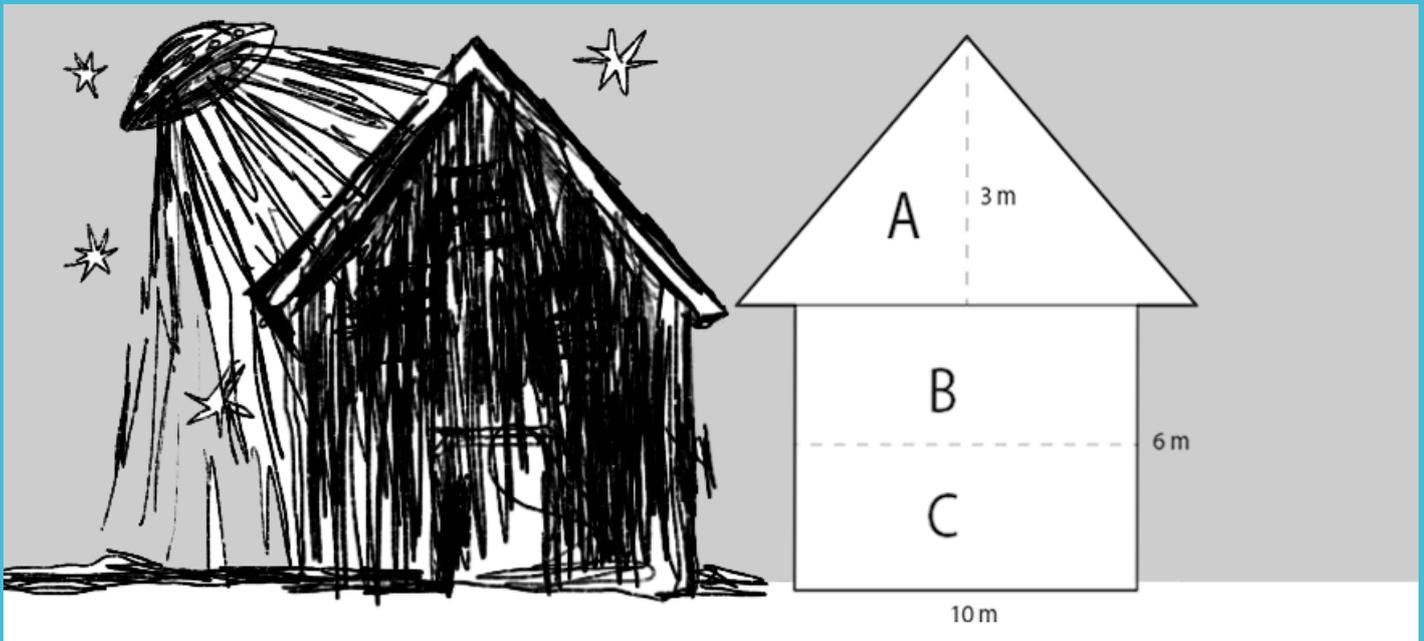
DOI 10.1344/452f.2022.27.13

amoresfuster@usal.es

Ilustración || © Ingrid Mas Vila – Todos los derechos reservados

Texto || © Miguel Amores – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Abstract || Here we propose a new perspective regarding the difference between literary fiction and nonfiction: the very different nature of the writing rules they admit. Although with some limitations, non-fictional narratives admit more or less rigid writing rules because they are obligated to maintain a certain correspondence scheme with the real world. However, fictional literary narrations, freed from any strict or systematic correspondence with reality, do not admit these fixed rules. Given that in fiction it is not possible to have such a text-word correspondence scheme, we defend that the only rules (or rather, the only *guidelines*) fictional literary narrations admit are those which affect the very creation of the text—that is, those which affect the subjective attitude of the writer.

Keywords || Fiction | Fictionality | Fictional narrations | Non-fiction narrations

Les regles d'escriptura del prototip ficcional

Resum || Proposem una nova perspectiva respecte a la diferència entre la ficció literària i la no ficció: la diferent naturalesa de les regles d'escriptura que admeten. Encara que amb algunes limitacions, les narracions de no ficció admeten regles d'escriptura més o menys rígides perquè estan obligades a mantenir certs esquemes de correspondència amb el món real. No obstant això, les narracions literàries fictionals, alliberades de qualsevol correspondència estricta o sistemàtica amb la realitat, no admeten regles fixes. Com que en la ficció no és possible tenir un esquema de correspondència text-paraula, defensem que les úniques regles (o millor, les úniques pautes) que admeten les narracions literàries fictionals són aquelles que afecten a la creació mateixa del text, és a dir, les que incideixen en l'actitud subjectiva de l'escriptor.

Paraules clau || Ficció | Ficcionalitat | Narracions fictionals | Narracions de no ficció

Las reglas de escritura del prototipo ficcional

Resumen || Aquí proponemos una nueva perspectiva respecto a la diferencia entre la ficción literaria y la no ficción: la naturaleza muy diferente de las reglas de escritura que admiten. Aunque con algunas limitaciones, las narraciones de no ficción admiten reglas de escritura más o menos rígidas

porque están obligadas a mantener un cierto esquema de correspondencia con el mundo real. Sin embargo, las narraciones literarias ficcionales, liberadas de cualquier correspondencia estricta o sistemática con la realidad, no admiten estas reglas fijas. Dado que en la ficción no es posible tener tal esquema de correspondencia texto-palabra, defendemos que las únicas reglas (o más bien, las únicas *pautas*) que admiten las narraciones literarias ficcionales son aquellas que afectan a la creación misma del texto, es decir, las que inciden en la actitud subjetiva del escritor.

Palabras clave || Ficción | Ficcionalidad | Narraciones ficticias | Narraciones de no ficción

0. Introduction

In recent years, the efforts of many fiction theorists have moved away from what has traditionally been their object of study, the fictional literary text. Since 2007, with the publication of *The Rhetoric of Fictionality*, by Richard Walsh, and particularly since 2015, with the publication of the article/manifesto *Ten Theses about Fictionality*, by Nielsen, Phelan and Walsh, there has been an immense amount of scientific bibliography that, in general terms, tended to conceive of fiction (or rather “fictionality”) not as an exclusive communicative characteristic of fictional literary works, but as a linguistic “mode” (2015: 62), absolutely transversal and generalized. And such a linguistic mode, like irony, was likely to be found in potentially any communicative expression and socio-cultural sphere.¹ For example, in the aforementioned 2015 text, the authors used a non-literary (and only to a certain point, narrative) text, a 2013 speech by Barack Obama in which he invented a small fiction for self-parodic purposes, to exemplify this vision of fiction.

This is not the place to describe the complex theoretical cartography that underlies this approach (Pratt, 1977; Grice, 1975; Sperber and Wilson, 1995, etc.). Suffice it to say, in very general terms, that fiction thus understood is conceived not in semantic terms, or even in exclusively pragmatic terms, but in rhetorical terms. Assuming the general communicative paradigm represented by the “inference model” (Sperber and Wilson, 1995: 249), according to which the act of communicating is not based on the distinction between *true information* and *false information*, but rather *relevant information* and *non-relevant information*, fiction would be a general rhetorical possibility aimed at achieving a more effective communication. Thus, for these authors, the fictional nature of the aforementioned Obama speech resided less in the fact that he was not expressing real events and more in the circumstance that using a small invented story was an effective resource to capture the attention of the receivers (persuading them of the relevance of what is narrated), thereby achieving a real and effective communicative mode.

What we want to emphasize here, however, is that this tendency starts from the more or less explicit premise (as did previous approaches of a pragmatic nature, particularly Searle’s [1975]) that the distinction between fiction and non-fiction (and more specifically, between *literary fiction* and other type of discourses) is overcome: the distinction functionally collapses in this context. Its object of study, fictionality, is not the exclusive domain of fictional texts but, as has been said, an element that is absolutely transversal to all kinds of linguistic expressions and seeks to build effective rhetorical strategies. Despite the fact that this rhetorical tendency recognizes a series of specificities to canonical literary fictions, some even of a formal type, this distinction has limited relevance since, at most, literary fictions would suppose a particular and intensive use of a communicative resource “ubiquitous in our culture” (Nielsen, Phelan, Walsh, 2015: 62).

<1> In addition to the works just cited, which are pioneering in terms of establishing the rhetorical approach to fiction, there are other more recent works that delve into this paradigm. Noteworthy are the compendia by Fludernik and Nielsen (eds.) (2020), Aaen Maagaard, Schäbler and Lundholt (eds.) (2020), Ryan and Fludernik (eds.) (2020) or Franzen *et al.* (eds.) (2018). To this should be added the entries on the concept of “Fiction” in *The Oxford Research Encyclopedia* (Simona Zetterberg-Nielsen and Henrik Zetterberg-Nielsen, 2019) and *The Living Handbook of Narratology* (Gjerlevsen, 2016).

In this article, however, a possibility that goes against this last premise (which is probably dominant in the field today) will be explored. The very fact of fiction thus understood is not questioned; we believe that fiction can be conceived as a generalized rhetorical-communicative resource and therefore be present not only in literary works, but also in what could be considered well-established non-literary fictions (forecasts of all kinds, legal fictions, mathematical models, working hypotheses, jokes, etc.) and even fictitious entities (imaginary numbers, etc.). What is defended here is that, in the field of literary fiction, certain communicative aspects work in a radically unique way. These radical (and structural) singularities make literary fiction possess a series of structural specificities that affect it on many levels and differentiate it from any other type of discourse, including non-literary fictionalities.

We are aware that in this area we must be especially careful with the use of terms, since there are few concepts more equivocal, polysemic, historically changing and epistemologically elusive than *fiction*². The fact is that *fiction* and *non-fiction*, as conceptual categories, are so broad, variable and full of exceptions that it does not make much sense to make a rough comparison between them. Instead, we will limit ourselves to explore certain differences between two categories that, despite their vastness, do admit a more rigorous and operative comparison: *factual narratives* (in this instance, as a paradigmatic case, journalistic narratives) and *fictional literary narratives*. However, we will not try to delve into this distinction through the usual perspectives (semantic, pragmatic, syntactic-stylistic, narratological) developed since the second half of the 20th century by theorists such as Genette (1990), Cohn (1999), Schaeffer (2013) or Hamburger (1973). Nor will we adjust to the perspectives that the members of *GRK 1767. Faktuales & Fiktionales Erzählen*, a research group from the University of Freiburg which has specialized precisely in the study of convergences and divergences between factual and fictional narratives, have developed for years³. Instead, we will adopt another, less explored (and, above all, less theorized) approach: the very different types of norms that, in our contemporary time⁴, factual (and, in particular, journalistic) narratives and fictional literary narratives admit.

Here we will start from the general premise, developed in detail by Amores (2018 and 2019), that one of the fundamental differences that generally exists between literary fiction and other discourses is that the former has a virtually unlimited expressive potential, while the rest will always show some kind of limitation with respect to what they can express. As will be seen in the second section, the fact that literary fiction lacks any type of rigid or systematic subjection to the states of affairs of the real world means that its enunciation also lacks any *a priori* limitations, in both form and content. However, in all other types of speech, including non-literary fictions, the traces of fiction present in fundamentally factual speeches (such as Obama's

<2> This conceptual instability explains to a large extent there being no consensus as to since when one can speak of literary fiction in the West in a modern sense (that is, as a communicative mode that basically consists in the representation of fictitious worlds that clearly lack a practical purpose and that, despite their untrue character, do not intend to deceive the audience, but rather place them on a plane that goes beyond truth and lie). There is a line of thought that starts in Watt (1957) and that has been prolonged by authors such as Gallagher (2006) or Paige (2011) who argue that the appearance of fiction in this modern sense is parallel to that of the appearance of the modern English novel, so we could speak of fiction from the eighteenth century onward. Other authors, such as Fludernik (2018) or Reuvekamp-Felber (2013) push this date back to the Middle Ages, while others such as Rösler (2014) go even further back, to Classical Greece.

This diversity of opinions about the origin of the modern concept of fiction in the West helps to explain the great diversity of theories about what fiction is. Thus, for example, fiction can be conceived as the imitation of a series of human actions that could have happened within the limits of probability and necessity of a certain literary genre, as Aristotle says in his *Poetics*. In the same way, literary fiction can be interpreted as allegorical metacodification (Heraclitus, 2005 and Porphyry, 1983); as a certain plane of existence subject to a series of specific ontological dependencies (Thomasson, 1999); as the intentional elaboration of a series of modal structures (Doležel, 1998); in terms of illocutionary pretense (Searle, 1975); as a mimetic display of illocutionary force (Ohmann, 1971); as a succession of indirect speech acts (Genette, 1993); in terms of games of make-believe (Walton, 1990) or as a non-referential narrative that presents a series of differentiated stylistic and narratological features (Cohn, 1999), among others. To this should be

or even hybrid genres such as essays, memoirs or autofictions, will always be more or less subject to real-world states of affairs, which implies limits on their enunciation. It is true that we can find a great variability within the group of non-literary and non-fictional texts. An essayist, for example, will have much more freedom to write than the author of an economic report. However, total expressive freedom (and thus the total impossibility of rigid writing rules, or of any rules at all) is only really possible in literary fiction.

We will start from this general point of view and then reduce the scope to the comparison between fictional literary narratives and factual narratives. First we will try to demonstrate that the virtually infinite character of the enunciation of fictional narratives means that their texts cannot be purely considered *examples* of the general discursive category to which they belong (fictional literary narratives), given that the very notion of *example* presupposes general limits of which a determined case is a sample. Instead, it will be argued that fictional literary narratives are *prototypes* (that is, singular expressions with a vocation to break the established schemes of their field) with respect to the discursive category in which they are framed.

Regardless of other profound theoretical consequences, here we will underline a certain difference that, in the realm of the actual writing process, exists between factual narratives and fictional literary narratives. Through the comparison of a journalistic style manual (*The New York Times Manual of Style and Usage* [1999]) and a creative writing book (Stephen King's *On Writing* [2000]), the differing natures of the norms applicable to each type of text will be shown: while the first set of rules generally tries to establish a certain framework of text-world relations, the second, given the impossibility of subjecting a universe of virtually infinite expressive potentialities to a proposed rule set, consists not of rules but of a heterogeneous set of guidelines and advice about the appropriate subjective dispositions that should guide a fiction writer.

1. The virtually unlimited expressive potential of fiction

There are four major types of differences between fictional narrations and factual narrations according to Schaeffer (2013, §1):

Factual and fictional narratives are generally defined as a pair of opposites. However, there is no consensus as to the rationale of this opposition. Three major competing definitions have been proposed: (a) semantic definition: factual narrative is referential whereas fictional narrative has no reference (at least, not in "our" world); (b) syntactic definition: factual narrative and fictional narrative can be distinguished by their logico-linguistic syntax; (c) pragmatic definition: factual narrative advances claims of referential truthfulness whereas fictional narrative advances no such claims. One could add a fourth definition, narratological in nature, where in factual narrative the author and the narrator are the same person whereas in fictional narrative the narrator (who is part of the fictional world) differs from the author (who is part of

added the so-called "rhetorical paradigm" (see Introduction and Note 1), which considers literary fiction a determined case of fiction since the latter is conceived as a mechanism that is absolutely transversal to all linguistic modalities. On the other hand, the different meanings that many authors give to terms such as fiction, fictionality or fictiveness (which sometimes not only overlap, but are even contradictory) (Fludernik, 2018: 73) also complicate things.

In this article, and despite the fact that we will focus on narrative fictions, we can easily assume Fludernik's definition of fiction: "The invention of fictive worlds which are presented in textual, dramatics (i.e., performative), or visual (and audiovisual) form for the entertainment, diversion, intellectual stimulation, and (moral) instruction of recipients. These recipients, in turn, recognize that the truth claims proffered by these texts or artifacts are predominantly universal, moral, and philosophical rather than historical or factual. However, fictionality is not restricted to literary or aesthetic production" (2018: 77-78). To this should be added the consideration that Amores (2018 and 2019) makes in relation to literary fiction, which highlights that the characteristic that distinguishes it from other discourses, including the rest of imaginable fictional modalities, is the potentially unlimited character of its expression.

<3> In this sense, it is worth highlighting the *Faktales und Fiktionales Erzählen* series, which currently has eight published volumes. The first volume of the series (Fludernik, Falkenhayner and Steiner [eds.], 2015) and the eighth (Breitenwischer, Häger, and Menninger [eds.], 2020) are particularly suited to this question.

<4> See second paragraph of Note 1.

the world we are living in) [...]. But this fourth definition is better seen as a consequence of the pragmatic definition of fiction.

Here we will begin from the premise that there is at least one additional difference to those described by Schaeffer. It is a difference that cannot be purely circumscribed to semantic, syntactic, pragmatic or narratological fields, but is in some way transverse to all of them. In fact, we talk about an aspect that very often is taken for granted by the different analytical categories of literary theory, which may even seem trivial at first glance. However, in our opinion it supposes a defining feature of literary fiction of great importance. We are referring to the fact that fictional literary narrative, whose contents have virtually no correspondence obligations with real world, is potentially infinite. On the contrary, factual narrative contents (or, as stated above, hybrid narratives such as essays, memoirs, or autofictions) are limited to a greater extent by a series of real-world factors (truth and error criteria, thematic limitations, certain stylistic obligations, etc.) that limit their expressive potential in multiple ways.

We can find solid indications of the existence of this potentially infinite character of fictional literary narratives even before entering a properly theoretical sphere. For example, and limiting ourselves to the specific field of contemporary novels, a look at the shelves of any library that ordered the works not by theme, but by the authors' last names, would offer us a variety of plots, styles, subgenres, narrative strategies, autobiographical elements, ideological intentions, textual extensions, intertextualities, projections of the literary posture, etc.—practically impossible to systematize. We would find romance novels, but also science fiction ones; we would find first-person narratives, but also third-person, second-person and even so-called “we-narratives”; there would be omniscient narrators and unreliable narrators, baroque prose and aseptic prose, fixed focalizations and multiperspectivism, linear and non-linear stories, politically compromised texts and entertainment ones, autofictions and historical novels, books of more than 1,000 pages and others of just 100, conventional narratives and others that would imitate factual forms, such as a personal diary...

Of course, it would be possible to extract a series of abstract categories (with their corresponding variations) that would serve to order such heterogeneity; the discipline of narratology (and, by extension, the whole of literary theory) is based on the premise that the latter is possible. However, it is one thing for it to be possible, for example, to capture in a dozen categories of narrative focalization the whole set of possible points of view that a literary narrative can adopt, but quite another (and this is what we want to emphasize here) to extract from the observation of 20 or 30 novels chosen at random a set of basic, more or less fixed, norms on how to write a fictional narrative. For practically every norm that we try to make into a general rule (for example, the use of what Hamburger calls “epic preterit” [1973]) we could find a counterexample that would deny the universality of that rule (there are novels written in the present tense, or even in

future tense). It is clear that most factual narratives (historical, legal, etc.) also possess enormous heterogeneity and variability that can be found in multiple levels and in numerous ways. However (and as it will be seen in section 4.1 with a type of factual narration not specially formalized, the journalistic narrative), there will always be a wide margin for establishing structural writing norms.

Without abandoning the pre-theoretical sphere, it should also be noted that in our contemporary times, and with the possible exception of some extremely authoritarian regimes, there are no explicit regulations a fiction writer must comply with when they begin to write. Or put more simply: at the present time, there is nothing that prevents authors from writing *what* or *how* they want. Ultimately, they are not even bound by basic spelling or grammar rules, as we see in many experimental narratives. It is not only that, unlike in the past, today there are no rigid academic norms that determine how a fiction should be properly written; the point is that the right to creative freedom, in most countries, gives legal guarantees to authors so that they can write fiction with no *a priori* limitations. So, it could be said that the only extratextual obstacles to the freedom of writing are factors such as self-censorship or the prospect of editorial rejection. Needless to say, all these skills are impossible in factual narratives such as newspaper articles, history books or police reports.

Now entering into a properly theoretical sphere, another example of this feature of fictional narratives is the normalization, both in artistic and academic terms, of so-called “unnatural narratives”. As it is well known, one of the main features of this type of text is that they fully function as fictional narratives despite the fact that they may not respect many of their own basic norms of internal coherence. Thus, for example, in the context of an apparently realistic fictional world, the protagonist could die on page two and then appear on page three walking down the street, perfectly alive, without any kind of explanation. This and other features of unnatural narratives show that the category of fictional literary narration is not limited even by the obligation to respect the internal coherence of its imaginary worlds. Logical impossibility (or even “inconceivability”, in the words of Umberto Eco [1989: 353]) is a perfectly conceivable possibility in the field of fiction. And again, needless to say, none of this is possible (or at least not in such a radical way) in any kind of factual narrative.

Amores (2018: 54-65) has tried to give a theoretical articulation to these ideas, in addition to considering literary fiction as a phenomenon of significance that would have the exclusive characteristic of choosing with potentially complete freedom the terms in which it generates meaning (2018: 163-231 and 2019: 150-153), through its comparison with the concept of “unamendability” developed by the Italian philosopher Maurizio Ferraris.

According to Ferraris (2015), one of the biggest problems of our postmodern era is our inability to distinguish what is truly real. In a world in which virtual environments are increasingly present, the Italian philosopher denounces that we give credit to the false belief that reality is a sociocultural construction and therefore infinitely manipulable. For Ferraris, Nietzsche's famous phrase "there are no facts, only interpretations" is completely false. The maximum representative of New Realism argues that reality pre-exists and is completely independent of our mental processes. Reality, in essence, is what says "no" to our frequent temptation to confuse our conceptual schemes with what actually exists. Ferraris uses the term "unamendability" ("a contrastive principle which manifests the real as not-I" [2015: 151]) to emphasize the primacy of reality, both natural and social, over our desires and thoughts.

The expressive limitation of factual discourses would come from this unamendability of the real⁵. If reality is unamendable (that is, if it preexists our thinking and is not altered by any cognitive activity alone), it means that reality is also limited. The truly existent is finite and does not correspond to the potentially infinite arbitrariness of the states of affairs conceivable by our imagination. This is the reason why factual narratives are also limited. A factual narrative cannot speak seriously about elves and cannot pretend that the narrator is a mythological creature. Factual narratives must reflect reality, which is not arbitrary (or at least not *completely* arbitrary). Despite its enormous variability, reality is limited and specific.

The fictional space, however, would be, in the words of Ferraris, absolutely "amendable". Literary fiction is not pre-existent to our cognitive activity; it is a direct result of it and is also totally permeable to the arbitrariness of our thoughts. Literary fiction implies a radical "yes" (although articulated by numerous and culturally variable conventions) to our natural tendency to give credibility to our mental representations. The pragmatic base of literary fiction is what Schaeffer calls "ludicrous pretense shared" convention (2010: 147), which establishes that, under some socio-cultural circumstances, both the writer and the audience pretend that some fictional contents are somehow real although they know perfectly well that they are not. So, in the case of literary fiction, the unamendability of the real does not work as an anchor that limits the contents of its texts. Literary fiction is absolutely amendable and, therefore, potentially infinite. The only limit of the fictional space is marked by what is conceivable by the writer's mind and what is knowable by the audiences. Literary fictional expression, therefore, is not subject to the restrictions of the real, so it is virtually infinite.

Searle indirectly highlighted this circumstance when he stated, in his famous article "The Logical Status of Fictional Discourse", that "any sentence whatever can occur in a work of fiction" (1975: 324). Indeed, could there be any sentence that, for any reason, due to its content, its form or any other reason, had no place at all in a fictional work?

<5> Ferraris considers it easy to demonstrate the unamendability of natural objects, and with regard to social objects (abstract objects that strongly depend on contextual social conventions, such as a mortgage), he maintains that their reality comes from their nature as inscribed acts. That is to say, the reality of social objects—the certainty that they are real despite not having a measurable physical corporeity or being ultimately (inter)subjective—is constituted by the registration of (SOCIAL) acts in valid registers. For more information on the concept of documentality, see Ferraris 2015.

Could we imagine a sentence that, due to any of its characteristics, could be considered incompatible with literary fiction or completely unacceptable for it? It is true that certain sentences (such as “the square of the hypothesis is equal to the sum of the squares of the other two sides”) may be difficult to fit into a literary fictional text. But that is not the question we are dealing with here; the question here is whether there exists any sentence that could compromise the fictionality of a text (in the same way that talking about Minotaurs as real creatures would compromise the factuality of a text). The question is whether there could be something, such as a sentence, incompatible with literary fiction or totally unacceptable to it. There are, for instance, numerous examples of novels that in certain passages imitate the style of non-fictional texts such as scientific articles or legal reports. However, they do not lose their status as novels, that is, their status as fictional literary works. In other words, the absolute creative freedom that, at least at present and in democratic countries, is presupposed for literature, makes it so that any kind of sentence can potentially have a place in a fictional work.

Hence, the key point to the virtual infinity of the expressive potential of literary fiction should not be sought at the level of the sentence, but in its natural expressive unity, that is, the text. Or using Searle’s words: could it be said that *any text* can occur in a work of fiction? This is undoubtedly a more complex issue than the previous one. Just saying “yes” would be equivalent to affirming that absolutely any text could be considered a work of fiction, something that is certainly false. It cannot be simply stated that any text can occur in a work of fiction, since it is obvious that not just any text (a washing machine instruction manual, the preamble to a Constitution, etc.) can be considered a fictional text.

However, it could be said that *potentially* any text can occur in a work of fiction. Because fictional narrations, as we have seen, are freed from any subjection to the real world and therefore from any predefined limit about what they can express, they have no predetermined limitations to what they can say. Whether it was imitating its discursive characteristics (a novel that presented itself totally or partially as a police report, the transcription of a conversation, the transcript of a flight recorder, etc.) or simply embedding the text within the main narrative, fiction would have the ability to integrate any kind of text. There is no doubt, of course, that certain texts would have a better fit than others within it. But that is why we say that the fictional literary expression is not *infinite*, but *potentially infinite*. In any case, if we defend that the expressive potential of fiction is virtually infinite, it is because it does not possess any *a priori* expressive limitation, not because it can *de facto* encompass all kind of texts.

The key point is that a literary fictional narrative not only creates an imaginary world with absolute freedom but that it also creates in a completely free way the conditions for generating meaning. As Adams states (1985: 12-14), in the pragmatic structure of literary

communication, the message, and not only the textual content itself, is fictional; other communicative elements (sender, receiver, context) are also fictional, they do not exactly correspond with their real and empirical counterparts. Thus, it could be said that the capacity of fictional communication to create certain meaning conditions is potentially unlimited; such capacity is just not affected by the limits necessarily imposed by (the amendable) reality. Because of such flexibility, any textual content could potentially be part of a work of fiction. This virtually unlimited ability of fiction to invent its own conditions for generating meaning allows us to say that the expressive potential of fiction is virtually infinite.

In light of the above, it could be said that this virtually infinite expressive potential is what—beyond semantic, syntactic, pragmatic or narratological issues—distinguishes narrative literary fiction not only from factual narrations, but also from any other communication modality. Any sentence can occur in a fictional literary narrative, and any text can (potentially) occur in a fictional literary narrative. Literary fiction is the only communication modality capable of establishing with almost complete freedom the terms by which it generates meaning, and this allows it to (potentially) express any type of content, without limits of any kind. No other communication modality (including non-literary fictional and hybrid texts) can achieve this type of freedom.

2. The fictional prototype

The fact that literary fiction narratives are characterized by a potentially unlimited expressive potential has a series of extremely deep theoretical consequences. These consequences ultimately reach the primary semiotic stage of all communicative acts, which, as stated above, is signification (see Amores 2018: 163-231 and 2019: 150-153). In this section, however, we will focus on the impact that the virtually unlimited expressive potential of fiction has on the epistemological status of its texts. Specifically, we will focus on a question that, again, may seem trivial, but which is greatly relevant in our opinion: the type of epistemological link that exists between a specific fictional literary narration and the general category of *literary narrative fiction*.

To better understand this approach, we will use an example of factual narration, Eric Hobsbawm's *The Age of Extremes* (1994). What is this work in relation to the general communication modality to which it belongs, the historical discourse? In our opinion, *The Age of Extremes* is a more or less representative *example* of a work of History. Historical discourse, as a factual communication modality, predetermines a set of correspondence norms between its textual contents and the real world (including enough documented facts, etc.), and Hobsbawm's book fulfills them. Regardless of the quality or relevance of the text, the *historicity* of *The Age of Extremes* relies on the fact that it complies with a set of norms that structure historical discourse as such. And these norms, flexible and changing as they are, limit the expressive potential of historical discourse. Not just

any sentence can occur in a work of History; and not every text can (potentially) occur in a work of History. Historical discourse, however diverse it may be, constitutes an expressive potential limited by norms. Hobsbawm's work exemplifies a certain expressive possibility subject to those expressive rules.

In the case of narrative fiction, however, the scheme is different. How would a novel like Stephen King's *Carrie* (1974) be considered with respect to the general category of *literary narrative fiction*? Could it really be said that *Carrie* is an *example* of literary narrative fiction? Apparently yes, since it is a text that complies with many of the semantic, pragmatic, syntactic and narratological characteristics of narrative fiction stated by Schaeffer (see above). Furthermore, the tradition of literary studies and the need to establish minimally solid conceptual categories compel us to do so. But the chief point is to what extent a specific fictional work can fully exemplify the general category of *literary narrative fiction*. If, as stated in section 2, the expressive potential of fiction is virtually unlimited, and if fictional enunciation has a virtually infinite expressive variety, how could a single work like *Carrie* be a *full* example of it? If we assume that an example is a more or less representative case of a general category, how could we exemplify with a single and limited work a category defined by its potential lack of limits? In other words, could an infinite (or, at least, a potentially infinite expressive potential) be really and fully exemplified with a specific case?

An example can be considered as such as long as it illustrates something minimally determined and subject to a series of stable patterns. The expressive potential of historical discourse, enormously varied but not unlimited, can be exemplified by determined texts. The set of finite expressive possibilities invoked by historical discourse can have a valid exemplification in a determined and limited historical work, like Hobsbawm's *Age of Extremes*. However, literary narrative fiction, whose expressive potential is virtually unlimited, and in which all kinds of sentences and potentially all kinds of texts can occur, would be largely incompatible with the idea of the *example*. Neither *Carrie* nor any other individual fictional narration could fully exemplify, represent and/or capture the potentially infinite expressive possibilities of literary narrative fiction.

So, how could one consider a determined fictional narrative with respect to the general category of *literary narrative fiction*? Here we propose to consider individual fictional works *prototypes* with respect to the general category of *literary narrative fiction*.

According to the Oxford Dictionary, a prototype is "a first or preliminary version of a device or vehicle from which other forms are developed"⁶. There is a second meaning: "The first, original, or typical form of something; an archetype"⁷. Here we are interested in the term *prototype* not in its sense of paradigm destined to be imitated,

but in its etymological sense of *first type*, that is, as a radically new creation that, as such, does not comply (or complies only minimally) with previous general schemes.

There are two fundamental reasons that lead us to defend that every fictional text must be considered a *prototype* (and not an *example*) with respect to the general category of *literary narrative fiction*. Firstly, the potentially infinite expressive possibilities of literary fiction make it difficult to establish clear structural rules about the composition of its texts. That is to say, the fact that literary fiction implies an almost total expressive freedom restricts the possibility of explaining and classifying its texts in terms of rules (or at least, in terms of precise and systematic schemes). This calls into question the relevance of the example as an epistemological category, since, by definition, every example embodies, in an individual, limited and determined case, a series of fundamental norms and schemes that constitute the general category it represents. It is true that there are many theoretical categories capable of ordering fictional expression, from the “principle of minimal departure” (Ryan, 1991: 48-60) to literary genres. However, the ordering capacity of these categories is limited in relation to the virtually unlimited expressive potential of narrative fiction. In a word, the unlimited expressive power of fiction leaves little room for the existence of truly structural rules about it, which means that, in a certain way, every fictional literary work has to make up its own expressive path, the exact way in which it means and generates meaning. Thus, every fictional literary work can be considered an *expressive prototype*.

The second reason to consider fictional literary works as prototypes is closely linked to the first, and refers to the special requirement of novelty that all its texts have. The key is, however, that this requirement goes beyond the explicit novelty of the narrative contents, where a literary work should not just literally copy passages, plots, situations or characters from previous works. The novelty is not limited to a mere stylistic-rhetorical question. It also must be considered in more subjective terms, very difficult to systematize into solid theoretical categories (style, narrative voice, etc.).

It is true that, since the very origin of literary theory, there have been numerous narratological studies defending the existence of narrative archetypes repeated over and over again (see, for instance, Propp, 1968). And it would be easy to find similar narratological patterns in many works. But the novelty demanded of a fictional work is not necessarily in these macro-structural levels, but in more specific ones: contents, plots, forms of expression, or aspects that are even more difficult to systematize and conceptualize, such as the “tone” of the story. Elements, in short, are difficult to capture in specific theoretical categories owing to their subjective, non-systematic nature.

<6> <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/prototype>>.

<7> <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/prototype>>.

Given these two circumstances (the potential expressive infinity that impedes the establishment of definitive paradigms and the constant demand for novelty), we believe that every fictional literary narration constitutes a *prototype* (and not an *example*) with respect to the general category of *fictional literary narration*. In fact, this could be considered another difference between fictional and factual narrations: the first produce prototypes, while the second produce more or less representative cases, that is, examples.

3. Writing rules

Our intention is to exemplify what was defended in the two previous sections through a specific comparison: *The New York Times' Manual of Style and Usage* (1999) and Stephen King's partially biographical book *On Writing* (2000). Both works prescribe certain norms (or, at least, they suggest certain general guidelines) on two types of writing: journalistic and fictional literary narration. Now then, this choice would raise at least two questions: a) Why these two types of texts (a newspaper manual of style and a partially autobiographical essay on creative writing)? and b) Why only this style manual and only this creative writing text?

The answer to question a) is perhaps the easiest. The aim is to compare the guidelines provided by a creative writing manual with those provided by other texts focused on factual writing. And when it comes to this last field, there were not many suitable possibilities different from a journalistic style manual. Indeed, it would be possible to find similar guidelines with regard to the writing of reports, legal documents, academic texts, protocol documents of all kinds (congratulations, condolences, acceptance or rejection responses, etc.). But in our opinion, the established norms were rather simplistic—attending to fewer registers and levels of expression—and often focused on formal aspects, without trying to fully standardize the type of relationship between the text and the world.

Regarding question b), the answer is probably less satisfactory. Ultimately, it depends on the representativeness of both works in their respective fields. We are talking about, on the one hand, the style manual of what is considered the most important and prestigious newspaper in the world and, on the other, a creative writing manual written by one of the most widely read and adapted living writers. We cannot deny the arbitrariness of this choice (the hierarchies of value and representativeness of this type of work are much less developed than in other discursive fields), but we do deny its partiality; we really believe that the choice of other works would have also supported our thesis.

3.1. Factual narrative writing rules

Although verbal communication always implies multiple ways of expressing messages, we have already seen that in the case of factual narrations this expressive freedom, however broad, will always be limited. We will see this circumstance in a paradigmatic example of factual narrations, journalistic narrations. As it is well known, these kinds of texts are regulated (at least in the most important newspapers) by guidelines contained in style manuals. These guidelines are a set of rules which aim to guarantee the quality and homogeneity (and by doing so, the credibility) of the different texts that make up a newspaper. Thus, in a style manual we can find topics ranging from which words to avoid for being too informal to the obligation of impartiality when covering a controversial piece of news.

It is important to clarify that we are aware of the limited role a newspaper's style manual often has. Despite the fact that these texts require things such as objectivity or varying sources, on numerous occasions we will find biased and false information in what is published. Still, the values that are advocated in these texts, regardless of the degree to which articles actually comply with said values, will have to coexist with the determined editorial line of the newspaper. In other words, as much as the *NYT* style manual demands objectivity, its liberal editorial line will make it much more common to find favorable information about members of the Democratic Party than about members of the Republican Party (even though reality may not be compatible with this view). Additionally, these rules are designed for conventional information and will sometimes encounter problems governing texts such as opinion columns, which may have literary or fictional features.

We reiterate that we are aware of the limited role of a style manual with respect to the actual contents of a newspaper. But the mere fact that these rules exist (no matter how much they may be breached in practice) and their wide presence and influence within newspapers show the possibility of existence of a regime of relationship between the journalistic text and the world that can be translated into a set of specific rules.

The New York Times' Manual of Style and Usage (1999), for instance, is an extensive compendium of norms that covers many different levels of writing. For example, it prescribes certain orthographic rules such as capitalizing the names of political parties (Democratic Party, Republican Party, etc.) (Siegal and Connolly, 1999: 265). Similarly, it discourages the use of terms that are considered too colloquial; for instance, instead of “phony”, it recommends using a synonym such as “counterfeit”, “fake” or “false” (Siegal and Connolly, 1999: 259).

However, what we want to emphasize here are the rules the manual prescribes at a deeper level. According to the manual, all texts must have “a fluid style, be easygoing but not slangy and only occasionally colloquial” (Siegal and Connolly, 1999: viii). In order to achieve such a style, the manual prescribes to writers the use of powerful images

capable of capturing the essence of complex issues. It gives more importance to verbs rather than adjectives, recommends the use of short sentences and only the exceptional use of long ones and the avoidance of using commonplaces (Siegal and Connolly, 1999: vi-vii).

The manual also gives advice and prescribes obligations that go beyond the formal aspects of the texts. There are sections, for example, which refer to content structure issues, such as the entry on “fairness and impartiality” (Siegal and Connolly, 1999: 127-128):

The news columns take no sides and play no favorites, in what they cover or what they omit. When reporting on conflict, they give all parties a chance to be heard. If a person or institution is criticized in an article, the subject must have an opportunity to reply. If the attack is detailed or occurs in a deeply researched article, time and space must be allowed for the subject’s thoughtful comment. A reporter must take every effort to reach those criticized. If they cannot be found, the article should say what effort was made, over how long time and tell why it did not succeed.

and the entry on “obscenity” (Siegal and Connolly, 1999: 242);

The Times writes unblushingly about sexual behavior, arts censorship, science, health, crime and similar subjects, opening its columns to any newsworthy detail, however disturbing, provided the approach is dignified and the vocabulary clinical rather than coarse. In these situations, the paper rejects evasiveness and euphemism, which would be a disservice to readers who need to understand issues.

Although the rules described are not absolutely rigid (as stated in its prologue, the book should not be considered “a catalog of bans on words or phrases” [Siegal and Connolly, 1999: vii-viii]), the key point is that *The New York Times* manual wants the journalists to write texts that, to a greater or lesser extent, and in spite of their immense variability (reports, chronicles, news, etc.), meet certain general guidelines when reporting real-world facts. And these general guidelines, as the very existence of the manual shows, can be translated into norms that pursue the goal of narrating reality objectively. In spite of the fact that the newspaper values aspects such as “the freshness a writer may infuse into a phrase” (Siegal and Connolly, 1999: viii), its priority is to occupy a solid enunciative position by narrating real-world facts in a truthful, homogeneous and clear way. Put succinctly, *The New York Times* manual could be considered a set of guidelines for building a determined correspondence scheme between the newspaper contents and the real-world states of affairs described. And it is precisely the non-arbitrariness of the real world, the “unamendability” described by Ferraris, which allows this correspondence scheme to be subject to relatively restrictive norms.

3.2. Fictional narrative writing rules

The first paragraph of *The New York Times* style manual summarizes some of the key differences that, in terms of writing rules, exist between factual and fictional narratives (Siegal and Connolly, 1999: 5):

There is Style and there is style. This book will traffic in the second kind, but must reach its territory by way of homage to the first. Style, with a capital S, achieves what a rule book never can: it lights the page, draws the reader, earns their delight, makes them gasp or weep and sometimes captures a place in memory.

In effect, according to the manual, *style* (in lowercase) is “a set of tricks [...] the ingredient that enables any single issue of *The New York Times* to supply the minimum daily requirement of crisis and struggle and triumph without homogenizing the insights and wit of scores of individual writers” (Siegal and Connolly, 1999: 5). However, *Style* (with a capital S) is composed of a set of writing qualities that cannot be translated into fixed rules.

This is the implicit premise most of the books on creative writing (including Stephen King’s *On Writing*) start from. King compares the process of writing narrative fiction with the use of the different tools in a toolbox. The first two shelves of the toolbox are roughly equivalent to what *The New York Times* manual defines as *style* (in lowercase). In this part of the book, we can find recommendations on vocabulary and grammatical construction in which King defends the importance of naturalness and simplicity in writing (2000: 111-136). The third shelf, however, would be equivalent to what the *NYT* manual defines as *Style* (with a capital S), and which the author identifies as where one can “begin to write real fiction” (King, 2000: 136).

And what rules (or better, what *guidelines*) have to be followed to “begin to write real fiction”? We must start from the basis that all advice given by King on writing (like those given by any other writer) is deeply subjective. That is, King describes *what works for him* when writing fiction texts although in many cases he recognizes that there are alternative (or even opposing) methods. This could be considered an unnecessary clarification, but not in our opinion, since it points to a basic aspect of fictional writing: with the exception of some advice on certain stylistic or formal aspects of a text, most of the guidelines are focused on the subjectivity of the author. When writing a fictional text (that is to say, a fictional prototype), the rules cannot be systematic in prescribing *how to write*, but rather contain advice on *what subjective disposition should be taken when writing*.

For instance, let us recall King’s initial advice given to anyone wanting to be a fiction writer: “read a lot and write a lot” (King, 2000: 145). The author is inflexible in this regard. He argues that there is no possible shortcut to these two simple and interconnected norms, to the point that “if you don’t have time to read, you don’t have the time (or the tools) to write” (King, 2000: 147).

With these two rules, however, King does not refer only to the need to become familiar with a specific activity to be good at it. For the author, reading and writing a lot is important to become a fiction writer because it allows one to achieve a determined mental state, a determined subjective situation, which is essential when writing fiction (King, 2000: 150-153):

The real importance of reading is that it creates an ease and intimacy with the process of writing; one comes to the country of the writer with one's papers and identification pretty much in order. Constant reading will pull you into a place (a mind-set, if you like the phrase) where you can write eagerly and without self-consciousness. It also offers you a constantly growing knowledge of what has been done and what hasn't, what is trite and what is fresh, what works and what just lies there dying (or dead) on the page. The more you read, the less apt you are to make a fool of yourself with your pen or word processor.

We believe that this fragment illustrates well our hypothesis that the rules of writing fictional narration affect the subjectivity of the author. When King talks about what he considers the "Great Commandment" of a writer of fiction (reading and writing a lot), he is not referring to a mere question of improving through practice (something that could also be applied to any other writing modality). For King, reading and writing are means of achieving a certain mental state marked by enthusiasm and inspiration; a mental state outside of which writing fiction would be impossible.

There are other similar recommendations, such as what King calls "closing the door". With this phrase the author refers to the need to have a physical space isolated from the world in which one can write for long periods of time. However, the idea of closing the door does not only refer to the practical need to have a place to write without distractions, a "room of one's own"; for King, it also implies a serious commitment to writing. Closing the door implies loneliness and long hours of dedication to the task of writing fiction, and hence it can be considered the physical manifestation of the writer's deep mental determination. As King says: "The closed door is your way of telling the world and yourself that you mean business; you have made a serious commitment to write and intend to walk the walk as well as talk the talk" (King, 2000: 155).

In this respect, King recommends that a text be revised only twice once the original manuscript has been finished. And the reason, again, has to do with the preservation of an optimal mental state for writing. Once basic errors of narrative coherence have been corrected, not revising a text further has two main advantages in that it allows the writer to both "be faithful to the initial enthusiasm and overcome the doubt that is always on the lookout" (King, 2000: 231).

4. Conclusions

As noted in the introduction, in recent years the main trends in this field have been focused on research avenues that do not problematize the difference between fiction and non-fiction. The study of fiction(ality) (which is essentially the study of fiction beyond literary fiction) starts from the premise that it is a transversal resource to any linguistic modality, so it gives little importance to the aforementioned difference.

However, we still think that it has a lot to offer in theoretical terms. Perhaps not through the classical ways in which this difference has been investigated, but through what in our opinion is an attribute that radically differentiates literary fiction from any other type of discourse: its potential expressive infinity. The absence of rigid correspondence rules with regard to the real world, together with the absence of almost any obligation to internal coherence (or, at least, with its virtually unlimited capacity to establish the logics and procedures through which it can mean, implies that, taking Searle's words, any phrase whatsoever can occur in fiction (and potentially any text can be accepted as fictional). The contents of the factual modalities, however, more or less bound to correspondence obligations with real world, and required to meet some basic internal coherence standards, will always be limited in some way.

The paradoxical task of theorizing the virtually infinite expressive potential of literary fiction (Amores, 2018) is one of the areas in which our discipline can deepen. Moreover, such a task is fully complementary to fictionality studies. In fact, it could be said that the approach of unnatural narratology (many of whose representatives, on the other hand, are also fictionality theorists) works in this direction, that is, in trying to explain the eccentric logic that governs some fictional texts which present anomalies in terms of internal coherence. And in this complex cartography of non-natural fictional expression, the comparison with the limited expressive possibilities of factual (natural) narratives, more or less bound to systematic and stable norms, is enormously productive and enlightening.

Beyond the four classic perspectives mentioned by Schaeffer and the works of the *GRK 1767. Faktuales & Fiktionales Erzählen* group, we have tried to approach the difference between fictional narration and factual narration from another point of view: the very different natures of the writing guidelines that each of them accepts. The working hypothesis was that the profound expressive difference between fictional and factual narratives (which, as explained in section 3, makes it more appropriate to speak of *prototypes* rather than *examples*) would translate into mutually antagonistic writing guidelines.

The reasoning was limited to two specific possibilities (modern literary narrative fictions, in one case, and journalistic narratives, in the other), and two specific normative texts were compared: *The New York Times Manual of Style and Usage* and King's creative writing book *On Writing*. The result of this comparative analysis revealed that the journalistic style manual proposed a series of specific guidelines across all aspects of writing, from capitalization rules to requirements of objectivity and a neutral perspective in the information itself. However, King's book, beyond a series of brief advice on formal issues, barely spoke of scriptural aspects *per se*; it focused its pieces of advice on issues related to the attitudes that a person who wants to become a true fiction writer must follow.

Our hypothesis contends that the underlying reason for this disparity would be the difference between the limited universe of expressive possibilities of journalistic discourse and the potentially infinite universe of expressive possibilities of literary fictional discourse. In the first case, and given that there are pretty clear notions about *what* a journalist can say and *how* he or she can say it, it is possible to give a series of writing rules on form and content. So, the limitation of what can be said in journalism is what enables journalistic style manuals to exist. But in the case of literary fiction, which can refer to potentially any text, the expressive possibilities are virtually endless. Additionally, the prototypical nature of fictional narratives tends toward a search for novelty and a break with previous traditions. Considering all of these factors makes it extremely difficult to establish general, stable and systematic rules on how fiction can (or should) be written. Despite the ancient treatise tradition of the West, which extends from Classical Greece to Romanticism, the limited validity that the vast majority of these documents maintain today would be proof of what we defend.

Given this circumstance, what would have been King's normative strategy in his book? If we are right and the infinite nature of fiction makes it impossible to apply minimally fixed rules, what could be effectively regulated in relation to writing fiction? The conclusion drawn from King's book (which would extend to other similar books, and even to many creative writing courses), is that the only thing that can be minimally systematized when writing fictional narratives is the attitude that the writer must have. The true fiction writer, according to King, must be a voracious reader, must write several hours every day, must not fear loneliness, must take his work seriously although never see it as an obligation... Does this mean that there is only one valid attitude to be a fiction writer? Of course not. A brief look across the literary landscape shows us that there are writers who barely meet any of these standards. In fact, King himself warns that, though this specific set of dispositions and attitudes works for him, it may not be effective for others.

So, to what extent are we really talking about writing rules? In our opinion, and in the case of something as immensely complex as fiction writing, the problem is precisely that it is impossible to find more normativity than that. Or in other words: it is easier to identify patterns of attitudes among fiction writers, however varied they are, than to try to determine the improbable writing patterns that could govern the infinite potential of literary fiction, made up of millions of prototypes in constant evolution.

Works Cited

- AAEN MAAGAARD, C; SCHÄBLER, D. and WOLFF LUNDHOLT, M. (eds.) (2020): *Exploring fictionality: conceptions, test cases, discussions*, Odense: [Syddansk Universitetsforlag](#).
- ADAMS, J-K. (1985): *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- AMORES, M. (2018): *Ficción: anatomía de un potencial infinito*, Madrid: Visor Libros.
- AMORES, M. (2019): “La significación como nivel teórico para una diferencia estructural entre la ficción y la no ficción”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 142–165.
- BREITENWISCHER, D., HÄGER, H-M. and MENNINGER, J. (eds.) (2020): *Faktales und fiktionales Erzählen II. Geschichte – Medien – Praktiken*, Würzburg: Ergon.
- COHN, D. (1999): *The Distinction of Fiction*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DOLEŽEL, L. (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ECO, U. (1989): “Report on Session 3: Literature and Arts” in Allén, S. (ed.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Science: Porceedings of Nobel Symposium 65*, New York: De Gruyter, 343-355.
- FERRARIS, M. (2015): “New Realism: A Short Introduction” in Gironi, F., Austin M., and Jackson R. (eds.) *Speculations VI*, New York: Punctum Books, 141-164.
- FLUDERNIK, M., FALKENHAYNER, N. and STEINER, J. (eds.) (2015): *Faktales und Fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Würzburg: Ergon.
- FLUDERNIK, M. (2018): “The Fiction of the Rise of Fictionality”, *Poetics Today*, vol. XXXIX, 1, 67-92.
- FLUDERNIK, M. and SKOV-NIELSEN, H. (eds.) (2020): *Travelling Concepts: New Fictionality Studies*, Bern: Peter Lang.
- FRANZEN J., et al (eds.) (2018): *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Würzburg: Ergon.
- GALLAGHER, C. (2006): “The Rise of Fictionality” in Moretti, F. (ed.), *The Novel, History, Geography, and Culture*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, Vol. I, 336-363.
- GENETTE, G. (1990): “Fictional Narrative, Factual Narrative”, *Poetics Today*, vol. XI, 4, 755-774.
- GENETTE, G. (1993): “Acts of Fiction” in *Fiction & Diction*, Ithaca: Cornell University Press, 30-54.
- GRICE, H. P. (1975): “Logic and Conversation” in Cole, P. and Morgan, J. (eds.), *Syntax and Semantics, Vol III: Speech Acts*, New York: Academic Press, 41-58.
- HAMBURGER, K. (1973): *The Logic of Literature*, Bloomington: Indiana University Press.

- HERACLITUS (2005): *Homeric Problems*, Russell, D. A. and Konstan D. (eds.), Atlanta: Society of Biblical Literature.
- HOBSBAWM, E. (1994): *The Age of Extremes*, London: Abacus.
- KING, S. (2000): *On writing*, New York: Scribner.
- OHMANN, R. (1971): "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1-19.
- PAIGE, N. (2011): *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PORPHYRY (1983): *On the Cave of the Nymphs*, Lamberton, R. (ed.), New York: Station Hill.
- PROPP, V. (1968): *Morphology of the Folktale*. Scott, L. (trans.), Austin: University of Texas Press.
- PRATT, M. (1977): *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press.
- REUVEKAMP-FELBER, T. (2013): "Diskussion: Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, vol. CXXXII, 3, 417-444.
- RÖSLER, W. (2014): "Fiktionalität in der Antike" in Köppe, T. and Klauk, T. (eds.), *Fiktionalität: Ein Interdisziplinäres Handbuch*, Berlin: De Gruyter, 363-384.
- RYAN, M-L. (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- SCHAEFFER, J-M. (2010): *Why Fiction?* Cohn, D. (trans.), Lincoln: University of Nebraska Press.
- SCHAEFFER, J-M. (2013): "Fictional vs. Factual Narration" in *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn et al. (eds.), Hamburg: Hamburg University Press.
<<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/56.html>>, [28/12/2020].
- SEARLE, J. (1975): "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, 319-332.
- SHANG, B. (2015): "Unnatural Narratology: Core Issues and Critical Debates", *Journal of Literary Semantics*, 44, 169-194.
- SIEGAL, A. and CONNOLLY, W. (1999): *The New York Times Manual of Style and Usage*, New York: Three Rivers Press.
- SPERBER, D. and WILSON, D. (1995): *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.
- THOMASSON, A. (1999): *Fiction and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WALSH, R. (2007): *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus: The Ohio University Press.
- WALTON, K. (1990): *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard University Press.
- WATT, I. (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, London: Chatto and Windus.
- ZETTERBERG GJERLEVSEN, S. (2016): "Fictionality" in Hühn, P. et al. (eds.) *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University,
<<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/138.html>>, [16/08/2021].

ZETTERBERG-NIELSEN, S. and ZETTERBERG-NIELSEN, H. (2019): "Fictionality" in Frow, J. (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Literary Theory*, Oxford: Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1061>>, [16/08/2021].

#27

CUANDO LA MÚSICA YA NO DICE EL TEXTO: UN POEMA DE FRANCISCO PINO COMO PUERTA DE ENTRADA A LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

Diego Zorita Arroyo

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-0611-0254>

Artículo || Recibido: 03/11/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.14

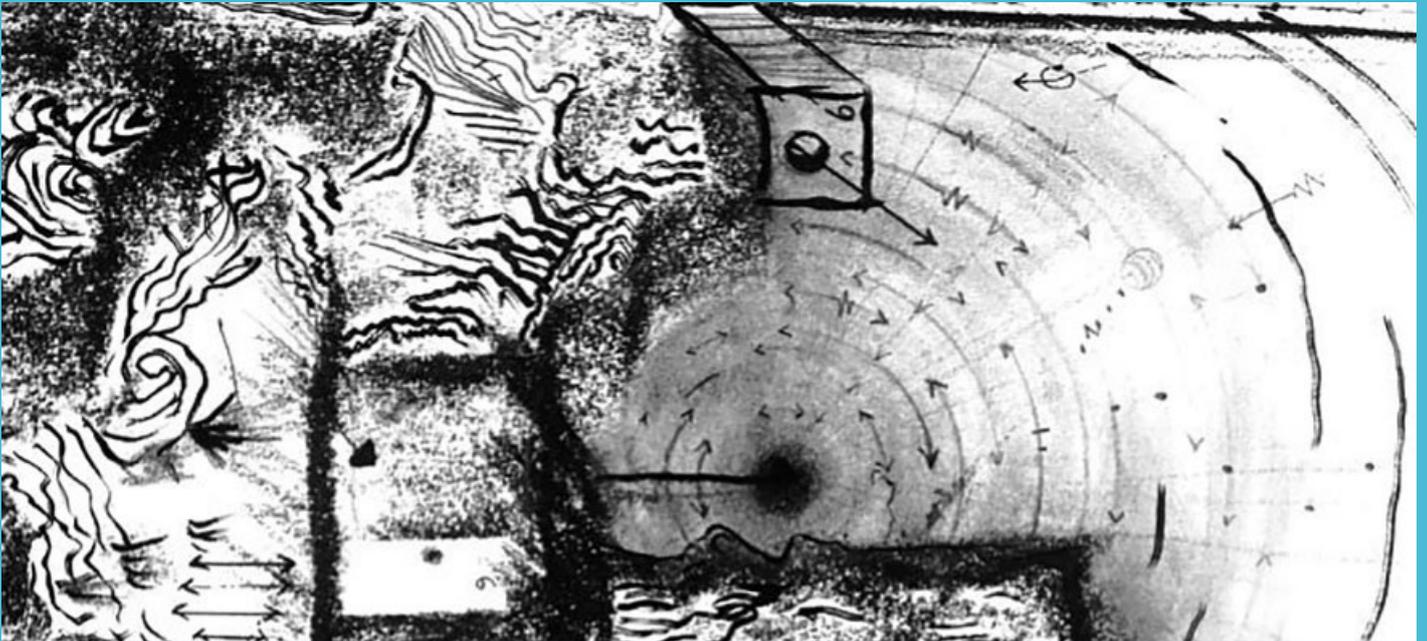
diegozorita@hotmail.com

Ilustración || © Damariz Aispuro – Todos los derechos reservados

Texto || © Diego Zorita Arroyo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || La obra de Francisco Pino ha recibido poca atención crítica pese a su importancia fundamental para comprender la poesía experimental española. En este artículo, interpreto uno de sus poemas de 1969 «Lírica que se vuelve económica». La interpretación que Túa Blesa ofreció en sus *Logofagías* no abunda en el radical cuestionamiento de la tradición lírica que este poema encarna. Este artículo revisa dicha interpretación y ofrece una propuesta alternativa que no refiera los procedimientos de silenciamiento del texto a la experiencia del poeta sino a las mediaciones materiales que han definido el sentido común sobre aquello que cuenta como un poema. Interpretado en esta perspectiva, el poema de Francisco Pino constituye una guía de lectura ineludible para comprender las creaciones poéticas experimentales del tardofranquismo.

Palabras clave || Poesía experimental española | Francisco Pino | Lírica | Medio | Sonido

Quan la música ja no diu el text: un poema de Francisco Pino com a porta d'entrada a la poesia experimental espanyola

Resum || L'obra de Francisco Pino ha rebut poca atenció crítica malgrat la seva importància fonamental per a comprendre la poesia experimental espanyola. En aquest article, interpreto un dels seus poemes de 1969 «Lírica que se vuelve económica». La interpretació que Túa Blesa va oferir en les seves *Logofagías* no abunda en el radical qüestionament de la tradició lírica que aquest poema encarna. Aquest article revisa aquesta interpretació i ofereix una proposta alternativa que no refereixi els procediments de silenciament del text a l'experiència del poeta sinó a les mediacions materials que han definit el sentit comú sobre allò que compta com un poema. Interpretat en aquesta perspectiva, el poema de Francisco Pino constitueix una guia de lectura ineludible per a comprendre les creacions poètiques experimentals del tardofranquisme.

Paraules clau || Poesia experimental espanyola | Francisco Pino | Lírica | Mitjà | So

When the Music No Longer Speaks the Text: A Poem by Francisco Pino as an Entryway to Experimental Spanish Poetry

Abstract || Francisco Pino's poetry has received scant critical attention despite its central importance for a correct comprehension of Spanish experimental poetry. In this article, I examine one of his poems from 1969 "Lírica que se vuelve económica". Túa Blesa's interpretation of the poem in his *Logofagias* did not address the radical questioning of the tradition of the lyric present in the poem. This article revises Blesa's interpretation and offers an alternative take on its silencing mechanisms, which do not refer to the experience of the poet but to the material mediations which have defined our common sense about what is poetry. In this light, "Lírica que se vuelve económica" constitutes an outstanding reading guide to understand the experimental poetical works of late-Francoism.

Keywords || Spanish experimental poetry | Francisco Pino | Lyric | Medium | Sound

0. Introducción

En 1969 aparecía *Textos económicos*, el poemario que abría la fase experimental del ecléctico poeta vallisoletano Francisco Pino quien, tras la Guerra Civil, había desarrollado una poesía de corte religioso y contemplativo a través de la que buscaba la unión de los contrarios. Sin embargo, pasados diez años del Plan de Estabilización, cuando España degustaba los primeros frutos de una incipiente y controvertida modernización y las viviendas de los españoles comenzaban a equiparse con televisores y teléfonos (Buchanan, 2007: 91), Francisco Pino escribe *Textos económicos*. Que Francisco Pino decidiera presentar esta obra como un conjunto de «textos económicos» adquiere su sentido irónico si tenemos en consideración la creciente disponibilidad de mercancías que experimentó la España de los últimos años de Franco, que contrasta con la «carencia de sentido utilitario» (Hernández, 1974) que, al menos desde el Romanticismo, ha definido la poesía.

Textos económicos constituye una contribución¹ a los empeños de la poesía concreta por descomponer el espacio tipográfico que había definido tradicionalmente la poesía lírica. Si en el orden lírico el poema era identificado, espacialmente, por el alineamiento sucesivo de los versos a la derecha de la página, Pino rearticula el modo de disposición de las palabras para plantear nuevas posibilidades de relación semántica entre ellas, en una línea muy similar a la propuesta por Mallarmé en *Un coup de dés*. Dentro de este poemario, se recoge un texto titulado «Lírica que se vuelve económica» (1969) [fig. 1]. En dicho texto, el material que supuestamente constituye la condición necesaria de la existencia de la poesía —la palabra— ha desaparecido dejando, en su ausencia, el espacio que ocupó o que podría llegar a ocupar. Además del espacio, se han mantenido las marcas tipográficas que pautan el ritmo prosódico y las pausas entre las palabras ausentes, de modo de que el poema consiste en la división tipográfica, mediante puntos y comas, de una serie de espacios en blanco. En la nota al pie que cierra el poema, Pino introduce el componente místico² de sus experimentaciones materialistas con la poesía: «Repítase hasta que el cosmos tenga las mismas pausas».

<1> La relación de Francisco Pino con la poesía experimental y concreta española fue problemática. El poeta vallisoletano etiquetó su segundo libro experimental, *Solar* (1970), como un libro N.O., adscribiéndolo así al grupo constituido por Fernando Millán tras la muerte de Julio Campal (Frühbeck Moreno, 2013: 87) sin notificar dicha adscripción a los componentes del grupo recién creado. Dicha adscripción propició el conocimiento de la interesante propuesta experimental del poeta vallisoletano, aunque los contactos se agriaran tras su exclusión de la antología *Palabras en libertad* que Fernando Millán editó junto a Jesús García Sánchez en 1975.

<2> Como lo ha señalado pertinentemente Alberto Santamaría en su texto para el catálogo de la exposición que organizó el MUSAC «Francisco Pino: Una realidad tan nada»: «La peculiaridad de Pino, aquello que lo hace único en el panorama de la poesía experimental de los sesenta y setenta, tal vez sea la capacidad de hacer de la experimentación poética un vehículo para la experiencia mística» (15).

concebirlo en el espectro de la ideología poética del genio romántico cuya experiencia, patológica, marginal y trascendente al lenguaje, se manifiesta en las figuras del silencio.

En este sentido, Blesa interpreta «Lírica que se vuelve económica» como un texto donde la logofagia «ha corroído todo el discurso, no ha dejado espacio alguno para la palabra, aunque ha dejado su huella en las marcas que la pautan, que la puntúan y, en su caso, la sustituyen» (1998: 36). Sin embargo, como ocurre en la tradición de la lírica, Túa Blesa vuelve a remitir estos procedimientos de transfiguración retórica del silencio a la experiencia del poeta pues es él quien «ha visto el otro lado, ha tenido la experiencia del límite y aun del afuera de los límites y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto» (1998: 15). De modo que las figuras del silencio no serían sino las exteriorizaciones precarias y parciales de una experiencia pretérita, una experiencia lingüística o sobre los límites del lenguaje, sí, pero que antecede a su manifestación escrita y que tiene al poeta como su médium³.

1. Una reinterpretación materialista de «Lírica que se vuelve económica» (1969)

Sin embargo, en este artículo quería plantear una interpretación alternativa para este poema de Francisco Pino que va en contra, también, de las lecturas que Carlos Frühbeck Moreno (2013: 8) o Esperanza Ortega (2002: 24) realizan de su poética. Tanto Frühbeck Moreno como Ortega consideran que la unidad de la poesía de Francisco Pino radica en su figuración romántica del poeta como visionario y de la poesía como intento de recuperación de la originaria naturaleza motivada del lenguaje. Sin negar la pertinencia de dichas interpretaciones para ofrecer una visión de conjunto de su obra, creo que algunos de los poemas contenidos en *Textos económicos* o *Solar* admiten una interpretación materialista, no necesariamente contradictoria, pero sí alternativa, a las planteadas por Frühbeck Moreno y Ortega. «Lírica que se vuelve económica» constituye un paradigma de las nuevas formas de experimentación poética que, en la España tardofranquista, desarrollaron poetas como Justo Alejo, José Luis Castillejo, Felipe Boso, Elena Asins o el propio Francisco Pino y que se hicieron cargo del carácter anacrónico de la ideología poética romántica ensayando vías de transformación material del paradigma lírico (Salgado, 2014). La interpretación que aquí quería defender es que el poema de Francisco Pino es una de las condensaciones más logradas de la transformación material del paradigma lírico ensayada por estos poetas. En ese sentido, no habremos de referir los procedimientos de transfiguración retórica del silencio a la experiencia del poeta, como la tradición romántica nos invita a hacer, sino a una indagación sobre los determinantes materiales que han llevado a una identificación de la poesía con la lírica y al poema con un soliloquio escuchado por un público al que el poeta

<3> Para Jenaro Talens esta comprensión del significado, según la cual este descansa en el descifrado de unos signos no es solo definitoria de la comprensión romántica de la lírica, sino que es una tipología de interpretación que define la historia de la cultura occidental y que tiene como modelo la metáfora bíblica de la zarza de Moisés, cuya identidad ha de ser desvelada (2018: 208).

no toma en consideración (Culler, 2014: 71). Creo que el poema de Francisco no nos habla de la «experiencia del límite» (Blesa, 1998: 15), de hecho, no nos habla de ninguna experiencia. Constituye, más bien, un intento por poner de manifiesto las mediaciones materiales que han definido el sentido común sobre aquello que cuenta como un poema.

Si bien es cierto que aquí me quiero distanciar de la interpretación de Túa Blesa, la propuesta alternativa que planteo emana de una de sus sugerencias. Considera Túa Blesa que el poema de Francisco Pino es «el equivalente exacto» (1998: 36) de 4'33"—la célebre pieza de John Cage cuya partitura únicamente indica que el intérprete no ha de tocar el instrumento, dejando que sean los sonidos de la sala los que llenen el silencio de sentido o los que hagan dicho silencio más perceptible— por cuanto parece que ambas obras señalan hacia los límites materiales e institucionales que rigen el reconocimiento de la música, en el caso de Cage, y de la lírica, en el caso de Francisco Pino.

Para la doxa romántica, tal y como la expone Jean-Marie Schaeffer, la aparición de sonidos que no estén subordinados a la constitución morfológica de un significado es concebida, en el lenguaje común, como la irrupción del sinsentido o el ruido. Sin embargo, en el plano del lenguaje poético, la motivación vertical entre significantes y significados ha sido entendida como el rasgo definitorio de la poesía y como la clave de su acceso privilegiado a la verdad (Schaeffer, 1999: 67). En su texto «Lyric and the hazard of music», Craig Dworkin señalaba que el sonido —entendido como la articulación audible de una letra o una palabra— ha sido considerado como algo distinto al significado lingüístico incluso, en ciertas ocasiones, como algo refractario u opuesto al significado. En sus propias palabras: «Sound is to sense as poetry is to conventional language. [...] Sound has accordingly been understood as both the defining opposite of meaning and the very essence of meaning» (2014: 500).

Son las posturas expresivistas o emocionalistas en la comprensión del sonido en la poesía las que han hecho de la musicalidad, en tanto motivación vertical entre significantes y significados, el rasgo distintivo de la poesía lírica. La aparición del sonido en la poesía quedaba así aherrojada a un significado, que reforzaba y ampliaba. Pero ¿qué hacemos ante un poema como «Lírica que se vuelve económica» donde se aprecia un ritmo y una cadencia, pautadas a partir de espacios en blanco y signos de puntuación, del que, sin embargo, ha desaparecido cualquier rastro de significantes lingüísticos? ¿Qué función cumple aquí la musicalidad si esta ha quedado radicalmente desvinculada de un significado?

La dificultad para responder a estas preguntas radica en que las comparaciones o identificaciones de la poesía con la música se establecen según una concepción romántica de esta, de modo que por música se entiende lenguaje eufónico: un sentido de armonía y línea

melódica que deleita el oído (Dworkin, 2014: 502). Si sustituimos las concepciones románticas de la música como lenguaje eufónico que deleita el oído y postulamos una definición más comprensiva, que permita dar cabida al famoso concierto de Cage cuyo título *4'33"* cifra el tiempo que estuvo sentado frente al piano sin tocar una sola de sus notas o al «Poema sinfónico» de Xenakis, la música puede dejar de ser concebida como la condición suficiente del lenguaje poético y abrir nuevos modos de relación entre poesía y sonido. Como señala Dworkin: «Just as rethinking the nature of sound has led, over the course of the last century, to new understandings of what qualifies as music, rethinking the nature of music, accordingly, expands the scope of what qualifies as poetry» (2014: 502).

En este sentido, la equiparación que Túa Blesa realiza del poema de Francisco Pino con la obra de Cage me parece acertada y pertinente. Parecería que «Lírica que se vuelve económica» es una reducción textual de la musicalidad que define la lírica. Si la tradición de la lírica establecía una relación de motivación vertical entre significados y significantes cuya musicalidad había de contribuir a forjar más férreamente el significado del poema, en «Lírica que se vuelve económica» el poema ha quedado vaciado de significantes y su musicalidad reducida a una sucesión de pausas sin melodía ni sonido. Parecería, por tanto, que la musicalidad que definía la lírica se ha insonorizado para mostrar únicamente el patrón de un ritmo posible, la partitura de un hipotético poema.

Si el poema de Francisco Pino obliga a reconsiderar el concepto de música y su relación con la poesía, también nos incita a cuestionarnos qué es aquello que entendemos por poesía y, más concretamente, cuál ha sido el desarrollo histórico que nos ha llevado a identificar la poesía con la lírica. Atendiendo al sentido etimológico del término lírica, la identificación de la lírica con la poesía no se mantiene por cuanto la lírica era simplemente uno más de los modos poéticos, junto con la poesía yámbica y la elegíaca, todos ellos representantes de un arte verbal no narrativo y no dramático. Frente a la poesía yámbica y la elegíaca, la poesía lírica encontraba su particularidad en el acompañamiento instrumental de la recitación. Es por ello que el término que hoy sirve para referir al género poético por antonomasia estaba originariamente asociado al instrumento que acompañaba la recitación —la lira— y, también, como muestra el griego clásico *mele*, a la melodía que definía la composición lírica (Preminger y Brogan, 1993: 713). En este sentido primitivo, la lírica se desprende de todos los aditamentos metafísicos y subjetivistas mediante los que se fraguó su identificación con la poesía a partir del siglo XVIII para quedar únicamente definida por el hecho de ser una composición poética cantada con acompañamiento musical.

Si recuperamos esta concepción primitiva según la cual la lírica es representativa de la música en sus patrones de sonido y funda su ritmo y su métrica en la línea regular de la canción, incluso si su conexión con la música es más remota y solo se hace presente en

la cadencia y la consonancia sonora (Preminger y Brogan, 1993: 715), el poema de Francisco Pino adquiere un sentido distinto. La cuestión ya no es tanto definir la experiencia patológica del poeta frente a los límites del lenguaje y, consiguientemente, analizar sus rastros retóricos en las figuras del silencio, sino, más bien, atender a las determinaciones y transformaciones que las trasposiciones de un medio oral a un medio escrito operan en la palabra. Si como ha señalado Northrop Frye el radical de presentación de la lírica es siempre un discurso oral, a pesar de que su presentación sea escrita, la lírica es siempre una enunciación que se escucha (Frye, 2014: 31).

En esta interpretación «Lírica que se vuelve económica» es un poema lírico que ha reducido su relación con la musicalidad a la presentación textual de sus pautas rítmicas renunciando a establecer cualquier línea melódica, así como John Cage en 4'33" ofrecía una partitura que solo pautaba la duración de unas secuencias de tiempo en las que la relación entre la notación y la realización musical era completamente indeterminada (Kotz, 2010: 17). La lírica se ha insonorizado para mostrar las pautas textuales que han remediado su primitiva musicalidad (Bolter y Grusin, 2000). Como investigó profusamente Eric Havelock (2002), la función de los patrones rítmicos en la poesía antigua respondía a una necesidad de conservación y transmisión de la tradición cultural de sociedades que desconocían la escritura como un dispositivo de externalización del recuerdo. Aceptando el argumento de Havelock, Charles Bernstein señalaba que, en las sociedades con escritura, esa función de transmisión de la información cultural ha sido asumida por la prosa. Bernstein propone así una periodización histórica de las distintas funciones de la poesía: una primera función épica de la poesía, en la que servía de dispositivo mnemotécnico para el almacenamiento de la información, una función lírica de la poesía, en la que, liberada de su cometido memorístico, empezó a ser identificada con la voz del individuo y, por último, una función textual de la poesía que se hizo evidente con los medios de edición digital:

With the advent of the photo/phono electronic, postliterate age, the emerging function of poetry is neither the storage of collective memory nor the projection of individual voice, but rather an exploration of the medium through which the storage and expressive functions of language work. That is, the technological developments of the past 150 years have made conceivable, in a way hardly possible before, viewing and reproducing and interacting with language as a material and not just as a means. Poetry's singular burden in a digital age is to sound the means of transmission: call it *poetry's textual function* (Bernstein, 2010: 104).

Si, por una parte, «Lírica que se vuelve económica» conecta con el sentido primitivo de la lírica en tanto composición poética representativa de la música que se adapta a los patrones de sonido y ritmo de su acompañamiento instrumental, también es representativa de un cambio radical en la función de la poesía, que deja de ser la ex-

teriorización de unos contenidos psíquicos previos a su realización lingüística individual para mostrar las distintas mediaciones a través de las que se realizan las funciones expresivas y memorísticas del lenguaje. El poema de Francisco Pino ofrece el esqueleto textual del ritmo de la poesía lírica, poniendo de manifiesto las mediaciones textuales que experimenta un género cuyo radical de presentación es la oralidad. El poema se convierte en las instrucciones para la activación de un texto posible del cual se han retirado los términos léxicos que podrían componerlo, pero que hace sonar el medio a través del cual la función expresiva y archivística del lenguaje se realiza.

2. «Lírica que se vuelve económica» y el cuestionamiento del paradigma lírico en la poesía experimental española

¿Por qué este poema de Francisco Pino constituye una condensación del cuestionamiento del paradigma lírico que se dio en la poesía experimental española? ¿Qué rasgos de este poema de Francisco Pino terminarán por definir la poesía experimental española y qué similitudes podemos encontrar con otros textos de la época? Como es bien sabido, en la España de principios de los setenta, la antología de Castellet consiguió acaparar los atributos de vanguardismo y radicalidad a pesar de que la mayor parte de sus creaciones respetaban el principio que, según Bürger, problematizaron las primeras vanguardias: la autonomía del arte⁴. A excepción de algunas obras de Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán, la poética novísima se mantuvo fiel al paradigma lírico y cifró su transgresión en términos formales o retóricos: bien mediante la introducción de referencias emblemáticas a la cultura de masas y a referentes intelectuales internacionales, bien mediante el uso, siempre mesurado y respetuoso, del collage y la yuxtaposición. En la recepción de los novísimos, se fue consolidando una interpretación culturalista, de la que el análisis que Bousoño realiza de la poesía de Guillermo Carnero es un buen paradigma, y que terminó por cerrar el campo poético a cualquier determinación foránea mediante el conjuro metapoético.

Es precisamente frente al marcado lirismo de buena parte de los poemas novísimos que podemos entender con mayor precisión tanto el poema de Pino como las propuestas experimentales de Justo Alejo, José Miguel Ullán o Elena Asins⁵. La mayor parte de los poemas recogidos en la antología de Castellet mantienen aquel marco pragmático que definía la lírica: el poema es un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración (Culler, 2014: 71). No puedo ofrecer aquí un análisis exhaustivo de varios poemas de la antología de Castellet, pero sirva «el cine de los sábados» de Antonio Martínez Sarrión como ilustración. El poema es el siguiente:

maravillas del cine galerías

<4> Para una revisión exhaustiva del significado que la antología novísima tuvo en la consolidación de una versión formalista de la vanguardia se puede consultar el artículo de Zorita, D. (2022): «Dos querellas sobre el concepto de vanguardia en la España tardofranquista», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, 270-285.

de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherzade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros (en Castellet, 2013: 91).

Nos encontramos ante un monólogo interior dramático en el que el sujeto lírico rememora una experiencia infantil/juvenil cuyo núcleo articulador es el cine. En esta ficción pragmática nos ubica «el cine de los sábados»: el lector percibe los destellos que el recuerdo de una experiencia pasada produce en el sujeto lírico. Sin embargo, esta experiencia no refiere a contenidos privados o exclusivamente personales, sino que está imbricada con referentes de la cultura de masas, como pueden ser Marilyn Monroe, Ivonne de Carlo o lo que parece una mención a *El libro de la selva*. Como ilustración del tipo de incidencia que la cultura de masas tiene en la poesía novísima, este poema confirma que se limitan a la comparecencia de una serie de mitos inscritos en un soliloquio rememorativo.

A nivel sintáctico, el poema de Sarrión también parece responder a la caracterización de Castellet: no hay una trabazón sintáctica hipotáctica, sino que los enunciados se yuxtaponen uno tras otro sin que haya una articulación clara. Sin embargo, el hecho de que el poema se articule de acuerdo con un principio de baja graduación sintáctica no parece sostener la idea de que se trate de un pensamiento interrumpido pues las frases yuxtapuestas quedan comprendidas dentro del sentido general del soliloquio como reconstrucción narrativa de una experiencia pasada. De tal modo, la liberación entusiasta que el sujeto lírico experimenta en la sala de cine, constitutiva de su educación sentimental, contrasta tanto con la amargura que abre el verso noveno, en el que el sujeto lírico refiere al sentimiento de melancolía que produce la rememoración en el momento de la enunciación, como con la tristeza que experimentaba, en el momento de lo enunciado, cuando había de retornar a casa y, frente a la raquílica cena, sentía todavía el fulgor del cine en sus ojos. Las yuxtaposiciones de enunciados donde se referencian mitos de la cultura de masas quedan subsumidas en una estructura narrativa a través de la cual se reconstruye un recuerdo.

Como pone en evidencia el poema de Sarrión, el paradigma lírico servía como un marco incuestionado en el que se inscribían las innovaciones retóricas o temáticas que Castellet planteaba como definitorias de la radicalidad novísima. Sin embargo, paralelamente a la antología novísima, comenzaron a producirse un conjunto de manifestaciones poéticas experimentales que, herederas de Mallarmé y conecedoras de la poesía concreta suiza y brasileña, cifraron su radicalidad en el cuestionamiento del paradigma lírico, bajo la pre-

<5> La mayor parte de los poetas experimentales criticaron duramente el centralismo de la antología novísima, su carácter de mercancía propia de la industria cultural y su limitado y tímido impulso transgresor. El propio Justo Alejo, en una crítica a *Ventana Oda* de Francisco Pino escribía: «Ocurre en poesía como en escultura, pintura, música u otras artes. Se “capitaliza”, se “invierte”, en 7 o 9 novísimos o inveterados: son los *fuera de serie*. *El resto..., es silencio*. Seguimos cultivando una elitista idolatría. En los *areópagos* metropolitanos de nuestra cultura *no hay dioses desconocidos; todos tienen nombre y apellidos*. Y son los *mismos*» (1976).

suposición de que el horizonte ideológico sobre el que se sostenía la poesía lírica había quedado clausurado. Así describe Gonzalo Aguilar este proceso:

el elemento estructural básico, el verso, fue perdiendo su predominio y su poder significante y distintivo. Aunque los esquemas métricos tradicionales hayan funcionado, en un principio, como regla mnemotécnica, pronto tuvieron una justificación estética y filosófica y llegaron a ser, con el romanticismo, uno de los ejemplos más contundentes y eficaces de las semejanzas y las correspondencias. A partir de la estructura variable de los versos y de las relaciones entre estos mediante la rima, el metro y el tipo de composición, el poema construye un lenguaje regido por el ritmo. Pero además de ser una unidad rítmico-estructural, el verso también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor que es definido de diversas maneras según cada poética: puede ser el equivalente de la naturaleza o de la idea o de algún otro tipo de instancia trascendente. El verso, y de allí que me refiera a él como categoría ideológico-formal, es no sólo una técnica de escritura, sino que supone algún tipo de vinculación estructural y valorativa entre texto y mundo (2003: 200).

«Lírica que se vuelve económica» constituye el testimonio de la desvinculación estructural entre texto y mundo. Queda la arquitectura gráfica del texto, queda el recuerdo estructural del metro y la rima, pero el poeta ha quedado totalmente silenciado y ya no puede cantar ni encantar el mundo. Ofrece Francisco Pino las prácticas de mediación textual que hicieron de la lírica un discurso sagrado durante el Romanticismo, a través del cual se podía gozar de un acceso privilegiado a la verdad, pero ya no queda ninguna verdad. Quizá el poema del experimentalismo español que mayores similitudes presente con este de Francisco Pino sea *Cantos de Orfeo* de Elena Asins. En dicho poemario, Elena Asins se apropia de la figura mítica de Orfeo que, como es sabido, era el representante de la técnica poética y, más concretamente, de la técnica poética lírica pues Orfeo es presentado en las narraciones míticas como el inventor o perfeccionador de la lira (Molina Moreno, 2008: 48).

De un poemario titulado *Cantos de Orfeo* esperaríamos un sujeto lírico que encantara a la naturaleza con la musicalidad y el ritmo de su verso y de su lira. De hecho, en la última página de la edición que publica Ediciones La Bahía⁶ leemos, «sinfonía poemática para tres voces y coro». No solo remite Elena Asins a la figura de Orfeo como poeta cantor, virtuoso de la lira, sino que el mismo poema contiene una nota metatextual que nos informa de su concepción como sinfonía para tres voces y coro. Sin embargo, las expectativas que podrían generarnos el título, los paratextos y la tradición literaria se ven frustradas cuando leemos el poema que está constituido por escuetos títulos o entradillas debajo de los cuales encontramos acumulaciones de letras que no llegan a articularse léxicamente y cuya recitación solo produciría ruidos ininteligibles⁷. Parecería por tanto que los sintagmas discursivos —algunos como «el canto de los pájaros» o «el rumor de la lluvia»— refirieran al objeto cuyo sonido se ofrece a través de acumulaciones de vocales y conso-

nantes como «zszszszsz». Como ocurría en «Lírica que se vuelve económica» parece que el poema de Elena Asins está insistiendo en las mediaciones materiales que han determinado nuestra relación con la poesía lírica. Si en la tradición lírica, el poeta encantaba con el ritmo de su canto la naturaleza y la hacía hablar su mística gramatical, en el poema de Elena Asins la naturaleza parece hablar un lenguaje tipográfico que se ha disociado de su valor semántico y cuya abstrusa sonoridad ha roto cualquier motivación vertical entre significantes y significados.

3. Conclusiones

Hacia esta insonorización del poeta lírico, cuya figura metafórica ha sido el pájaro —desde el *lón* platónico hasta el poema de Baudelaire «El Albatros»— refería un poema de Francisco Pino que pertenece a la etapa de su poesía religiosa y contemplativa, pero que anticipa ya el curso que adquirirá su obra posterior. Se trata de «Pájaro equivocado», una pieza incluida en *Cinco Preludios* (1966) que merece la pena citar:

No ansié volar, flotar quise en extraña
agua un día y a desear lo mismo
vuelvo. El que entonces héroe se creyera,
siempre ignorante vuelve con su música;
siempre y nunca.

Vuelve a nadar el pez; de otra manera,
el que se quiso si invisible fúlgido,
vuelve a nadar, mas esta vez en agua
propia, sencilla, de inaudible música;
siempre y nunca.

Como entonces el pájaro imposible
piar no quiere y ya no quiere más
que menear un poco las aletas
con ansia de ondular como la música;
siempre y nunca.

Y de nuevo me mira el ignorante,
héroe otra vez me aturde el pez sin trino,
pájaro equivocado siempre —y nunca—
de mi existencia que se dio a otra música
siempre y nunca (2010a: 383).

«Pájaro equivocado» presenta, todavía dentro de los límites del paradigma lírico, los cambios en la comprensión de la poesía y las transformaciones en la figura del poeta que, después, en «Lírica que se vuelve económica» adquirirán una forma experimental. El pájaro, trasunto clásico del poeta cantor, del lírico, llama a un imperativo de

<6> La edición de *Cantos de Orfeo* es de coleccionista y, por tanto, de difícil acceso, pero se pueden consultar algunas páginas del libro aquí: <<https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/cantos-de-orfeo>>.

<7> Esta vía también ha sido explorada por Francisco Pino en poemas como «Antisalmó 71».

transcendencia por cuanto, desde su visión cenital, mira desde la elevada distancia los asuntos mundanos para cantar y encantar el mundo. Sin embargo, en este poema ese imperativo de transcendencia y elevación que definió la figura del poeta lírico es transmutado en pez que nada una música inaudible. El poeta lírico ya no es capaz, mediante su canto, de encantar el mundo pues «piar no quiere», se ha convertido en un «pez sin trino», en pájaro equivocado. La «otra música» que este poema anuncia será aquella que ya no dice el texto, sino que hace sonar sus mediaciones materiales y cuya más lograda condensación fue «Lírica que se vuelve económica».

«Lírica que se vuelve económica» es una muestra embrionaria del cuestionamiento experimental que un conjunto de poetas, heterogéneo e indefinido, realizó del paradigma lírico dominante en la poesía española. Dicho cuestionamiento se dejó sentir tanto en un plano simbólico o ideológico que obligó a abandonar la función sagrada de la poesía y su propósito de reencantar el mundo, como pone de manifiesto *Cantos de Orfeo*. Sin embargo, también supuso transformaciones materiales: en el soporte material del poema, en sus modos de disposición gráfica en la página, en el tipo de lectura que los poemas requerían y en el tipo de espacio que solicitaba esa lectura, en la relación problemática y tensa entre las distintas tecnologías de la palabra, en la relación problemática y tensa que la poesía establece con las distintas artes y, en definitiva, en el modo de integración de la poesía en una sociedad donde han desaparecido las condiciones sensoriales para la lectura de la poesía lírica. De tal modo, «Lírica que se vuelve económica», un poema de 1969, constituye una guía de lectura para muchos de los experimentos poéticos que vendrán a partir de entonces: los textos tachados de José Miguel Ullán en *Alarma* (1975), en los que el poeta ya no produce un texto, sino que lo alumbra mediante su negación, o la apropiación de la tipografía publicitaria realizada por Justo Alejo en *MonuMENTALES REBAJAS* (1971), donde la figura del poeta, que aparece en una litografía que antecede a los textos, es presentada como la de un cantor cuya función es la de fijar anuncios. Una mejor comprensión de este poema lanza una nueva luz sobre esos experimentos poéticos del tardofranquismo.

Bibliografía citada

AGUILAR, G. (2003): *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Argentina: Beatriz Viterbo.

ALEJO, J. (1976): «La música callada de Francisco Pino», *El País*, <https://elpais.com/diario/1976/08/22/cultura/209512806_850215.html>, [29/04/2022].

ASINS, E. (2013): *Cantos de Orfeo*, Santander: Ediciones La Bahía.

BERNSTEIN, C. (2011): *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago: University of Chicago Press.

BLESA, T. (1998): *Logofagias. Los Trazos del Silencio*, Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts: MIT Press.

BUCHANAN, T. (2007): «How “Different” Was Spain? The Late Franco Regime in International Context» en Townson, N. (ed.), *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959, 1975*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 85-97.

CASTELLET, J. M. (2013): *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Barcelona: Península.

CULLER, J. (2014): «Lyric, history, and genre» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 63-77.

DWORKIN, C. (2014): «Lyric and the hazard of music» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 499-503.

FRÜHBECK MORENO, C. (2013): *Palabra y poética en Francisco Pino*, Valladolid: Universidad de Valladolid, tesis doctoral.

FRYE, N. (2014): «Theory of genres» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 30-40.

HAVELOCK, E. (2002): *Prefacio a Platón*, Madrid: Antonio Machado Libros.

HERNANDEZ, M. (1974): «Molino de advenimiento», *Trece de nieve*, 1.

KOTZ, L. (2010): *Words to Be Looked at. Language in 1960s art*, Massachusetts: MIT Press.

MOLINA MORENO, F. (2008): «La música de Orfeo» en Bernabé, A. y Casadesús, F. (cords.), *Orfeo y la Tradición Órfica. Un Reencuentro*, Madrid: Akal. 33-58.

Preminger, A. y Brogan, T. V. F. (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

ORTEGA, E. (2002): «Introducción» a *Siempre y nunca*, Madrid: Cátedra.

PINO, F. (2010a): *Distinto y Junto. Poesía Completa. Vol. V*, Junta de Castilla y León.

PINO, F. (2010b): *Distinto y Junto. Poesía Completa. Vol. VI*, Junta de Castilla y León.

SALGADO, M. (2014): *El Momento Analítico. Poéticas Constructivistas en España desde 1964*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.

SANTAMARÍA, A. (2017): *Francisco Pino. Una realidad tan nada*. Guía de sala, MUSAC.

SCHAEFFER, J. M. (1999): «Romanticismo y lenguaje poético» en Cabo Aseguinolaza, F. (ed.), *Teorías de la Lírica*, Madrid: Arco Libros, 57-85.

TALENS, J. (1995): «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970» en Monleón, J. B. (ed.), *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura Española 1975-1990*, Madrid: Akal, 57-84.

ZORITA, D. (2022): «Dos querellas sobre el concepto de vanguardia en la España tardofranquista», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, 270-285.

#27

A POESIA ORAL IMPROVISADA COMO PRÁTICA POLÍTICA ANTAGONISTA. NOTAS SOBRE A REINSCRIÇÃO CONTEMPORÂNEA DA REGUEIFA NO CAMPO CULTURAL GALEGO

Xian Naia

Universidade de Vigo

Isaac Lourido

Universidade da Coruña

<https://orcid.org/0000-0001-9119-2420>

Artículo || Recibido: 15/11/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.15

xiannayasanchez@gmail.com

isaac.lourido@udc.gal

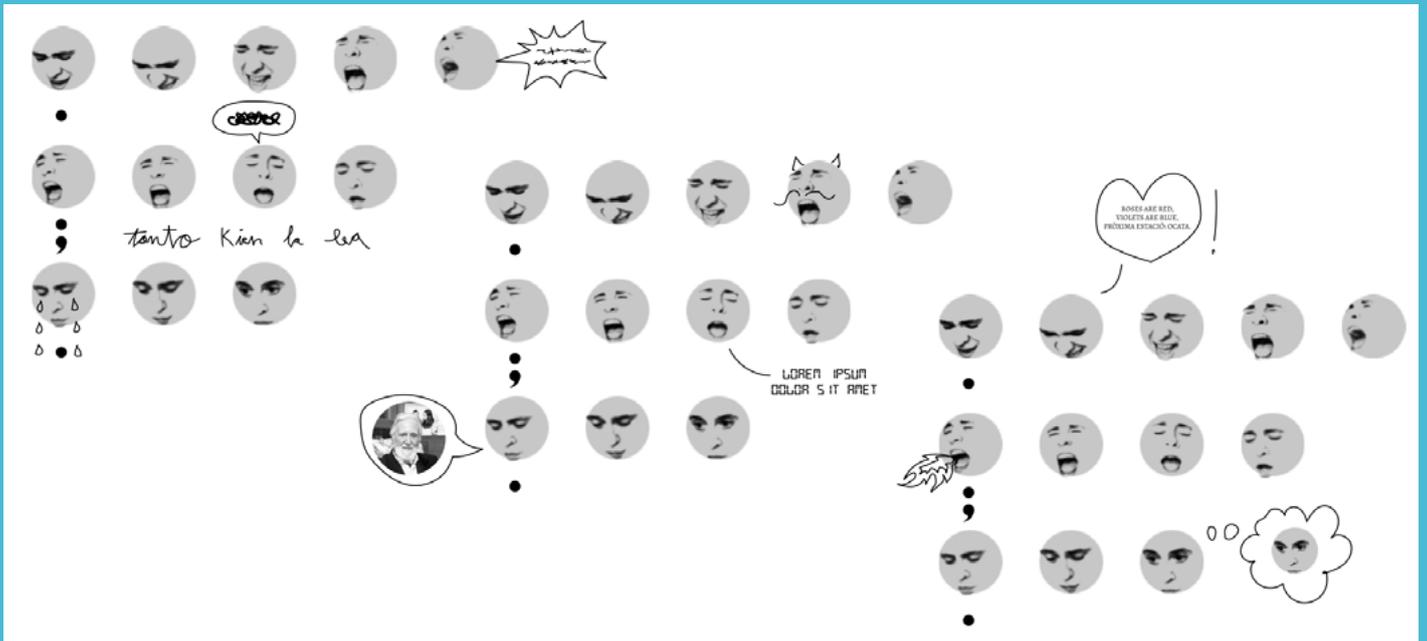
Ilustración || © Marta Oveja – Todos los derechos reservados

Corrección || © Carmela Franco Caaveiro (carmelafrancoaaveorp@gmail.com)

Texto || © Xian Naia, Isaac Lourido – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumo || O artigo desenvolve uma aproximação panorâmica da poesia oral improvisada em língua galega e dos seus usos e funções sociais na atualidade. Inclui uma revisão dos quadros teóricos e metodológicos habitualmente aplicados à poesia oral improvisada, ao tempo que promove a inclusão de metodologias transdisciplinares para abordar estas práticas nas suas dimensões estética, sociocultural e política. Reconstrói a história social do género emblemático da poesia improvisada galega, a regueifa, que ao longo do século XX foi perdendo a sua função no contexto de rituais epitalâmicos para se tornar num espetáculo artístico sujeito tanto à apropriação folclórica como à reivindicação sociocultural. Na parte final, são estudados os usos da regueifa no contexto dos movimentos sociais críticos. São tratadas de forma específica as práticas desenvolvidas pelo feminismo para a reinscrição da regueifa num programa de intervenção social crítico com a hegemonia patriarcal.

Palavras chave || Regueifa | Poesia oral | Política | Espaço público | Feminismo

La poesía oral improvisada con a práctica política antagonista. Notes sobre la reinscripción contemporánea de la regueifa em el camp cultural gallec

Resum || L'article desenvolupa una aproximació panoràmica a la poesia oral improvisada en llengua gallega i els seus usos i funcions socials actuals. Inclou una revisió dels marcs teòrics i metodològics comunament aplicats a la poesia oral improvisada, al mateix temps que promou la inclusió de metodologies transdisciplinars per a abordar aquestes pràctiques en les seves dimensions estètiques, socioculturals i polítiques. Reconstrueix la història social del gènere emblemàtic de la poesia improvisada gallega, la regueifa, que al llarg del segle XX va anar perdent la seva funció en el context dels rituais epitalàmics per a convertir-se en un espectacle artístic associat tant a l'apropiació folklòrica com a la reivindicació sociocultural. A la part final s'estudien els usos de la regueifa en el context dels moviments socials crítics. S'aborden específicament les pràctiques desenvolupades pel feminisme per tal de reinscriure la regueifa en un programa d'intervenció social crítica amb l'hegemonia patriarcal.

Paraules clau || Regueifa | Poesia oral | Política | Espai públic | Feminisme

La poesía oral improvisada como práctica política antagónica. Apuntes sobre la reinscripción contemporánea de la regueifa en el campo cultural gallego

Resumen || El artículo desarrolla un acercamiento panorámico a la poesía oral improvisada en lengua gallega y sus usos y funciones sociales en la actualidad. Incluye una revisión de los marcos teóricos y metodológicos habitualmente aplicados a la poesía oral improvisada, al tiempo que promueve la inclusión de metodologías transdisciplinarias para estudiar estas prácticas en sus dimensiones estéticas, socioculturales y políticas. Reconstruye la historia social del género emblemático de la poesía improvisada gallega, la regueifa, que a lo largo del siglo XX perdió su función en el contexto de los rituales epitalámicos para convertirse en un espectáculo artístico sujeto tanto a la apropiación folclórica como a las demandas socioculturales. En la última parte se estudian los usos de la regueifa en el contexto de los movimientos sociales críticos. De manera específica, se abordan las prácticas desarrolladas por el feminismo para la inserción de la regueifa en un programa de intervención social crítica contra la hegemonía patriarcal.

Palabras clave || Regueifa | Poesía oral | Política | Espacio público | Feminismo

Improvisational Oral Poetry as an Antagonistic Political Practice. Notes on the Contemporary Reinscription of the *Regueifa* in the Galician Cultural Field

Abstract || The article develops a panoramic approach to improvised oral poetry in Galician language and its uses and social functions today. It includes a review of the theoretical and methodological frameworks usually applied to improvised oral poetry, while promoting the inclusion of transdisciplinary methodologies to study these practices in their aesthetic, sociocultural and political dimensions. It reconstructs the social history of the emblematic genre of Galician improvised poetry, the *regueifa*, which throughout the 20th century lost its function in the context of epithalamic rituals to become an artistic spectacle subject to both folkloric appropriation and sociocultural demands. In the last part, the uses of *regueifa* in the context of critical social movements are studied. The practices developed by feminism for the reinsertion of *regueifa* in a critical social intervention program against patriarchal hegemony are dealt with in a specific way.

Keywords || Regueifa | Oral poetry | Politics | Public space | Feminism

0. Introdução. Aspectos teóricos e metodológicos sobre poesia, oralidade e política

A reconsideração da poesia oral improvisada no sistema cultural galego da última década, especialmente no que diz respeito ao género da regueifa, mostra um conjunto de processos extremamente significativos dos pontos de vista cultural e social. Uma boa parte da regueifa atual evidencia sensíveis diferenças em relação às práticas das gerações precedentes e tem atingido níveis crescentes de institucionalização e de reconhecimento social, ainda não consolidados, mas inéditos na sua história. Neste trabalho exploramos diferentes possibilidades para abordar teórica e metodologicamente a regueifa como prática artística, sociocultural e política, avaliando os limites dos estudos de base filológica e mostrando a potencialidade de uma focagem verdadeiramente interdisciplinar. Para melhor compreender a reinscrição contemporânea desta poesia oral improvisada e o seu processo de institucionalização, reconstruímos o seu dinamismo histórico e a sua disponibilidade atual (Even-Zohar, 2017: 127-129), todo o qual nos permite pôr o foco num conjunto de agentes, práticas e repertórios que se caracterizam pela integração numa agenda de intervenção antagonista e, mais especificamente, feminista¹.

Devido à singular configuração histórica da investigação nas áreas das Humanidades e das Ciências Sociais, o estudo da poesia oral improvisada foi abordado a partir de diferentes áreas de conhecimento que, porém, nem sempre conseguiram articular uma metodologia inter- ou transdisciplinar. Se bem que na atualidade se consideram superadas as focagens que promovem uma subordinação da oralidade à escrita, como a que puderam desenvolver aplicações demasiado restritas do saber filológico, metodologias referenciais no âmbito ibérico como a elaborada por Garzia, Sarasua e Egaña (2001: 144-188) alargaram o escopo do seu olhar crítico. Incluem nele os estudos literários que reduzem a improvisação oral a mais uma forma de literatura *popular* ou *tradicional*, bem como os modelos de fundamentação exclusivamente «oralista». Para estes autores, a compreensão do bertolarismo basco como um género híbrido e complexo —oral, cantado, improvisado e não especificamente literário, mas «ciertamente cercano a la literatura» (Garzia, Sarasua e Egaña, 2001: 188)— sustenta a proposta de um modelo teórico baseado na retórica clássica, adaptado às condições do campo cultural basco na contemporaneidade. A quebra com os modelos filológicos ou dependentes da literatura encontrou modulações diferentes e significativas no campo investigador galego, com perspetivas disciplinares ligadas à história cultural, à antropologia e à musicologia (Pinheiro Almuinha, 2016; Rodríguez, 2017), à antropologia e à psicologia social (Evans Pim, 2019), à sociolinguística (Prego Vázquez, 2012) ou, no trabalho panorâmico de Naia Sánchez (2019), aos estudos da cultura, sobre a performance e sobre os movimentos sociais.

<1> A teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar concebe o *sistema* como uma rede de posições e de relações aberta, dinâmica e heterogénea. Promove, portanto, um pensamento relacional para o estudo e a compreensão das relações variáveis entre elementos de um mesmo sistema, mas também das interferências entre elementos de sistemas de diferente tipo e, ainda, de processos de continuidade e mudança desenvolvidos ao longo da história. Com base neste horizonte epistemológico, Even-Zohar pretende continuar a tradição do *funcionalismo dinâmico*, baseada num conjunto de contributos do Formalismo russo, do Estruturalismo da Escola de Praga e da Escola Semiótica de Tartu-Moscovo (Even-Zohar, 2017: 119-124). No âmbito deste quadro teórico, no artigo tem especial relevância o uso dado ao conceito de *repertório*, definido por Even-Zohar como «conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo [no âmbito de um determinado sistema social ou cultural]», mas também como «armazém» dos elementos necessários (hábitos, técnicas, estilos, estratégias conceituais) para o funcionamento de uma cultura (Even-Zohar, 2017: 127-128).

Apesar da importância da razão filológica no seu desenvolvimento, o interesse dos estudos literários pelas práticas estéticas ligadas à linguagem verbal fez com que várias propostas teóricas se aproximassem de uma maneira ou outra às práticas de criação oral, nem sempre, aliás, da perspectiva reduzida indicada por Garzia, Sarasua e Egaña. Obras referenciais como as de Paul Zumthor (1983), cujo conceito de *performance* soma à dimensão propriamente linguística ou textual fatores ligados ao visual, ao sensorial, aos canais de comunicação ou às práticas de execução, foram complementadas por Arturo Casas (2012a) com outras habitualmente menos consideradas para este objeto de estudo como as de Mikhail Bakhtin ou Yuri Lotman. No primeiro dos casos em referência à sua teoria sobre a configuração dos géneros discursivos, o dialogismo ou o caráter performativo e processual das práticas comunicativas e criativas. No que diz respeito a Lotman, Casas ressalta as funções desenvolvidas pelas práticas orais no desenvolvimento dinâmico da memória de uma cultura, bem como a constante tensão entre *textos* e *não-textos*, estes últimos ligados ao sistema da língua falada, mas nunca reduzíveis a um único código semiótico.

Apesar da abrangência de paradigmas como o da semiótica da cultura de Lotman, o certo é que as investigações de base literária ou semiótica poucas vezes conseguiram incorporar de maneira suficiente aspetos incontornáveis na prática da poesia oral improvisada, como os musicais (nomeadamente, a identificação e classificação dos diferentes repertórios melódicos, bem como aspetos relativos à prosódia ou à variação na execução da improvisação) ou os relativos às funções sociais não especificamente estéticas ou artísticas. No âmbito galego, foram publicações promovidas por investigadores e instituições ligados ao campo da música (Pinheiro Almuinha, 2016; Rodríguez, 2017; Estévez e Bernárdez, 2019) as pioneiras na integração de estudos musicológicos especializados em investigações mais abrangentes sobre o repentismo galego. Na maioria desses contributos, aliás, prevalece uma focagem etnográfica e histórica, em boa medida atenta ao dinamismo das funções sociais da poesia improvisada, sintetizadas para o caso da regueifa por Alba María Rodríguez (2017: 18 e ss.) como uma passagem «de rito a espetáculo».

Além das funções associadas aos rituais comunitários e aos espetáculos lúdicos —que serão abordados de maneira específica um pouco mais à frente— Naia Sánchez (2019) identificou novas funções desenvolvidas pela regueifa na última década, nomeadamente como repertório ativista no movimento feminista e no movimento de revitalização da língua galega. Esta nova perspectiva permite alargar o conjunto de paradigmas teóricos e metodológicos úteis para o estudo sociocultural da regueifa na contemporaneidade e incluir nele propostas que analisam as funções das práticas poéticas (num sentido expandido, também artísticas e estéticas) no espaço público (por exemplo, Gräbner, 2008; Casas, 2012b; Baltrusch, 2018). Nestes

trabalhos, a própria noção de *espaço público* costuma ser aplicada numa dimensão dupla, também pertinente no que diz respeito à poesia oral improvisada. Por um lado, consideram o espaço público como espaço físico, tangível, nomeadamente nos contextos urbanos, em que práticas culturais de diferente tipo são materializadas (concertos musicais, graffiti, performances, recitais literários...), muitas vezes como formas de *intervenção* em relação a conflitos situados nesses mesmos espaços. Por outro, o espaço público é entendido como âmbito de debate e de negociação simbólica sobre os interesses coletivos das comunidades humanas, de acordo com o amplo desenvolvimento dado a esta noção nas disciplinas da filosofia e da teoria política (Hannah Arendt, 1958; Jürgen Habermas, 1981; Niklas Luhmann, 2001).

Esta última perspetiva, aliás, torna mais sofisticado o estudo das relações entre práticas artísticas, culturais e políticas (também entre programas e entre sistemas do mesmo tipo). Descartadas focagens esquemáticas em que se fazia assumir à arte e à cultura funções apenas subsidiárias em relação à política, uma compreensão dinâmica do espaço público permite-nos pensá-lo como lugar do conflito e do antagonismo político que constitui as sociedades (Mouffe, 2005) e em que, potencialmente, arte e política «se sostienen reciprocamente como formas de dissenso» (Rancière, 2010: 67). É nesse sentido que a regueifa atual, executada materialmente em espaços de muito diferente tipologia (teatros, escolas, ateliês, eventos ao ar livre de tipo cultural ou político, estúdios de televisão, etc.) e cada vez mais aberta à incorporação de repertórios ligados à agenda de intervenção política de alguns movimentos sociais, pode ser abordada de uma perspetiva múltipla e transdisciplinar, atenta tanto ao dinamismo dos seus repertórios criativos quanto à tensão dialética que se estabelece entre o campo cultural e o campo ideológico e político.

1. Regueifa: Reinscrição e institucionalização na contemporaneidade

Pinheiro Almuinha (2016) caracteriza os géneros orais improvisados galegos com base em diferentes critérios: características compositivas e performativas, funcionalidades sociais, ligação a ritos sócio-culturais, implantação geográfica e, entre outros, diálogo com outras disciplinas artísticas. Levando em conta vários desses critérios, podemos definir a regueifa como um género de improvisação oral em língua galega, que nasce em meados do século XVII (Rodríguez, 2017: 22-23) como parte dos ritos comunitários ligados aos casamentos e em que, originalmente, duas pessoas —ou dois grupos de pessoas— se desafiam mutuamente e competem para obter um bolo de pão (a regueifa propriamente dita) ou outro produto elaborado especialmente para a boda. Se bem que a tradição dos cantos de casamentos é bastante anterior no tempo (Pinheiro Almuinha, 2016: 112 e ss.), a regueifa diferencia-se do brindo, da loia ou doutros géneros epitalâmicos pela sua implantação específica no ocidente da

Galiza, pelas suas características compositivas —coplas de quatro versos octossilábicos em que os versos pares rimam entre si e os ímpares ficam livres, com predominância das estruturas paralelísticas e repetitivas—, por um conjunto de melodias recorrentes (De la Ossa, 2016) e, além disso, por uma série de características pragmáticas e performativas em que destacam as componentes da invetiva pessoal, da contraposição de valores éticos e morais (e nalguns casos ideológicos) e do sentido do humor.

Á marxe das súas características literarias máis xenuínas (uso de figuras como o leixaprén ou o paralelismo), os cantos de voda destacan pola súa competitividade, resistencia, rapidez e espontaneidade, xa que carecen de interludios musicais e de pausas entre versos ou estrofas. Os momentos culminantes da contenda, en que o público intensifica a súa atención e entusiasmo, prodúcense cando os repentistas constrúen versos inesperados, enxeñosos e divertidos e a súa contestación inmediata é igualmente brillante e inesperada (Pinheiro Almuinha, 2016: 124).

A perda do carácter ritual da regueifa começou a ser especialmente visível em finais do século XIX na comarca de Bergantinhos e praticamente definitiva em meados do século XX no conjunto de territórios em que este género era praticado originalmente². Produz-se nesse período a transição e a adaptação da regueifa para outro tipo de espaços, como o interior das tavernas, hegemónicas pela presença masculina; espaços de tipo privado ou semiprivado ligados aos trabalhos comunitários, em que as mulheres costumavam ter uma presença significativa, e, progressivamente, palcos de eventos públicos, organizados pelas próprias tavernas ou, mais pontualmente, no âmbito de festas patronais. A consolidação da regueifa como espetáculo público provocou, nas décadas centrais do século passado, uma certa institucionalização da sua vertente competitiva, materializada no acesso à profissionalização de alguns dos seus mais conceituados intérpretes —nomeadamente na zona de Bergantinhos—, na habilitação de júris encarregados de decidir os vencedores ou na progressiva diversificação de espaços e datas (festas locais, entrudo, páscoa, por exemplo) em que o género era praticado.

Outros pormenores que informam da adaptação da regueifa às convenções dos espetáculos públicos da altura são a introdução, em finais da década de 1960 e início da década seguinte, da amplificação do som e de uma iluminação mais sofisticada, todo o qual permitiu a gravação dos primeiros registos ao mesmo tempo que a regueifa como prática privada e propriamente comunitária diminuía de modo notável. A mesma necessidade de adaptação à sociedade do espetáculo provocou nos anos seguintes uma certa diversificação performativa e pragmática da regueifa, que reduziu a contenda a apenas duas pessoas (desaparecem as habituais formações de quatro ou seis pessoas, e fica ainda mais longe a regueifa entre bandos) e assume com frequência funções similares às dos contadores de estórias ou às dos humoristas, muitas vezes nos interlúdios de

<2> Na reconstrução da história contemporânea da regueifa seguimos especialmente as referências dadas por Rodríguez (2017: 48-76).

espetáculos musicais. Mas é também na década de 1980 quando podemos identificar uma tendência relativamente divergente, focada na revitalização da regueifa em iniciativas do emergente associacionismo cultural da altura, especialmente através da sua inclusão nos festivais dedicados à exaltação da língua e da cultura galegas.

Num momento em que se consuma a desapareição da regueifa como prática cultural dos espaços privados, a limitada profissionalização e a inclusão como repertório complementar em iniciativas culturais de base produziram um efeito duplo que achamos relevante referir, dada a sua importância para a análise da regueifa na atualidade. Por um lado, propiciaram que a regueifa ultrapassasse as zonas em que tinha emergido e passasse a ser mais conhecida no conjunto do território galego. Por outro, colocamos a hipótese de estas duas tendências terem provocado uma relativa folclorização do género, entendido o conceito como a restrição de uma prática cultural a um momento estático do passado, desligada dos processos sociais que a originaram, apresentada como marca absoluta de autenticidade de uns valores essenciais de tipo identitário, com escassas possibilidades de revitalização estética e pragmática na sua contemporaneidade e, enfim, sem uma adaptação específica para o desenvolvimento de funções sociais concretas na contemporaneidade.

O conjunto de processos referidos em parágrafos anteriores motivou um cenário geral de desgaste para a regueifa nos últimos anos do século XX, caracterizado pela desapareição dos regueifeiros profissionais, pela folclorização e pela ausência de praticantes nas gerações mais jovens. Podemos, portanto, sintetizar o período como uma fase em que instituições como o Centro Veciñal e Cultural de Valadares e agentes novos como Luís Correa —*O Caruncho*— ou Pinto d'Herbón promovem a continuidade histórica com a tradição precedente e tentam garantir a transmissão geracional através dum esforço continuado, mas escassamente sistematizado, de dinamização do género entre crianças e adolescentes. As homenagens a regueifeiros das décadas precedentes, a organização em 1994 do Primeiro Certame Nacional de Regueifeiros ou a fundação da Asociación ORAL em 1997 constituem os marcos duma atividade institucional em que perde peso a vertente competitiva do género e em que ganham importância as suas funcionalidades históricas e culturais, habitualmente em relação aos referentes da tradição e da identidade galegas.

Porém, só na segunda década do século XXI o número de participantes, os repertórios usados e os modelos sociais implementados experimentam um crescimento e uma diversificação significativos (Naia Sánchez, 2019: 29.36). Trata-se de um crescimento sustentado no facto de a regueifa manter nessa altura o seu carácter de repertório cultural disponível, quer dizer legitimamente utilizável para a fabricação de novos produtos no sistema cultural galego (Even-Zohar, 2017: 127-129)³. Mas o género beneficiou também nesta altura de diferentes estratégias de inovação e de adaptação, que propiciavam

a sua habilitação como *ferramenta cultural ativa* —no sentido de produto que provê modelos, instruções ou esquemas para a ação social— e não apenas como um *bem*, limitado nas suas funções a uma representação simbólica, patrimonial e identitária ligada ao passado (Even-Zohar, 2017: 81-84).

Desse processo de adaptação destacamos aquelas estratégias que, a partir de uma leitura flexível de Edward W. Said (1994: 210), consideramos fazerem parte de um projeto de *reinscrição cultural*: revêem criticamente o lugar ocupado pelas formas culturais tradicionais e orais, são conscientes da sua subordinação histórica e dos processos de interferência e hibridação em relação, neste caso, à cultura espanhola, e tentam reconfigurar um repertório marcado pelos estigmas da folclorização e, para uma parte significativa dos novos agentes, pelo machismo. Mas também devemos levar em conta o funcionamento do bertsolarismo basco como referente de analogia para uma parte das pessoas que se incorporam à regueifa neste período e a conseqüente importação de alguns repertórios para este processo geral de revitalização⁴. O alcance desta última estratégia é especialmente visível na ação planificadora no âmbito educativo de agentes concretos como Séchu Sende e, dada a combinação de repertórios de tipo estético, ideológico e político, encontra também um espaço propício para o seu desenvolvimento em determinados micro-campos ativistas (Naia Sánchez, 2019: 34-35)⁵.

Tanto a expansão da prática da regueifa em diferentes espaços sociais e geográficos, como a diversificação dos seus usos —como património e como ferramenta— contribuíram para a definição progressiva de um subsistema específico dentro da cultura galega à volta da improvisação oral⁶. A configuração do novo subsistema assenta num desenvolvimento das instituições que contribuem para estruturá-lo e que o dotam de legitimidade social. A centralidade mais reconhecível neste nível institucional está ocupada pela associação ORAL, devido à relativa continuidade do seu percurso, ao dinamismo dos eventos organizados —com destaque para o já referido Certame Internacional—, à capacidade para estabelecer acordos de colaboração com diferentes instituições políticas para o desenvolvimento de eventos didáticos e lúdicos (nomeadamente, o Concelho de Vigo e a Deputação de Pontevedra) e, em definitivo, por ter conseguido estabelecer relações estáveis e significativas com uma grande maioria dos agentes ligados à regueifa no território galego⁷.

Porém, na última década assistimos à aparição de outras instituições com focos de atuação mais concretos e definidos, e que assumem posições diferenciadas. Seria o caso de aCentral Folque no plano da investigação e da divulgação histórica e cultural, do Projeto Regueifesta, desenvolvido a partir da educação pública e que coloca os seus focos na didática e na renovação dos repertórios ligados à improvisação oral, ou da iniciativa Enregueífate, surgida por colaboração das câmaras municipais de Ames, Pontevedra, Rianxo, Santiago de Compostela e Teo e cujo objetivo principal foi colocado

<3> A legitimidade da regueifa como repertório cultural disponível baseia-se no uso da língua galega, no seu caráter tradicional e popular, e na manutenção da continuidade histórica entre diferentes gerações, que permitiu a sua sobrevivência, embora precária, na década de 2000. Muitos destes elementos, aliás, serão o ponto de partida para as estratégias de inovação e reconfiguração tratadas noutras partes deste trabalho.

<4> São sintomáticas, neste sentido, as palavras de Joxerra Garzia (2016) no prefácio à obra de Pinheiro Almuinha: «Recoñezo que, de todas as manifestacións que aquí se citan e analizan, eu só coñecía de antemán a regueifa, quizais porque é a que máis se aproxima ao fenómeno do *bertsolarismo* vasco».

<5> Outro tipo de estratégias de atualização repertorial para a regueifa, como o diálogo ou a aproximação das práticas de improvisação oral e musical próprias das novas culturas urbanas, ainda não podem ser consideradas como consolidadas (Naia Sánchez, 2019: 36), apesar de que consigamos registar essa convergência em diferentes eventos, como o Certame Internacional de Improvisación Oral e Regueifas (organizado pela ORAL) ou o Festival Xalleiro de Regueifas e Hip-hop (2008 e 2009), ou então no percurso de artistas jovens como Aurora Redondo, a Rabela.

<6> Com base em Even-Zohar (2017) e Torres Feijó (2004), denominamos subsistema à rede de relações entre agentes (individuais e coletivos) e instituições organizada à volta de uma atividade social, inserida num sistema de maiores dimensões —neste caso, o sistema cultural galego— o qual não pretende impugnar. No subsistema podemos identificar diferentes posições, mais centrais ou mais periféricas, determinadas quer pelos repertórios desenvolvidos quer pelo grau de reconhecimento específico obtido no interior da rede ou, ainda, transferido de outras partes do

no âmbito das práticas para a revitalização da língua galega entre as gerações mais jovens. No plano da expansão institucional da regueifa foi também significativa a criação (2016) da unidade curricular «Regueifa e improvisación oral en verso», uma disciplina de opção para estudantes do ensino secundário na Galiza que, apesar de ser lecionada num número restrito de centros, conseguiu introduzir esta prática cultural periférica nos programas educativos oficiais.

Apesar da existência de eventos organizados em parceria —como a dos encontros Regueifesta, organizados pelo projeto do mesmo nome e por Enreguéifate—, e das relações flexíveis de pertença e colaboração entre agentes e instituições do subsistema, o certo é que existem diferenças mais do que relativas no modo de entender a regueifa como prática sócio-cultural. Assim, enquanto a ORAL parece colocar como horizonte a conservação da improvisação oral como bem patrimonial e a preservação dos valores comunitários associados à língua e à tradição cultural galegas, a planificação do Projeto Regueifesta promove um modelo de intervenção que submete à crítica, ou *reinscreve*, determinados aspetos da tradição herdada e propõe a introdução de outros novos, em geral num horizonte de transformação social mais alargado. É nesse sentido que devemos compreender a convocatória dos Encontros de Mulheres Repentistas, que depois serão estudados de maneira mais pormenorizada, ou os encontros Regueibertso, que desde 2015 reúnem periodicamente alunado e professorado procedente da Galiza e do País Basco.

Conjuntamente com esta análise da ação institucional e de alguns dos repertórios que constituem as diferentes posições da regueifa galega na atualidade, é bastante produtivo estudar alguns dos agentes que, quer pelo reconhecimento obtido quer pelo seu dinamismo no interior desta rede de relações, ocupam posições relativamente identificáveis. No recenseamento de agentes ativos atualmente no âmbito da regueifa convivem gerações e sensibilidades dificilmente conciliáveis num único horizonte de planificação (cultural e social). Podemos referir, neste sentido, a permanência de regueifeiros da comarca de Bergantinhos, como Suso de Xornes ou Antonio de Xornes, formados nos circuitos de produção e reprodução desta prática naquela zona específica e de acordo com os modos codificados como mais *tradicionais*. Ao mesmo tempo, continuam com uma intensa atividade os agentes que contribuíram para uma continuação descentralizada na década de 1990, como Pinto d'Herbón ou Luís O Caruncho, e na atualidade é reconhecida a consolidação de uma terceira geração, mais difusa e heterogénea, em que a influência da ORAL até poderia permitir falar de uma *escola viguesa*, com representantes como Josinho da Teixeira ou Bieito Lobarinhas.

Especialmente ligada a esta última costuma ser referido ainda o nome de Kike Estévez, formado inicialmente nos ateliês da ORAL e que na atualidade assume funções multidisciplinares no interior do subsistema, como intérprete, pedagogo (Porto Crespo e Estévez Hernández, 2017), divulgador ou investigador. Este mesmo perfil

sistema de que faz parte. Para uma compreensão mais precisa da estrutura do subsistema da regueifa na atualidade, veja-se Naia Sánchez (2019: 23-34). A partir deste trabalho, Gago (2020) desenvolveu um mapa concetual que pretende uma aproximação gráfica da estrutura e das posições do subsistema.

<7> A associação ORAL assume como missão, em boa medida, a planificação global do subsistema e do seu desenvolvimento. Representa nesse sentido o que, de acordo com Martínez Tejero (2012: 302), poderíamos denominar como *projeto sistémico*, um trabalho de planificação cultural que se apresenta como válido não apenas para a instituição que o promove, mas para o sistema na sua integralidade.

multifuncional —que no fundo informa da existência de um sistema com agentes escassamente especializados e, portanto, profissionalizados—, é assumido por Alba María, quem na última década tem estado diretamente ligada ao trabalho da aCentral Folque. Já o caso de uma agente como Lupe Blanco é especialmente significativo pelas singulares relações que estabelece a respeito dos referentes agora introduzidos: procedente da zona de Bergantinhos e descendente de um regueifeiro amplamente reconhecido na história do género (Blanco de Muiñoseco), não começou a regueifar até 2017 (com 37 anos de idade), mas atingiu rapidamente uma relativa centralidade quer como intérprete quer como docente e divulgadora da regueifa, umas vezes em espaços mais institucionalizados e outras em espaços mais periféricos.

Dentro dos agentes que se inscrevem de uma maneira relativamente mais nítida no âmbito da reinscrição crítica da regueifa é necessário referir os nomes dos dois docentes que impulsaram tanto o Projeto Regueifesta como a disciplina escolar de «Regueifa e improvisación oral en verso»: Manolo Maseda e Séchu Sende. Enquanto a trajetória de Maseda lhe permite ativar propostas de renovação repertorial que atingem a ligação da regueifa com novos repertórios compositivos, musicais e estéticos, a figura de Sende é imprescindível para compreender a importação dos repertórios (estéticos e sociais) do bertsolarismo basco e a definição de um polo antagonista, socialmente crítico nas suas práticas e nos seus conteúdos, no interior do subsistema⁸. Trata-se de um polo antagonista que, para além da revitalização da língua galega (função que, como vimos não é assumida de maneira exclusiva por esta instituição e por estes agentes), colocou a causa feminista como elemento central das suas práticas. Como veremos, este facto conseguiu atrair para algumas das suas iniciativas regueifeiras relativamente consolidadas como Alba María ou Lupe Blanco, e favoreceu a emergência de outras como Sara Marchena ou a Rabela, mas, ao mesmo tempo, estabeleceu pontos dificilmente conciliáveis com os regueifeiros das gerações mais antigas.

2. Regueifa feminista

Para uma definição mais completa da ação deste polo antagonista devemos levar em conta os modos de fazer, os espaços e as dinâmicas de intervenção social mais habitualmente procurados. Embora muitos dos agentes que podemos ligar a este polo participem habitualmente em iniciativas mais ligadas à institucionalidade política, o que os singulariza é a sua disponibilidade para participar ativamente nos espaços e nas agendas próprias dos movimentos sociais críticos. Trata-se de movimentos caracterizados pela sua precariedade institucional e, com frequência, pela conflituosidade interna, que no que diz respeito às práticas estéticas —como é, de certa forma, a regueifa— se regem por valores próprios, diferentes dos legitimados nos campos artísticos especializados. Nessa rede

<8> A atividade de Sende como planificador cultural é também decisiva para compreender a introdução da regueifa nos planos pedagógicos das Escolas Semente, rede de escolas cooperativas que se rege por um modelo educativo de imersão linguística em galego. Desde 2015, e com diferentes metodologias dirigidas quer a crianças quer a pais e mães, a rede explorou a improvisação oral como repertório didático para a promoção tanto da língua galega como dos outros valores sociais que sustentam os seus princípios pedagógicos, com destaque especial para o feminismo. É pertinente notar que agentes de diferentes gerações e agrupamentos, como Pinto d'Herbón ou Alba María, participaram nas atividades formativas desta rede de escolas (Naia Sánchez, 2019: 38-44).

de micro-campos ativistas (Lourido, 2014: 224-228), que até pode ser pensado como um difuso *contra-espço público* (González-Millán, 2000: 66-67), a afirmação de uma regueifa antagonista sustenta-se na quebra com poéticas auto-referenciais, na prioridade da participação coletiva —quer na vertente didática, quer na vertente propriamente interpretativa—, na reivindicação política explícita nas coplas e, na medida do possível, no acompanhamento de processos de contestação social. Portanto, a eficácia desta regueifa antagonista não pode ser medida apenas segundo os critérios históricos do género (competitividade, resistência, rapidez, espontaneidade, engenho, humor), mas acrescentando outros como a expansão do pensamento crítico, a renovação de imaginários culturais ou a coesão dos próprios coletivos militantes.

Essas distinções nas dinâmicas da regueifa antagonista a respeito das outras instituições participantes do subsistema propiciaram a aparição de uma série de conflitos e originaram diferentes vias de legitimação e reconhecimento. O polo antagonista, encabeçado por aquela que chamamos de regueifa feminista, compreendeu bem a ideia bourdiesiana do campo como espaço de lutas. Assim, colocou diversas questões que, partindo da base estética da performance poética, conseguiram abrir debates e linhas de ação até o momento sem abordar, e constituíram um novo espaço para a imaginação (González-Millán, 1991) nos campos político e cultural galegos. Alguns desses novos espaços para a ação discursiva que vêm provocando parte dos atuais conflitos, e que serão analisados nas páginas a seguir, estão ligados à introdução de um discurso declaradamente feminista. Este discurso foi entendido em boa medida como restitutivo de alguns aspetos da chamada regueifa tradicional, mas é, contudo, relativamente aceite, se bem que com diferentes graus de adaptação, pelos agentes mais novos. Esta nova regueifa descreditou também a ideia até o momento assentada na totalidade dos pares do subsistema de ser a improvisação oral em verso uma capacidade inata da pessoa improvisadora. Esta mudança, ainda em processo, recolhe o legado das propostas pedagógicas nascidas na década dos anos 90 da estratégia ampla da ORAL, incorporando, como foi comentado anteriormente, novas experiências através de ateliês, da criação de escolas com aulas de regueifa para crianças e da fundação de coletivos para a pedagogia crítica da regueifa. Estas duas mudanças essenciais da última década potenciaram mais duas ideias que fazem parte da estratégia do movimento. Por um lado, o deslocamento da regueifa concebida como criação de autoria individual para uma poética que se entende como popular, de produção necessariamente coletiva. Por outro, a necessidade de ligar essas poéticas a práticas do antagonismo político materializadas em diferentes projetos, em espaços, em demandas concretas, o que contextualiza e dota de base social o seu argumentário discursivo.

Deste modo, foram produzidas umas condições que contribuem para a aparição não apenas de novos discursos, mas também de espaços e de estratégias para a consolidação de outras poéticas possíveis, mais colaborativas. Um desses novos espaços foi o criado entre o Projeto Regueifesta e os movimentos feministas mais autónomos, que organizaram em 28 de janeiro de 2017 o I Encontro de Mulheres Repentistas da Galiza, no concelho Vila de Cruzes. Nele juntaram quinze mulheres de algum modo ligadas à improvisação oral e/ou os feminismos, com o objetivo de estabelecer espaços comuns e gerar aprendizagens. A programação consistiu numa assembleia inicial e um curso prático de regueifa feminista só para mulheres, uma atuação de algumas das regueifeiras assistentes e uma foliada de confraternização, estas duas últimas abertas a todo o público. Durante a jornada, sucederam-se as homenagens a Angelita de Baño, histórica brindeira⁹ do Courel, e à pandereteira Josefa de Bastavales, presente no ato, o que pretendia ser uma mostra de reconhecimento e de legitimação de alguma das figuras femininas do repentismo na Galiza. Um factor de relativa importância na constituição da nova regueifa é a criação de facto da Assembleia de Mulheres Repentistas da Galiza, por meio de um manifesto¹⁰ regueifado no próprio ato e posteriormente transcrito e assinado pelas participantes, que apela à capacidade das mulheres de improvisar e à necessidade de empoderarem-se num contexto que entendem de violência simbólica.

Esse coletivo, precário, emergente, mas relativamente coeso de mulheres regueifeiras conseguiu incorporar novas vias de legitimação e provocar alguma mudança nos critérios de canonização do subsistema, o que até o momento era decidido em volta dos agentes e instituições mais centrais, como a ORAL de Galicia, quem tinham ademais propiciado um espaço prévio de reconhecimento entre os pares da comunidade improvisadora. Em 24 de fevereiro do seguinte ano, no mesmo espaço que o primeiro, teve lugar o segundo *Encontro*, mais numeroso e com relativo protagonismo das alunas das aulas de regueifa organizadas pela Escola de Ensino Galego Semente Compostela, todas elas crianças de entre os 5 e os 11 anos. A programação começou novamente com uma assembleia fechada a mulheres repentistas, com prévia inscrição, seguiu uma «mesa-redonda» aberta ao público sob o contexto e posição da já auto-denominada *Nova Regueifa Feminista* e finalizou com atuação musical e foliada participativa.

Apesar de não se ter organizado desde 2018 um terceiro Encontro de Mulheres Repentistas, previsivelmente por falta de capacidade estrutural, fruto das conexões e da possibilidade de novas estratégias que atingiam espaços das periferias do campo político surge no verão de 2019 o Encontro de rap e regueifa feminista. Tem lugar no Centro Social O Quilombo, em Ponte Vedra, em 20 de julho. Da organização principal encarrega-se uma das agentes mais novas do subsistema, A Rabela, sobrenome de Aurora Redondo, quem atualmente trabalha a partir de uma lógica muito atualizada a conjunção

<9> Referido à prática do *brindo*, composição improvisada do género epitalâmico, hoje muito residual, característica do território oriental da Galiza.

<10> O texto do manifesto não teve uma distribuição convencional e não é facilmente acessível. Contudo, está disponível, por exemplo, no número 7 (2017-2018) da revista escolar *Galo Millarengo* do IES San Tomé de Freixeiro, <<https://cutt.ly/vGNbJ6D>> [Data de consulta: 22/10/2021].

entre a regueifa e o *free-style* do rap, participando dos dois formatos. No ano 2020, de novo com conexões evidentes com o ato anterior, é organizado em Teis (Vigo) o Encontro transfeminista de artistas. Nele participam basicamente agentes ligados ao campo de produção ideológica, dos feminismos e do movimento LGBTQI+. Com todas as precauções que a análise acima dos tempos nos obriga a manter, observamos nos dois últimos encontros uma viragem para espaços mais marginais e com maiores dificuldades de serem reconhecidos pelas instituições de maior centralidade do subsistema. Ao mesmo tempo, consolida-se a improvisação oral através de um processo de reinscrição e adaptação funcional à contemporaneidade, como antes tinha acontecido com os ritmos latinos ou com as coplas populares¹¹, como eficazes ferramentas para a expressão e renovações estéticas dos feminismos na Galiza. Com convocatórias mais amplas quanto a registos artísticos, sendo a de 2019 para rapeiras e regueifeiras, e a de 2020 para artistas¹² em geral, especifica-se mais quanto ao perfil político, constituindo-se o último como «espaço de encontro entre mulheres e identidades dissidentes», e, abrindo na sua programação o debate da masculinização e das violências machistas especificamente no campo do rap e da regueifa, assim como a criação e fortalecimento de redes de apoio mútuo entre as mulheres participantes.

No percurso de construção de novas vias de legitimação e de outras formas possíveis de regueifa antagonista, agentes e instituições implicadas trabalharam na elaboração de materiais diversos para a aprendizagem e a construção de um novo sentido comum repentista. Estes materiais e as práticas viradas para a consolidação de novas ideias que conflituam com o cânone (se bem escasso) da improvisação oral (e em geral da oralidade), podem ser lidos como contraproposta, como processo de elaboração de um contra-cânone, aproveitando os movimentos no subsistema e a *energia* gerada nos movimentos sociais. Será em boa medida esse processo o que identifique quais as vias de legitimação, quais os processos de construção do próprio cânone e quais os apagamentos de repertórios mais vinculados à inovação e à disrupção política. O Projeto Regueifesta tem contribuído com a criação do *Manual de repente não sexista* (Regueifesta, 2017). O Manual, utilizado nas aulas da matéria de RIOV, dá dicas para superar o sexismo presente nas coplas e nos espaços em que se regueifa, assim como anima e dota de ferramentas para elaborar uma contestação em chave feminista. Nessa mesma linha, e com o objetivo de ser utilizado nas aulas pelo corpo docente, redigiram um *Pequeno Guia sobre Novas Masculinidades na Regueifa do século XXI* (Regueifesta, 2020) para o trabalho com crianças e adolescentes. Neste *Guia* são apresentados casos de regueifa sexista e é abordada criticamente a *construção social da masculinidade hegemónica* em que somos socializados.

<11> O caso de músicas como o reggaeton ou a cumbia, e algum tipo de dança característica de subculturas juvenis como o twerking, foram incorporadas pelos feminismos nos seus espaços comunitários de lazer (em forma de ateliês ou formações de *empoderamento*) e como prática política performática, ainda pouco estudada. Por sua vez, essa abertura a outras culturas combinou-se com a desfolclorização de alguns aspetos da cultura galega mais tradicional, até essa altura vistos com reservas, ou até recusados explicitamente, pelo próprio movimento feminista.

<12> No cartaz da convocatória a listagem de perfis artísticos é mesmo ampla: «Músicxs, regueifeirxs, cantareirxs, batukeirxs, etc.».

Para além dos anteriores, o Projeto Regueifesta tem elaborado recursos pedagógicos (disponibilizando-os em aberto para a sua consulta livre¹³) para as aulas da matéria de «libre escolla de centro» *Regueifa e Improvisación Oral en Verso*, caso único ao nível estatal quanto ao ensino do repente e do qual será necessário estudar os seus impactos. Neste último material oferece-se uma proposta para a «Historia e actualidade do improviso no mundo e na Galiza». Nessa história são colocados alguns dos referentes de analogia (Beramendi, 1991: 136) da regueifa antagonista, entre os quais e junto com a Galiza, colocam «a lusofonía, Euskal Herria, Cuba e Curdistán». Para além disso, são ressaltados dois pontos de um mesmo processo de construção da nova história do repente na Galiza. Por um lado, a «regueifa de Bergantiños nos anos 60», aproveitando a sua disponibilidade, e por outro, a secção de «mulleres improvisadoras da Galiza», como uma via de legitimação da articulação de poéticas subversivas. Todos os materiais até o de agora citados foram elaborados de forma militante e partilhados na internet para o uso público e a sua reprodução.

Se bem agentes como Suso de Xornes, regueifeiros históricos da comarca de Bergantinhos como Fermín da Feira, posteriormente Pinto d'Herbón ou a mais atual Lupe Blanco já participaram de maneira pontual na televisão, em 2015 fazem a sua aparição as regueifeiras mais novas e recém-iniciadas no repente: Alba María, Sara Marchena, Esther Porrit, Nuria Penas e Noa Guzmán. Aproveitam o breve espaço de tempo ofertado num dos programas de maior audiência televisiva na Galiza, o *Luar*, para apresentar a Nova Regueifa Feminista, uma encenação que contrasta com o modelo de regueifeiro até aquela altura representado, mulheres de gerações muito novas, com um discurso declaradamente feminista e que só de maneira laxa se adequam ao registo artístico esperado. Já em 2020 a regueifa foi introduzida com um formato regular na televisão pública galega, que criou um espaço dedicado à improvisação oral como secção do programa televisivo agora referido. Esta emissão marcou um ponto de inflexão na difusão do subsistema, sendo um espaço que tinha sido inatingível até aquele momento. Sob o título de *Vai de regueifa*, a secção consistiu num concurso competitivo com um formato de desafio entre improvisadores participantes, em que o júri¹⁴ decidia a pessoa ganhadora. Catorze repentistas¹⁵ de entre 17 e 60 anos, contando com oito mulheres e seis homens entre eles. Um dos episódios que interessa destacar aconteceu durante o desafio entre as improvisadoras A Rabela e Sara Marchena, duas representantes da regueifa feminista ligada a estratégias de maior conflito, mais marginais. A Rabela fez referência à plataforma de denúncia da situação laboral e política da televisão pública, *Defende a Galega*. Marchena, que vestia t-shirt do coletivo citado, respondeu à referência da companheira adversária com a seguinte copla: «Para Defender a Galega / digo-che de coração / qualidade informativa / menos manipulação». A cena provocou um conflito entre a direção do programa televisivo e Marchena (2020), quem denunciou publicamente o assédio sofrido

<13> Os materiais podem ser consultados de forma livre na web da Xunta de Galicia, na secção de «aula virtual» dedicada a centros educativos: <https://cutt.ly/RECKPo3> [Data de consulta: 22/10/2021].

<14> Como jurado participaram no programa improvisadores mais consagrados como Alba María, Lupe Blanco, Pinto d'Herbón, Kike Estévez ou Josinho da Teixeira.

<15> Palmira do Covelo, Christian de Burela, Jamusino, Mani Braga, Carmaría, Nuria Penas, Lorena Medela, Sara Marchena, Aurora a Rabela, Jéssica Nantón, Veni da Rocha, Damián de Baio, Antelo, Esther das Luras.

em forma de censura. Também se posicionou no conflito A Rabela (Redondo García, 2020), que expressou de forma esclarecedora a sua forma de entender a nova regueifa: «Um concurso de regueifa sem resposta à agressão, umha regueifa sem guerrilha, para mim nom é regueifa. Igual que umha regueifa sem humor nom é regueifa, sem picardia, sem vacile, sem mensagem de fundo. Vai todo junto». Esta denúncia pública fez com que a Televisión de Galicia decidisse finalizar as futuras emissões do programa.

3 Conclusões

A multiplicidade de focos, teóricos e aplicados, propostos ao longo do presente artigo pretendeu constituir uma primeira exploração dos vários e heterogêneos elementos que devem ser levados em conta para investigar as práticas de improvisação oral, em geral, e a regueifa galega, em particular. Apesar de serem práticas em que a linguagem verbal assume um papel central, as metodologias convencionais da Filologia, da Retórica e dos Estudos literários são insuficientes para uma abordagem integral. Também não parece suficiente uma simples atualização dessa tradição a partir dos estudos da performance, como com alguma frequência podemos detetar em trabalhos que estudam a reinscrição de práticas artísticas populares a partir das artes cénicas. A perspetiva por nós promovida concede centralidade primordial ao estudo dos usos e das funções sociais assumidas pela regueifa na contemporaneidade, para todo o qual as metodologias antes mencionadas devem ser integradas numa sociologia histórica em que esta prática seja entendida, simultaneamente, nas suas dimensões estética, sociocultural e política.

Os desenvolvimentos iniciais realizados neste artigo pretendem sistematizar uma série de processos fulcrais para entender o dinamismo histórico da regueifa, como género especialmente simbólico entre os vários que integram a poesia oral improvisada na cultura galega. As referências fundamentais, neste sentido, são duas. Por um lado, a conversão paulatina da regueifa num espetáculo público e o esvaecimento da sua função inicial como ritual epitalâmico. Por outro, mais recentemente, a reinscrição do seu valor como prática e dos seus usos sociais após um período muito acusado de desvalorização na segunda metade do século XX. Precisamente, essa reinscrição cultural, possível pela manutenção da regueifa como repertório disponível da cultura galega, mas também pela sua ativação a partir de determinados referentes de analogia (nomeadamente, o bertsolarismo basco), sustentou-se numa série de processos complementares que agora simplesmente recapitulamos: o abandono da ideia da regueifa como dom natural com que se nasce e a conseguinte emergência de uma didática associada ao seu ensino e aprendizagem; a configuração, a partir de uma extensão geográfica restrita, como identificador cultural de todo o território galego; a adopção de uma funcionalidade crítica sustentada em determinados consensos do campo cultural galego, como a necessidade da preservação da

língua, da cultura e da identidade própria. Finalmente, a construção de uma rede (ou subsistema) de agentes individuais e institucionais à volta da improvisação oral não só permitiu uma melhora sensível nos níveis do reconhecimento institucional e da legitimação simbólica deste conjunto de práticas senão que derivou na constituição de posições diferenciadas no seu interior e na emergência de um polo antagonista, em termos políticos.

No que respeita à atualidade desta regueifa antagonista, capitalizada pelos feminismos tal e como foi tratado na secção anterior, podemos adiantar algumas conclusões provisórias. A primeira atende à razão de encontrarmos um desajuste entre o reconhecimento do subsistema por parte do sistema cultural galego, e o grau de institucionalização ao que o subsistema foi submetido. Este processo, em relação a algumas transferências repertoriais do bertsolarismo (a lógica do espectáculo, os campeonatos e em geral a profissionalização dos agentes em geral), priorizou uma via de canonização ainda difícil de materializar. A segunda é que esta lógica se intensifica no caso da regueifa feminista. Isto é assim pela tendência dos seus agentes a aplicar as regras de jogo dos microcampos ativistas ou do que podemos chamar de campo militante, que por sua vez beneficia uma lógica da resistência e da periferização. Esta periferização, além disso, viu-se fortalecida por um processo interno que podemos chamar de *empoderamento*, através do qual foram desvelados e enfrentados alguns dos conflitos do subsistema, mas que por sua vez não contribuiu para o reforço de um centro ainda muito precário dentro de um sistema emergente.

Bibliografía citada

ARENDRT, H. (1958): *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press.

BALTRUSCH, B. (2018): «Poetics in public space: towards a hermeneutic framing of ephemeral poetic expressions», *Cosmos and History: the The Journal of Natural and Social Philosophy*, 14:3, 168-195.

BERAMENDI, J. (1991): «El Partido Galleguista y poco más: organización e ideoloxías del nacionalismo gallego en la II República» en González Beramendi, J. e Máiz, R. (comps.), *Los Nacionalismos en la España de la II República*, Santiago de Compostela / México: Consello da Cultura Galega / Siglo Veintiuno, 127-170.

CASAS, A. (2012a): «A oralidade nos estudos literarios. Para unha cartografía teórico-crítica» en Chouciño, A. E M. X. Nogueira (eds.), *Palabra Viva: Galicia e Hispanoamérica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 31-70.

CASAS, A. (2012b): «Non-lyric poetry in the current system of genres» en BurghardBaltrusch, B. e Lourido, I. (eds.), *Non Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Munique: Martin Meidenbauer, 29.44.

EVANS PIN, J. (2019): *Verbal and Non-verbal Communication as Evolutionary Restraint Mechanisms for Nonkilling Conflict Management*. Tese de doutoramento. Åbo Akademi University.

DE LA OSSA, S. (2016): «Relevo xeracional na interpretación da regueifa» en Pinheiro Almuinha, Ramon, *Repente galego*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 139-141.

ESTÉVEZ, K. e BERNÁRDEZ, P. (2019): *O Ribeira de Louzarela. Brindador da dentro*, Santiago de Compostela: aCentral Folque.

EVEN-ZOHAR, I. (2017): *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*, Tel Avive: Universidade de Tel Avive, Laboratório de investigação da cultura.

FOLEY, J. (1988): *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington: Indiana University Press.

GAGO, M. (2020): «Mapa conceptual da Regueifa galega», *Cultura-galega.gal*. <http://culturagalega.gal/imaxes/edicion/mapa_conceptual_regueifas_2020.jpg> [30/10/2021]

GARZIA, J. (2016): «Prólogo» en Pinheiro Almuinha, Ramon, *Repente galego*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 11-31.

GARZIA, J., SARASUA, J. e EGAÑA, A. (2001): *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Donostia e Andoain: Bertsozale Elkarte, Bertsolari Liburuak.

GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1991): *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Xerais.

GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (2000): Resistencia cultural e diferenca histórica. A experiencia da subalternidade, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

GRÄBNER, C. (2008): «Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits?», *World Literature Today*: 82/1.

HABERMAS, J. (1981): Historia y crítica de la opinión pública, Barcelona: Gustavo Gili. Tradução de Antoni Domènech.

LOURIDO, I. (2014): Livros que nom lê ninguém. Poesía, movementos sociais e antagonismo político, Santiago de Compostela: Através Editora.

LUHMANN, N. (2001). A improbabilidade da comunicação. Carvalho, A. (trad.), 3ª edição, Lisboa: Vega.

MARCHENA, S. (2020): «Para a “bronca” que me botaron o luns porque pola miña culpa...», Facebook, <<https://www.facebook.com/sara.marchena.3/posts/10224458336384814>>, [24/10/2021].

MARTÍNEZ TEJERO, C. (2012): «Sobreviver em tempos de ditadura. O grupo Galaxia na Galiza de meados do século XX» en Petrov, P. et al. (eds.), *Avanços em Literaturas e Culturas Africanas e em Literatura e Cultura Galegas*, Faro, Santiago de Compostela: Associação Internacional de Lusitanistas, Através Editora, 289-306.

MOUFFE, C. (2005): *On the Political*, Londres, Nueva York: Routledge.

PINHEIRO ALMUINHA, R. (2016): *Repente Galego*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

PORTO CRESPO, M. e ESTÉVEZ HERNÁNDEZ, K. (2017): *Metodoloxía didáctica do repente galego*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

PREGO, G. (2012): «Identities in the gallegas regueifas. La construcción de la etnicidad en el espacio global», *Spanish in Context*, 9, 2, 244–267.

RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago Ediciones.

REDONDO GARCÍA, A. (2020): «Quando descubrim a regueifa o que me flipou nom foi a música...», <<https://www.facebook.com/aurora.redondogarcia/posts/10219838095437595>> [31/10/2021].

REGUEIFESTA (2017): «Manual de repente non sexista», <https://www.edu.xunta.gal/centros/cafi/aulavirtual/pluginfile.php/57293/mod_resource/content/1/index.html>, [26/10/2021].

REGUEIFESTA (2020): «Pequeno Guia sobre Novas Masculinidades na Regueifa do século XXI», <<https://www.facebook.com/1834337666812449/posts/2794053820840824/>>, [26/10/2021].

RODRÍGUEZ, A. M. (2017): *Regueifa en Bergantiños. Celestrino de Leduzo vs. Calviño de Tallo*, Santiago de Compostela: aCentral Folque.

- SAID, E. (1994): Culture and Imperialism, Nueva York: Vintage Books.
- TORRES FEIJÓ, E. (2004): «Contributos sobre o objecto de estudo e metodoloxía sistémica. Sistemas literarios e literaturas nacionais» en Abuín González, A. e Tarrío Varela, A. (eds.), Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ZUMTHOR, P. (1983): Introduction à la poésie orale, Paris: Seuil.

#27

DES-MADRE: MELANCOLÍA DEL LENGUAJE EN *TRILCE*

Juan de Miquel

Universitat Pompeu Fabra

<https://orcid.org/0000-0001-7824-4679>

Artículo || Recibido: 14/11/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.16

juandemiquelf@gmail.com

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Juan de Miquel – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo propone una interpretación del problema del lenguaje en *Trilce*, de César Vallejo, a partir del concepto de «melancolía» tal y como ha sido desarrollado por Kristeva. En concreto, entendiendo la «ausencia» como requisito de la operación semiótica occidental, trataremos de mostrar en qué sentido el duelo por la pérdida de la «madre» (o lo que Kristeva llamaría la «Cosa») es, en tanto que tema poético (es decir, no como duelo del «autor», sino del texto), indesligable de la crisis del lenguaje tríllica. En el mismo sentido, recurriremos a la noción agambeniana de «infancia» para ahondar en el conflicto mediante el cual la voz tríllica renuncia, en su luto, a constituirse como sujeto del discurso, aunque sin entregarse por ello a la experiencia muda.

Palabras clave || *Trilce* | César Vallejo | Melancolía | Kristeva | Crisis del lenguaje | Infancia

Des-mare: malenconia del llenguatge a *Trilce*

Resum || Aquest article proposa una interpretació del problema del llenguatge a *Trilce*, de César Vallejo, a partir del concepte de «malenconia» tal i com ha estat desenvolupat per Kristeva. En concret, entenent l'«absència» com a requisit de l'operació semiòtica occidental, intentarem mostrar en quin sentit el dol per la pèrdua de la «mare» (o el que Kristeva anomenaria la «Cosa») és, com a tema poètic (és a dir, no com a dol de l'«autor», sinó del text), indesligable de la crisi del llenguatge tríllica. En el mateix sentit, recorrerem a la noció agambeniana d'«infància» per a aprofundir en el conflicte mitjançant el qual la veu tríllica renuncia, en el seu dol, a constituir-se com a subjecte de discurs, si bé sense entregar-se, per aquest motiu, a l'experiència muda.

Paraules clau || *Trilce* | César Vallejo | Malenconia | Kristeva | Crisi del llenguatge | Infància

Un-mother: Melancholy of language in *Trilce*

Abstract || This article suggests an interpretation of the problem of language in César Vallejo's *Trilce* based on the concept of “melancholy” as it has been developed by Kristeva. Specifically, parting from an understanding of “absence” as a requisite for Western semiotic operations, we will attempt to show in which sense the loss of the “mother” (or what Kristeva would call the «Thing») is, as a poetic

topic (that is, not as the “author’s” but as the text’s mourning), inseparable from the Trilcean crisis of language. In the same way, we will turn to Agamben’s notion of “infancy” to delve into the conflict through which the Trilcean voice refuses, in its mourning, to establish itself as a subject of discourse, without, however, indulging in mute experience.

Keywords || *Trilce* | César Vallejo | Melancholy | Kristeva | Crisis of language | Infancy

0. Introducción

Que el término *melancolía* sea, habida cuenta de su recorrido histórico, impreciso y tal vez indefinible está en solidaridad con la naturaleza misma del fenómeno, toda vez que aceptemos que el melancólico es principalmente un taciturno o, en términos de Kristeva, un «incrédulo del lenguaje» (Kristeva, 2017: 30). Y, si la melancolía se manifiesta como una incredulidad del lenguaje, entonces tampoco podrá hablarse de ella sin traicionarla; pero, como lo contrario sería simplemente callarse, podemos intentar recurrir, para explicarla, a la teoría psicoanalítica y, en concreto, a los conceptos de *Verneinung* —denegación de la pérdida necesaria para el advenimiento del símbolo¹— y *Verleugnung* (o *desmentido*), aplicado este ya no solo a la relación del fetichista con su fetiche —que en la teoría freudiana (Freud, 1976: 149) sustituye al objeto ausente pero, al mismo tiempo, recuerda perpetuamente su ausencia—, sino a la relación del atrabiliario con la palabra: mientras que el hablante normal niega la pérdida, olvida la arbitrariedad de los signos y «se hace uno con su discurso» (Kristeva, 2017: 71), el sujeto melancólico encuentra en aquellos el signo mismo de la pérdida que estos prometen suplir —promesa que, por supuesto, queda siempre por cumplir—. Elevando el razonamiento freudiano a principio general de la semiótica moderna, puede decirse entonces que todo símbolo es (en tanto que susceptible de ser desmentido) el «símbolo de algo y de su negación» (Agamben, 2016: 246), y que también el propio acto de significar, a la vez que —fiel a la etimología del vocablo *símbolo*— une lo dividido (significado y significante se encuentran en el signo), significa la misma división (significado y significante son mutuamente irreductibles) merced a la cual existe. Todavía más: lo que en Freud era una parafilia específica consistiría en realidad en una «fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser», fractura que, por lo demás, es precisamente la que posibilita el acto de significar (2016: 229). De este modo, reconocer la imprecisión o maleabilidad histórica del término *melancolía* no debería eximirnos de definirla ya con una cierta precisión, a saber: como un «fetichismo del lenguaje» o relación ambivalente con la ausencia que la significación impone, y, desde esta perspectiva, la afirmación de que la melancolía es definitoria de la «sensibilidad del hombre contemporáneo», como dijera Klibansky en su prólogo a *Saturno y la melancolía* (Klibansky, 1991: 21), adquiere un sentido distinto y concreto: sería así en la medida en que la experiencia occidental del ser es experiencia del lenguaje².

De acuerdo con lo expuesto, la creación literaria dará testimonio, según el caso, de dos afectos opuestos, la tristeza (porque el signo significa la ausencia de lo significado) y la alegría, «triumfo» del artificio y de la traducción: gracias a la *tekhné*, algo (y no solo una carencia) ha sido significado (Kristeva, 2017: 39). En freudiano: la alegría es *Verneinung*, la tristeza es la *Verleugnung* de esa misma *Verneinung*. Así, las distintas manifestaciones de la moderna crisis del lenguaje (conciencia del abismo entre significado y significante o

<1> «“Perdí un objeto indispensable que resultaba ser, en última instancia, mi madre” parece decir el hablante. “Pero no, la volví a encontrar en los signos, o mejor, porque acepté la pérdida no la he perdido (he aquí la denegación), puedo recuperarla en el lenguaje”» (Kristeva, 2017: 60).

<2> Priorizar la interpretación kristeviana de la melancolía no equivale, en modo alguno, a negar su deuda con una tradición filosófica y médica que viene pensando la melancolía desde la Antigüedad (y en particular con la vertiente seudoaristotélica que hace del melancólico un individuo excepcional y particularmente dotado para la poesía), ni la familiaridad de la melancolía psicoanalítica con el fenómeno tal y como lo entendiera la teoría médica de la Modernidad temprana, caracterizado en su expresión más básica por las emociones de miedo y tristeza (Gowland, 2006: 97); pero merece la pena recordar que esta «family resemblance» está llena de «significant discontinuities» (2006: 81).

entre signo y referente y, en algunos casos, «retórica del silencio», o sea, renuncia más o menos ostensiva al comercio con las palabras) pueden leerse en el marco del problema de la pérdida y del duelo; y esto no vale solamente para el caso más obvio, a saber, esa Viena *fin-de-siècle* que asistió al «fin de un mundo (y de un mundo no sólo austriaco)» (Casals, 2003: 30) y fue, por ello, capital de la *Sprachskepsis* (2003: 38), sino también para el vanguardismo no siempre jocoso de un poemario como *Trilce*³.

1. Lo inexpresable y la inexpresabilidad en *Trilce*

La crítica vallejana tradicional coincide generalmente en hablar del autor de *Trilce* como un poeta que no renuncia a la lógica representacional, sino que, en todo caso, la extrema. Así Pascual Buxó, que distingue la poesía «retórica», que tiene por principio el denotar objetos comúnmente reconocibles (aunque en forma velada o desplazada, es decir, valiéndose de recursos retóricos), de la «antirretórica» (la vallejana), que, hurtándose a la sensibilidad compartida, denota una realidad para la que no existen todavía palabras, sirviéndose para ello de un lenguaje que no forma parte de lo colectivo ni, por tanto, de lo inteligible; de esta forma, cuando la poesía retórica —representada por el Samain de T55⁴— se vuelve un conjunto de fórmulas fosilizadas y pierde de vista su premisa, es decir, la realidad precisamente, podemos decir: «Samain resulta traductible pero insignificante; Vallejo significativo pero intraductible» (Pascual Buxó, 1992: 23-24). Insignificante —el primero— porque ha dejado, precisamente, de traducir; significativo —el segundo— porque traduce con ambición radical, porque busca acercarse a lo real inmediato, captarlo en toda su desnudez y plasmarlo en «un mensaje unívoco o casi unívoco» (1992: 19). En la misma línea se expresa Yurkievich cuando defiende que Vallejo trata de transmitir una «percepción original» del mundo o «experiencia directa de la realidad» previas al ordenamiento de esta o de aquel mediante el sistema lingüístico (Yurkievich, 2002: 20). En una palabra: Vallejo es un poeta que se ocupa de lo real, y lo abstruso de los poemas contenidos en *Trilce* demuestra lo exigente de su esfuerzo.

Hallamos en Ferrari una idea semejante: «se trata de lograr que el poema dé cuenta inmediatamente del flujo confuso de la vida afectiva, de las violentas contradicciones del pensamiento, como si la palabra escrita emanara directamente de la tensión de la vida» (Ferrari, 1972: 239). Sin embargo, esta está matizada gracias a dos observaciones relevantes: primero, que «si tal propósito hubiera de ser llevado a sus últimas consecuencias, el poema, en tanto que estructura, dejaría de ser» (1972: 240), y, segundo y más importante, que la tarea poética de Vallejo no tiene por único objetivo «expresar lo inefable», sino también «decir la imposibilidad de decir» (1972: 192).

Tomemos por caso los famosos versos de T2: «¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE» (Vallejo, 2018: 48). Poca duda cabe de que, en

<3> Valga lo dicho para, en la línea de la nota anterior, explicitar, por perogrullesco que sea, que la melancolía que aquí interesa no es la «psicológica», o sea, la del hombre Vallejo —sin duda dolorido y quizá traumatizado por una serie de acontecimientos que lo zarandearon entre 1918 y 1921, iniciados con la muerte de su madre, que lo «enlutó irremediabilmente para el resto de sus días» (Larrea, 1978: 22), y terminados con una estancia de varios meses en prisión que, para su «hipersensibilidad en gran medida infantil», supuso «un tormento indecible que psicológicamente lo descompuso» (Larrea, 1978: 56-57)—, sino la del propio texto según lo muestran sus tensiones internas.

<4> Siguiendo a Julio Ortega en las notas a su edición (2018), favorecemos la denominación T55 a *Trilce LV*, etc.

efecto, se habla aquí de una suerte de realidad prelingüística, que, por no haber sido todavía mediada por la lengua, aparece como carente de forma y de límites: «Lomismo»⁵. Esta realidad «padece» el proceso de nominación, que, fijándola, la cercena o aniquila. Poca duda cabe, también, de que, desde el momento en que la voz poética acuña *Lomismo*, este se constituye como signo, es decir, como la unión de un significante con un significado (el cual presupone a su vez un referente), y lo que esto implica es que podemos leer T2 no solo como una lamentación por el hecho de que lo real sea mediado y dividido por la lengua (digamos: al poner nombres a las cosas, cercenamos y falseamos Lomismo: el nombre que Lomismo padece es cada uno de los nombres de las cosas), sino también por el hecho de que ya para referir esta lamentación deba hallarse una forma de designar lo real, hacerle padecer «nombre nombre nombre nombrE»: el nombre que Lomismo padece es, para empezar, el nombre *Lomismo*. El texto referiría aquí, entonces, su propio desasosiego por tener que denotar positivamente aquello a lo que solo puede aludirse por una suerte de *via negationis* (aunque sin misticismo alguno): no procede hablar de Lomismo, porque el mero hecho de nombrarlo es ya una aporía (decir lo indecible). Podemos como mucho decir algo de sus efectos (que, en todo caso, no constituyen cualidad positiva suya alguna), y aun esto de forma poco clara: que «heriza nos», es decir, que nos hiere (si es que *heriza* = *eriza* + *herida*⁶), que produce una sensación escalofriante (si lo que eriza son los pelos), que despierta una respuesta defensiva (toda vez que nos remite a las púas del erizo). Por lo demás, la idea de que Lomismo es algo contra lo cual conviene defenderse está ya tácitamente incluida en la misma forma interrogativa: preguntar por el nombre de algo implica precisamente la voluntad de, dibujándole un contorno y situándolo en un lugar —convirtiéndolo, en fin, en un objeto—, protegerse contra lo que Chantal Maillard llamaría la «náusea ante esa infinitud que asoma cuando las cosas pierden los límites que los nombres les confieren» (Maillard, 2008: 31); y que en este caso la pregunta se manifieste en forma precaria («¿Qué se llama...?») y la respuesta no asegure nada sino que prolongue y se complazca en la náusea es, claro está, perfectamente coherente con lo que venimos diciendo, a saber: que el poema habla de no poder o no querer ejercer la violencia de hablar (esto es: de hablar de algo).

¿Intento, pues, de transmitir los datos inmediatos de la conciencia mediante un «mensaje unívoco»? Sin obviar la lectura fenomenológica de *Trilce*, la actitud que aquí nos interesa observar es el constante doblarse de la poesía sobre su propia insuficiencia, es decir (según ha escrito a otro propósito José Ángel Valente), su insistente forzar a la palabra «a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir» (Valente, 2000: 203).

<5> Vale la pena destacar que el término *Lomismo* concuerda con una imagen habitual del pensamiento sin lenguaje, tal como, por ejemplo, lo describe Saussure: «rien n'est distinct avant l'apparition de la langue» (Saussure, 1995: 155). (Poco importa, por lo demás, que nos refiramos aquí a la «realidad» o al «pensamiento», pues, evidentemente, si de lo que se está hablando es de lo preconceptual tampoco cabría todavía establecer una distinción —necesariamente lingüística— entre ambos: Lomismo pertenece igual al adentro que al afuera, o, más bien, no hay en Lomismo adentro ni afuera.)

<6> Así lo cree también Meo Zilio (1967: 46).

2. Lo elegíaco

Trilce se publica en 1922, esto es, veinte años después de esa «Carta de Lord Chandos» de Hofmannsthal en que la crisis del lenguaje se expresaba de forma perfectamente inteligible; en *Trilce*, la explicación contradictoriamente nítida del derrumbe lingüístico ha dejado de ser posible. Aunque no faltan referencias más o menos explícitas al cese de la competencia lingüística («la gran boca que ha perdido el habla» (Vallejo, 2018: 262)), a la resistencia autónoma del medio de expresión («La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor» (2018: 59), «Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha» (2018: 163)) o a la reticencia del propio hablante («Si al menos el calor (—Mejor / no digo nada» (2018: 163)), el desmoronamiento del lenguaje no necesita en realidad ser aludido, puesto que es ya mostrado cada vez que se manifiesta la imposibilidad de aludir a cualquier (otra) cosa. Y que es pertinente recalcar la naturaleza melancólica de esta crisis lo puede corroborar una lectura de los tres poemas que hablan de la madre y su pérdida: T23, T28 y T65, que se cuentan también entre los más inteligibles y los que —por lo tanto— más tematizan el duelo.

T23 es una elegía a la madre desaparecida que establece, desde los primeros dos versos, una contigüidad entre el objeto *madre* y el objeto *comida* —el signo «madre» puede ir asociado sinonímicamente, en la primera estrofa, a «tahona» (lugar de la comida) o a «yema» (comida en sí) (2018: 129); en la segunda, la madre se perfila como un ave que alimenta a sus crías indigentes; en la tercera, su papel nutricional se extiende al ámbito del tiempo: madre que da la vida, pero también, puesto que distribuye el tiempo a su voluntad, madre deificada—, hasta que, a partir de la cuarta estrofa («Madre, y ahora!» (2018: 129)), a la ausencia de la madre responden el absurdo y la impotencia: con renovado pero frustrado canibalismo infantil, el yo lírico se lamenta de que sus «puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar» (2018: 129) y se revela incapaz de tragar una miga (lo cual puede ser una metáfora del nudo en la garganta lo mismo que, más literalmente, una alusión a la renuncia luctuosa a la comida), sirviéndose pues del campo semántico del alimento (la comida no deja de ser un símbolo del afecto materno, como evidencia de nuevo la expresión «tierna dulcera de amor» (2018: 129)) también para expresar el dolor de la pérdida. Y, en la última estrofa, el silencio de la madre ausente revela un mundo absurdo: en concreto, es absurda, juzgada desde la inocencia infantil, la obligación existencial de participar en la economía, y además en una basada en la escasez («cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo») y ya no en la abundancia (el «pan inacabable») (2018: 130). El mundo infantil se desvanece, y el mundo adulto que viene a ocupar su lugar carece de sentido.

Por su parte, T65 anticipa el regreso del yo poético al hogar y su reencuentro simbólico con la progenitora fallecida, de quien busca una «bendición» (2018: 304) y a quien transforma en objeto de culto

o, de nuevo, en divinidad (en un engrandecimiento que hace del padre, por su parte, un ser pequeño y humilde y no cónyuge, sino hijo de la madre); la operación culmina en la última estrofa, donde el esqueleto de ella («la columnata de tus huesos» (2018: 305)) se vuelve templo indestructible, inmune incluso a la fuerza del Destino. En esto se reconoce también la condición de «edificio» que ha adquirido la madre por su relación metonímica con la casa: «tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», «los dobles arcos de tu sangre» (2018: 304). Si los arcos son la puerta de regreso al seno materno como único hogar posible, las columnas son las que sostienen: de ahí el peligro de desmoronamiento y la necesidad de «[plasmear] tu fórmula de amor / para todos los huecos de este suelo» (2018: 304).

En su comentario al poema, Ortega considera que el sintagma «muerta inmortal» es un «audaz oxímoron para recobrar a la madre en el habla más que en el viaje», pero sin olvidar que, en el sintagma, *inmortal* complementa a *muerta*: «es inmortal en tanto muerta; no es inmortal porque esté, ahora, viva». El adverbio deíctico *así*, que lo custodia en ambos flancos, reitera «la “verdad” de la recuperación: es en el poema donde la madre está muerta pero es inmortal» (Ortega: Vallejo, 2018: 310). Ciertamente, aquí la *Verneinung* opera con nitidez. «El símbolo se construye por la denegación (*Verneinung*) de la pérdida», que supone su simultánea aceptación (Kristeva, 2017: 43): la palabra intenta o simula recuperar el objeto perdido, haciéndolo —pues ya no es objeto sino palabra, y por tanto maleable— universal e inmortal; a su vez, la recuperación («inmortal») solo es exitosa en la medida en que se asume la pérdida («muerta»)⁷.

T28, finalmente, ahonda en el tema del absurdo como consecuencia de la orfandad. Es elocuente la cuarta estrofa:

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café (Vallejo, 2018: 150).

en que la imposibilidad de comer nada que no provenga de la madre es enfatizada por el trato privilegiado (doblemente destacado por las mayúsculas y su disposición en el espacio) que se le da al significante *MADRE*. ¿Restauración del objeto perdido (*Verneinung*) o constatación impotente de su ausencia (*Verleugnung*)? Diríase que su énfasis al intentar lo primero provoca lo segundo. En la segunda estrofa, la voz lírica se pregunta:

<7> La idea de recuperar a la madre fallecida aparece, por lo demás, en otros lugares de la escritura vallejiana, como en cierta carta de 1918 a su hermano Manuel en que se manifiesta «seguro de que mamacita está viva, allá en nuestra casita, y que mañana o algún día que yo llegue, me esperará con los brazos abiertos, llorando mares» (Vallejo: 2011: 97), o en el relato «Más allá de la vida y de la muerte», publicado en 1922, cuyo narrador-protagonista —que vuelve a casa ansiando el «pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (Vallejo, 1996: 99)— se reencuentra asimismo con la madre muerta, en una escena entre conmovedora y cómica que termina con él riendo «con todas mis fuerzas» (Vallejo, 1996: 30).

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.

Cómo iba yo a almorzar nonada (2018: 150).

La madre (o, en sentido metonímico, el alimento que ella proporciona), que es lo único que le sería deglutible al hablante, no puede ya ser devorada. Pero en el verbo *asomar*, que expresa dos posibles movimientos —de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro—, late también el sentido de que las palabras no pueden formularse en la boca del yo: la madre no puede ya decirse, e intentarlo solo conduce a la *Verleugnung*, esto es, a la conciencia de que de la madre no se dice más que su falta.

3. La MADRE y la Cosa

Se habrá hecho ya evidente que esta madre mitificada o deificada (esta MADRE) es en *Trilce* más que un objeto concreto y delimitado cuya pérdida se llora: si así fuera, habría ciertamente duelo (es decir, elegía, y por lo tanto consuelo, al menos en potencia), pero no melancolía, que es «duelo patológico» (Freud, 1979: 248), o sea, duelo que no puede o no quiere ser superado. La explicación freudiana de la melancolía es que consiste en la reacción a una pérdida no registrada en la conciencia, cuyo objeto queda, por tanto, invalidado para su sustitución; Agamben, en cambio, propone —en diálogo con Freud— que se trata más bien de un simulacro del luto, en que el sujeto se comporta como si se hubiera producido tal pérdida, para, al menos, gozar de la fantasía de haber gozado; la melancolía sería entonces la «capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable» (Agamben, 2016: 53). Este duelo es, así, la manifestación de un Eros perverso, que, puesto que no puede o no quiere satisfacer su deseo, se comunica con su objeto bajo la forma de la negatividad y hace de aquella ausencia su razón de existencia. Por eso la melancolía (o su versión religiosa medieval, la acidia) no es lo contrario del deseo, sino del *gaudium* (2016: 31).

Algo parecido sostiene Kristeva cuando habla del apego melancólico a la Cosa, la cual, en oposición al objeto («la constancia espacio-temporal que verifica una proposición enunciada por un sujeto dueño de su decir»), se define como «lo real rebelde a la significación, polo de atracción y repulsión, morada de la sexualidad de la cual se extrae el objeto del deseo» (Kristeva, 2017: 28), aunque esto último a condición de desaparecer ella misma: por eso allí donde hay devoción a la Cosa (como es el caso del melancólico) no puede haber satisfacción de deseo alguno, porque no se distinguen, en rigor, los objetos de dicho deseo; y por eso también «se entiende que la retirada melancólica es una fuga frente a los peligros del erotismo» (2017: 175). De ahí que la trílca sea una sexualidad intelectual, como en T13 (donde el verbo más repetido —hasta cuatro veces—

es *pensar*: «Pienso en tu sexo», «Oh Conciencia, / pienso, sí en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede»⁸ (Vallejo, 2018: 88)), o una sexualidad truncada, como en T9:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
[...]
Busco volvvver de golpe el golpe.
[...]
Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
[...]
Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía (2018: 72).

<8> Nótese de paso lo erróneo de atribuir la conversión final, en el mismo poema, del sintagma «estruendo mudo» en la exclamación «¡Odumodneurtse!» (Vallejo, 2018: 88) a un intento «balbuceante», que no llega ni a onomatopeya, de expresar el placer orgásmico (Meo Zilio, 1967: 27-28): la reversión de un sintagma, letra por letra, está entre las operaciones lingüísticas menos espontáneas, exactamente al contrario que la onomatopeya y el balbuceo.

La Cosa, que «toma para lo imaginario la consistencia de una madre arcaica» (Kristeva, 2017: 161), es para el melancólico «un bien supremo innombrable [...] que solo la devoración podría indicar, pero que ninguna palabra es capaz de significar» (2017: 28). Es, de hecho, ese mismo afán, entre hambre y deseo sexual indefinido, de un bien supremo innombrable, de una «merienda succulenta de unidad» (Vallejo, 2018: 329), la que condena al yo poético de *Trilce* al sinsentido. El absurdo es también un refugio, aunque poco habitable, contra la crudeza de la carencia: «Absurdo, sólo tú eres puro» (2018: 336). Si el hablante ideal cree poseer los objetos en la medida en que los nombra (y no reconoce que nombrarlos es nombrar su ausencia), el hablante melancólico cree poseer la Cosa en la medida en que la calla, en que nunca la traduce del todo. Por eso el absurdo es, en Vallejo, un efecto doloroso de la orfandad —sin la Cosa/MADRE, nada tiene sentido— pero una protección contra algo peor: la reconciliación con el lenguaje, negación explícita pero admisión implícita de la pérdida o (todavía peor) de la inexistencia de la Cosa/MADRE, que, hasta entonces, sigue viva en el murmullo intraducible del poeta. Hablar con sentido es poner fin al luto; resistiéndose a la significación, el hablante trílrico opta en su lugar por prolongar la relación fantasmática con lo supremo ausente.

4. Lenguaje infantil

La crisis lingüística que toma cuerpo en *Trilce* puede explicarse, así pues, por la relación entre la pérdida de la Cosa/MADRE y el sinsentido (el rechazo de la significación), pero puede también (y complementariamente) asociarse a lo que en *Trilce* se llama «mayoría inválida de hombre» (Vallejo, 2018: 107). La desconfianza de yo trílrico hacia el lenguaje tiene que ver, en efecto, con una minoría de edad e incluso con una «infancia», si bien el lenguaje infantil no se encuentra solamente en aquellos poemas que reproducen el habla del niño (por ejemplo, las meteduras de pata del yo poético de T3: «¡el mío es más bonito de todos!» (2018: 51)), sino en cada uno

de los desplazamientos y deformaciones que los signos padecen («todas no están mías» (2018: 63), «Ese no puede ser, sido» (2018: 91), etc., etc.).

En realidad, el sintagma «lenguaje infantil» sería un oxímoron, toda vez que, siguiendo a Agamben, la infancia es precisamente lo inefable (Agamben, 2010). Si la Modernidad, por un lado, ha constituido al sujeto moderno como nada más que sujeto del discurso —siendo el lenguaje un *a priori* y una condición necesaria del *ego cogito*, de forma que «“ego” es aquel que dice “ego”» (2010: 60)— y, por el otro, ha establecido la «experiencia pura» como «experiencia muda», esto es, prelingüística o extralingüística, resulta de ello que no es en el sujeto donde puede darse la experiencia, sino fuera de él, a saber: en la infancia, que no puede decirse. Por su parte, infancia y subjetividad no son dos segmentos de tiempo separados por un corte nítido sino dos posibilidades sincrónicas que se constituyen mutuamente —«la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia» (2010: 64-65)—: la infancia no desaparece, más bien es «algo que todavía no ha dejado de acaecer» (2010: 68).

Así, lo infantil no es tanto la ingenuidad de ese hablante desprotegido que, en T3, intenta tranquilizar a sus hermanos y a sí mismo asegurando que «Madre dijo que no demoraría» (Vallejo, 2018: 51) como la angustia —y esto lo hallamos, de una manera u otra, en todos los poemas— de un sujeto que a ratos se querría adulto, amo y señor de su discurso, pero que padece una vez y otra la amenaza de la infancia, esto es, de la incompetencia lingüística. La «mayoría inválida de hombre» lo es porque el yo no puede constituirse sin conflicto como sujeto en el lenguaje y, al mismo tiempo, tampoco puede refugiarse en la experiencia muda, que es necesariamente extrasubjetiva.

Este conflicto puede rastrearse en T27:

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber donde estar.
No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.
Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.
El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.

Recuerdo valeroso, yo no avanzo.

Rubio y triste esqueleto, silba, silba (2018: 147).

El texto nos habla de un «chorro» que parece representar a un «buen recuerdo», caracterizado con matices muy diversos: es entre cómico y siniestro («Rubio y triste esqueleto» que canta y silba), un «señor fuerte» y «valeroso» (en oposición al yo, que es cobarde o al menos está atemorizado), y un «implacable / cruel dulzor» —oxímoron nada absurdo, porque la causa del temor del yo podría ser menos el contenido del recuerdo (bueno y dulce) que el hecho mismo de recordar—. El otro elemento principal del poema, la casa, es más difícil de situar. En la primera estrofa, parece ejercer de contraste del recuerdo, como único refugio contra el chorro, solo lugar «entero» donde sí se puede estar. En cambio, la segunda se abre con una exhortación contradictoria —«No entremos»— y en la tercera la casa aparece asociada al esqueleto: está «encantada», es tóxica y parece que, como haría un recuerdo secuestrador, imposibilita la participación del yo en el presente. La casa podría simbolizar, entonces, tanto el habitáculo mental en que el yo se refugia contra un pasado que llama con vehemencia a la puerta como el espacio memorístico en el que el yo no se atreve a adentrarse. Por si fuera poco, en esa misma estrofa en que la casa es caracterizada negativamente y vinculada, por tanto, al recuerdo se hace evidente su oposición al chorro: las tomas (*toma*: ¿conquista?, ¿porción?, ¿toma de un medicamento?, ¿toma de corriente?: no cabe descartar del todo ningún sentido, aunque el más razonable sea el último) han sido bloqueadas por ella, es decir que su plomo impide, precisamente, el flujo de algún chorro que sería, ahora, benigno (es porque falta ese chorro que está «seca [la] actualidad»).

Conceptualmente tampoco caminamos en tierra firme. El recuerdo está vinculado a la muerte a través del muy explícito símbolo del esqueleto, lo cual es congruente con una imagen de aquel como peso muerto, como cadáver que no ha sido debidamente enterrado; pero no deja de haber en el esqueleto una alusión implícita a la muerte que aguarda al otro lado, esto es, la muerte del yo que será y no solo la del yo que fue. La declaración «yo no avanzo» podría leerse, entonces, no solo como una reticencia a adentrarse en el espacio oscuro de la memoria, sino también a avanzar en el camino (chorro, que, según Ortega, es sinécdoque de río (Ortega: Vallejo, 2018: 149)) de la vida, por miedo a la misma y a la muerte. Esta lectura es congruente con la subordinada especificativa que acompaña a *chorro* en la última estrofa: «que no sabe a cómo vamos», y que señalaría la incertidumbre a la que debería someterse un yo que quisiera cambiar la seguridad de la casa por «este no saber donde estar». Por otro lado, llama la atención que el primer «Yo no avanzo», que en otras circunstancias podría expresar sin problemas la dirección del río de la vida hacia la muerte lo mismo que la dirección del cauce del recuerdo hacia el interior del yo, esté precedido por el enunciado «Me da miedo este favor / de tornar por minutos, por puentes volados», lo cual expresa, no un avance, sino un (qui-

zá imposible y en todo caso indeseable) retroceso, de modo que la oración «yo no avanzo» no parece querer añadir nueva información («me da miedo regresar, pero tampoco avanzo»; es algo como ese *pero* lo que nos faltaría para defender esta lectura) sino reiterar de forma paradójica el miedo expresado («me da miedo regresar, por eso no avanzo»: la falta de conector favorece la lectura de «yo no avanzo» como enunciado consecutivo más que adversativo, porque este exigiría una marca).

En el nivel representacional como en el simbólico, pues, podemos leer en el miedo al chorro la angustia del yo poético al regreso de la infancia en forma de recuerdo, miedo asimismo infantil («me da miedo ese chorro» ya es, en sí, una afirmación infantiloides) que nos indica que el hablante ya está, de hecho, instalado en el objeto temido. Hay, entonces, al menos dos ambivalencias: por un lado, el recuerdo (cruel dulzor) se teme y se aprecia; por otro, la infancia es a la vez el lugar al que se teme llegar y el lugar desde el que ya se habla, tal la casa, que es, como veíamos, espacio de la infancia y refugio contra ella: «me da entero bien» y «me da muertes de azogue».

En el plano metapoético, son precisamente estas ambigüedades, que imposibilitan dotar al texto, no ya de un sentido definitivo, sino de una base proposicional mínimamente sólida, las que hacen de la escritura poética trílrica una escritura infantil en el sentido explicitado: como tensión del sujeto entre dos imposibilidades, la de apresar los signos (madurez lingüística) y la de encararse a lo inefable (regresión infantil), ante lo cual resta solamente el anuncio angustiado: «Yo no avanzo». Recordemos, en fin, que la casa no le proporciona al yo un entero lugar *contra*, sino «entero / lugar *para* este no saber donde estar» (la cursiva es nuestra). El lenguaje en *Trilce* no es la casa del ser, o, si lo es, es una «casa encantada», que no ofrece el amparo de un suelo firme y un techo seguro. Dentro o fuera de ella, el hablante trílrico —ni infante ni sujeto— se halla siempre a la intemperie.

5. Conclusión

Hemos tratado de ahondar en el problema trílrico por excelencia — el problema del lenguaje— a partir de lo que creemos es el afecto trílrico por excelencia (aunque desde luego no el único), a saber, la melancolía, estableciendo una asociación entre ambos que no siempre ha sido reconocida por la crítica. Para ello, hemos tenido que relegar el aspecto fenomenológico de *Trilce* para insistir, en su lugar, en su dimensión metapoética, dimensión que, por lo demás, no solo es explícita en la obra de Vallejo sino que podríamos decir que —si es cierto que, como afirma Heidegger, lo propio de un verdadero poeta en tiempos de penuria es que la pregunta por el camino y por el destino de la poesía pertenezca en sí misma a su poesía (Heidegger, 1998: 201-202 y 238)— permea implícitamente toda gran obra poética moderna, incluida, por supuesto, la que nos ocupa. Lo que esperamos haber mostrado es que la muerte de la madre, en

tanto que tema poético, sirve de correlato a la crisis del lenguaje, en lo que podríamos describir como un «desmadre», entendiendo con ello la confluencia de los dos sentidos de la palabra: por un lado, y literalmente, la pérdida de la figura materna (o, más exactamente, la pérdida imaginaria de la Cosa) y el consiguiente duelo y, por el otro, el «caos», esto es, la falta de asidero de los signos, rebeldes a la exigencia de sentido, cuyo requisito, como hemos visto, es la denegación de la ausencia mediante una operación que nunca logra, en el fondo, dejar de referirse a la misma. El apego a la Cosa, y por tanto al absurdo, es entonces lo que, en la lógica interna de *Trilce*, explica la aporía de un «lenguaje infantil» que, puesto que renuncia al consuelo (esto es, al sentido), evita —en tanto en cuanto es «infantil»— situarse en la subjetividad plena; pero que al mismo tiempo —y puesto que no deja de ser «lenguaje»— rechaza el silencio de la experiencia pura.

En cualquier caso no está de más, para acabar, recalcar aquí algo que, aunque evidente, no ha sido explicitado todavía, a saber: que, contra cierta noción spinoziana de los afectos, en las páginas de *Trilce* la potencia poética proviene precisamente de la melancolía. A algo así se refiere la voz poética cuando habla del «cercenado, increado / brazo» de la Venus de Milo (Vallejo, 2018: 177) con elocuente sinonimia —lo perdido es también lo que está por crear— o cuando exclama: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!» (2018: 178). Es porque algo falta que algo puede ser dicho y es porque nada puede, en rigor, ser dicho hasta el final que hay que seguir diciéndolo siempre. Luto inacabable y lucidez del sinsentido, la melancolía es por lo mismo espuela del lenguaje, al cual, exigiéndole lo imposible, impide la estasis de satisfacción. Y, así, el último verso de *Trilce*: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (2018: 356), evoca la dinámica aporética de la poesía, que avanza hacia lo imposible, lo indecible o lo impensable guardándose bien de llegar nunca a su término. No puede llenarse el mar: por eso mismo, siempre tiene que llover.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2010): *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2016): *Estancias*, Valencia: Pre-Textos.
- CASALS, J. (2003): *Afinidades vienesas*, Barcelona: Anagrama.
- FERRARI, A. (1972): *El universo poético de César Vallejo*, Caracas: Monte Ávila.
- FREUD, S. (1976): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. XIV.
- FREUD, S. (1979): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. XXI.
- GOWLAND, A. (2006): «The Problem of Early Melancholy», *Past & Present*, vol. CXCII, 1, 77-120.

- HEIDEGGER, M. (1998): *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- KLIBANSKY, R. (1991): «Prólogo» en Klibansky, R.; Panofsky, E.; y Saxl, F.: *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza, 11-21.
- KRISTEVA, J. (2017): *Sol negro*, Terrades: Wunderkammer.
- LARREA, J. (1978): «Vallejo. Poeta absoluto» en Vallejo, C.: *Poesía completa*, Barcelona: Barral, 9-142.
- MAILLARD, C. (2008): *En la traza. Pequeña zoología poemática*, Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- MEO ZILIO, G. (1967): «Neologismos en la poesía de César Vallejo» en V.V.A.A.: *Lavori della sezione Fiorentina del gruppo ispanistico*, Florencia: Casa Editrice G. D'Anna, 11-98.
- PASCUAL BUXÓ, J. (1992): *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, México, D.F.: UNAM.
- DE SAUSSURE, F. (1995): *Cours de linguistique générale*, París: Éditions Payot & Rivages.
- VALENTE, J.A. (2000): *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets Editores.
- VALLEJO, C. (1996): *Narrativa completa*, Madrid: Akal.
- VALLEJO, C. (2011): *Correspondencia completa*, Valencia: Pre-Textos.
- VALLEJO, C. (2018): *Trilce*, Madrid: Cátedra.
- YURKIEVICH, S. (2002): *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona: Edhasa.

#27

CORPOREALITY IN CONTEMPORARY IRAQI FICTION

Hanan Jasim Khammas

Universitat Autònoma de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0002-1049-5604>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

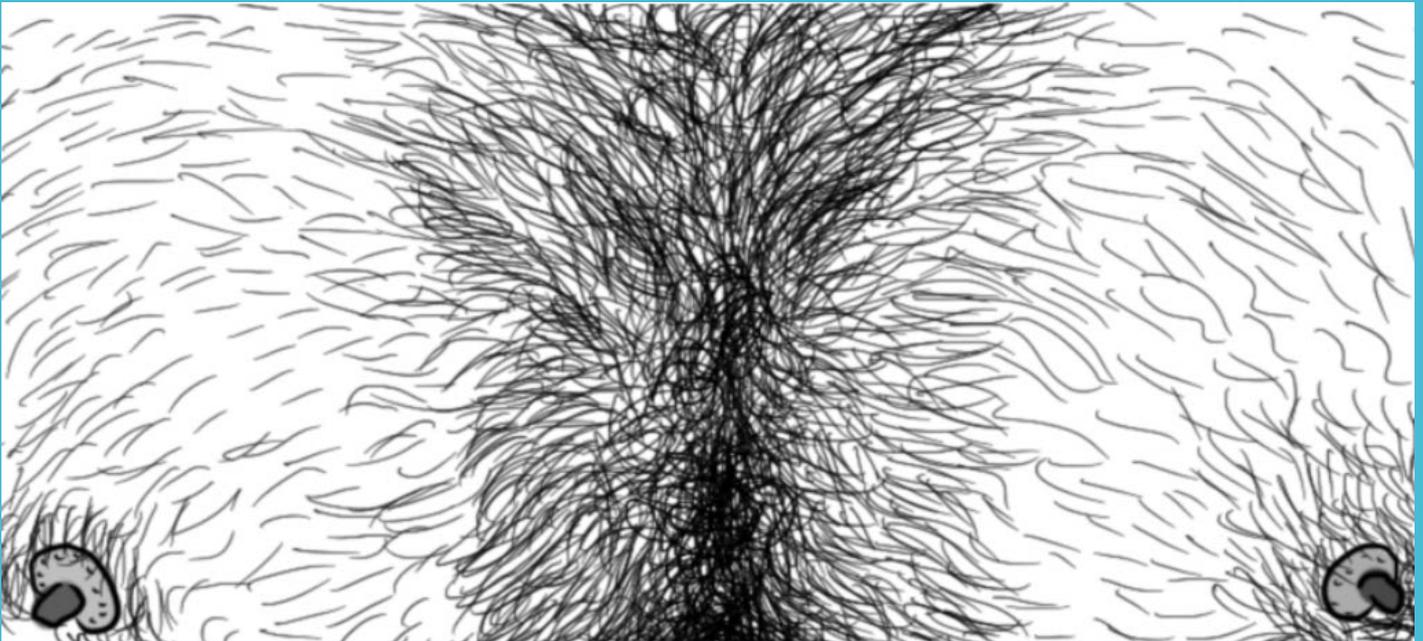
DOI 10.1344/452f.2022.27.17

Hanan.Jasim@uab.cat

Ilustración || © Hugo Guinea Marca– Todos los derechos reservados

Texto || © Hanan Jasim Khammas – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Abstract || The aesthetics of corporeality in post-2003 Iraqi fiction shows a development in perceiving the body both artistically and as a cultural sign. Corporeality is envisioned here on two levels: the first entails corporeality of the text as a dialectic space for the embodiment of corporeal experience. The second, involves the representation of the body as a technique to redefine and question corporeal and sexual identities. This article suggests that this new perception of corporeality indicates a new gaze towards the body in contemporary Iraqi fiction, manifested in: first, the dialectic relation between fragmented narration and fragmented corporeality as an embodiment of annihilation in a post-invasion and war context; second, the aesthetics of illness and disability as a mechanism to question normative bodies and to voice subaltern corporeality; finally, corporeal gender politics which build a novel perception of sexuality.

Keywords || Iraq | Fiction | Body | Perception | Writing | Comparative Literature

Corporeïtat a la ficció contemporània iraquiana

Resum || L'estètica de la corporeïtat en la ficció iraquiana posterior a 2003 mostra un desenvolupament en la percepció del cos en dues vessants, artísticament i com a signe cultural. La corporeïtat es concep aquí en dos nivells: el primer implica la corporeïtat del text com un espai dialèctic per a l'encarnació de l'experiència corporal. El segon implica la representació del cos com a tècnica per a redefinir i qüestionar les identitats corporals i sexuals. Aquest article suggereix que aquesta nova percepció de la corporeïtat indica una nova mirada cap al cos en la ficció iraquiana contemporània, manifestada en primer lloc, per la relació dialèctica entre la narració fragmentada i la corporeïtat fragmentada com una encarnació de l'anihilació en un context posterior a la invasió i la guerra. En segon lloc, per l'estètica de la malaltia i la discapacitat com a mecanisme per a qüestionar els cossos normatius i donar veu a la corporeïtat subaltern. Finalment, per polítiques de gènere que construeixen una percepció nova de la sexualitat.

Paraules clau || Iraq | Ficció | Cos | Percepció | Escriptura | Literatura comparada

La corporeidad en la ficción iraquí contemporánea

Resumen || La estética de la corporeidad en la ficción iraquí posterior a 2003 muestra un desarrollo en la percepción del cuerpo artísticamente y como un signo cultural. La corporeidad se concibe aquí en dos niveles: el primero implica la corporeidad del texto como un espacio dialéctico para la encarnación de la experiencia corporal. El segundo, implica la representación del cuerpo como técnica para redefinir y cuestionar las identidades corporales y sexuales. Este artículo sugiere que esta nueva percepción de la corporeidad indica una nueva mirada hacia el cuerpo en la ficción iraquí contemporánea, manifestada en: primero, la relación dialéctica entre la narración fragmentada y la corporeidad fragmentada como una encarnación de la aniquilación en un contexto posterior a la invasión y la guerra; en segundo lugar, la estética de la enfermedad y la discapacidad como mecanismo para cuestionar los cuerpos normativos y dar voz a la corporeidad subalterna; finalmente, políticas corporales de género que construyen una percepción novedosa de la sexualidad.

Palabras clave || Irak | Ficción | Cuerpo | Percepción | Escritura | Literatura comparada

1. Introduction

In the introduction to *Baghdad Noir* (2018), the first ever anthology of Iraqi noir fiction, Samuel Shimon writes that between the years 2003 and 2018 “close to seven hundred novels have emerged from the country (more than had appeared over the entirety of the twentieth century)” (16) and that most of these works deal with Iraq’s contemporary political and cultural issues. This recent inclination towards fiction, which other Arabic literatures also share, is particularly important in the case of Iraq’s contemporary literary scene in view of the fact that, as Haytham Bahooora shows, poetry has always been the predominant literary genre in Iraq since the early modern period (2017: 247). On that account, the literary phenomenon that Jabra I. Jabra describes as the “battle for renewal” takes place on the body of the text, on its form. However, contemporary writings seem to engage with the notion of corporeality to stage two such battles to the extent that it feels safe to consider the employment of the poetics of corporeality in both content and their form. Abir Hamdar notices that there is a turn to the body in recent Arabic literature, which she interprets as “an antidote to the collapse of the collective national and political ideology of pan-Arabism” (2014: 132). While the turn towards the body is unquestionably a universal one in the wake of Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* (1945), it is not entirely accurate to describe the concern for the body as an “antidote to the collapse” of national identity —at least not exclusively so. Rather, as far this as this article is concerned, the recent writing of corporeality in contemporary fiction indicates more of a perceptual change. I suggest that the turn to the body concerns a writing through the body, a “creating of shifting frameworks and models of understanding, about the opening up of thought to what is new, different, and hitherto unthought” (Grosz, 1994: xiv). In this analysis, I focus on the local and diasporic writings of Iraqi authors who have been engaging with new aesthetics of corporeality in fiction, arguing that these shifting frameworks of the body are enmeshed in its representation as well as in the creative forms of outlining the narrative text. This phenomenon distinguishes some contemporary Iraqi authors from their modern predecessors and from other Arab writers, particularly through the former’s engagement with a transgressive aesthetic of violence. Haytham Bahooora terms such aesthetics “postcolonial gothic,” by which he refers to the works of colonized writers who “wrote back, transforming the conventions of the gothic to rewrite the canon itself, to reclaim indigenous practices, and to narrate the terrors of colonial violence from the perspectives of its victims” (2015: 190). Bahooora shows that one aspect of the postcolonial gothic in the post-2003 writings of Iraqi authors is the deployment of corporeality and the aestheticization of violence, “establishing a metaphysical presence and suggesting that the effects of the violence the narrator has witnessed in daily life have been absorbed beyond the realm of the material” (185). Bahooora focuses particularly on the recurrent imageries of corpses and

<1> The research for this article is funded by the R+D+I project “Género(s) y lenguaje(s) en la arabidad contemporánea (PGC2018-100959-B-I00)” financed by MCIN/AEI/10.13039/501100011033/. This article is based on research that I undertook for my doctoral dissertation as Visiting Doctoral Scholar at the Centre for Comparative Literature at Goldsmiths, University of London.

dismembered bodies, whether through subconscious mechanisms of vision, as in nightmares or supernatural events, or in the actual physical corporeality which testifies to a particular or general case of outrageous physical and psychical violence. To him, the staging of corporeal violence and tortured bodies, regardless of whether the depiction is physical or metaphysical, “stages a relationship between embodied and disembodied violence, between the terror of violence inflicted on the physical self and the concurrent psychic processing of the event” (185) Thus, corporeality in the Iraqi postcolonial gothic, as Bahooora reads it, serves as an allegorical spectacle of violence which “produce[s] a historical ontology that locates violence as a consequence of the political, legal, and material legacy of decades of war and dictatorship” (189).

In what follows, I argue that this metaphysical presence is enacted both on the body of the literary text itself and in the depiction of corporeal violence as well as sexual politics insofar as contemporary Iraqi fiction presents a writing through the body not only to testify, process, and negotiate the corporeal violence witnessed in the invasion, dictatorship, and their aftermath, but also to indicate a perceptual shift of corporeality both in literary and cultural terms. This means that corporeality here is defined both in terms of the structure of the text and in terms of the representational embodiments. The presence of the body as a concept and as an image in contemporary Iraqi fiction defies the canons of corporeal codes and the sexual enactment of gender roles. In this examination, I focus on four different texts: ‘Āliyah Mamdūh’s *al-Tashahhī* (The Craving, 2007),² Sinan Antoon’s *Waḥdahā Shajarat al-Rumān* (The Corpse Washer, 2010), Ahmed Saadawi’s *Frankishtāin fī Baghdād* (Frankenstein in Baghdad, 2013), and Hassan Blasim’s *Ma‘rad al-Juthath* (The Corpse Exhibition and Other Stories, 2014). These texts share certain qualities which will allow us to see the uses of corporeality on two different yet interrelated levels: the corporeality of the text, which is its form, and the representation of corporeality, which is the meanings and implications of its metaphors, symbolism, and sociopolitical significations.

2. Corporeality of the Text

The body of the text is, undoubtedly, a dialectic space for experimentation and venture into new genres and trends. In artistic writing, the body of the text, and the distribution of silences and written material, informs as much as the actual words, plots, dialogues, characters and so on. Naturally, post-invasion, post-war —or rather post-trauma— writing produces aesthetic experimentation as a mechanism by which to embody the human experience in extreme conditions. It shows how horror annihilates the arbitrariness of language and the willingness to confine and structure its limits in an attempt to control it and to confront the ordeal of epistemological violence implicated in it. Iraqi authors are turning again to experimentalism and to new

<2> The title in English is my suggestion of how to translate it. The novel has been translated only to French as *Comme un Désir qui ne Veut pas Mourir*.

forms of literary and aesthetic expression, particularly in the writing of new fictional genres such as noir, Sci-Fi, graphic fiction, online and electronic fiction, and animation. Some reviewers talk about the new Iraqi novel when referring to the fiction written after 2003. Others, more generally, suggest the aesthetic emergence of postmodernism in contemporary Arabic literature, in which the writing of corporeality reveals “history imprinted on the body” (Neuwirth, Pflitsch & Winckler, 2010: 491). Translator and scholar Yasmeen Hanoosh suggests that “[t]he strangeness with which the work of many contemporary Iraqi writers at once rivets and disorients the reader is perhaps the best metaphor for the incongruity of modern Iraq’s cultural and political history, and a shrewd reminder of the cyclical nature of the country’s collective calamities” (2013). Therefore, the reconfiguration of the body of the text in these new literary tendencies seems to relate to the political, literary, and philosophical reconfiguration of the writing subject and the rearticulation of his and her self-image. Of these recent reconfigurations, this section is concerned with the narratological technique of fragmentation, arguing that the fragmented corporeality of the text can reveal as much meaningful content as the hermeneutic material.

Fragmented narrative in contemporary Iraqi fiction, and particularly in the novels examined in this article, takes various modes. Firstly, there is the mechanism of shifting perspectives or of narrative voice. In Saadawi’s novel, the fragmentation of the text creates a visual effect in order to make us perceive the city as the ultimate narrator of the novel. Through the different fragments of narratives, the reader has access to different peepholes that can expose the aspects of the city which weave the story. In Antoon’s *The Corpse Washer*, the narrative of dreams and nightmares—which interrupts the lineal narrative yet completes it—takes a slower pace and involves an abstract, poetic use of the language as opposed to the narrative of thoughts and events which tends to lead to a quicker pace and a more realistic tone. This strategy, in addition to transitioning the reader from reality to dream, and from realism to magic realism, also leads the way from the conscious to the unconscious, materializing the processes of repression and the embodiment of self-image. Jawad’s first nightmare, for instance, is narrated in six separate segments. Each segment indicates a different perspective from which the scene is visible, as if Jawad has two pairs of eyes, one belonging to Jawad the dreamer, the other belonging to Jawad the dreamed. In the first segments, both the dreamer and the dreamed share the same visual perspective: when the dreamed is blindfolded, the dreamer does not see, he can only hear and feel other somatic senses. In the sixth segment, however, when the blindfold is removed from the dreamed’s cut-off head, the dreamer recovers his sight, but not the dreamed. Through segmentation, the poetic narrative style of the dream enables the reader to see how Jawad looks at himself, perceiving himself as living dead. Additionally, through the separation between the dreamed and the dreamer’s gaze “the mind is conscious of the self’s corporeal

dismemberment and simultaneously witnesses the spectacle as a voyeur” (Bahooora, 2015: 185). This act of voyeurism confirms to Jawad his inexpressibility and, to the reader, the embodiment of the impossibility of a rational way of telling the story; only through the violence of (de)structuring the text and through the corporeal violence staged in the scene can the meaning be fulfilled.

This play with perspective meddles with the structure, altering the meanings of what is real and what is unreal, confusing beginnings and endings, present and past, time and space, breaking the classic form of narration and defying established narratologies. This may be the technique which most closely mimics the labyrinthine operations of memory and desire. Constant recourse is made to this in *al-Tashahhī*, as the corporeal memories of Sarmad Burhān al-Dīn are interrupted by the memories of his lovers, whose voices participate in the narrative in first person, so that it is as if Sarmad’s corporeal memories are narrated through the bodies of his lovers. The same can be said about Sinan Antoon’s four novels. In his first novel, *I’jaam* (2004), the title and the outline of the events in the story situate the reader in a position from which he or she cannot make sense in order to be able to tell the story. Throughout the novel the word game of “(T)here” moves the narrator between present and past, jail and freedom, intensifying the fragmentary effect as the reader cannot figure out where the scene begins or ends and cannot determine whether it happened or not. In fact, this “(T)here” renders the body the ultimate space of being and the ultimate narrative since this confusion collapses the notions of time and space, leaving the suffering of the body —through memory— as the only coordinate at which the narrative begins and ends, and from which the body is visible.

Antoon’s second and third novels are similarly structured in fragmented bits and scenes which are constructed through the characters’ memories. In *The Corpse Washer*, the narrative builds the story through the hero’s interrupted memories, nightmares, and daily tormented life. In similar fashion, *The Baghdad Eucharist* (2012) is a collection of post-mortem reflections on memory, pain, and political conflict accessed through the description of photographs and memories of the dead. His fourth novel, *The Book of Collateral Damage* (2016), consists of fragmented narratives of different voices and memories, including even the voices and memories of plants, animals, and inanimate objects. This entanglement of narrative voices, or the intermitted narrative voice, deconstructs the notion of any coherent linear story. As these multiple voices and shards of memories diversify the narrative discourse, they shatter the hero figure, and the notions of creativity and authorship become subjective. If there is such a thing as a coherent body of a text, then contemporary Iraqi fiction brings its corporeality into question.

In the stories of Hassan Blasim, fragmentation takes yet another form. Blasim writes in a cinematographic style: he relies on sequences of short, dramatically intense sketches and descriptions of brief sce-

nes, creating an effect similar to watching short experimental films. This can be clearly observed in his stories “The Song of the Goats,” “The Dung Beetle,” “Ali’s Bag,” and “The Truck to Berlin.” Blasim’s narratology also tends to rely on second-hand narrative technique, that is, a narrator telling another narrator’s story. This is a technique which he uses to show how refugees’ stories come together to form the whole (un)conscious experience of the refugee’s transition from home to exile, and from location to dislocation. This correspondingly links to another shared peculiarity of fragmented textual corporeality, that of the tendency to mystify the narrative through recourse to a recently found manuscript or a government paper which contains the body of the text. Examples of this include Sinan Antoon’s *I’jaam*; Ali Badr’s *Papa Sartre* (2001) and *Maṣābīḥ Urshlīm* (Jerusalem’s Lights, 2006); Ahmed Saadawi’s *Frankenstein in Baghdad*; Maīyādah Khalīl’s *Nescāfeh ma’a al-Sharīf al-Raḍī* (Nescafé with al-Sharīf al-Raḍī); and Ḍīyā’ Jibaīlī’s *La’nat Marquez* (Marquez’s Curse, 2007), among others. This technique brings the issue of the official archive into question: among the piles of “official history” and registers, one forgotten story manages to escape the silence. It also symbolizes the dilemma of confronting individual and collective histories: how to read (deal with) all this heritage of minor historical events and individual stories which have been silenced throughout years of censorship, and those grand narratives dictated by the Ba’ath regime and the American war propaganda. It is not simply the narration of trauma and fear, as many critics and scholars have suggested; it is the epistemological horror which arises when facing the impossibility of telling a lineal, coherent story. In *I’jaam*, the body of the text is the interpretation of an undotted text in Arabic, written by a disabled prisoner who has willingly codified his diaries. This unintelligible text is inserted, later, between the directive order which issued the interpretation of the manuscript found in the prison facility, and the interpreter’s report, which classifies the manuscript, “a record of the unrelated thoughts and illogical recollection of a prisoner” (97). The unintelligible body of the manuscript, like the prisoner’s body, is a limping narrative, incarcerated by stigma and the state’s interpretation, telling nothing but the ordeal of finding meaning in an impaired reality.

Another fragmenting narrative technique that concerns the body of the text is intertextuality. Various contemporary fictional works return to the classics, that is, the literary classics of Arabic and Western heritage. By the word ‘return’ here, I refer to processes such as re-reading, rewriting, and redefining, or simply evoking or alluding. This tendency conveys a psychological drive to protest and to approach differently, to present or represent a classical or a deeply rooted element of culture and serve it in a new context. “The Nightmares of Carlos Fuentes” by Hassan Blasim, for instance, echoes *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Artemio Cruz’s decadent life and tragic fate subtly juxtaposes a certain historical moment in the history of Mexico with the torturous life of an Iraqi refugee—who ironically names himself Carlos Fuentes—condensing the contradictory histories of the

human experience facing emotional and physical violence. Similarly, *Frankenstein in Baghdad* sheds a new light on monstrosity and precarious lives by referring to a major text from the corpus of Western grand narratives; and the fact that it does not refer to Mary Shelley's *Frankenstein* (1823) but rather to Kenneth Branagh's film adaptation is highly significant: purposely neglecting this masterpiece is a form of critique which highlights how far Western grand narrative is from the precarious reality of those victims of such a narrative. It indicates an attitude and a political statement concerning the literary canon and its exclusion of the silenced voices of those who inhabit the worlds of these authors. In addition, the epigraphs opening Sinan Antoon's novels come from the Qur'ān, The Bible, and from works belonging to the Western and Arabic literary canon, thus positioning these novels in a dialectical angle where they respond to these texts. This strategy is also used by other authors, such as Maīyādah Khalīl, who evokes Roberto Bolaño alongside al-Sharīf al-Raḍī, or 'Abd al-Hādi Sa'dūn, who evokes Cervantes's *Coloquio de los perros* (1613) in his *Memorias de un Perro Iraquí* (2012). Referring to the canon, or what I call the return to the classics, is not merely an attempt to rewrite the canon: it is, rather, to write on the margins of the canon, like graffiti on the walls of institutional buildings or like hashtags on social-media sites. It includes the Iraqi voice in the universal humanistic scope, and meddling with the corporeality of the text, through intertextuality, it makes the body of the Iraqi text visible.

Regardless of the texts' intentions, which is certainly open to debate at this point, the present sociopolitical context and the speed with which social media is changing our cultural interaction prepare the setting for narrative strategies to revisit the world canon and to express a desire to reinterpret not only Arabic and Muslim heritage but all human heritage, an attempt, that is, for subaltern subjects to relate to the canon. This increasing tendency towards intertextual techniques shows how the corporeality of the text has become a focus of writing: as fragmented text expresses fragmented corporeality and a fragmented sense of a coherent self; intertextuality fragments the unity of a text by blemishing its body with foreign texts.

Jeffrey Sychterz describes the fragmented text as wounded: "The wound opens the body and undoes a previously closed narrative" (141). On the one hand, fragmentation expresses "an urgent need to break with knowable boundaries of Iraqi fiction and poetry to demonstrate the ways physical violence perpetrated upon Iraq can affect textual violence" (Golden, 2021: 274). On the other hand, as Patrick Deer writes, "the founding violence of the modern Iraqi state [is] an open wound that refuses closure, monumentalization, and reinscription into a nationalist narrative" (2017: 327). Thus, the body of the text, through its "wounds," disrupts the established coherent narrative, spilling subdued histories which defy the nationalist myth, whilst also revealing the untranslatability of the loss and the fragility of a unified narrative built upon the conundrum of feelings released

by the shock and awe of war. Indeed, it is a material manifestation of the impossibility of reconstructing a coherent narrative to describe the nightmarish Iraq wars, for there is no such thing as *the* story after 2003, but, rather, there are stories bursting out of the body of the text. Let us not forget that the fragmentation of the text also recreates the effect of military bombardment and invasion. A broken or a wounded intertextual text is an active mimesis of the destroyed buildings, the dismembered bodies, and the invaded city. Correspondingly, it also evokes the shattered society and social narrative in the post-invasion period. Just as stammering is one of the multiple reactions to post-traumatic disorder, fragmented narration is a symptom of cultural devastation. In this sense, fragmentation can be read as an aesthetic technique of annihilation, an obliteration of nationalist grand narrative, expressing the loss of the ideal, coherent national narrative, and bringing forward the particulars of individual and collective memory in its most shattered representation.

Furthermore, fragmentation does not merely defy traditional narratology and unified metanarratives: it also challenges dualism and rationality. In Varley-Winter's opinion, "the closer a text feels to the body, the more the text fragments" (2018: 4), and as this closeness emerges (un)consciously through the act of writing, "[f]ragmentation therefore challenges mind-body dualism, coinciding with what Kristeva and Cixous describe as strategies of *écriture féminine*, in which meaning is convulsive rather than cumulative" (ibid). To question mind-body dualism implies an ontological inquiry, which can extend this challenge as far as defying the constellation of thought that supports it, namely ideology or monotheism. In this sense the fragmented body of the text makes a transgressive text which violates the logic of signification established by the semiotic universe of the Iraqi culture prior to 2003.

3. Corporeality and Representation

In addition to narrative techniques, the examined works employ metaphors and representations of the body as a perceptual instrument through which to redefine and question concepts like gender, self, beauty, and pain. Beauty and gender are negotiable terms amidst the surreal violence and the questionable reality that these works present. Staging physical pain informs the reader about psychological agony and distress. These representations operate on three different areas: the annihilation of the body as annihilation of the self, the aesthetics of illness and disability as a mechanism by which to question normative bodies and to voice subaltern corporeality, and the questioning of corporeal gender politics as effected through a subverting perception of sexuality.

The annihilated body is presented in the literary works that depict the violated and tortured body, the body in its utmost materiality: blood, flesh, dismemberment, bodies obliterated in wars and sectarian

violence. *Frankenstein in Baghdad* and *The Corpse Exhibition* are particularly exemplary here: the materiality of the body in these two works is an aesthetic recourse which can take the form either of a sudden and exaggerated involvement of corporeality, dramatizing violence and criminality, or, on the other hand, it can take the style of “Repulsive Realism”: a critique of sociopolitical decadence and squalid reality, manifested in the representation of mundane repulsive corporeality (for example, bodily fluids, feces, vomit, rotten material, etc.).³ The description of the noseless body of the monster in *Frankenstein in Baghdad*, “the body of a naked man, with viscous liquids, light in color, oozing from parts of it” (26), is clearly a metaphor by which to describe the war’s destruction of the Iraqi social structure after the years of dictatorship, genocidal sanctions, and the sectarian conflict brought about after the invasion in 2003. The same can be said of certain images in Blasim’s stories: “the smell of bodies, sweaty socks and the spicy food they were eating in the darkness made it even stuffier” (2009: 912); or more graphically: “some shat in the food bags, and the repulsive smell built up inside the truck like strata of rock” (929); or “they found her feeding me shit. A whole week she was mixing it with the rice, the mashed potatoes and the soup” (2013: 65); and “Christ fell to his knees. He could hardly breathe and he pissed in his trousers. He opened the bathroom door and crawled into the restaurant” (486). These parallelisms between food and feces are metaphors for the unbearable precariousness and ungreivability of Iraqi lives which the author is revindicating.

In the same manner, Blasim recurs to repulsive realism for the embodiment of precariousness in depicting the body’s displacement of place, which he treats as parallel to the transformation of identity and the positioning of the self, regarding Otherness, particularly in the narrative of refugeedom. The transitioning journey that inscribes its burden on the bodies and the memories of refugees is central in his writings. Examples of this include the mother’s bones in “Ali’s Bag,” the transformation of a character into a wolf in “The Truck to Berlin,” and the naked delirium in “The Wolf.” Each of these examples shows corporeal hysteria as a metaphor for epistemological violence and dislocation implied in the displacement from home to exile. Refugee literature and art represent this displacement of refugees as a process of dehumanization and bodily transformation, a mechanism of defense with which to challenge the inevitable horror of neglect, forgetfulness, and death.

In accordance with Audrey J. Golden’s critique of the depiction of torture in Blasim’s fiction, the scenes which depict a shocking materiality of the body —as in “The Corpse Exhibition” or “The Reality and the Record”— are interactive in the sense that they ask the reader to “take part in creating violence” (284). By staging unimaginable violence “we are challenged to do just that —imagine it” (ibid). Imagining the unimaginable pushes the limits of the literary or artistic work to be an instrument of self-evaluation by questioning the ethical limits of

<3> The term “repulsive realism” refers to narrative techniques in *I’jaam* in Albazei, S. A.

representation and the engagement in the act of voyeurism. However, the problematic issue which makes the representation of atrocities become a dialectic space for reflection is that, at a certain point, the staging of such horrible images of the body might correspond to the narcissistic demand of the Other for the privilege of empathy. As Susan Sontag writes in *Regarding the Pain of Others*,

[t]he imaginary proximity to the suffering inflicted on others that is granted by images suggests a link between faraway sufferers [...] and the privileged viewer that is simply untrue, that is yet one more mystification of our real relations to power. So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. (2004: 91)

The annihilated body, here, is a shattered and shattering mirror, questioning the viewer's moral stand, for it would be unethical to look or sympathize, and at the same time it would be unethical not to. The monstrosity of the creature in *Frankenstein in Baghdad* lies in the need to make the horror of violence visible. Hadi builds the monster's body "so it would be respected like other dead people and given a proper burial" (26). Hadi could not bear the fact that his friend's body, shattered in an explosion, could not be distinguished from the body of the horse which was dragging his working carriage. Hadi's need to provide his friend a proper corpse and burial emerges from his ethical stand on accepting this horrible way of dying.

In *The Corpse Washer*, the dialectical relation between Jawad's desire to become a sculptor—bringing dead stones to life through art—and his anguish at earning a living by washing corpses reaches its impasse after Jawad's nightmare of washing a Giacometti statue on the washing bench and watching it dissolve: "One of Giacometti's statues lies on the washing bench. I assume I am meant to wash it. As I pour water over its tiny head, the sculpture dissolves into tiny fragments. I put the bowl aside and try to pick up the pieces and repair the damage, but everything disintegrates in my hands" (141). Jawad, trapped in this job in which he is exposed to annihilated bodies to the extent that bringing a stone to life through art not only means nothing anymore, but also is impossible, for his quotidian exposure to annihilated bodies makes death a material living reality which devalues his artistic aspirations. Jawad's selfhood is in a way torn by the same ethical dilemma as the reader of such violence-charged images: for him it is unethical and traumatizing to be exposed to this unimaginable yet real violence—hence his nightmares—and at the same time to be tortured by guilt for not wanting to wash corpses, because as a Muslim and a devoted son, he feels it is his moral duty to prepare these corpses for a decent burial: "I saw an eye hanging on the wall by a thread and shedding tears. When I asked you about it you said, 'it longs for another eye or perhaps it is crying for the sun'" (166). This extract from one of Jawad's dreams shows how he is unconsciously aware of the fact that these corpses' pain and suffering need to be heard and acknowledged. Therefore, again, concerning

spectatorship, the presence of the annihilated body stages a notion of torn selfhood which either eases the guilt by the act of sympathizing or silences the guilt as a self-protective mechanism.

Al-Tashahhī manifests the annihilation of the body through a different kind of violence, through illness and disability. Sarmad Burhān al-Dīn's body is obliterated by obesity and sexual impotence. The passage in which he narrates the physical changes his body undergoes as he is gaining weight (13–15) reveals his anxieties as his body loses its corporeal structure, skin, and even the ability to speak. The fact that his impotence can be interpreted as a phallogocentric metaphor for a loss of national identity is simply inaccurate, let alone sexist: rather it is Sarmad's nervous collapse that stands for the collapse of his identity, for it is only after this that he begins to question his sense of belonging: "what I have to do is to tear off this country and pull myself out of it to discover the lack of its biological, physical, chemical, moral and existential functions" (253).⁴ I suggest that Sarmad's obesity and impotence, the annihilation of his body, are metaphors for the untranslatability of the pain and suffering that dislocated individuals live through. His obesity stands for the piling up of sources of pain: abuse, betrayal, exile, precariousness of life, and illness; and his sexual impotence stands for his loss "in translation," his inability to translate himself or his place in the world. Additionally, this is the first time in Iraq's literary history where obesity is openly discussed and reflected upon, particularly as a symptom of post-traumatic disorder or as a graphic visualization of the accumulation of pain stacked in the body.

Another important aspect of this novel, and this leads us to the following representational question, is that it is the masculine body which brings up a critique by which to question notions of normative bodies and conceptions of beauty as articulated by traditional heritage and colonial representation. Female characters in the novel —the protagonist's lovers— seem to have complete autonomy and are in full possession of their bodies; they express their sexual selfhood as ideological positioning independently of their partners. Even when telling stories of rape, their narrative decentralizes the phallus and emphasizes the reinscription of subjectivity. This shows that 'Āliyah Mamdūḥ deals with sexuality out of recurrent dynamics of domination in order to empower female voices and at the same time give us the chance to hear an unheard masculine voice. On the other hand, Sarmad does not express shame at his sexual impotence as expected; his concern is more related to his finding love and compassion, rather than a masculine anxiety for penetration and procreation. Sarmad is more anguished by social stigma than he is preoccupied with being apologetic about his disability: "I am a weak hesitant man, perhaps a bit submissively shy, but I am captivated by my fat chubby body. Stop looking at yourself, Sarmad! How much do you weigh today? A hundred? Two hundred? Can't a fat guy be fearless hero?!" (125) What Mamdūḥ is offering us, as far as the body is concerned, is a

group of young characters, male and female, whose sexuality is equally repressed by sociopolitical stigma. Women are repressed and used by political power for being women; non-heteronormative sexualities, like Sarmad's friend Yūsuf, are repressed because of social stigma; and Sarmad is repressed and used by local political power and colonial history.

In *The Corpse Washer* and *The Baghdad Eucharist*, illness, and sexuality cross ways again. Both Reem and Maha perceive illness as an impairment of their sexual lives. After a miscarriage, Maha becomes unable to enjoy sex, while Reem distances herself from her lover and fiancé, Jawad, after her mastectomy, because she has started to hate her cancerous body and she does not want her future husband "to live with a woman who has a ticking bomb in her body" (114). Jawad dreams about it: "when I reach her and hug her, the left pomegranate falls to the ground. When I bend down to pick it up, I see red stains bathing my arm. I turn back and see Reem crying as she tries to stop the fountain of blood gushing from the wound" (123). For both Reem and Jawad, illness becomes a cancelation of erotic life just as cancer is life-threatening, or just as bombs are peace-devastating.

Unlike in the modern period, contemporary fiction displays a political, corporeal awareness that manifests intellectual gender dissidence. If authors of the modern period have instrumentalized the female body to express anti-colonial political anxieties and aesthetic concerns for modernity (Bahoora, 2015), contemporary authors are dealing with sexuality as a stage on which to redefine the economy of sexual politics. This becomes clear as contemporary Iraqi texts continuously offer "formulations of masculinities [and femininities] which are more equalitarian and inclusive. These new formulations employ sexuality to empower subaltern voices in an anti-colonial globalized context, and to establish forms of resistance against the stigmatization of the Iraqi self" (Jasim Khammas, 2018). There seems to be a consensus on challenging traditional representation of gender in contemporary Arabic fiction in general, not exclusively for Iraqi authors, by engaging in representations of corporeality which defy traditional gender-based aesthetics. The sexualities in the examined works and in others which employ similar strategies, challenge the traditional representations of sexuality, and this challenge is more transgressive in the early years after the war and invasion of Iraq in 2003. Today, challenging patriarchy and gender binaries has proved to be the key way for contemporary authors not only to transgress traditional taboos, because transgressing these issues has become a trend of social and public debate among the younger generations. A quick survey on social media —particularly on Clubhouse, where people can directly and audibly speak to each other— will show that writing and rewriting gender has become an imperative in contemporary literary writing, particularly in Iraq, where government legislation and law are still questionable.

<4> All citations from this novel are my translation. So far published only in Arabic as *Ma'raḡ al-Juthath*.

Therefore, defying patriarchy is gradually becoming the node from which to establish the critique that deconstructs legal and political corruption. To give an example, the representational mechanisms of sexuality and gender roles in the examined works challenges the representation of male heroes —the stereotypical Arab male— in the color of his skin, his social behavior, and the way in which he relates to his and others' bodies. This new hero figure represents a non-hegemonic masculinity that has often been silenced by the anxious intellectual male figure who is tormented by social taboos and sexual urgencies such as the male heroes in the works of al-Takarī, Jabra I. Jabra, or Abdul Raḥmān Majīd al-Rubāī, among others, who —as Bahooora explains— instrumentalized the female body to articulate a dialectic in which their sexuality reflected their political anxieties (2015: 42–62). One of the first authors who diagnosed this stereotyped masculine figure and criticized it was Ali Bader in *Papa Sartre* (2001), a novel in which he drew a caricature of that male intellectual hero and his social status. In doing so, Bader attacked an entire generation of authors who were the protagonists of the battle for renewal that Jabrā I. Jabrā referred to. Yet, in addition to the concern for aesthetic innovation, the contemporary battle for renewal does not see the body as an instrument of ideological enactment. It, rather, lives corporeality as a mechanism of expression and as the ultimate materialization of meaning. It should be mentioned, however, that it is not an innovation of the post-2003 period exclusively. Samira Aghacy spots different writings of non-normative masculine identity in Arabic fiction since 1967, which, again, links the rewriting of gender and sexuality to the epistemological violence caused by military and political conflicts.

Similarly, certain contemporary texts by female authors challenge the idea of the stereotypically helpless Arab woman, veiled, beaten, or sexually repressed. Examples of this trend include: 'Āliyah Mamdūḥ's *al-Ghulāmah* (The She Boy) and *al-Tashahhī*, *Massarāt al-Nisā'* (Women's Joys, 2015) by Luṭfiyah al-Dulaymī; or *al-Ḥayāt min Thuqb al-bāb* (Life from a Keyhole, 2018) and *Nescāfah ma'a al-Sharīf al-Raḍī* (Nescafé with al-Sharīf al-Raḍī, 2016) by Maīyadah Khalīl, and *Indamā Tastayqiz al-Rā'iḥah* (When The Scent Awakes, 2006) by Dunā Ghāli. These texts present educated women who are politically aware of their selfhood and the way in which they relate to their sexuality in their interpersonal and social relations. The female body in such texts is no longer a stage on which to exhibit male political and social anxieties; rather, it is itself a storyteller and a stage where the feminine and feminist agenda dictate political statements.

Nonetheless, some of the Iraqi women in the fiction of Hasan Blasim and Ḍiyā' Jibaīlī are empowered by being narrated in the extraordinary worlds in which they live and by the strangeness of the experiences they undergo. There is a particular focus on vulnerability in times of military and sectarian conflict, as in Blasim's story "Shams wa Jannah," and "Ali's Bag" in which he writes "[i]t would be easy to forget that

God exists if you could experience a single day in the life of an Iraqi mother” (2009: 825). However, the expression of vulnerability in the characterization of these women does not leave the matter merely at vulnerability and passivity: these women also express themselves in hysterical rage and even in evil. In “Shams wa Jannah,” the mother kills her daughter and commits suicide out of fear after she burns her daughter’s skin under the hot sun to darken her complexion so that she will not be raped —the mother had heard that armed men invade villages and rape fair-skinned virgins—. “The Goat’s Song” offers a depiction of a mother who is seen by her son as evil and hateful: “I used to shut my eyes and imagine the donkey’s penis, gross and black, going into my mother’s right ear and coming out of the left. She would scream for help because of the pain [...] her tongue was as poisonous as a viper [...] She had turned into a fat cow” (2013: 124–25). This pejorative representation of motherhood challenges the mystification of the mother figure who is typically depicted as kind, strong, and patient —an image which is interwoven traditionally with nationalist ideas—. This humanization of the mother figure is a testament to their resilience: it serves on the one hand to defy stereotyped gender roles regarding mothers and, on the other hand, dramatizes the ordeal of motherhood in wars and military conflict.

Obviously, there is a turn towards skepticism and a need for introspection vis-à-vis history and the grand narratives which constitute our identities and the way we relate to the world, as this overview of innovative tendencies in contemporary Iraqi fiction tries to show. Corporeality is the major theme and technical aspect in which innovation resides in contemporary Iraqi narratives. It creates a dialectical space for experimentation and the introduction of new genres which might not be new *per se*, but which are new for Iraqi literary production. It is a space for rewriting and expressing epistemological violence in order to question and redefine concepts like gender, self, beauty, or pain. It certainly shows an embrace of postmodern aesthetics as defined by Jean-François Lyotard, namely as “[i]ncredulity toward metanarrative” (1984: xxiv). Innovation in narrative genres and style depends to a great extent on the visual effect and the materiality of the body. This is so for a number of different reasons: the visual effect is the predominant element of literary and artistic creation in this contemporary era, especially after the expansion of social media in which pictures and imageries prevail over the written word. The visual effect of war propaganda was in fact part of the 2003 military and political operations, as Judith Butler shows in *Frames of War* (2009): “The operation of cameras, not only in the recording and distribution of images of torture, but as part of the very apparatus of bombing, make it clear that media representations have already become modes of military conduct” (29). Therefore, the visibility of the body is the site where the epistemological shifts that the war and occupation have imposed are embodied. Consequently, corporeality

and the materiality of the flesh have become central to aesthetic responses in contemporary fiction since they focus on narrating these stories about the horrors of war, displacement, and pain.

4. Conclusion

The body of the text and the representation of corporeality entwine in contemporary Iraqi fiction in a struggle for expression and reconstruction on two levels. On the one hand, in addition to being a major aesthetic preoccupation, the fragmented body of the text problematizes the writing of trauma and memory. As Rebecca Varley-Winter notes, phenomenologically, “literary fragmentation is a matter of embodiment” (4), and the annihilation caused by wars and occupation on the actual streets and in the households of Iraq, as well as the assault on Iraqi lives and bodies and their transformation into what Agamben describes as “bare life,” shatters the very conceptualization of corporeality. Thus, the question to raise here is of how to write what happened in coherent textual bodies when the very notion of corporeality has become indefinite? On the other hand, the act of writing the experience of extreme corporeal violence itself represents two areas of interest: the common one is the documentation of and testimony to a historical collective experience which is expressed in multiple creative forms and genres. The second, and less common, is to consider the ways in which contemporary Iraqi fiction or in which writing contemporary Iraq can be considered a writing through the body. As Elizabeth Grosz writes:

Writing instruments confine and constitute corporeal capacities, both stimulating and stilling social conformity (the acting out of these narratives as “live theater” and a corporeal resistance to the processes of social inscription). The consequences of this are twofold: the “intextuation of bodies,” which transforms the discursive apparatus of regimes of social fiction or knowledge, “correcting” or updating them, rendering them more “truthful” and ensuring their increasingly microscopic focus on the details of psychical and corporeal life; and the incarnation of social laws in the movements, actions, behaviors, and desires of bodies—a movement of the text into the body and the body outside of itself and into sociocultural life. (119)

For the time being this “intextuation of the body” has already transformed the discourse of corporeality in contemporary Iraqi fiction from a place from which to stage ideological endeavors into a recourse for rewriting the history of selfhood and dissent. The movement of this new corporeality “outside of itself and into sociocultural life” is yet to come. Nevertheless, corporeality in contemporary Iraqi fiction reveals that the “turn to the body” —Hamdar’s term, cited above— is a re-evaluation of the mind-body dualism, and a re-situation of the body into an unfamiliar perspective, where it is not only gazed upon or written about, but also returns the gaze and participates in ethical dialectics. Rethinking the body, Grosz affirms, “implies major epistemological upheavals not only for the humanities, which have tended toward idealism, but equally for the natural and social scien-

ces, which have at least aspired to materialism” (x). Therefore, the examination of corporeality implies the imperative necessity to think contemporary Iraqi fiction in philosophical, social, psychological, and psychoanalytical terms, so that the body can move “outside of itself and into sociocultural life.” Tracing the representation of the body from the early twentieth century to today’s fiction will show that these emerging bodies and body-imageries in the most material sense suggest that corporeality has moved from being a private to being a public concern, which marks a development in the perceptions of the body as a cultural sign. This writing of the body sets corporeality up as a border of the semiotic space of Iraqi culture, which opens it up to external associations and identifications, revealing its chains of signification, and placing the Iraqi subject at the heart of human experience.

Works Cited

- ALBAZEI, S. A. (2008): “*I’jaam: An Iraqi Rhapsody* by Sinan Antoon and Rebecca C. Johnson”, *World Literature Today*, 82, 6, 58.
- AGAMBEN, G. (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Heller-Roazen, D. (trans.), Stanford: Stanford University Press.
- AGHACY, S. (2009): *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East Since 1967*, New York: Syracuse University Press.
- AL-DULAYMĪ, L. (2015): *Masarāt al-Nisā’*, Baghdad: al-Madā.
- ANTOON, S. (2019): *The Book of Collateral Damage*. Wright, J. (trans.), New Haven & London: Yale University Press.
- ANTOON, S. (2017): *The Baghdad Eucharist*. Tabet, M. (trans.), Cairo and New York: Hoopoe.
- ANTOON, S. (2013): *The Corpse Washer*. Antoon, S. (trans.), New Haven & London: Yale University Press.
- ANTOON, S. (2007): *I’jaam: An Iraqi Rhapsody*. Johnson, R. C. & Antoon, S. (trans.), San Francisco: City Lights.
- BADER, A. (2009): *Papa Sartre*. Bamia, A. (trans.), Cairo & New York: American University in Cairo Press.
- BAHOORA, H. (2017): «Iraq» in S. Hassan, W. (ed.), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York: Oxford University Press, 2247-264.
- BAHOORA, H. (2015): “The Figure of the Prostitute, Tajdid and masculinity in anti-colonial Iraq”, *Journal of Middle East Women’s Studies*, 11, 1, 42-62.
- BAHOORA, H. (2015): “Writing the Dismembered Nation: The Aesthetics of Horror in Iraqi Narrative of War”, *The Arab Studies Journal*, 23, 1, 184-208.
- BLASIM, H. (2015): *Ma’raḍ al-Jutheth*, Milano & Baghdad: Almutawassit Books.

- BLASIM, H. (2013): *The Iraqi Christ*. Wright, J. (trans), Manchester: Comma Press.
- BLASIM, H. (2009): *The Madman of Freedom Square*. Wright, J. (trans.), Manchester: Comma Press.
- BUTLER, J. (2009): *Frames of War*, London and New York: Verso.
- DEER, P. (2017): "Beyond Recovery: Representing History and Memory in Iraq War Writing", *MFS: Modern Fiction Studies*, 63, 2, 312-35.
- FUENTES, C. (1994): *La Muerte de Artemio Cruz*, Madrid: Anaya-Muchnik.
- GHĀLI, D. (2006): *'indamā Testayqiz al-Rā'ihah*, Baghdad: al-Madā.
- GOLDEN, A. J. (Spring 2021): "Human Rights and the Limits of Literary Critique After Abu Ghraib: Reading Hassan Blasim's *The Corpse Exhibition*", *College Literature*, 48, 2, 259-291.
- GROSZ, E. (1994): *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- HAMDAR, A. (2014): *The Female Suffering Body*, New York: Syracuse University Press.
- HANOOSH, Y. (2013): "Beyond the Trauma of War: Iraqi Literature Today", *Words Without Borders*, <<https://www.wordswithoutborders.org/article/beyond-the-trauma-of-war-iraqi-literature-today>> [17/08/2019].
- JABRA, J. I. (1971): "Modern Arabic Literature and the West", *Journal of Arabic Literature*, 2, 76 - 91.
- JASIM KHAMMAS, H. (2018): "Overcoming sexuality. Ideology & Masculinity in Iraqi Fiction Before and After 2003", *TRANS-*, 23, <<http://journals.openedition.org/trans/2037>>; DOI: 10.4000/trans.2037.
- JIBAYLI, D. (2017): *Mādhā Naf'al Bidūn Calvino*, Basra: Shahrayer Books.
- JIBAYLI, D. (2007): *La'nat Marquez*, Basra: Itihad Al-udaba' fi Al-Basra.
- KHALĪL, M. (2018): *Al-Hayat min Thuqb Al-bāb*, Al-Kutub Khān.
- KHALĪL, M. (2016): *Nescafé ma'a Al-Sherīf Al-raḍī*, Almutawassit.
- LYOTARD, J. F. (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Bennington, G. and Massumi, B. (trans.), Manchester: Manchester University Press.
- MAMDOUH, A. (2007): *Al-Tashahī*, Beirut: Dār Al-ādāb.
- MAMDOUH, A. (2000) *Al- Ghulāmah*, Beirut: Dar Al-Saqi.
- MOHAMMED, S. R. (2018): "The Return of Scheherazade, or the Rise of the Iraqi Novel after 2003", *World Literature Today*, March-April: 32-36.
- NEUWIRTH A., PFLITSCH, A. & WINCKLER, B. (eds.) (2010): *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, London: SAQI.
- SAADAWI, A. (2018): *Frankenstein in Baghdad*. Wright, J. (trans.), London: Oneworld Publications. Kindle edition.
- SADOUN, A. H. (2012): *Muthekarat Kelb Iraqi* (Memoirs of an Iraqi

Dog), Beirut: Thaqafa Publishing & Distribution LLC.
SHIMON, S. (ed.) (2018): *Baghdad Noir*, New York: Akashic Books.
SONTAG, S. (2004): *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin.
SYCHTERZ, J. (2009): "Scarred Narratives and Speaking Wounds: War Poetry and the Body", *Pacific Coast Philology*, 44, 2, 137-147.
VARLEY-WINTER, R. (2018): *Reading Fragments and Fragmentation in Modernist Literature*, Brighton, Portland, and Toronto: Sussex Academic Press.

#27

LA VILLA Y LA VILLA DE CÉSAR AIRA: TERRITORIO Y LITERATURA EN UN PLIEGUE DE LA CRISIS

Joaquín Márquez

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.18

joacomarquez@hotmail.com

Ilustración || © María Pape– Todos los derechos reservados

Texto || © Joaquín Márquez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || A partir de las nociones de territorio e isla urbana elaboradas por Ludmer (2020), el trabajo propone una lectura de *La villa* de César Aira que problematiza algunos aspectos de su lectura de la novela y su especulación teórica. Se plantea que aquello que une a los habitantes de la villa y forma comunidad no está dado por un sustrato biológico invariante, sino por una serie de prácticas que surgen como «adaptaciones súbitas» a la precariedad impuesta por la crisis argentina de fines de la década de 1990. Estas prácticas constituyen improvisaciones de invención colectiva con las cuales los habitantes de la villa organizan el territorio y transforman sus condiciones de vida. Elaborada con materiales precarios, la escritura de la novela se deja permeable por estas prácticas, cuya lógica adopta como principio constructivo de la trama. La villa y *La villa*, el territorio y la escritura de Aira se identifican en tanto invenciones de nuevas posibilidades de vida en un pliegue de la crisis neoliberal. Por último, el territorio de la villa permite distinguir la literatura de Aira tanto de la literatura autónoma moderna como del modo de funcionamiento de la televisión.

Palabras clave || Aira | Villa | Territorio | Prácticas del espacio | Crisis

La vila i *La villa* de César Aira: territori i literatura en un plec de la crisi

Resum || A partir de les nocions de territori i illa urbana elaborades per Ludmer (2020), el treball proposa una lectura de *La villa* de César Aira que problematiza alguns aspectes de la seva lectura i la seva especulació teòrica. Es planteja que allò que uneix als habitants de la vila i forma comunitat no està donat per un substrat biològic invariant, sinó per una sèrie de pràctiques que sorgeixen com a «adaptacions súbitas» a la precarietat imposada per la crisi argentina de finals de la dècada de 1990. Aquestes pràctiques constitueixen improvisacions d'invenció col·lectiva amb les quals els habitants de la vila organitzen el territori i transformen les seves condicions de vida. Elaborada amb materials precaris, l'escriptura de la novel·la es deixa permeable per aquestes pràctiques, la lògica de les quals s'erigeix com a principi constructiu de la trama. La vila i *La villa*, el territori i l'escriptura d'Aira s'identifiquen com a invencions de noves possibilitats de vida en un plec de la crisi neoliberal. Finalment, el territori de la vila permet distingir la literatura d'Aira tant de la literatura autònoma moderna com de la manera en què funciona la televisió.

Paraules clau || Aira | Vila | Territori | Pràctiques de l'espai | Crisi

The Villa and *La Villa* by César Aira: Territory and Literature in the Folds of Crisis

Abstract || From the notions of territory and urban island elaborated by Ludmer (2020), this work proposes a reading of Cesar Aira's *La villa* that problematizes some aspects of Ludmer's reading of the novel and theoretical speculation. It is suggested that what unites the inhabitants of the shantytown and makes community is not given by an invariant biological substrate, but by a series of practices that emerge as “sudden adaptations” to the precariousness imposed by the Argentine crisis of the late 1990s. The practices constitute improvisations of collective invention, with which the shantytown inhabitants organize the territory and transform their living conditions. Elaborated with precarious materials, the writing of the novel is permeated by these practices, whose logic it adopts as a constructive principle of the plot. The shantytown and *La villa*, the territory and Aira's writing are identified as inventions of new possibilities of life in the fold of the neoliberal crisis. Finally, the territory makes it possible to distinguish the literature of *La Villa* from both modern autonomous literature and the way television works.

Keywords || Aira | Shantytown | Territory | Space practices | Crisis

A fines de siglo XX, una transformación global en el régimen de poder produce el debilitamiento de los Estados nacionales, cuya soberanía retrocede ante un poder biopolítico controlado por el mercado, que gestiona la vida de la población (Hardt y Negri, 2002). Esta transformación es aludida en el primer suceso del argumento de *La villa* de César Aira (2001): la muerte no esclarecida de la joven Cynthia Cabezas en la entrada de la villa marca un quiebre que se manifiesta en la transformación de la cadena de gimnasios en iglesias evangélicas; se trata ahora de un poder que ya no solo busca moldear los cuerpos, sino también conducir las almas¹. En contrapartida, surgen en Latinoamérica nuevas demarcaciones y formas de organización de los territorios marginales urbanos, que no coinciden con las establecidas por los Estados nacionales (Ludmer, 2020; Zibechi, 2008)². Además de registrar la descomposición del imaginario nacional, el régimen estético de la literatura, que había provisto a las naciones modernas de relatos e identificaciones imaginarias, también se transforma y experimenta con estos nuevos territorios de marginalidad urbana:

leer es ahora perderse en espacios abigarrados, caóticos y laberínticos, como los pasillos de una villa miseria o de una favela, porque faltan las coordenadas que constituyen el adentro y el afuera, tanto como el pasado y el presente de las tramas, los desarrollos y las tipologías de las literaturas nacionales (Rodríguez, 2017: 180-181).

Según Ludmer (2020: 149), con el cambio de siglo en América Latina aparecen una serie de novelas que ya no se inscriben en las oposiciones tradicionales características de las literaturas nacionales —ciudad / campo, tradición / modernidad, nacionalismo / cosmopolitismo, literatura autónoma / social, etc.—, sino que, en sincronía con los cambios políticos, económicos y sociales del neoliberalismo a escala global, novelas como *La villa* desdiferencian lo separado y opuesto por el poder, trazan otras fronteras que presentan nuevos sujetos y formas de organizar el territorio.

Sin embargo, una lectura literaria de *La villa* a partir de la noción de territorio propuesta por Ludmer en la segunda parte de *Aquí América Latina. Una especulación* (2020)³, y en particular de lo que denomina isla urbana, pone en evidencia tanto cierto reduccionismo en su lectura de la novela como aspectos problemáticos de su especulación teórica. Adentro y afuera a la vez de la ciudad latinoamericana neoliberal y globalizada de fines de siglo con sus divisiones sociales naturalizadas, en la isla urbana se borran las diferencias políticas, culturales, sociales, todo se mezcla y superpone. La isla

iguala a sus habitantes porque los une por rasgos preindividuales, biológicos, postsubjetivos; por un fondo «natural» [...]. La isla los iguala por algo que todos tenemos en tanto animales humanos, por algo que

<1> Según la *trama materna*, el empresario Gandulla está construyendo iglesias evangélicas junto con granjas en connivencia con la policía para la rehabilitación de jóvenes drogadictos.

<2> Para Zibechi, el territorio de la marginalidad de las ciudades latinoamericanas es «el espacio donde se despliegan relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas [...] donde los colectivos pueden practicar modos de vida diferenciados (2008: 31).

<3> A partir de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, según Ludmer «un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan» (2020: 145).

está afuera de la sociedad, la historia, la política: lo que no varía y no sufre mutaciones históricas (Ludmer, 2020: 155).

Sin sujeto, historia, política ni sociedad, la isla urbana constituye una comunidad *a priori*, donde lo común aparece dado por la especie biológica. Pero en la novela, aquello que une a los habitantes de la villa y forma comunidad son las prácticas del espacio (De Certeau, 1996), que constituyen y organizan el territorio⁴. El espacio es para De Certeau «un lugar practicado», un «cruzamiento de movilidades» que, invisibles para el mapa del poder, constituyen intervenciones de los cuerpos en el orden (De Certeau, 1996: 129). Las prácticas se entienden de acuerdo a lo que Derrida (1994) denomina escritura o huella, que se caracteriza por su iterabilidad, principio contaminante que liga la repetición a la alteridad⁵. No tienen un sentido unívoco, sino que pueden adquirir distintos sentidos según sus contextos de aparición: como indica Ludmer, ninguna política en sentido tradicional, determinada, se deduce de ellas, sino que esta resulta ambigua e indeterminada. Como veremos, en *La villa* las prácticas del espacio no son el resultado de un supuesto sustrato biológico o natural que hace comunidad por fuera de la historia, la política y la sociedad; más bien, surgidas como «adaptaciones súbitas» a las condiciones precarias de vida impuestas por las políticas económicas del neoliberalismo en la Argentina de la crisis de fines de la década de 1990, constituyen improvisaciones de invención colectiva que ponen en juego el saber hacer y la creatividad de los habitantes de la villa y con las que transforman activamente esas condiciones de vida (Aira, 2001: 74; Rodríguez, 2017)⁶. Elaborada con materiales precarios y desechos sociales, la novela se deja permear por la potencia de invención, las improvisaciones y *adaptaciones súbitas* y las adopta como principios constructivos de la trama. Como la villa, *La villa*; el territorio construido por las prácticas y la escritura de la novela se identifican en tanto invenciones que hacen posibles nuevas formas de vida en un pliegue de la crisis neoliberal. De este modo, *La villa* delinea una política literaria que produce disenso en el orden establecido al redistribuir el régimen de lo visible, lo enunciable y lo sensible (Rancière, 2010).

La villa parte de una conjunción producida por un encuentro⁷ en los recorridos urbanos: Maxi, adolescente desocupado de clase media y puros músculos de gimnasio que atraviesa una etapa de *crisis* (entre el pasado escolar que no termina de morir y el futuro incierto del trabajo), súbitamente se unce a los carritos de los cartoneros provenientes de la villa, con los que día a día deambulan por la ciudad en búsqueda de los desechos que les permitan la subsistencia, y comienza a ayudarlos a transportar sus cargas. Estos recorridos trazan prácticas microscópicas por el espacio que dan surgimiento a una relación de nuevo tipo, imperceptible para los mapas del poder disciplinar que distribuyen cuerpos y roles sociales en una ciudad cuadrículada (De Certeau, 1996). A diferencia del planteo de Ludmer (2020)⁸, esta actividad que reúne cuerpos en

<4> A partir de considerar la ciudad como texto y haciendo hincapié en sus aspectos performativos, De Certeau (1996) contrapone la ciudad planificada desde arriba por el poder disciplinario como mapa, la cuadrícula racional y transparente que construye lugares estables y asigna cuerpos, a una proliferación de recorridos a ras del suelo, de prácticas que constituyen el espacio urbano.

<5> Las prácticas se emancipan de las intenciones de sus productores y su sentido no puede determinarse, ya que permanece abierto a sus distintos contextos de aparición, por definición no saturables, y en diferencia consigo mismos.

<6> Esta invención y creatividad popular en el contexto de la crisis se conecta con algunos desarrollos de la teoría política argentina. Por ejemplo, la apropiación monstruosa de las estrategias neoliberales en clave popular y la invención de formas económicas de organización autónomas no estatistas que analiza Gago (2014). Esta relación queda por explorar.

<7> El narrador explicita que el relato surge de este encuentro: «de esta coincidencia nació todo lo demás» (Aira, 2001: 10).

<8> Nos referimos específicamente a su lectura de estas comunidades, cuya ligazón no se produce a partir de sus formas modernas (la familia, el trabajo, la clase). Desde nuestra perspectiva, lo que une a los cartoneros es un trabajo precario e irreconocible.

un territorio es un trabajo precario no especializado (recogen todo tipo de desechos), que supone una serie de saberes prácticos (el olfato para detectar la comida, el anudamiento veloz de las bolsas, la visión en la oscuridad y la división de tareas de sus miembros) y no se reconoce como tal. Demasiado expuestos para ser vistos, el trabajo a la intemperie de los cartoneros se ha vuelto parte del hábito urbano y la sociedad lo ha naturalizado: «se habían hecho invisibles [...] sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver» (Chejfec, 2002; Aira, 2001: 10). A esta percepción automatizada la novela le contrapone una «escena de disenso», el extrañamiento que provoca el gigante musculoso —«portador de extrañamiento»— transportando los carritos (Rodríguez, 2017: 183-184). Al volver visible y extraño el trabajo precario, la literatura introduce una ruptura en el orden sensible de la ciudad en tanto espacio de las divisiones sociales naturalizadas (Ludmer, 2020)⁹, redistribuye el régimen de visibilidad al producir disenso en el tejido social (Rancière, 2010). Improvisados y precarios como el trabajo de los cartoneros, los carritos «puramente funcionales» están ensamblados con restos de objetos extraídos de la calle, refuncionalizados para su uso práctico: transportar cargas con un máximo de facilidad y velocidad (Aira, 2001: 27). Sin embargo, cada uno de ellos es único y tienen «valor como artesanía popular»: de una belleza «automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ellos», parecen *bricolages* que realizan los postulados vanguardistas de un arte hecho por todos para ser usado directamente en la vida (Aira, 2001: 27). Como la novela misma, construida con materiales precarios y restos sociales extraídos directamente del presente.

Estos recorridos diseminantes, que ponen en movimiento las cualidades indeterminadas de la potencia, desestructuran el mapa social de la ciudad que fija cuerpos a roles y lugares sociales (Jessica y Adela le dicen a Maxi que *no se fija*) (Aira, 2001: 116-185). Tanto los cartoneros como la villa en miniatura que instala Alfredo en un rincón bajo la autopista cubierto por un pastizal que lo vuelve invisible desde afuera son líneas que desterritorializan la villa y la reterritorializan en la ciudad; *hacen villa*, la desparraman por el espacio urbano (Deleuze y Guattari, 2003; Rodríguez, 2017). La actividad de Maxi, ambigua, indefinida e indeterminada, que nace de un gesto casual, espontáneo y *natural*, adoptada livianamente y sin esfuerzo, que carece de nombre, de motivación causal (consciente, ideológica, piadosa, solidaria) y de un propósito deliberado que la explique (echando por tierra la causalidad realista), pero que pasa por su cuerpo, con el tiempo se transforma en un hábito, un «trabajo que se había inventado» (Aira, 2001: 73). Maxi inventa un camino de vida singular, línea recta de devenir hacia la villa que lo desplaza de la asignación preestablecida por el régimen capitalista de su cuerpo a un rol social¹⁰:

<9> Este extrañamiento se produce también con el trabajo de limpieza de Adela, otra línea que sale diariamente del fondo oscuro de la villa hasta el interior del departamento burgués en la ciudad para hacer la limpieza doméstica. En el gimnasio, el trabajo de limpieza tampoco se reconoce, pues parece hacerse solo. Por un instante Jessica piensa que Adela es Cynthia Cabezas, su compañera de colegio asesinada tiempo atrás en la entrada de la villa. Lo inconcebible para Jessica no es el hecho de que una muerta estuviera viva, sino que una compañera suya estuviera trabajando de sirvienta. Evidencia de que la frontera que existe entre trabajo doméstico y clase media es percibida como más fundamental que la que separa vida y muerte; Cynthia bien podría estar viva, pero no trabajar de sirvienta.

<10> Según el narrador, por su cuerpo musculoso y su aversión al estudio, Maxi fácilmente habría conseguido trabajo en seguridad o como instructor de gimnasio.

los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes [...] la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada [...] había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo (Aira, 2001: 103).

Las características de este proceso que parte de la invención de un procedimiento están en la base de la escritura de la novela y de la poética de Aira (1991; 2000). La actividad de Maxi, que se repite y varía al contaminarse con lo otro mientras se modifican las condiciones ambientales —el tiempo, la luz, la temperatura— y se vuelve útil para los cartoneros, traza un movimiento de progresivo acercamiento y finalmente de entrada a la villa, que es el de la novela misma, pues allí confluyen la multiplicidad de personajes, tramas y acciones.

Esta tarea, que lo une a los cartoneros y lo conduce a la villa, proviene directamente de un pliegue de la vida, «derivaba de la naturaleza del trabajo de los cirujas» (Aira, 2001: 73). Maxi y los cartoneros no manifiestan una irrupción de la naturaleza externa a la historia, la política y la sociedad (Ludmer, 2020), sino formas de *arreglarse* en medio de las circunstancias extraordinarias de la crisis, que demanda cambios repentinos y soluciones improvisadas¹¹:

era como si se hubieran adaptado, en un instante, de un día para otro. Esas adaptaciones súbitas quizás eran más frecuentes de lo que parecía: quizás eran la norma. Y *debían de tener muchos niveles*, en uno de los cuales se había alojado Maxi, que a su modo también había efectuado una adaptación, o algo parecido: había transfigurado un gesto casual y repentino en una ocupación del tiempo (Aira, 2001: 38)¹².

Esta ley de las adaptaciones súbitas reúne la constitución del territorio de la villa y la trama narrativa en una lógica común. Los nexos temporales y causales que articulan la narración realista tradicional se sustituyen por el azar y la casualidad, las improvisaciones, los extravíos, giros o desvíos mínimos en el espacio, que alteran la trama y la depositan en un tiempo y un espacio otros, como en el sueño.

Punto ciego de la ciudad, inmediatamente cercana aunque invisible, al igual que los cartoneros, en un pliegue, adentro y afuera de la ciudad, la villa se presenta como un mundo oculto, secreto y con una organización propia —«esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes» (Aira, 2001:33)—.

No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo [...]. Ahí estaba la clave de los lugares, de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse por ellos. Estar o no estar dependía de un complejo sistema de acciones, y ya se sabe que el miedo nace y prospera en la acción (Aira, 2001: 31)¹³.

El miedo determina y organiza los recorridos de los cuerpos por la ciudad; hace espacio, crea el territorio. Pero aquel, a su vez, deriva de las acciones; estas suscitan afectos, como el miedo, que organizan y crean los territorios. En *La villa*, el territorio se construye a partir

<11> Los cartoneros «no eran un dato eterno con el que se pudiera *contar* sino que su existencia misma era casual y dependiente de una circunstancia histórica. La gente no se dedicaba a hurgar en la basura por vocación, o mejor dicho: habría bastado un pequeño cambio socioeconómico para que esa misma gente hiciera otra cosa» (Aira, 2001: 38).

<12> El subrayado me pertenece. Al final de la novela el narrador vuelve sobre este punto: «era increíble lo rápido que se adaptaba la gente a lo extraordinario, cuando las circunstancias eran extraordinarias» (Aira, 2001: 190).

<13> Es el miedo causado por el confuso asesinato de Cynthia Cabezas lo que determina el alejamiento de Alfredo de Adela y de la villa.

de las acciones, y quien se identifica con la acción es la televisión. Gran insufladora de miedo, hace de la villa un territorio inseguro, donde proliferan la criminalidad y el narcotráfico, lo que prepara el terreno para la intervención policial y funciona como «mecanismo de control» poblacional (Rodríguez, 2017: 191).

Para Maxi, durante meses el límite de la villa marca el fin del recorrido y del trabajo, con la consecuente separación de los cuerpos; es también el momento en el que comienza su sueño. En principio, la villa presenta dos límites: uno externo y urbano, el ensanchamiento de la avenida Bonorino (revelación de la verdad del nombre *avenida*), la misma y otra, que culmina el trazado urbano; otro interno, su marca fundante, dada por la proliferación de luz artificial que crea el territorio de la villa, la constituye como un espacio circular hiperluminoso, resplandeciente y sobrecargado de electricidad. La villa aparece inmediatamente iluminada; no requiere de ningún discurso literario o social que la ilumine. Las luces no son solo la condición de la visibilidad, sino que se iluminan a sí mismas; desde el exterior, dotan de forma circular e identidad a la villa y hacen de su periferia un espectáculo visual móvil: «una gema encendida por dentro» (Aira, 2001: 27), «una iluminación de feria» (2001: 30), una calesita, un «anillo inabarcable [...] gran diamante iluminado» (2001: 189), «un circo de luz amarillo, más bien una cúpula, hecha de puro aire nocturno encendido, en el que mil millones de puntos móviles formaban una textura dorada, de maravillosa profundidad» (2001: 147). Mientras que el sentido común dominante se representa la villa como un espacio oscuro e inseguro —asociado a actividades clandestinas—, la luminosidad desbordante de la villa conforma una política de la literatura que modifica el tejido de lo visible junto con su metafísica subyacente (Ranciè, 2010). Dormido y a la distancia, Maxi se siente atraído por las luces, que le dan la impresión de encontrarse ante un reino mágico, encantado, una zona de indistinción propia de los sueños.

Parodia del lugar común que solo ve en la villa un puro gasto inútil de recursos, la excesiva luz artificial no es mágica ni fantástica, sino posible porque la luz es gratuita en la villa (en un mundo de mercancías, lo gratuito parece mágico). La iluminación se sustenta en una práctica: sus habitantes se cuelgan de los cables de alta tensión y realizan bajadas que conectan la red eléctrica y la distribuyen en miles de bombitas de luz en «todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa» (Aira, 2001: 30). Las disposiciones de las luces cumplen otra función: forman dibujos lumínicos que identifican las calles, lo que Maxi nota en su primera excursión a la villa, mientras que para Cabezas plantea un enigma que solo descubre gracias a las imágenes aéreas de la televisión. La red eléctrica, que une y conecta la villa por arriba, supone una práctica, un saber hacer de invención colectiva que pone en juego las habilidades creativas de sus habitantes. En la villa todos saben hacer de todo (no hay especialización): «los pobres debían arreglárselas

con las cosas, no tenían más remedio» (Aira, 2001: 28). Provenientes de diversas latitudes del mundo y con tiempo libre por carecer de empleo formal, los habitantes de la villa tienen una multiplicidad de oficios y saberes desconocidos. Instalación práctica y estética a la vez, la iluminación de la villa es una performance colectiva montada para ser utilizada directamente en la vida. El narrador presenta una conjetura que vuelve a marcar las luces al compararlas con las líneas de Nazca: acaso los narcos villeros se inspiren en una forma artística precolombina o una técnica de comunicación ancestral. Enlazada a la praxis vital, la instalación eléctrica que constituye a la villa y la conecta se liga a la cultura precolombina.

A velocidades crecientes, las tramas de Maxi, de Cabezas y de la televisión narran tres formas distintas de ingresar a la villa, que la remarcan y reorganizan. Esta yuxtaposición de lugares en el territorio —y en la novela— hace de la villa lo que Foucault (1984) denomina una heterotopía¹⁴. El deambular de Maxi transportando los carritos constituye un relato de aventuras abierto al encuentro con lo otro, que contrasta con la velocidad frenética del auto y la mente de Cabezas afectada por la proxidina, quien urde la trama policial: «la de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura» (Aira, 2001: 41). Para Cabezas, la entrada de la villa —donde fue asesinada Cynthia Cabezas— está marcada como un *foco* de violencia en aumento por el incremento del tráfico de proxidina. La aventura de Maxi se le presenta como un caso policial que debe resolver conectando —mediante la explicación o la invención de detalles— la serie criminal con los recorridos de Maxi y los cartoneros. Aunque al final Cabezas encuentra (o cree encontrar) aquello que buscaba —la droga sale de la villa mediante el lenguaje cifrado de los dibujos lumínicos de las calles—, su error consiste en que el espacio no forma un mapa que puede aprehenderse y manipularse como una totalidad fija, con una temporalidad lineal de causas y efectos, sino que este cambia constantemente, se altera por las acciones y recorridos contingentes y casuales; el espacio no es un producto, sino un proceso.

Con el asesinato del Pastor en el límite de la villa, Cabezas remarca el territorio. Al mostrar las imágenes del cadáver ensangrentado en la entrada, la televisión delimita la villa como un espacio de violencia y criminalidad: «toda la operación quedaba en el reino de las imágenes» (Aira, 2001: 156). La exhibición sensacionalista del cadáver azuza los temores del público y justifica el espectáculo de *seguridad* montado por la Dra. Plaza, que sintoniza con los reclamos de la masa (aquella satisface sus instintos sanguinarios). La seguridad reúne a la masa, los medios de comunicación y la policía judicial en un objetivo común. Mapa del poder (De Certeau, 1996), la televisión produce imágenes aéreas de la ciudad y la totalidad de la villa:

nadie había visto antes la Villa desde ese punto de vista, es decir, en su forma íntegra. Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una

<14> Una heterotopía es un contraemplazamiento de existencia real, en el que todos los otros emplazamientos de una cultura se encuentran «representados, cuestionados e invertidos» (Foucault, 1984: 47). Según Rodríguez (2017), la villa de la novela de Aira conforma una heterotopía de crisis de la ciudad neoliberal.

inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro y el centro quedaba oscuro, como un vacío [...]. La base de luz del anillo no era homogénea, sino formada de serpentinas y firuletes, en una profusión de pequeñas figuras que el ojo habría necesitado más tiempo y tranquilidad para descifrar (Aira, 2001: 171).

Este *mapa eléctrico* permite a Cabezas, según la lógica televisiva hiperredundante, descubrir el visible lenguaje *cifrado* de los narcos para sacar la proxidina de la villa. Mientras que la unción inmediata de Maxi con los carritos se convierte en un proceso hacia la villa, la mediatización televisiva inmediatiza las acciones policiales. La televisión multiplica las imágenes, intercala la transmisión de las tomas aéreas con las de los sucesos policiales en vivo desde la villa y con imágenes de archivo; produce, recorta, monta un relato simultáneo que lo mezcla todo: pasado y presente de los protagonistas, tiempo de las acciones y de la recepción por los televidentes, imágenes de abajo y de arriba de la villa. Si bien pretende dar cuenta del suceder mismo del presente, su montaje, las interrupciones en la continuidad de las imágenes, le impiden volver visible el movimiento de la villa. Contreras (2018) sostiene que la mediación televisiva estructura *La villa* (que considera parte del «ciclo televisivo» de Aira); sin embargo, nuestra lectura muestra que la construcción narrativa y los materiales precarios de la novela se encuentran en la lógica de las prácticas territoriales de la villa en el contexto de la crisis. La televisión, por su parte, conforma una de las tramas que confluyen en la villa —la aceleración de los sucesos no comienza con la televisión, sino con la entrada en el relato de la proxidina, que sale de la villa—.

La luz, que delimita la villa del afuera, merma a medida que hacia dentro de la villa proliferan las casillas. Luces y casillas establecen así una relación inversamente proporcional, división interna a la villa, que se divide de sí misma en una periferia iluminada y un interior oscuro lleno de casillas¹⁵, que hace de la villa un espacio de luz y visibilidad heterogéneas. A diferencia de la planificación racional urbana en forma de damero —una cuadrícula de calles en red que permiten la circulación continua—, la villa suprime las calles transversales para ahorrar espacio y multiplicar las casillas, que se apilan hacia el centro. Cada calle —todas trazadas en ángulos de cuarenta y cinco grados con respecto al límite de la circunferencia— tiene una dirección única que conduce a un lugar distinto de la villa. Mientras que la luz identifica a la villa y las configuraciones de luces a sus calles, las casillas distinguen a sus habitantes: «lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias» (Aira, 2001: 76). Miniaturas frágiles e improvisadas construidas por sus habitantes con materiales precarios, que pueden hacerse y deshacerse fácilmente o abandonarse, los cubos de estas viviendas artesanales están, como las luces, «dispuestos al azar en una gran improvisación colectiva» (Aira, 2001: 188). El derroche de luz se

<15> En la periferia de la villa hay perros que buscan comida: «nadie les llevaba el apunte; ni notaban su existencia» (Aira, 2001: 37). Estos perros ocupan un lugar análogo al de los cartoneros en la ciudad.

reemplaza por la simplicidad de las formas de las casillas. Pero la villa obedece al inconsciente, donde lo simple tiene un valor y una función distintos a los de la ciudad, terreno de la vigilia:

Las formas simples son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias. Y este anillo inabarcable pertenecía por derecho al inconsciente. Los cables que unían las construcciones, tan numerosos e intrincados como ellas, contribuían a esta dedicación de la villa al sueño (Aira, 2001: 188-189).

Al final de la novela, buscando la proxidina Cabezas entra a una casilla, pero no encuentra nada detrás de la puerta. Mejor dicho, *sale al afuera*; la casilla no es una puesta en abismo (el adentro de un adentro), sino una *puesta en afuera*: pura fachada sin interioridad ni profundidad, que exhibe el «mecanismo de la desdiferenciación» de la isla donde el adentro no se distingue del afuera: «era parecido y distinto a la vez: afuera, pero también adentro» (Ludmer, 2020: 135; Aira, 2001: 193). En simultáneo, Maxi sueña dentro de una casilla en el enorme catre que los pobladores de la villa le han fabricado para dormir. El sueño conforma otra zona de indistinción entre el adentro y el afuera. Así como las casillas son un adentro y afuera sin interioridad, el sueño de Maxi está desplegado en la villa, a su vez entregada a los sueños, «que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas» (Borges, 1956: 77)¹⁶. Esta indistinción de las casillas y del sueño de Maxi resulta análoga a la posición que los cartoneros ocupan en la ciudad; rige también el territorio de la villa —adentro y afuera de la ciudad—; y es lo que introduce la proxidina, droga de la contigüidad inducida que *pega todo con todo*¹⁷. La proxidina forma una red que acerca espacios, discursos y personajes y, al mismo tiempo, funciona como procedimiento narrativo que reúne las distintas líneas argumentales en la villa, las pone en un plano de igualdad en el que ya no se distinguirían; la novela misma está compuesta según este principio de indistinción. Es este el peligro que, ante las cámaras de televisión, el llamado al orden y la seguridad pública de la nación de la Dra. Plaza intenta conjurar, sin advertir, sin embargo, que aquello que desea mantener separado —la villa, la proxidina, el camino de extravío y el sueño— su propio discurso lo mezcla y superpone (Aira, 2001: 198)¹⁸.

Los habitantes de la villa producen dos prácticas espaciales, una sobre las luces y otra sobre las casillas, que definen la resolución de la novela. Por un lado, así como construyen sus casas y los carritos, previendo que Maxi se queda dormido a la entrada de la villa, fabrican un catre plegable a su medida y montan un operativo para dejarle reservada una casilla. Práctica calculada y previsoras que pone en juego la hospitalidad y el cuidado, crea las condiciones para el sueño en la villa. La otra práctica conforma una solución, posible y lógica (tal como lo postula el género policial), adoptada sobre la marcha de los acontecimientos para la protección de Maxi: los habitantes de la villa desplazan la configuración de las luces. Giro de la villa y

<16> En este sentido, se podría leer el territorio de la villa a partir de las dos leyes principales del sueño establecidas por Freud (1979): el desplazamiento y la condensación, la metonimia y la metáfora (Lacan, 2014).

<17> En términos de Contreras (2001), se trata de un efecto de continuidad del procedimiento.

<18> Lo que recuerda los efectos de superficie del lenguaje analizados por Deleuze en la paradoja de Crisipo: «Si dices algo, esto pasa por tu boca; dices un carro, luego un carro pasa por tu boca» (2013: 32).

de la trama de la novela, movimiento de rotación que las asimila a una calesita, territorializa por literalización la metáfora de la *rueda de la Fortuna*, quebrando el tópico capitalista que distribuye lugares sociales en dos estratos interdependientes —uno *alto* y otro *bajo*— para igualarlos en un único plano: «todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar a ras del suelo» (Aira, 2001: 195).

La instalación de luz eléctrica y la construcción de las casillas constituyen prácticas espacializantes que conectan a la villa y reúnen a sus habitantes. Lo que estos tienen en común no reside en un presunto sustrato natural, biológico o preindividual invariante; en la novela, lo común no está dado, sino que surge como consecuencia de las prácticas de invención e improvisación colectivas, un saber hacer, un modo de hacer con la precariedad que permite *arreglarse* con las cosas (como Adela que «siempre se las arregla») en las circunstancias históricas y sociales de la crisis (Aira, 2001: 182). Aunque utilitarias, las prácticas no se limitan a «vivir nada más», esto es, a la mera supervivencia o reproducción de la vida (Aira, 2001: 84). Según Ludmer (2020), los sujetos de la isla urbana se encuentran en una posición a la vez interior y exterior a las divisiones y esferas sociales modernas (clase, partidos políticos, familia, nación, etc.): aquellos «se construirían para borrarlas y mezclarlas y por eso se cargarían de una politicidad que, como la categoría de ficción, no está totalmente definida porque también se encuentra afectada por la desdiferenciación general» (Ludmer, 2020: 158). Es decir, la isla iguala por un fondo común a sus habitantes y, por lo tanto, el sentido político de sus prácticas resultaría ambiguo —determinable en un sentido político tradicional¹⁹—. Sin embargo, en nuestra lectura lo común surge a partir de las prácticas del espacio de los habitantes de la isla; por lo tanto, si lo común es una consecuencia de las prácticas, ya es intrínsecamente social, político e histórico. En otros términos: el sentido político de las prácticas no es una consecuencia de la desdiferenciación, sino que esta se produce como un efecto de las prácticas, cuyo sentido político permanece abierto e indeterminado. Las prácticas del espacio, con su sentido político ambiguo, son las que hacen posibles los cruces o la disolución de las fronteras sociales; ellas son las que están en condiciones de producir comunidad.

Hablamos de una identificación, una mutua solidaridad entre las prácticas de escritura y las del espacio, entre la literatura y el territorio. *La villa* plantea una diferencia entre la práctica del espacio de la ciudad y la de la villa, que se traduce en una distinción entre dos literaturas. Porque el caminante que recorre la ciudad es acechado por «fantasías de fachada», conjeturas acerca de la existencia de una riqueza oculta detrás de las casas; escondidas en miniaturas interiores, trabajadas en sus detalles por el ocio, que «actúan como prismas de la perspectiva general» al operar sobre la luz —la reflejan, refractan, descomponen— y producir visibilidad (Aira, 2001: 34). En cambio, en la villa las luces están desplegadas afuera y las casillas forman un pliegue que no distingue entre interior y exterior, sino que,

<19> Si bien Ludmer habla de igualación biológica, preindividual y postsubjetiva, al final del capítulo, cuando se refiere a las ambiguas prácticas «políticas» de la isla, debe reintroducir la categoría de sujeto, puesto que no es posible hablar de politicidad de las prácticas (se entienda esta como se la entienda) sin presuponer alguna instancia de agencialidad subjetiva: la isla urbana «es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades [...] sus sujetos serían entidades externas-internas» (2020: 157-158).

debido al hacinamiento, adentro de las casillas hay más casillas. Aquí el valor no se encuentra detrás de lo visible, sino en otras formas de riqueza: la potencia de invención colectiva, un saber hacer que pone en juego habilidades creativas que multiplica el espacio. Este contraste entre la práctica del espacio de la ciudad y el de la villa delimitan, en la novela de Aira, dos estéticas, dos literaturas con sus formas de valor contrapuestas: por un lado, una literatura basada en la estricta demarcación entre el adentro y el afuera, cuyo valor reside en la elaboración de miniaturas ocultas que se potencian por sus detalles y se sostienen por el carácter necesario que adoptan sus relaciones internas; lo que se conoce como literatura autónoma moderna. En tanto práctica diferenciada de la vida, en líneas generales para esta concepción de la literatura el texto conforma un artefacto autorreferencial cerrado, construido y sostenido en base a la rigurosidad de las relaciones formales internas de la trama —la concatenación rigurosa de causas y efectos y la remisión de sus detalles—²⁰. Por otro lado, una literatura de construcción y materiales precarios, de improvisaciones frágiles, que confía en la potencia de invención que se deja llevar por el azar, la contingencia, la casualidad, donde el adentro puede ser también un afuera, porque adentro y afuera ya no se distinguen con nitidez. Una literatura, en suma, que se adhiere a las prácticas que organizan el territorio, a la lógica de las adaptaciones súbitas y las habilidades creativas con las que los habitantes de la villa no solo sobreviven a la precariedad de la crisis, sino que también inventan nuevas posibilidades de vida en un pliegue de la crisis neoliberal.

La novela de Aira no solo se distingue de la literatura moderna, sino también de la mediatización televisiva. Si bien al final el relato adopta una lógica televisiva, la reproducción de sus mecanismos pone en evidencia su funcionamiento. Entre la televisión y la escritura de Aira existe una diferencia fundamental: mientras la televisión «nunca se equivocaba porque era la acción misma», la escritura de Aira confía en la *potencia del error* —que es la del inconsciente— se vale del error en una fuga hacia adelante de invención e improvisación (Aira, 2001: 168-169). La televisión no consigue dar cuenta de las prácticas en el territorio, ni del sueño de Maxi ni del suceso que define la trama de la novela, el desplazamiento de las luces de la villa: «en este caso se había dado, y nadie se enteró. Fue de lo único de lo que no pudo informar la televisión» (Aira, 2001: 195)²¹. Aquello que resulta imperceptible para las cámaras de televisión, que la villa constituye un territorio móvil en continuo desplazamiento —al igual que los cartoneros y Maxi—, es una literatura en un pliegue de la vida, como la de Aira, la que se encuentra en condiciones de captarlo.

<20> A grandes rasgos, la concepción autónoma asigna a la literatura el papel de producir una totalidad imaginaria que reúna la dispersión de fragmentos característica del mundo moderno capitalista como también la no menos imaginaria resolución de las contradicciones sociales.

<21> En este sentido, en «Sobre el arte contemporáneo» Aira (2016) plantea una competencia entre la obra artística y su reproducción técnica en términos de la paradoja de Zenón. Siempre hay un resto, aunque sea mínimo, de la obra que se sustrae a su reproducibilidad. Así como Contreras lee en el realismo de Aira un «mínimo desplazamiento de lo “típico”», habría que decir que en la novela de Aira incorpora la mediación televisiva, pero plantea en relación con ella un mínimo desplazamiento (2018: 45).

Bibliografía citada

- AIRA, C. (1991): *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, C. (2000): «La nueva escritura», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 165-170.
- AIRA, C. (2001): *La villa*, Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, C. (2016): «Sobre el arte contemporáneo» en *Sobre el arte contemporáneo*, Barcelona: Penguin Random House, 11-55.
- AIRA, C. (2004): *Las noches de Flores*, Barcelona: Penguin Random House.
- BORGES, J. (1956). «Nathaniel Hawthorne» en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Sur, 59-80.
- CHEJFEC, S. (2002): «Sísifo en Buenos Aires», *Revista Punto de Vista*, vol. XXV, 72, 26-30.
- CONTRERAS, S. (2001): «César Aira: relato y supervivencia», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, 9, 119-133.
- CONTRERAS, S. (2018): «En torno al realismo» en *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario: Nube negra, 33-57.
- DE CERTEAU, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Historia de Estudios Superiores de Occidente, I.
- DELEUZE, G. (2013): «Segunda serie de paradojas, de los efectos de superficie» en *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 28-34.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2003): «1837 - Del ritornelo» en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 317-358.
- DERRIDA, J. (1994): «Firma, acontecimiento, contexto» en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 347-372.
- FOUCAULT, M. (1984): «De los espacios otros», FADU Uruguay, <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>, [31/03/2021].
- FREUD, S. (1979): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, IV.
- GAGO, V. (2014): *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- HARDT, M. y Negri T. (2002): «La multitud contra el imperio», *Observatorio social de América Latina*, 7, 159-166.
- LACAN, J. (2014): «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud» en *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI, 461-495.
- LUDMER, J. (2020): *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RANCIÈRE, J. (2010): «Las paradojas del arte político» en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 53-84.
- RODRÍGUEZ, F. (2017): «César Aira y la novela de la crisis», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 70, 2, 179-195.
- ZIBECCHI, R. (2008): *Territorios en resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*, Buenos Aires: La vaca.

#27

DEFINIR-SE FENT VERSOS. SOBRE «LITERATURA», «A TRAVÉS DELS TEMPERAMENTS» I «A L'INREVÉS», DE GABRIEL FERRATER

Lucas Capellas Franco

Universitat Pompeu Fabra

<https://orcid.org/0000-0003-0491-2229>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.19

lucasapellas@gmail.com

Ilustración || © Maria Pape– Todos los derechos reservados

Texto || © Lucas Capellas Franco – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resum || El present article proposa una interpretació de tres poemes de Gabriel Ferrater que problematitzen la noció d'objectivitat en poesia —no només des de la seva respectiva especificitat sinó també a través del sentit de la seva ordenació—. Això els situa al centre de la tensió contrapoètica que caracteritza l'obra de Ferrater. La interpretació del primer poema, «Literatura», és el nucli de l'article. El seu resultat permet una millor comprensió dels altres dos poemes: «A través dels temperaments» i «A l'inrevés». Fent servir les reflexions del mateix Ferrater a propòsit de la relació entre experiència i literatura, l'article també estableix un mínim marc teòric que il·lustra els conflictes que planteja l'objectivitat en la poesia ferrateriana.

Paraules clau || G. Ferrater | Poesia | C. Riba | Objectivitat | Experiència | Crítica

Definirse haciendo versos. Sobre «Literatura», «A través dels temperaments» y «A l'inrevés», de Gabriel Ferrater

Resumen || El presente artículo propone una interpretación de tres poemas de Gabriel Ferrater que problematizan la noción de objetividad en poesía —no solo desde su respectiva especificidad sino también a través del sentido de su ordenación—. Esto los sitúa en el centro de la tensión contrapoética que caracteriza a la obra de Ferrater. La interpretación del primer poema, «Literatura», es el núcleo del artículo. Su resultado permite una mejor comprensión de los otros dos poemas: «A través dels temperaments» y «A l'inrevés». Utilizando las reflexiones del propio Ferrater a propósito de la relación entre experiencia y literatura, el artículo también establece un mínimo marco teórico que ilustra los conflictos que plantea la objetividad en la poesía ferrateriana.

Palabras clave || G. Ferrater | Poesía | C. Riba | Objetividad | Experiencia | Crítica

Defining the Self Through Verse. On “Literatura”, “A través dels temperaments” and “A l'inrevés” by Gabriel Ferrater

Abstract || This article proposes an interpretation of three poems by Gabriel Ferrater that problematize the notion of objectivity in poetry —not only from their respective specificity but also through the sense of their ordering—. This problematization places them at the centre of the counter-poetic tension that

characterizes Ferrater's work. The interpretation of the first poem, "Literatura", will be the main focus of the article. The resulting interpretation allows for a better understanding of the other two poems: "A través dels temperaments" and "A l'inrevés". By using Ferrater's own reflections on the relationship between experience and literature, the article also establishes a minimal theoretical framework that illuminates the conflicts around objectivity in Ferrater's poetry.

Keywords || G. Ferrater | Poetry | C. Riba | Objectivity | Experience | Criticism

0. Introducció. L'objectivitat

Si haguéssiu de proposar una definició de poeta per a un diccionari, ¿què diríeu?

Un home o una dona que fa versos.

I vós, ¿com us definiríeu?

Fent versos.

—«Qüestionari poemes», G. Ferrater (1986a: 497-498).

En el cicle de conferències que va donar a la Universitat de Barcelona el curs de 1965-1966, Gabriel Ferrater va dedicar cinc sessions al poeta Carles Riba. Una de les primeres coses que va voler exposar, destacant-ne la importància decisiva dins de la poesia ribiana, va ser el mecanisme segons el qual Riba aconsegueix fer dels poemes un continent d'experiència individual, tot fent especial incís en la forma d'aquesta experiència. Segons Ferrater, els poemes de Riba no es proposen formalitzar una experiència específica, sinó que funcionen a partir d'una «tendència generalitzadora de l'experiència» mitjançant la qual el poeta pretén aconseguir-ne, en el poema, «la xifra total»: «ell volia, en cada poema, reduir la seva experiència humana i vital a les coses essencials» (2019: 85). En el seu quefer poètic no hi entra l'experiència localitzada, «una experiència concreta», sinó un «grumoll de tot un cert ordre d'experiències» (*ibid.*, 96).

Però aquesta fixació per la suma d'experiència, que Ferrater concep com a voluntat de «permanència» de la vida del poeta (*ibid.*, 107), no es limita a participar de l'operació formalitzadora del poema, sinó que també es tematitza. De fet, segons Ferrater, «el tema general de la poesia del primer període de Riba [...] és l'intent de reconstruir la pròpia identitat a través dels sentiments de cada moment» (*ibid.*, 108). I és quan es refereix a aquesta qüestió que parla d'*objectivitat*: «Ell veia la seva poesia com això: un mirall objectiu, un document on ell podia comprendre allò que havia estat i si hi havia una coherència, una successió intel·ligible en tot allò que ell havia estat» (*ibid.*, 110). Cal remarcar el fet que Ferrater parli de «successió intel·ligible», perquè és només d'aquesta manera que es pot entendre la funció veritable de la sinceritat en l'objectivació dels sentiments —i perquè té la seva aplicació particular en el cas del mateix Ferrater, com mostraré més endavant. No es tracta d'un mer compendi d'experiències, sinó d'una preservació sentimental posada al servei del reconeixement futur d'un mateix. Referint-se al valor de sinceritat que fonamenta la funció de l'objectivitat en la seva poesia, Riba ho explicava al prefaci de *Salvatge cor*, llibre fet de «versos humans, fins i tot massa humans» (1974: 27):

Sí, tota poesia ve d'una il·luminació, espasmòdica o tranquil·la, però que no pertany ben bé a la nostra consciència, sobre una realitat íntima que no ens importa tant de considerar com de veure. Per ells

ens sentim amb ànima, delerosos, de gràcia i aptes per a la salut. *Cada poema on ens la reconeixem davant de Déu, ens aparta de perdre'ns; per això són els poemes fets i ja no del tot nostres que ens són necessaris*; no els futurs, entre els quals i nosaltres hi ha la llibertat, potser el renunciament, potser la mort (*ibid.*, 28-29; la cursiva és meva).

Al final del text, Riba afirmava: «El prefaci a uns versos que em fan escrúpol a mi mateix per llur excessiva càrrega humana, no ha d'ésser més explícits que ells. Encara que només fos per pudor» (*ibid.*, 30). Ferrater, molt menys pudorós i protocol·lari que Riba, és elusiu i juganer en els paratextos que es projecten sobre els poemes, com ocorre en el cas de «A l'inrevés», en el qual em detindré al final de l'article. Tot i així, aquests paratextos són eminentment informatius de la poètica de Ferrater, dins la qual l'objectivitat té un paper fonamental, tal com es pot apreciar a l'epíleg de *Da nuces pueris*, on afirmava que per a ell la poesia era «la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo» (1987: 73). Tot i que és rellevant distingir entre el valor informatiu de l'obra no literària de Ferrater –entre la qual es troben els comentaris sobre la seva pròpia obra– i la subjectivització d'aquesta poètica en els versos, em sembla que en aquest cas l'ús del terme «descripció» és just amb el funcionament real dels poemes (sempre que s'entengui que les descripcions, tenint en compte que ho són de «la vida moral», ho són, entre d'altres coses però molt destacablement, d'interpretacions). Que aquest passar «de moment en moment» –de poema en poema– correspon, en l'especificitat de la seva obra, a la voluntat de fixar una «successió intel·ligible», com deia Ferrater a propòsit de Riba, s'entén millor si es continua la citació: «Cap de les coses que les meves poesies consignen té cap valor eminent, i és la complicació i l'equilibri dels temes que pot donar al conjunt un interès de veritat sostinguda» (*ibid.*). La «veritat sostinguda» es localitza en l'obra com a conjunt i, per tant, en la interrelació dels poemes que la configuren. En el cas de Ferrater, a diferència de Riba, l'operació descriptiva, l'objectivitat, sí que acostuma a servir-se de pretextos que de manera més o menys clara representen, en expressió del poeta, un *tema específic*, entès precisament com a «el incident, el gesto podríamos decir, en que aquel sentimiento o aquella ideología [del tema genèric del poema] se concreta y se formula» (1995: 76). No pas debades, a la carta amb què va agrair l'enviament de *Da nuces pueris* a Gabriel Ferrater, Josep Pla hi deia que les «poesies del llibre són esquemes de novel·les» (1993: 127). Al meu entendre, allò que Ferrater va integrar de la poesia de Riba és la pretensió de fer servir els poemes com a document moral i sentimental. Però cada obra és singular, i en les seves coordenades, les nocions que hi operen, empeltades o no, estan compromeses singularment.

Hi ha una sèrie de textos que em sembla que permeten una aproximació especialment interessant a la idea específica que Ferrater tenia d'objectivitat i al lloc que ocupa en el teixit complex de la seva

poesia. Tractar-los sense seguir l'ordre en què es van escriure em resultarà discursivament més útil. El primer és «Notas a un prólogo de Ortega», de Joan Ferraté, germà del poeta. Es tracta d'un article dedicat a la germinal teoria de la literatura que Ferraté trobava en el filòsof espanyol, i que forma part dels assajos recollits a *Dinámica de la poesía*, encara que originalment es va publicar l'any 1957. Ferraté hi afirmava que l'experiència és «la actividad misma de la conciencia actual», i això vol dir que és «la relación en que yo entro con la realidad inmediata» (1968: 146). Així doncs, el poema es fa a partir de la fixació d'aquesta «conciencia actual», d'aquesta experiència ordinària que és la mera percepció de la «presencia objetiva» de les coses del món que, com diu Ferraté, «no es normalmente tema de mi experiencia» (*ibid.*), en el sentit que l'experiència com a relació de la consciència amb la realitat immediata no acostuma a tenir-se a si mateixa com a objecte localitzat en aquesta realitat immediata. Per tant, el poema adopta com a tema profund, com a base, la «actualidad de la relación», i no l'objecte la presència del qual es percep a partir d'aquesta relació. Tanmateix, també pot adoptar camins més retorçats i paradoxals:

Ahora bien, cuando [...] la conciencia apunta sobre sí misma y se fija la atención en la experiencia en cuanto tal, deja de ser objeto inmediato de la atención el termino actual de dicha experiencia, con lo que la experiencia en conjunto deja de ser también actual. Ésa es la paradoja de la experiencia: que es, como actual realidad de verdad, imposible de objetivar (por consiguiente, también inefable), pero es, al propio tiempo, la única actual realidad de verdad. La literatura es solo un expediente para el conjuro de la paradoja en cuestión, y para hacer de lo inefable algo, en cierta manera (¡y de qué positiva manera!), perfectamente expreso (*ibid.*, 146-147).

En fer-se objecte de si mateixa, l'experiència perd la seva actualitat. Perdent-la, ja no és l'experiència pròpiament dita el que pot objectivar la literatura; esdevé *inefable*, en el sentit que la intervenció de la consciència en modifica l'estat normal d'actualitat. La paradoxa rau en el fet que aquesta experiència sigui inefable i que, alhora, segueixi sent el que és, també en el moment de no poder objectivar-la. Ocorre que la literatura aconsegueix de fer alguna cosa amb aquesta impossibilitat, fins al punt de «hacer de lo inefable algo, en cierta manera [...], perfectamente expreso»: «solo proporciona *la forma mental de la experiencia*, no su contenido», i això només és possible «a costa de una *cesión*. Y la cesión está en que en la literatura lo actual de la experiencia es solo la relación misma, *mientras que el objeto queda anulado como objeto real y pasa a la condición de simple representante de la actualidad de la relación, la cual ahora es el verdadero objeto*» (*ibid.*, 147; la cursiva és meua). Aquesta és la condició de possibilitat i el preu d'un poema que objectivi l'experiència del poeta. Si dic preu és perquè, tal com va escriure Ferraté en un dels seus diaris (que encara esperen una aproximació crítica), «[l]l'experiència formulada [...] se'ns en va de les mans a quedar reflectida per sempre, fent una *ganyota*, en el mirall de les paraules que la registren» (2018: 89). Aquest és, al meu entendre, el motiu

fonamental pel qual a la pretensió ferrateriana de definir-se en els poemes li és inherent una conflictivitat; una de prou viscuda com per tematitzar-la, quasi aporèticament, dins els mateixos poemes.

L'any 1954, en una conferència titulada «¿Adónde miran los pintores?» i des d'un registre completament diferent, Ferrater també havia reflexionat sobre el pas de l'experiència a la composició de l'obra d'art: «Una obra de arte es, si se quiere, la expresión de la experiencia de la vida que posee su autor» (1995, *op. cit.*, 80). No obstant això, ja he remarcat al paràgraf anterior que, tal com deia Ferraté, l'expressió de l'experiència vital no pot ser l'expressió d'un contingut, sinó només d'una relació, d'una *forma mental*. Doncs bé, és en aquest punt que la intel·ligència de Ferrater, definint què entén per «experiència», ens serveix per afinar la qüestió i apropar-nos més a la seva manera de tractar-la també poèticament, sobretot, dins el marc d'aquest article, en el cas de «A través dels temperaments»: «nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento; es algo que se halla por debajo de todo contenido; es algo así como la deformación producida en nuestro pensamiento por las tensiones a que ha sido sometido; y es algo in formulable, intransmisible, irreprochable, incomunicable» (*ibid.*, 81). El matís és lleu i alhora valuós, perquè permet de fer encara més incís en un element clau: la condicionalitat. L'experiència és la disposició actual en què es dona aquesta relació entre la consciència i les coses del món, però aquesta consciència està condicionada per un historial de *deformacions* que fan d'aquesta relació una relació particular, o el que és el mateix, una relació subjectiva. Ara bé, com expressar quelcom que, lluny de ser un contingut, és la *deformació* del nostre *pensament*, i que també per a Ferrater és «incomunicable», és a dir, inefable? Mitjançant el que anomena «rodeo», que consisteix a «realizar, y realizar precisamente al crear su obra, una actividad analógica [...] a aquella actividad vital, preartística, que ha depositado en él [en l'artista] la experiencia» (*ibid.*). L'artista ha de crear formes d'equivalència per a l'experiència en qüestió, temes específics. Podria semblar que l'objectivitat queda indemne, però si ens preguntem per quin motiu la poesia de Ferrater és crítica amb si mateixa podem anar perfilant les raons per les quals, segons la meua interpretació, «Literatura» és un poema en què aquesta objectivitat s'assenyala com a conflictiva.

Si en Riba es tematitzava «l'intent de reconstruir la pròpia identitat a través dels sentiments de cada moment», en Ferrater, sovint, es tematitza la insensatesa de la poesia i de la imaginació poètica. Al meu entendre, això té a veure amb el paper que juga Josep Carner dins la seva poesia, com a emblema d'un posicionament ideal i inacomplible en relació amb l'escriptura i la vida (vegi's, per a una exposició més detallada de la qüestió, Capellas Franco, 2021: 26-31). Tal com exposa al pròleg al *Nabí*, Ferrater considera Carner un poeta *radicalment crític* perquè discrimina la marca de la veritat —que no la veritat— en allò que fan els homes, en «els afanys, les il·lusions

i les presumpcions dels homes» (2012: 11). En Ferrater, aquesta radicalitat crítica es posa, com a disposició, al servei de l'objectivació poètica de l'experiència, i, a més, en forma part com a tema. El resultat és un tancament, un replegament contrari a la poesia carneriana i al tipus de vida que Ferrater hi associa, relacionada amb el que anomeno ètica de l'especificitat o de l'actualitat. De l'*actualitat*, és a dir, d'allò que el poema com a formalització de l'experiència, seguint Ferraté, nega per la *cessió* que li és consubstancial. Deia Ferrater que a Riba «le fascinaba el juego de palabras entre *sincer* [...] y *sencer*» (1983: 133). També per a ell eren indissociables sinceritat i enteresa, i la problematització de la poesia ocupa un espai fonamental dins la seva obra. Tenir-ho en compte pot ajudar a entendre els poemes que interpretaré en aquest article: «Literatura», «A través dels temperaments» i «A l'inrevés». Sense deixar de centrar-me en la seva respectiva especificitat, també pararé especial atenció a les ordenacions amb què Ferrater els va disposar. A *Da nuces pueris* (1960), «A l'inrevés» anava precedit, en aquest ordre, de «Fi del món», «A través dels temperaments», «Sobre la catarsi» i «Literatura». A *Les dones i els dies* (1968 [2018]), en canvi, «Literatura» i «A l'inrevés» feien una parella que anava precedida per «A través dels temperaments» i «Sobre la catarsi».

1. La manera, el temperament i un poema a l'inrevés

«Literatura» (2018: 53) diu així:

- 1 Tan vehement, va dir-se un calamar,
- 2 faig el ridícul: un raig fi de tinta
- 3 ja desvia aquests monstres, ben poc crítics.
- 4 Perduda l'abundància del cor,
- 5 va descobrir la voluptat formal:
- 6 mentir-se objectivat en l'arabesc
- 7 i fer-s'hi encara veure, subjectiu.
- 8 De l'urc de no amagar-se gaire, en deia
- 9 sinceritat: de la por de trobar-se
- 10 massa exposat, sentiment d'estil.
- 11 Lliurat a l'esperança que els espasmes
- 12 de l'aigua li anirien a favor,
- 13 deia fe en el llenguatge. Va morir
- 14 devorat: l'inefable el va temptar.

Feta servir per algú que traduïa «Geist» per «intel·ligència» (Comadira, 2012: 225), la paraula «inefable», tan connotada, tendeix a sorprendre. Tant és així que s'ha tendit a interpretar irònicament el final del poema, segons recull Dolors Oller (2012: 46). La dificultat en aparença més evident que ens presenta aquest poema es concentra en l'ús d'aquesta paraula. O, més exactament, en la seva distància respecte de l'experiència poètica de Ferrater, és a dir, respecte del conjunt de seva obra, i les expectatives amb què ens hi apropem.

M'hi detindré més endavant, perquè per entendre els elements que intervindran en la comprensió d'aquest final serà bo haver entès des d'on s'hi arriba. El poema es pot dividir en dues meitats exactes: vv. 1-7 i vv. 8-14. A la primera meitat, se'ns descriu un canvi estètic; a la segona, els autoenganys i les peripècies poètiques que segueixen aquest canvi. M'interessa subratllar que es tracta d'un sol canvi estètic, perquè és la raó per la qual discrepo d'una de les possibilitats interpretatives que planteja Dolors Oller:

Les diferents tessitures adoptades per aquest protagonista, i explicades pel narrador, són definicions sintètiques dels diversos estils possibles. També hem de fer notar que aquestes tessitures corresponen, diacrònicament, al procés que ha sofert l'estructura de la lírica moderna. Des de la vehemència subjectiva romàntica fins a la confiança en allò que és la matèria oracular de la poesia, la llengua, protagonista absoluta en les reflexions estètiques de l'última actualitat. Passant per l'arabesc simbolista i per l'objectivitat aparent de la poesia pura (*ibid.*, 45).

Si s'ordenen aquestes relacions, veiem que Oller identifica la vehemència que apareix al v. 1 amb el romanticisme; l'«arabesc» del v. 6 amb el simbolisme; l'objectivitat del v. 6 amb la poesia pura (malgrat que al vers hi digui que el poeta s'objectiva en l'arabesc, i per tant formin una sola referència, diguem-ne) i la «fe en el llenguatge» del v. 13 amb el textualisme de la poesia més contemporània. És una interpretació suggeridora, però el text, al meu entendre, s'hi resisteix, i si ens hi acostem des d'ella correm el risc de no copsar l'especificitat de la seva construcció, que és sofisticada, i d'obviar la complexa dimensió autoanalítica que em sembla que té dins l'obra de Ferrater, i que va més enllà de considerar plausible, tal com ha escrit Oller en un altre text, que el poema xifri «[e]l destí de tot poeta que, com Riba —i també com el mateix Ferrater (el qual, finalment, deixarà la poesia per la lingüística)—, creu en la poesia com una forma de coneixement, i en el llenguatge com en una reserva de noves formes d'experiència» (2011: 247). En aquest mateix text que acabo de citar, de fet, Oller ha assenyalat amb molta perspicàcia la possibilitat que «fos Carles Riba el poeta que Ferrater tenia *in mente* mentre anava descabdellant el símil narratiu» del poema: «la concordança salta a la vista: la *joia* i *abundància del cor* (són paraules ribianes) donen pas a la *voluptat formal* (també una fórmula ribiana de dir-ho), mentre que a l'última fase del trajecte, sorgeix la *fe en el llenguatge*, que també apareix perfectament explícita i teoritzada en els últims escrits de Riba» (*ibid.*, 246). La interpretació que proposo també divergeix d'aquesta possibilitat, però més lleugerament: entenc que «Literatura» és un poema que parla específicament de l'experiència literària de Ferrater, i que precisament per això s'apropa a la de Riba, de qui va assimilar una idea de poesia indissociable de l'objectivitat i l'autoconeixement.

Tal com he avançat, al meu entendre la primera meitat del poema només fa referència a un canvi estètic els motius del qual són, per altra banda, fonamentals per entendre les peripècies posteriors: la

vehemència del v. 1 es diu per segon cop al v. 4, aquesta vegada com a «abundància del cor». De la mateixa manera, el descobriment de la «voluptat formal», el «mentir-se objectivat en l'arabesc / i fer-s'hi encara veure, subjectiu» (vv. 5-7) són una extensió o un complement del «raig fi de tinta», que «ja desvia aquests monstres, ben poc crítics» (vv. 2-3). Aquest principi, precisament, juga amb els versos 3-4 de l'«Endreça» de *Les elegies de Bierville* de Riba: «he volgut donà' a l'abundància del cor una antiga / regla que l'acordés amb el pudor de la veu» (1984: 41; la cursiva és meua). La consciència formal ha ajustat el grau d'exposició dels sentiments, i el recorregut de «Literatura» es desenvolupa a partir d'aquesta premissa. Fins aquí, el que se sap és que el ridícul del calamar s'associa a una certa forma d'exposició de la intimitat, i que la finor del raig de tinta (element, aquest últim, que permet la identificació de l'animal amb l'escriptor), contraposada a la vehemència, és suficient per desfer-se d'uns «monstres, ben poc crítics» que, al meu entendre, cal identificar no amb els lectors en general, sinó amb un cert tipus de lector; potser aquell que tendeix a centrar la seva atenció interpretativa en el rerefons biogràfic del poema, motiu pel qual seria poc crític: no sap *discernir* —per limitar-se a procurar entendre la segona— la veritat biogràfica de la veritat textual. Un treball formal més elaborat —i una «forma, en art, pot ser moltes coses» (Ferraté, 1993: 31)— impedirà aquesta mena d'accés al text que, segons sabem gràcies a una sèrie de cartes (transcrites a Cornudella 2019) que Ferrater va enviar a Helena Valentí, preocupava al poeta (i també, és clar, a qui aleshores ja era la seva exparella). Tanmateix, no ho feia només circumstancialment. Aquesta finor que opaca obre el camí de la complaença en el treball formal, i introdueix una ambivalència en el quefer poètic: «mentir-se objectivat en l'arabesc / i fer-s'hi encara veure, subjectiu». El que es diu en aquests dos versos ressona dins l'obra de Ferrater. A «Teseu» (2018, *op. cit.*, 208), el poeta, desdoblant en un tu, parla dels «tapissos / on t'has figurat» (vv. 3-4). I en un sentit menys estrictament semàntic, però que s'adequa a la idea de «mentir-se objectivat en l'arabesc», es pot pensar en «Maîtresse de poète», on el poeta, des d'un hermetisme precís, es representa buscant excuses, fabricant-se una versió que salvi els errors comesos per culpa de la imaginació poètica, i on la mentida conté la veritat del poema, perquè «una expressió dolenta només desorienta mentre que la suposem bona: un cop n'hem reconegut la condició defectuosa, la podem llegir críticament i extreure'n tanta informació com d'una expressió bona» (Ferrater, 2012, *op. cit.*, 11).

A partir d'aquí, «Literatura» inicia un breu joc estructural molt interessant. Els vv. 8-10 exposen el fons i l'aparença; la sensació real respecte a les preses de posició estètiques i la manera eufemística amb què el poeta-calamar les designa. Així doncs, la «sinceritat» i el «sentiment de l'estil» són paraules amb què amaga l'orgull arrogant d'exposar-se (de mullar-se, diríem col·loquialment) i la «por» que té, alhora, de «trobar-se massa exposat». El projecte poètic del poeta-calamar es troba tensat entre aquests dos pols. Novament,

els elements que els constitueixen ressonen dins l'obra de Ferrater. L'«*urc de no amagar-se gaire*», per exemple, fa pensar en «*Sinite parvulos venire*» (*op. cit.*, 234), poema que, significativament (potser per l'*urc* que s'hi mostra?), Ferrater no va incloure a *Les dones i els dies*:

Que els meus versos són indecents? Ho pots ben dir
tu, Olibrius. Tu vas fent versos
tot gatzara d'ocells i nuvolats que es disfressen
de roses innocents de la platja,
i no hi deixes entrar cap home ni cap dona
que hagin rodat per aquest món. Tu no perilles. Mai
en els teus versos no es dirà res lleig. No s'hi troba
ningú que et conegui, i que parli de tu.

És per indicis com els que he assenyalat que considero que «Literatura» funciona com un poema autoanalític, i que per tant no és pas de qualsevol vivència de la poesia de què parla, sinó de la del mateix Ferrater. Això serà especialment determinant a l'hora d'entendre el sentit del terme «inefable». Tenint en compte el final del poema, i sense oblidar que és un poema publicat l'any 1960, no s'escau pensar que es tracta d'un poema diguem-ne premonitori; sí que s'escau, segurament, veure-hi una mostra més de la maduresa amb què Ferrater va començar la seva obra: els mateixos conflictes, per bé que s'accentuen, la travessen de principi a fi. Abans d'arribar al final, tanmateix, cal entendre els vv. 11-13, que parlen de la creença en la possibilitat de reeixir en l'objectiu del poeta-calamar, però que novament, com els vv. 8-10, exposen uns afectes i la manera amb què el poeta els anomena (les mentides de fora els poemes, dins el poema). De l'haver-se «[l]liurat a l'esperança que els espasmes / de l'aigua li anirien a favor», el poeta-calamar en diu «fe en el llenguatge». L'aigua és el medi del calamar, la seva realitat circumdant, com a «A través dels temperaments» l'aire l'és dels pins en què es figura el poeta. Lliurar-s'hi confiant que vagi a favor d'un mateix significa confiar que l'empresa iniciada surti bé. Essent una creença (ingènua), dir-ne «fe en el llenguatge» la revesteix d'una reflexivitat aparent: la mera possibilitat confiada d'un reeiximent es desplaça a la possibilitat del llenguatge de dir allò que se li vol fer dir, amb justesa referencial, o dit d'una altra manera: d'objectivar. Però el calamar «va morir devorat» perquè «l'inefable el va temptar». Què significa aquesta temptació de l'inefable? Dolors Oller n'ha dit el següent:

L'explicació usual d'aquest poema s'ha fet sobre la base de donar a l'epifonema final —aquesta frase que s'inicia a l'acabament del penúltim vers i que clou el poema— una interpretació irònica —d'acord amb el motiu temàtic, un punt ridícul, i amb el fracàs de les seves «maneres».

Però el poema resulta més important, i molt més interessant, si acceptem l'ambigüitat de la resolució epifonemàtica final i hi afegim, a la interpretació irònica, una interpretació «ingènua» que el poema de Ferrater fa també possible: que la literatura, essent com és una formalització de l'experiència, sempre sorgeix de la temptació per

l'inefable. De la necessitat de trobar un acord entre l'essència i l'aparença, de sacralitzar la matèria, la seva matèria, en un disseny permanent, ordenat i tendent a la perfecció. La temptació per l'inefable seria, doncs, causa i destí, efecte de la literatura. I, en definitiva, la seva única salvació (2012, *op. cit.*, 46).

Estic d'acord amb la relació que Oller, en consonància amb les idees de Ferraté, estableix entre l'inefable i la literatura com a «formalització de l'experiència» que per tant «sempre sorgeix de la temptació per l'inefable». I trobo que està ben encaminada la identificació d'aquesta temptació amb «la necessitat de trobar un acord entre l'essència i l'aparença, de sacralitzar la matèria, la seva matèria, en un disseny permanent, ordenat i tendent a la perfecció», però val la pena explicar-la amb més detall per copsar el sentit del poema. Tornem als textos de què he parlat a la Introducció. Ferraté parlava de l'experiència com a *inefable* davant de si mateixa en el moment en què la consciència s'hi concentra i pretén fer-la objecte; així, el poema només té la capacitat de proporcionar «la forma mental de la experiència, no su contenido». Acceptar la temptació de l'inefable suposa escriure una poesia centrada en l'objectivació de l'experiència, però dir-ne així, implícitament, pressuposa un coneixement de les condicions que això imposa: una cessió a causa de la qual «el objeto queda anulado como objeto real y pasa a la condición de simple representante de la actualidad de la relación». Si acceptem això, la cessió imposada per una poesia que pretén objectivar l'experiència del poeta suposa la separació, respecte d'ell, de la seva pròpia realitat, tancada en la matèria poètica. Ser devorat no significa un reeiximent en la voluntat d'objectivar-se, sinó que, si pensem en l'obra de Ferrater, dona la idea d'una obstinació en aquesta voluntat —«la teva ombra espessa, / el dúctil propòsit / amb què saps trair», tal com es diu als vv. 20-21 de «Teseu»— malgrat que els seus resultats, sovint, hi incorporin una crítica que ens la mostra com a insensata, com a immoral. La poesia de Ferrater, reiteradament, parla de la poesia imposant-se a la realitat, devorant-la. Poemes com «Maîtresse de poète», «Fe», «Perdó» o «Kensington», cadascun a la seva manera, tracten de la blasmable capacitat que tenen la poesia i la imaginació poètica de desfigurar la realitat específica —la de la persona a qui s'estima, la del seu cos, la de les seves paraules, respectivament. «Fi del món», de com la construcció del poema esborra el coneixement real de la persona a qui s'ha estimat, en la mesura que el poema és l'espai del sentit, el tancament que se sobreposa al desordre real del record: «Tot fa sentit, només sentit, tot és / tal com ho he dit. Ja no sé res de tu». «Literatura» carrega el pes de totes aquestes preocupacions i les projecta sobre el fonament de la subjectivitat poètica que les ha fet possibles: la creença en la poesia com a instrument d'autoconeixement, de definició d'un mateix.

Uns fragments de la ressenya de 1958 que Ferrater va dedicar a *Poesia*, de Josep Carner, em permetrà aprofundir en aquesta interpretació, i en algun dels detalls del poema. Hi diu el següent:

Rilke (el Rilke ideal que retratan sus poemas) no daba opción a gustar de su poesía más que a los ángeles y a Dios: y se trataba tan solo de un Dios futuro, construido precisamente a golpe de poemas. El hombre no es más que una especie de línea de conducción: el arte viene de la vida pre-humana, y se va hacia una oscura eternidad, huyendo del hombre (1958: 45).

En aquest punt, cita uns versos de Rilke, i segueix així:

Expresada en términos de tan cerrada mitología, esta actitud parece una solemne tontería. Pero hay que comprender que no lo es ni mucho menos. Formulado llanamente, su corazón real es la sensación de que, en el proceso de creación de una forma estética coherente, el artista se ha hecho coherente a sí mismo: ha conseguido que por un momento concuerden todos los desordenados y contradictorios elementos de su ser. Pero esta coherencia no tiene efectos ulteriores, otra vez estamos en el desconcierto y hay que volver a empezar, volcándose a la creación de una nueva forma. El afán de orden y sinceridad que hay en la vida y que lleva al arte, es sentido como una succión que el artista sufre y que le tira de fuera (*ibid.*, 45-46).

És clau com Ferrater absol l'aparent «tontería» rilkeana i la justifica, mostrant-s'hi proper. Ja abans ha establert una connexió entre els comentaris sobre la poesia esteticista i ell mateix, des del moment en què, en sintonia amb les tesis de Robert Langbaum, parla de l'escriptor de mitjan s. XX, entre els quals es troba ell mateix, com a escriptor romàntic: «El escritor de hoy, o sea el escritor romántico, se afana ante todo por dibujar una imagen de sí mismo, su propio ideograma para el rollo del Altísimo» (*ibid.*, 22). I, és clar, també s'hi trobava Riba, de qui ara val la pena recordar aquestes paraules que ja he citat del prefaci de *Salvatge cor*: «Cada poema on ens la reconeixem [l'ànima] davant de Déu, ens aparta de perdre'ns». L'objectivitat, com a *dibuix d'una imatge d'un mateix*, de manera més o menys secular, lliga imprevisiblement els tres poetes.

L'última frase del darrer fragment llarg conté una expressió que, havent llegit «Literatura», ens hi fa tornar quasi immediatament: «El afán de orden y sinceridad que hay en la vida y que lleva al arte, es sentido como una succión que el artista sufre y que le tira de fuera». El calamar-poeta devorat representa aquesta succió exterior de què parla Ferrater, conseqüència d'una voluntat formalitzadora fonamentada en la creença d'una possible adequació entre la representació i la realitat (vv. 11-13) que aquí es diu en termes de l'*ordre* i la *sinceritat* que l'art és capaç de donar —només momentàniament, en la formalització del poema— a la vida. Té certa gràcia que l'expulsió de tinta per part del calamar formi part del que en termes etològics s'anomena comportament de fugida. L'art «huyendo del hombre», si tenim en compte que l'artista s'hi ha objectivat, no deixa de suposar un allunyament de si mateix respecte a si mateix: la fugida de la vida feta art en un poema, que és poca cosa més que una *rompuda falsedat*, tal com s'hi refereix Ferrater a «La lliçó» (*op. cit.*, 196). És el mateix que deia Ferraté al seu diari. A l'exemplar amb notes autògrafes de *Da nuces pueris* que va digitalitzar la Càtedra Màrius Torres, Ferrater hi va assenyalar que a «Literatura» hi havia

un intertext de la «One-Way Song», de Wyndham Lewis. Potser el que en va treure té a veure amb aquesta inevitabilitat de la succió, amb la seva incapacitat de relacionar-se amb la poesia d'una altra manera: «Try and walk backwards: you will quickly see / How you were meant only *one-way* to be!» (1979: 67). Havent fet referència a la idea del poema com a rompuda falsedat, tanmateix, em sembla que Ferrater devia haver llegit amb interès aquests altres versos, que a més contenen la paraula «ink»: «Why hand down the sagas of a puppet's dream? / I'm with you – Wherefore squander pigmented ink / Upon the simulacrum of a stink?» (*ibid.*, 80). Aquest 'simulacre d'una pudor' és, probablement, una de les fórmules més desdenyoses que s'han fet servir per parlar de la poesia. La pregunta, com pot observar-se, assenyala la inutilitat de fer servir la tinta amb aquesta finalitat.

Tornem a l'objectivació d'un mateix. La qüestió s'arrodoneix quan, com a pol oposat a aquest «esteticisme» rilkeà (i ribià), Ferrater escull «El mol·lusc inspirat» de Carner, que, com sabem novament gràcies a l'exemplar amb notes autògrafes de *Da nuces pueris*, és l'altre intertext de «Literatura»:

No es la actitud de Carner. Este tiene acaso menos fe inicial en su arte, pero una mayor fe terminal. No solo en él pone sus esperanzas. El arte es uno más entre los medios de simbolización del ser auténtico de nuestra vida. Insuficiente como todos si de él esperamos que nos declare la verdad, pero suficiente como todos si esperamos que nos la indique. Y no cabe interesarse por la imagen mítica del arte alejándose del hombre, porque lo que ocurre, antes y a cada paso, es que el hombre se aleja del arte, como de todos sus afanes, para luego volver a él y volver a alejarse (*op. cit.*, 46).

És la doble filiació de Ferrater. La postura de Rilke (de Riba) no és una tonteria, i se'n sent partícip; la de Carner és sensata, desitjable, però només pot voler adoptar-la. Havent reproduït «El mol·lusc inspirat», que transcriu a baix per no interrompre el fil, Ferrater en diu això (cito *in extenso*):

En este tono de cariño irónico habla Carner de su arte; y es ya *significativo que ésta sea casi su única poesía sobre la poesía*, mientras que en muchos de sus coetáneos (Valéry o Gottfried Benn, por ejemplo) el ser poeta y escribir poemas son temas obsesivos. Pero aparte su tonalidad emotiva, este soneto nos muestra que Carner concibe su arte no como una fijación de su persona, sino como una expansión de la misma. La poesía es ante todo fantasía, y significa un aumento de la libertad y la diversidad de la vida. Es la concepción tradicional, por lo demás, y fueron los simbolistas los inventores de la imagen del poeta como ingeniero de muy sombrías minas. *Podemos suponer que a Carner le interesaría poco una poesía destinada a fijar la cifra ideal de su persona, porque no le interesa verse reducido a una cifra*. La poesía es un instrumento de humanización de la vida, de fluidificación e ironización de sus racionalizaciones: una empresa de escepticismo. Solo en este sentido es el arte una forma excepcional de racionalización: no en el sentido de que en él halláramos al fin, por extraño caso, una racionalización fidedigna. *Carner le retira pues al arte la fe del carbonero que en él depositan los esteticistas*, pero por otra parte le otorga una mucho mayor fe humana e irónica: confía que

le servirá de ayuda en su afán de ecuanimidad, en su deseo de abrirse a las manifestaciones de la vida sin encerrarse en ellas.

[...]

La poesía no es pues algo que se hace para dispararlo a la eternidad, ni siquiera para dirigirlo a los hombres: se hace entre los hombres, con este hecho humano que es el lenguaje, y no hace falta preguntarse para qué sirve. *Su modo de realidad es previo, está ya ahí, en la lengua, y no hay por qué negarlo y atribuirle en cambio alguna realidad final, fantástica y coercitiva; porque lo cierto es que todas las nociones teleológicas, a la corta o a la larga, acaban convirtiéndose en instrumentos de tortura* (*ibid.*, 47-48; les cursives són meves).

El fragment és extraordinàriament revelador. L'ús de la paraula *cifra* fa del tot evident la contraposició entre Carner i Riba tal com els entenia Ferrater, si recordem que a la lliçó sobre l'autor de *Salvatge cor* hi deia que la pretensió fonamental de la seva poesia era aconseguir «la xifra total» de si mateix. De la mateixa manera que segons Ferrater és significatiu que Carner escrigués pocs poemes autoreferencials, ho és que ell n'escrigués una quantitat considerable. I si bé costa d'imaginar Ferrater sent subjecte d'aquesta esteticista «fe del carbonero» relacionada amb la possibilitat de fixar-se a un mateix, d'objectivar, ordenant-lo, el caos de la vida real, la «fe en el llenguatge» del v. 13 de «Literatura» hi ressona. La «fe en el llenguatge» és, precisament, l'atribució al llenguatge d'una «realidad final, fantástica y coercitiva», que és el que el converteix en una *noció teleològica*, i finalment en un *instrument de tortura*.

Mentre que el calamar de Ferrater és devorat per la temptació poètica de l'inefable —per la qual es malbarata la vida dins els versos, on la vida esdevé una no-vida que dissol l'experiència real—, «El mol·lusc inspirat» de Carner viu la poesia com una ampliació de la seva existència, com una obertura a l'exterioritat; no hi ha succió, sinó una llibertat plena de donar-se al món:

Punyit per una lleu, celestial sageta,
únic del meu llinatge, só i no só
estamordit en permanent presó,
car, demés de mol·lusc, faig de poeta.

Quan obro un pensament la finestreta,
què no m'escau, en veritat o no!
Fujo de l'aigua del verdenc racó;
em veig dellà de ma agonia estreta.

Llavores, d'unes ales al delit,
mon goig va amunt de l'alba i de la nit
o pels misteris d'una afrau s'embosca.

I si tinc enyorança del redós,
un suau moviment gelatinós
em fa de cames per tornar a la closca.

Tal com he comentat anteriorment, a *Da nuces pueris* «Literatura» anava seguit de «Sobre la catarsi», «A través dels temperaments», «Fi del món» i «A l'inrevés», mentre que a *Les dones i els dies* aquest conjunt es mantenia parcialment i quedava fixat en el següent ordre: «Sobre la catarsi», «A través dels temperaments», «Literatura» i «A l'inrevés». Per raons d'espai, em centraré en el conjunt menor, el de *Les dones i els dies*, i tot i que no podré aturar-me a comentar «Sobre la catarsi», cal assenyalar que es tracta d'un poema que fa palesa una bipolaritat entre la carn (l'experiència immediata, lluny de tot desplaçament poètic) i el verb (l'escriptura), i repetir que «Fi del món» és un poema que en si mateix formalitza la pèrdua de l'experiència real que resulta de la cessió imposada per l'ordre dels versos, que separen el poeta de la realitat experimentada, és a dir, del cos, de l'actualitat. A continuació, reproduïxo «A través dels temperaments» (*op. cit.*, 52):

1. Uns pins massa sensibles es revinclen
2. deixant sentir com se saben patètics
3. mentre compleixen aquest deure líric
4. d'expressió del vent, que arriba net.
5. Les arrels cruixen sordes, i les branques
6. exulten de dolor, per proclamar
7. que és greu que bufi l'esperit. El vent,
8. quan surt del bosc, va tot podrit de queixes.

Jordi Julià, que té en compte que a l'exemplar digitalitzat de *Da nuces pueris* a què ja m'he referit Ferrater hi va escriure «Zola» al costat del títol del poema, ha localitzat l'intertext en una frase del

novel·lista francès segons la qual «tota producció era “un racó de la creació vista a través d’un temperament”» (2007: 202). És un poema sobre el procés de creació d’un poema; no obstant això, al meu entendre, no es tracta d’un procés puntual: els poemes sorgeixen de la realitat tamisada *a través dels temperaments*, escrits aquí en plural per concordança amb els «pins» i, potser, per difuminar el sentit del poema (el «pudor de la veu» bé podria haver-se servit d’un recurs com aquest). Però aquests temperaments en són un: el del poeta. El seu temperament es figura, aquí, en uns pins a través dels quals passa el vent, de la mateixa manera que la realitat passa a través del poeta que l’escriu interpretant-la —des de la *deformació del seu pensament*, és a dir, des de la seva experiència—. Realitat que ara és vent i abans, a «Literatura», era «aigua». El poema, diu; el vent que passa a través dels pins, sona («deixant sentir», v. 2). Són «pins massa sensibles» que es retorcen tot «deixant sentir com se saben patètics / mentre compleixen aquest deure líric / d’expressió del vent, que arriba net». Em sembla que només cal pensar en poemes com «Punta de dia», «La vida perdurable» o «Fi del món» (que, insisteixo, es troba justament al seu costat a *Da nuces pueris*, com si l’assenyalés) per entendre que aquest patetisme és el que el mateix Ferrater reconeix en la seva poesia. És un patetisme contingut, si es vol. Contingut i objectivat des d’una impersonalitat formal i discursiva que no l’exposa sentimentalment, sinó des de la «voluptat formal» que es deia a «Literatura». El poema, lluny de ser una mostra de l’antiromanticisme de Ferrater, segurament camuflant-s’hi, n’és una, principalment, de la mena de vigilància a què se sotmet a si mateixa. Que l’«expressió del vent» sigui un «deure líric» és del tot destacable: la poesia es viu com una forma d’obligació. «El afán de orden y sinceridad que hay en la vida y que lleva al arte, es sentido como una succión que el artista sufre y que le tira de fuera», escrivia Ferrater a la ressenya de 1958. Com a «Literatura», hi ha una direccionalitat, una *teleologia* problemàtica del tot contrària a la llibertat poètica del mol·lusc carnerià. L’ús de termes connotats religiosament (aquí, «esperit»; a «Literatura», «fe», «inefable») potser participa del gest autocrític, des de la ironització d’un temperament indesitjat, patit, i incorregible.

A *Les dones i els dies*, però, «Literatura» queda directament emparellat amb «A l’inrevés». Els dos poemes, amb el mateix nombre de versos i la mateixa solidesa estròfica, fan corresponentment de recto i de verso de la mateixa pàgina. Miquel Bassols (2012) ho ha assenyalat amb ull analític a la primera part del seu comentari lacanià a «A l’inrevés». Coincideixo amb ell que es tracta d’una decisió voluntària; Jordi Cornudella, a la seva edició crítica de *Les dones i els dies*, fa incís en la importància que el poeta atorgava a l’ordenació dels seus poemes, i diu que «sempre va controlar la compaginació dels seus llibres, com demostren els originals que fornien als editors» (2018a: 10). Ho evidencien, per exemple, l’ordenació alfabètica de la segona secció de *Teoria dels cossos*, la disposició introductòria d’«In memoriam» (que projecta sobre el conjunt de l’obra uns fona-

ments existencials, ètics i estètics), el paper fronterer de «Guineu» abans d'acabar la secció 2 de *Les dones i els dies*, o el de «Teseu», amb què fa paradigma l'anterior poema (fins i tot als títols, tots dos acabats en –eu), i en el qual el poeta surt de la fosca ficció de si mateix que ha inventat en la seva poesia. «A l'inrevés» (*op. cit.*, 54) és l'intent de no podrir el vent de queixes, de no fer-lo passar pel temperament del poeta, i diu:

- 1 Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja
- 2 frenètica d'agost, els peus d'un noi
- 3 caragolats al fil del trampolí,
- 4 l'agut salt de llebrer que fa l'aroma
- 5 dels lilàs a l'abril, la paciència
- 6 de l'aranya que escriu la seva fam,
- 7 el cos amb quatre cames i dos caps
- 8 en un solar gris de crepuscle, el peix
- 9 llisquent com un arquet de violí,
- 10 el blau i l'or de les nenes en bici,
- 11 la set dramàtica del gos, el tall
- 12 dels fars de camió en la matinada
- 13 pútrida del mercat, els braços fins.
- 14 Diré el que em fuig. No diré res de mi.

El començament del poema ens ha d'imposar una pregunta: a l'inrevés de què? El que resulta clar, si se segueix literalment el poema, és que tot el que es diu a partir del segon còlon i del v.1 fins al v. 13 correspon a una manera de dir a l'inrevés, és a dir que es tracta d'una contra-manera. Aquest fragment, que ocupa quasi tot el poema, és purament descriptiu. El primer còlon del v.14 ens permet entendre'l amb relació al poeta: és una descripció de coses que li fugen. El segon còlon del mateix vers («No diré res de mi»), en simetria amb el primer còlon del v.1 («Ho diré a l'inrevés») ens acaba d'oferir la clau interpretativa del poema: dir a l'inrevés implica no dir res de si mateix, dir el que fuig d'ell. Torna a venir al cap «Sinite parvulos venire» («i no hi deixes entrar cap home ni cap dona / que hagin rodat per aquest món. Tu no perilles. Mai / en els teus versos no diràs res lleig. No s'hi troba / ningú que et conegui, i que parli de tu»). «A l'inrevés» és una alternativa a la poesia de Ferrater, que aquí abandona puntualment la seva voluntat d'objectivar-se, de fer versos per definir-se. És un poema fet a l'inrevés de la vivència de la poesia que xifra «Literatura»; l'exposició d'una contra-manera que, en última instància, condueix al reconeixement de la manera a la qual s'oposa.

És conegut l'apunt de Ferrater sobre aquest poema, perquè s'hi passa en entrar a *Les dones i els dies*: «és un comentari crític sobre el *Huckleberry Finn* de Mark Twain» (*op. cit.*, 17). Ho és menys el seu equivalent íntim, que Ferrater va escriure per a Jill Jarrell juntament amb el poema traduït a l'anglès: «This was suggested by a reading of *Huckleberry Finn* – Twain's mad running after the body's

memories» (citat a Cornudella 2018b: 308). La pregunta que em faig és si les coses que li fugen al poeta són els records del seu cos, i considero que és així. Però si tenim en compte el poema en el seu context i en allò que, des del títol mateix, el lliga als poemes que he anat comentant, cal anar més enllà i pensar què significa que les coses que li fugen al poeta siguin els records del seu cos i alhora no diguin res d'ell mateix. Que aquests records del cos no diguin res d'ell reforça la idea que el cos no és autorreflexiu. Ferrater entenia el cos com «l'ordenació més elemental de la vida, [...] la prossecució del pur fer de la nostra existència» (a Cornudella 2019, *op. cit.*, 60). Està completament dissociat de la dimensió descriptiva i autoanalítica de la seva poesia. Com Pere Ballart, considero que per entendre «A l'inrevés» és especialment útil un fragment del text que Ferrater va escriure sobre Marcel Proust recollit a *Escritores en tres lenguas*, tot i que discrepo de l'ús que en fa. El fragment diu així:

El verdadero ser de los objetos consiste para Proust en la huella que dejan sobre las personas que los perciben, e incluso pudiera decirse que el único significado del universo se encuentra en su función creadora de personas, en su capacidad de transformarse en experiencia intelectual y moral; recíprocamente, *una persona no es más que la estructura, el sistema de percepciones objetivas que en ella se han vertido*. Pero como dicha estructura se altera con cada nueva sensación, resulta que solo los muertos poseen una personalidad fijada, susceptible de descripción, y solo a través de una persona muerta puede darse una explicación del universo; pero como por otra parte solo el sujeto de la experiencia tiene acceso a ésta, en definitiva *el mundo solo puede ser expresado por un muerto vivo, por alguien que haya logrado adoptar la actitud mental de supervivencia de sí mismo, cerrando el proceso de su adquisición de experiencia y viviendo solo en la descripción de la misma*. La conciencia de la absoluta imposibilidad de tal empeño, combinada con la absoluta dedicación al mismo, forma la paradoja de que deriva la tensión emotiva e imaginativa de la gran novela de Proust. «La vida está siempre en otra parte», y solo puede comprenderse saliendo de ella y situándose en un «lugar nulo» (1994: 123; les cursives són meves).

Segons Ballart, aquest poema «seria aquest "lloc nul" des del qual podem atènyer la comprensió, en la seva fatídica fugacitat, d'una experiència» (2007: 87). Crec que aquesta interpretació no dona prou importància al principi i al final del poema, que en determinen el sentit. Ferrater no busca constituir aquest lloc nul; la tensió que descriu a propòsit de Proust és formalment idèntica a la que vertebrava la seva poesia, i, alhora, és substancialment diferent: ell jutja moralment superior el cos, al costat del qual l'afany literari d'objectivació (sentit com una succió que estira de fora, deia a la ressenya de *Poesia*) és secundari, i alhora això només es pot saber perquè, paradoxalment, ho va fixar en els resultats que va donar el seu afany literari. No volia ser «un muerto vivo» ni tancar «el proceso de su adquisición de experiencia y viviendo solo en la descripción de la misma», és a dir, *morir devorat*. Volia l'elementalitat de què parla a la carta a Helena Valentí que he citat al paràgraf anterior, o a «Per no dir res» (2018, *op. cit.*, 87), on demana a la seva pròpia memòria que no conservi

les coses que veu, que senzillament les experimenti: «No guardis les imatges / que saps pensar i descriure / i un dia de feblesa pots partir-te amb els altres» (vv. 26-29). Són, és clar, versos que fan referència a la poesia. I la memòria a la qual es dirigeix és qui pot fer o decidir de no fer la traducció del caos i el silenci del cos a l'ordre i el llenguatge del poema. «A l'inrevés» no és cap lloc nul, perquè no permet d'entendre cap experiència. És el poema de Ferrater que es troba més a prop del cos, perquè les coses hi són per si mateixes. O, més ben dit, i aquesta és la funció del temps verbal futur («Diré»...), no hi són. No hi ha «rompuda falsedat» (recordant «La lliçó»), ni el mou cap recerca del temps perdut (recordant Proust): pendent de fer i alhora fent-se, aquest *dir* les coses que es *diran* s'esmuny del tancament del poema. Per la mateixa raó, és el poema que es troba més lluny dels poemes als quals està subjecte; però hi està subjecte, i el no dir res del poeta ens en parla. «A l'inrevés» sorgeix de l'intent de formalitzar aquesta recerca dels records del cos sense desfigurar-los, sense sobreposar-s'hi modificant-los d'una vegada per sempre; s'hi prova una manera de no sucumbir a la temptació de l'inefable, de no morir devorat.

Bibliografia citada

- BALLART, P. (2007): «El jo a l'inrevés: poesia i experiència», a *El somriure de la màscara*, Barcelona: Quaderns Crema, 67-91
- BASSOLS, M. (2012): «A l'inrevés», *Desescrits*, <<http://miquelbassols.blogspot.com/2012/06/linreves.html>>, [31/01/2022].
- CAPELLAS FRANCO, L. (2021): «Potser hi ha encara una bona manera d'escriure poesia». Interpretació de «Maîtresse de poëte», *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, 11, 25-45.
- CARNER, J. (1992): «El mol·lusc inspirat» a *Poesia*. Coll. J (ed.), Barcelona: Quaderns Crema.
- COMADIRA, N. (2012): «Espriu, Vinyoli i Ferrater» a *Marques del foc: els poemes i els dies*, Barcelona: Ara Llibres, 219-231.
- CORNUDELLA, J. (2018a): «Prèvia» a Ferrater, G., *Les dones i els dies*. Cornudella, J. (ed.), Barcelona: Edicions 62, 9-13.
- CORNUDELLA, J. (2018b): «Notes i variants» a Ferrater, G., *Les dones i els dies*. Cornudella, J. (ed.), Barcelona: Edicions 62, 308.
- FERRATÉ, J. (1968): «Notas a un prólogo de Ortega» a *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral, 141-158.
- FERRATÉ, J. (1993): «Les *Elegies de Bierville*» a *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona: Quaderns Crema, 25-45.
- FERRATÉ, J. (2018): «Darrer diari» a *Del desig. Tres diaris*, Barcelona: Empúries, 89.
- FERRATER, G. (1958): «Notas sobre la poesía de Josep Carner» (article inèdit), Arxiu Gabriel Ferrater.
- FERRATER, G. (1960): *Da nuces pueris* (amb anotacions autògrafes). Càtedra Màrius Torres, <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/>>, [31/01/2022].
- FERRATER, G. (1983): «En la muerte de Carles Riba» a *La poesia de Carles Riba*. Ferraté, J. (ed.), Barcelona Edicions 62, 127-133.

- FERRATER, G. (1986): «Qüestionari Poemes 1963» a *Papers, cartes, paraules*. Ferraté, J. (ed.), Barcelona: Quaderns Crema, 496-498.
- FERRATER, G. (1987): «Vaig néixer a Reus...» a *Da nuces pueris*, Barcelona: Empúries, 73-75.
- FERRATER, G. (1994): «Marcel Proust» a *Escriptors en tres llengües*. Martos, J. M. (ed.), Barcelona: Empúries, 118-126.
- FERRATER, G. (1995): «¿Adónde miran los pintores?» a *Cartes a l'Helena*. Ferraté, J., Martos, J. M. (eds.), Barcelona: Empúries, 73-83.
- FERRATER, G. (2012): «Pròleg» a Carner, J., *Nabí*. Coll, J. (ed.), Barcelona: Empúries, 11.
- FERRATER, G. (2018): *Les dones i els dies*. Cornudella, J. (ed.), Barcelona: Edicions 62.
- FERRATER, G. (2019): «Carles Riba» a *Curs de literatura catalana contemporània*. Cornudella, J. (ed.), Barcelona: Empúries, 83-170.
- JULIÀ, J. (2007): «Romanticisme i sentimentalisme» a *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 202.
- LEWIS, W. (1979): «One-Way Song» a *Collectes poems and Plays*. Munton, A. (ed.), Manchester: Carcanet, 21-91.
- PLA, J. (1993): Carta de Josep Pla a Gabriel Ferrater (14/4/61) a *Àlbum Ferrater*. Cornudella, J., i Perpinyà, N. (eds.), Barcelona: Quaderns Crema, 127.
- RIBA, C. (1974): «Pròleg de l'autor» a *Salvatge cor*, Barcelona: Edicions 62, 27-37.
- RIBA, C. (1984): «XII. Endreça» a *Elegies de Bierville*, Barcelona: Edicions 62, 41.
- OLLER, D. (2011): «Carles Riba en diàleg: inflexions i connexions» a *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*, Barcelona: Empúries, 215-248
- OLLER, D. (2012): «Gabriel Ferrater: l'inefable el va temptar» a *Aprendre de la lletra. La construcció del sentit seguida de noves lectures*, Barcelona: Edicions 62, 44-46.

452°F

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatuaren aldizkaria

www.452f.com



#27

MODOS DE VER (A UNA MUJER). LA PULSIÓN ESCÓPICA DE LA *INVENCIÓN DE MOREL*¹

raúl rodríguez freire

(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

<https://orcid.org/0000-0002-5397-7443>

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

rodriguezfreire@gmail.com

Texto || © raúl rodríguez freire – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20



El fotógrafo es el que sabe ver. Y a mí me pasaba que yo sabía ver mejor a través de la cámara que sin la cámara. Sabía bien si una mujer me gustaba y me seguiría gustando cuando la veía con la cámara. Y eso me salvaba de descubrir después que no me gustara tanto.

Adolfo Bioy Casares.

Enfatizando aún más el carácter de «para-ser-mirada» de la mujer, el cine construye el modo en que debe ser mirada dentro del espectáculo mismo.

Laura Mulvey

1. Comienzo con un extracto: «En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel... Mira los atardeceres todas las tardes: yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. La mujer, con la sensualidad de cingara y con el pañuelo de colores demasiado grande, me parece ridícula. Sin embargo, siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre» (Bioy Casares, 2002: 14). Recordará el lector o la lectora que *La invención de Morel* es el diario de un paranoico fugitivo que, huyendo de la justicia, llega a una isla en la que pretende ocultarse, esto es, no ser visto, aunque la posibilidad de ser invisible le produce horror (36). Aún más cuando cierto día aparecen unos turistas a los que comenzará a observar desde cierta distancia, para terminar no solo viviendo entre ellos, sino convirtiéndose en uno más de ellos. Lo resalto porque la novela le da a la mirada una función estructurante. Este fragmento es al respecto representativo, pero como señalaré luego con mayor detalle, no se trata de cualquier mirada. Hay miradas que, acopladas a aparatos técnicos, producen imágenes que dan cuenta, como ha mostrado John Berger (2000), de determinados modos de ver, modos que de ninguna manera pueden ser comprendidos bajo el signo de un exultante amor imposible, que es como se ha tendido a leer esta novela de Bioy Casares. Por el contrario, una pulsión escópica, enmarcada por la clara relación entre un sujeto y un objeto, es lo que establece no un amor, sino un voyerismo que adquiere toda su explicitación precisamente a partir del momento en que el narrador descubre que la mujer de las rocas es

<1> Al presente ensayo se escribe en el marco del proyecto Fondecyt 1190711

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

una imagen, la proyección de una especial cámara cinematográfica: «Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto. Por curiosidad, la sigo desde hace unos veinte días» (53). A ese fisgoneo inicial muy pronto le seguirá una obsesión que intentará transformar imaginariamente el objeto de deseo en la contraparte de una ficticia relación amorosa: «Paso las otras noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar tan ajena de la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo» (54). En tanto objeto, sin poder responder a ninguna de las acciones que el fugitivo comienza a realizar en torno a ella, la imagen de Faustine será asediada al punto de que podría terminar siendo *vista* como una enamorada de aquel sujeto que, *sin su voluntad, aunque precisamente por ello*, la quiere transfigurar en su amante.

2. «Me gusta el cine de todas partes. Hubo una época en que vivía enamorado de Louise Brooks y sufría mucho cuando terminaba la película porque ella desaparecía de la pantalla. Como todo enamorado yo quería *verla* permanentemente» (Dámaso, 2007: 12; énfasis agregado). Esto es lo que respondió Bioy Casares ante una pregunta por el tipo de cine que le gustaba. La respuesta da cuenta de un deseo que terminó resolviendo imaginariamente, pues Faustine será aquel objeto al que no uno, sino dos hombres, podrán mirar eternamente, gracias a la invención cinematográfica de Morel. La crítica especializada ya ha señalado la importancia del lenguaje fílmico en la novela, pero vale la pena recordarlo con cierto detalle. Podemos imaginar que la mirada «a vista de pájaro» que abre la novela (figura 1) (pero que desaparece de las siguientes ediciones), mediante la técnica del travelling, descende, se instala en los bajos inundados y desde ahí mira a los turistas que se han instalado en la parte alta de la isla. Esta mirada se inscribe en el fugitivo que, como un mero espectador, primero observa con cierta distancia y precaución: «Desde los pantanos de las aguas mezcladas veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo... Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años... Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas... miro con alguna fascinación... pero sería imposible mirarlos a todas horas» (8). La cámara se irá acercando hasta llegar a la consecución de primeros planos, ante todo de Faustine, de quien nos entrega un plano que nos permite imaginarla no muy distintamente a la amada de mármol que se menciona en *La venus de las pieles*, también fría y cruel, que es como el fugitivo se referirá a Faustine. Las inclemencias del tiempo, que se ha desbocado inexplicablemente, lo llevan a acercarse a la zona alta, pudiendo «espiar» a las

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^oF

y los visitantes: «Aquí viven los héroes del *snobismo*... Sin espectadores —o *soy el público previsto desde el comienzo*» (17; énfasis agregado). Y poco más adelante, como si llevara una cámara al hombro, en un extenso *travellings*, nos narra su periplo:

Subí la escalera, avancé por los pasillos del entresuelo; desde uno de los cuatro balcones, entre hojas oscuras y una divinidad de barro cocido, me asomé sobre el comedor... Había algo más de una docena de personas sentadas a la mesa... Conocí un poco más a la gente del museo. A la izquierda de Faustine había una mujer —¿Dora?— de pelo rubio, frisado, muy risueña, con la cabeza grande y ligeramente encorvada hacia adelante, como caballo brioso. Del otro lado tenía a un hombre joven, moreno, de ojos vivos y ceño cargado de concentración y de pelo (31).

Como se ve, el fugitivo pareciera ser *una cámara* que escribe lo que ve/graba en su memoria, para luego escribirlo en un diario que es el que nosotros leemos, un diario escrito a mano y transcrito a máquina por un editor que no conocemos, pero que de vez en cuando hace ver su diferencia con el autor del diario mediante algunas notas al pie. De manera que la novela está tejida por diversos dispositivos técnicos, incluyendo el fonógrafo que notificó la presencia de «los héroes del *snobismo*», aunque es la cámara cinematográfica, que se mueve como la de Wim Wenders en *Hammett* (1982), la que marca su escritura, pues esta ha sido acoplada a ojo del narrador, por un lado, a fin fortalecer su efecto de realidad y, por otro, de moverse por un espacio manejable con tal de dominarlo *desde adentro*. Pero esta es la cámara que asume el punto de vista del narrador, del fugitivo. Este, a su vez, no lo sabe aún, pero solo ve un plano secuencia que Hitchcock hubiera envidiado, un plano que se extiende por una semana completa, con sus días y sus noches, y su director es Morel.

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren Aldizkaria

452 F

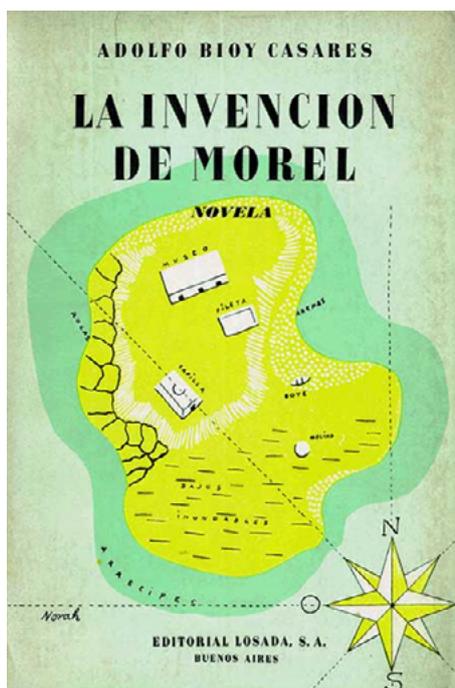


Figura 1. Tapa ilustrada por Norah Borges de Torre, 1940.

3. Es cierto que Bioy Casares asumió como proyecto el distanciamiento de la literatura realista, pero al hacerlo, cayó en el cine realista, equiparando lo visible con lo real. Este anhelo lo compartía con todos aquellos que deseaban identificar la imagen cinemática con la «vida misma». Morel, de cierta manera, proyectó el primer *reality*, pero, como Truman, sus personajes (¡sus amigos!) no lo sabían. Su invento figuró, en reverso, el cine total pregonado, entre otros, por el cine-ojo de Vertov (figura 2), que anhelaba el asalto de la realidad por parte de la cámara, pues para el cineasta ruso «el campo visual es la vida», solo que su proyecto no tiene que ver con el afán narcisista de un par de acomodados burgueses, sino con la emancipación de la clase obrera. Morel figura «un escenario en que se representa[rá] completamente» la vida a lo largo de siete días a fin de alcanzar una suerte de inmortalidad, suspendiendo para ello el cuerpo y conservando «lo que interesa a la conciencia» (11). Durante las primeras décadas del siglo XX, excéntricos millonarios invertían su dinero en la búsqueda de la ilusión completa, como diría Jean-Louis Comolli, necesitando para ello de la reproducción con relieve, además del color y el sonido. Morel hizo más cuando había menos, cuando la realidad virtual o la holografía aún no eran siquiera imaginables. He aquí su máquina:

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender,

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismos no me creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sosías inverosímiles (47).

En 1923 se logró sincronizar y amplificar el sonido con una película, pero no fue sino hasta *The Jazz Singer*, de 1927, que el cine sonoro comenzó a generalizarse. «Ustedes aún no han escuchado nada» son las palabras que inmortalizó Al Jolson. En cuanto al color, el pancromatismo comenzó a circular alrededor de 1925, que trataba de superar las condiciones del tricromatismo (verde, rojo, azul), que son las que se emplearon para *La feria de las vanidades* (1935), primer largometraje de technicolor. El invento de Morel se creó en 1924 y supera con creces hasta los intentos contemporáneos. La oveja Dolly sería lo más cercano a su ciencia que las últimas dos o tres generaciones han conocido. De ahí que *La invención de Morel*, publicada en 1940, sea una obra fantástica, al servicio de una reproducción metafísica, por mantenerse fiel el principio de la ideología de lo visible: la verdad sin pérdida ni distorsión que refleja el movimiento de lo «real» a lo visual y de lo visual a lo real, pues es el ojo el que predomina sobre los otros sentidos. La filmografía, señaló Serge Daney, «se vincula así con la tradición metafísica occidental del ver y de la visión, cuya vocación fotológica realiza» (cit. Comolli, 2010: 136). Ya se ha mostrado cómo el cine hereda el dispositivo de la perspectiva que emerge a partir del humanismo renacentista y, si lo recuerdo, es para resaltar que desde este momento es el ojo el órgano que domina y subordina a los otros, y lo hace a semejanza de la mirada divina.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^F

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

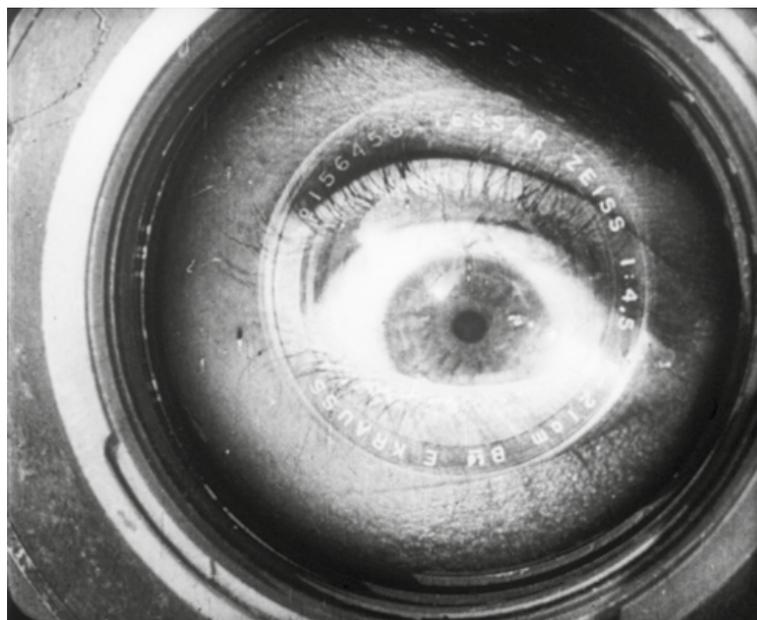


Figura 2. Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), fotograma.

4. Los sentidos tienden a dividirse entre los de la distancia y los del contacto. Morel lo sabe y sabe que los sentidos se acoplan a diversidad de máquinas, a fin de modificar sus límites. «En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía»; «En cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono» (46). Se trata de medios que contrarrestan ausencias espaciales y temporales, pero aún le faltaba lograr el tacto: «Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitir las. Obtuve, con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia» (46-47). El resultado: una máquina que, energizada por la fuerza de las mareas, recepciona ondas, luego las graba y finalmente las proyecta. «No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea día o noche» (47). Ahora bien, estas imágenes no son simples simulacros, sino seres que han conservado su espíritu, como muestra la primera persona que sometió a su invento: «Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: ya estaba Madeleine». Cómo no recordar las estatuas de Bronce que menciona Karl Kerényi en su texto sobre la noción de *ágalma*, donde refiere que «La tendencia a dar a los dioses un cuerpo tan vivo y verdadero como fuera posible era inherente a la existencia de los griegos» (1967: 165). Pero la ciencia de Morel, que termina reproduciendo una imagen indistinguible de una vida, no es inherente a su cultura, sino a su egolatría, y es como imagen que será grabada y mirada voyeurísticamente. Es

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

cierto, su invención hace lo que el cine no hace: reducir la ausencia del objeto, pero este seguirá dándose como efigie, al decir de Christian Metz, que es del orden de lo inaccesible. Ello se corrobora cuando reparamos en que, como en el cine, aquí el voyerismo también se da precisamente a partir de un objeto (Faustine) incapaz, dada su condición imagética, de consentir a quien la mira: «La hermosura de Faustine», escribe el fugitivo, «merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes (67).

5. *La invención de Morel* es una novela en la que sus personajes, salvo el fugitivo, han sido «fotografiados sin autorización» por una máquina que registró durante siete días lo humano en todas sus dimensiones, incluyendo la espiritual; lo que tenemos entonces es un grupo de amigos que, individual y colectivamente, han sido mirados a través de un aparato que registrará y proyectará una y otra vez sus respectivas imágenes, logrando que estas no guarden ninguna diferencia con el «modelo original», razón por la cual Morel habla de «personas reconstituidas» (47). Se trata de un registro que repetirá «consecutivamente los momentos de una semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos» (51). He ahí su invención. El resultado es tan exitoso que el fugitivo cree que mira a una mujer real, sin percibir que se trata de una proyección, y cuando ello ocurra el afecto o el deseo más bien que guarda por Faustine no hará sino aumentar, hasta el punto de buscar el modo de grabarse junto a ella para que futuros espectadores creen que conforman una bella pareja. El fugitivo asume, así, la invención de Morel, e incluso la imagina con mayores funciones, cuando, al cierre de su diario, le suplica a quien lo leyere que «invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas» (70). Con todo, no conozco una novela de ciencia ficción que defienda tanto la realidad, hasta el punto de capturar la mirada de quien habría podido dislocarla. *La invención de Morel* es, por tanto, una máquina de lo visible que, en su anudamiento metafísico, afirma el más conservador de los mundos. Su afán no es otro que reproducir la realidad tal cual es, y de la manera más fidedigna posible: «Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados» (44). Su objetivo entonces es el de reproducir la vida a partir de la vida misma, pero al hacerlo mediante una cámara, cuya operatividad se replica en la escritura de la novela misma, que ha incorporado lo fílmico en su modo de narración, no es difícil comprender su marco ideológico, que se hace evidente si

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

seguimos el diario del fugitivo. El cine creó la ilusión de una mirada invisible, al tiempo que el espectador es colocado en una supuesta exterioridad. Pero cuando se repara en la artificiosidad de tales procedimientos, todo lo visto adquiere inmediatamente el carácter de objeto, mientras el espectador aparece envuelto por el espectáculo, que es lo que le sucede al fugitivo cuando se da cuenta que vive entre imágenes. El espectador, señaló Kaja Silverman, «no está situado a una clara distancia de la imagen, sino envuelto por ésta, incluso indiferenciado de ella» (2009: 137). Sin saberlo, el fugitivo vive entre imágenes que pronto reconocerá como tales; no por ello tomará distancia, al contrario, terminará transformándose, por su propia mano y comenzando por su mano, en una. Su identificación con la cámara, así, será total, pues desde dentro del espectáculo es que se articulará con la mirada de Morel, a quien terminará llamando «un sabio contemporáneo» (64).



Figura 3. Leonardo da Vinci, *Plano de Imola* (1502)

6. Bioy Casares es un insigne heredero del frenesí de lo visible que sacudió la segunda mitad del siglo XIX, y que se agudizó, como ya señalé, con la introducción en el cine, primero del sonido, y luego del color. Pero esta presencia no se restringe al cine; *La invención de Morel* es efecto de un conjunto de técnicas de representación que actúan en conjunto, es un efecto de una máquina que le permite a un autor argentino figurar un personaje venezolano que, por recomendación de un italiano que conoce en Calcuta, dice encontrarse, si bien con cierta inseguridad, en la isla (imaginaria) de Villings, que forma parte del archipiélago de las islas Ellice, hoy Tuvalu, uno de los cuatro países que conforman la llamada Polinesia. Su estadía es interrumpida

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

por unos turistas que hablan español y francés. Que la primera edición contemple en su tapa un mapa hecho «a vista de pájaro», la técnica que Da Vinci (figura 3) inventó en el famoso plano de Imola, en 1502, y que hoy usa *googlemaps*, ya anuncia la importancia no solo de lo visual, sino de una cierta manera de ver, puesto que si la visión es abrumadora es porque estamos ante una novela donde la mirada, que no se reduce a la cámara, pero que termina identificándose con ella, es su eje articulador. La perspectiva centrada, uno de los mayores «descubrimientos» del Renacimiento, fue desarrollada por Da Vinci, y desde entonces es puesta en juego por la cámara principalmente a la altura del ojo. Su fin no es otro que su captura, mediante la (aparente) reproducción de lo real. Por supuesto que tal procedimiento no ha estado libre de asaltos, pero *La invención de Morel* no pretendía ponerlo en cuestión, sino ensalzarlo. Menos aun teniendo en cuenta que la perspectiva anula la reciprocidad, afirmando la objetualización de lo que cae bajo el ojo.

7. El modo en que la mirada es elaborada por Bioy se encuadra en la perspectiva renacentista (Brunelleschi), que puso en movimiento un modo de ver que transformó el espacio en espacio visual, esto es, en un objeto medible (del que disponer y abusar sin que este responda) y controlable desde un único punto: el ojo. Tempranamente este dispositivo develará que ese ojo es un ojo masculino que se representará el espacio visual bajo la figura de una mujer completamente dispuesta para ser auscultada. Uno de los famosos métodos ideados por Durero para representar (figura 4) así nos lo muestra, resaltando para el en ejercicio de representación la necesidad de un erecto visor a través del cual, en sus palabras, inspeccionar un cuerpo previamente dispuesto y plegado «a voluntad» (Durero, 2000: 336). La cámara, recordó Christian Metz, será heredera de los procedimientos perspectivistas cristalizados por la pintura del Quattrocento, procedimientos centrados en la visión monocular que el cine hará suya, logrando así una mirada «omnipotente que es la de Dios mismo» (Metz, 2001: 65). La invención de Morel seguirá la misma senda, encontrándose también atravesada por una pulsión escópica que vehiculiza una escopofilia que refuerza la distinción entre un sujeto activo y un objeto pasivo. Este, como indica Metz más adelante, aparece como consintiente, colaborativo, en otras palabras, dócil. Puede darse una situación, dice, en la que esta colaboración se obtenga mediante presión o apremios, pero este no es el caso. Aquí claramente se siguen los designios del dios Morel, mientras Faustine aparece como un ser cosificado, siempre disponible para ser mirado, pero sin poder responder a quien la mira, iterando así una lógica de la representación ya establecida, en la

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

que, al decir de Berger, «los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas» (2000: 55). A este tipo de creaciones Teresa López-Pellisa le llamó «síndrome de Pandora», porque sus indicios se revelan a través de una ficción que orbita «en torno a la creación de mujeres ficticias para simulación de relaciones sentimentales heteronormativas» (2015: 192). Siguiendo a Pilar Pedraza, López-Pellisa muestra que quienes están tras estas creaciones no saben amar, puesto que se trata de narcisos que no adoran más que su propia imagen, cuestión que explica la identificación del fugitivo con Morel, a quien se asemeja incluso físicamente. Faustine, por tanto, no es sino la ficción de una subjetividad masculina que cuenta con los medios para objetivarla. De manera que esta novela de Bioy cristaliza el lugar de la mirada en su articulación falogocentrada. El ocularcentrismo es un falocentrismo. Faustine, cuya primera «aparición» recuerda más a una estatua de mármol que a una mujer real, no es sino un objeto pasivo dispuesto para ser visto y dominado, pero, a diferencia de la estatua de Pígalion, a la que este no deja de manosear, la musa cinematográfica jamás será tocada más que por la mirada de sus seguidores, replicando con ello, recordando a Nietzsche, el cínico desinterés kantiano por lo bello. Por el contrario, y como diría Laura Mulvey, Faustine produce un impacto visual y un deseo en el fugitivo, pero solo para develar que su rol no es otro que el de connotar «mirabilidad» (370), lo cual es todo, menos una percepción desinteresada. Refuerza su ambivalencia el que en tanto imagen sea culpabilizada de la muerte que se dará el fugitivo, disque para vivir eternamente contemplándola (68). La mirada activa que se le reclama en ciertos momentos, es una falsa demanda, resultado más bien de los delirios de quienes la objetualizan. Primero Morel, que, recordemos, la graba sin que ella lo sepa; luego el fugitivo, que la asedia día y noche, aunque evitando precisamente «investigar los actos de Faustine» (68), es decir, procurando abstenerse de verla con voluntad; ambos entonces actúan en complicidad patriarcal. El primero la mata, transformándola en imagen. El segundo, del que la Faustine «real» nunca tuvo idea, se inmiscuirá en sus recorridos para terminar grabándose a su lado, como si fueran unos platónicos enamorados. No sorprende, por tanto, que el fugitivo se abstenga de fisgonear una escena en la cual Faustine podría resultar actuando por fuera de la conducta que él espera de ella. Me refiero a cuando Faustine entra en su cuarto junto a un hombre (Alec) y una mujer (Dora). Al momento de ver esta escena, no sabe aún que se encuentra ante (y entre) unas proyecciones, pero más tarde, cuando ya esté al tanto de la

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

invención de Morel y recorra la isla a sus anchas, semana tras semana, aprehendiendo cada movimiento de la mujer de las rocas, no se atreverá a mirar lo que hizo ese trío en aquella ocasión: «La noche que Faustine, Dora y Alec entran en el cuarto, contuve triunfalmente los nervios. No intenté averiguación alguna» (68).



Figura 4. Durero, *Artista dibujando a una mujer desnuda* (c. 1538).

Xilografía a fibra, 130 x 183 mm.

8. Faustine entonces es una imagen, grabada y reproducida por la máquina de Morel, al igual que el resto de sus amigos. Ahora bien, ¿qué implica que Faustine haya sido grabada? O, mejor aún, ¿cómo es que fueron captadas las ondas y vibraciones emanadas de su cuerpo? Si el fugitivo contempla a Faustine sobre las rocas o en el museo (del cual luego hablaremos) es porque en esos espacios fue filmada por Morel sin que ella, ni nadie, lo percibiera. Lo que el fugitivo observa entonces no es otra cosa que lo que antes observó Morel, por lo que es con su mirada que se identifica perversamente, como diría Žižek. Ya vimos que la mirada de Morel es la mirada de Dios, y este, como sabemos desde Job en adelante, no admite reciprocidad: «Hay algo extremadamente desagradable y obscuro en esta experiencia de sentir que nuestra mirada es ya la mirada del otro. ¿Por qué? La respuesta lacaniana, señalaría Žižek, es que, precisamente, esa coincidencia de las miradas define la posición del perverso» (2004: 180). Si ello es así, entonces el fugitivo no es un dócil y entregado enamorado, sino la reinscripción de una fraternidad masculina que asume y reproduce la mirada divina, que no es otra que «la visión por medio de la cual Dios se mira a sí mismo». El amor platónico sede así su lugar al goce perverso del patriarcado, inscrito en una mirada (e)recta que atraviesa los cuerpos femeninos al modo en que Durero recomendaba representar un objeto plegado a la voluntad de uno. El fugitivo no sigue sus afectos, sino el deseo de Morel, cuya máquina no reproduce una vida, la de él y sus amigos, sino un modo de identificación

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^F

masculino cuya fuerza se aclara cuando aquel decide, por su propia voluntad, transformase en imagen, y sumarse a la exposición que Morel ha preparado para la posteridad.

9. No es casual que Morel le haya dado el nombre de Museo al espacio que alojará y proyectará el resultado de su invento: «La palabra *museo*, que uso para designar esta casa, es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes» (51). «Toda imagen encarna un modo de ver», señaló John Berger, de la misma manera que un museo da cuenta de un modo de concebir el mundo, aún más si en él se quiere exponer a las y los amigos, aunque para ello haya que asesinarlos. Cómo no recordar la pintura *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Pintura* (figura 5), que llevó a Berger a señalar que lo que ese cuadro muestra es «La clase de hombre del siglo XVII para quien pintaban sus cuadros los pintores. ¿Qué son estos cuadros? Por encima de cualquier otra cosa, son objetos que pueden ser comprados y poseídos. Objetos únicos» (2000: 95). Creo que no es otra la clase de hombre que representa Morel, que análoga «modo de ver», en cualquiera de sus posibilidades, y «posesión». Si la pintura al óleo, como mostró nuevamente Berger, definió no solo una técnica, sino también una forma de arte que venía el mundo como mercancía, la invención de Morel, que es también la de Bioy y la del fugitivo, define la radical objetualización de la mujer en la era de la reproducción mecánica. A su poder económico, complementado por su narcisismo, se suma «una conciencia muy dominante y audaz, confundible con la inconciencia», al decir del fugitivo, que no lo dice a modo de reproche, sino de halago, cuestión que lleva a pensar que, si de alguien está este hombre enamorado, no es de Faustine, sino de aquel que la mató.

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20



Figura 5. David Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (entre 1647 y 1651). Museo del Prado.

Bibliografía citada

- BERGER, J. (2000): *Modos de ver*. Justo G. (trad.), Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili.
- BIOY CASARES, A. (2002): *La invención de Morel*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- COMOLLI, J-L. (2010): «Máquinas de lo visible» en Yoel, G. y Figliola, A., (eds.), *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*, Buenos Aires, Imago Mundi, 131-143.
- DÁMASO, C. (2007): «Adolfo Bioy Casares: la literatura, la fotografía, el cine y la eternidad», *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*, de, Córdoba, Alción, 2007.
- DÁMASO, C. (2009): «“La invención de Morel”: la renovación fantástica y la influencia del cine» en *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>.
- DURERO, A. (2000): *De la medida*. Espino, J. (trad.), Madrid: Akal.
- KERÉNYI, K. (1962): «Ágalma, Eikōn, Eídōlon», *Archivo di Filosofia*, 1-2, 161-171.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2015): *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*, Madrid, FCE.
- METZ, C. (2001): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Elías, J. (trad.), Barcelona: Paidós.
- MULVEY, L. (2001): «Placer visual y cine narrativo» en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 367-378.

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

- SILVERMAN, K. (2009): *El umbral del mundo visible*. Brotons Muños, A. (trad.), Madrid, Akal.
- VERTOV, D. (2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*, Madrid, Capitán Swing.
- ZIZEK, S. (2000): *Mirando al sesgo*. Piatigorsky, J. (trad.), Buenos Aires, Paidós.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatuaren aldizkaria

452^oF

#27

À PERTE DE VUE POLÍTICAS DE LA VISIÓN EN COLECTIVOS POSTAUTORIALES

JUAN EVARISTO VALLS BOIX

(Universitat de Barcelona)

<https://orcid.org/0000-0001-8777-388X>

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

juanevaristovallsboix@gmail.com

Texto || © Juan Evaristo Valls Boix – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



«À perte de vue.
Políticas de la
visión en colectivos
postautorales», por Juan
Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

«À perte de vue» es una de esas expresiones francesas que, según el énfasis con que se lean, pueden significar tanto una cosa como su contrario. En el caso que nos ocupa, la expresión alude tanto a una visión superlativa (contemplar la vastedad de un territorio hasta que no quede nada sin ser visto), como a una visión miope (contemplar con la vista perdida, mirar con una falta de visibilidad). El que todo lo ve y el que no ve del todo, podría decirse. La expresión, así, designa dos afanes, dos proyectos, entre los que se moverá la presente propuesta, a propósito de la política de la visibilidad que opera en los textos del Comité invisible. El primer proyecto aspira a una visión total de los cuerpos, a una omnisciencia de la sensibilidad como primera operación biopolítica y como clave para la gobernabilidad. El segundo proyecto busca, antes bien, una vista cansada o perdida, una indeterminación de lo visible como clave para la disidencia política: solo el error podrá salvarnos; es en la miopía, en la confusión del ver y en la indecidabilidad de lo visto donde puede resistirse al imperio del biocontrol.

Visión y ceguera, o casi, en suma. Dos declinaciones de la voz y el fenómeno. Lo que querría señalar en estas páginas es que el Comité invisible, preocupado por asumir una política de lo opaco y criticar la gobernabilidad estética del biocapitalismo, acaba girando las lentes: especialmente en *Maintenant* entonará algo así como un elogio de la transparencia, la presencia, el contacto y la legibilidad, y abominará de aquellas formas de poder que impiden ver con claridad y que hacen perder la vista. Quizá en esta afirmación de *Maintenant* se observe estas ambivalencias que marcan el giro del Comité invisible: «Pour le communisme, le monde des faits importants s'étend à perte de vue» (2017: 140). De defender un manifiesto, a defender lo manifiesto, están en juego las dimensiones políticas de la estética tanto como las dimensiones estéticas de la política.

VIDAS SECRETAS

En la filosofía política contemporánea se ha ensayado de distintas formas esta dimensión política de la visibilidad. Podría decirse que la invisibilidad constituye una forma de disidencia política, o que ser invisible implica volverse ingobernable. Lo invisible se articula también como lo no codificado o incondicible, y la renuncia a la identidad personal supone desactivar el fundamento esencial del ejercicio del poder jurídico y biopolítico. Esa alta alegría de «vivir en los pronombres» que cantaba Pedro Salinas es a la vez un gesto de amor y de revolución: solo cuando hayamos

NOTAS CRÍTICAS

«À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos postautorales», por Juan Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

perdido los nombres podremos amarnos, solo cuando no necesitemos reconocernos para vivir juntos la justicia, si lo decimos mesiánicamente, relevará a la ley en su imperio.

Guy Debord y el pensamiento situacionista son uno de los casos paradigmáticos de apología de la invisibilidad como forma de disidencia. El espectáculo, como lógica estética tanto de la religión, como de la metafísica y el capitalismo, impone una alienación generalizada al establecer la imagen (el ídolo, el concepto, la propaganda) como forma de relación. Vivir entre fantasmas, organizar la vida en torno a las imágenes, nos separa de cualquier dimensión de la realidad y de una relación genuina o inmediata con los otros. Salir del espectáculo, del ver y ser visto, implica romper la pasividad contemplativa y actuar, reencontrarse con las potencias de que uno estaba separado y, terminada esta alienación, poder al fin disfrutar de una vida plena que no se encuentre cercenada por la productividad y la trascendencia. Ya el propio Debord puso en práctica de distintas maneras estas reflexiones que condenan las imágenes como sutil forma de trascendencia y control: tras *La société du spectacle*, sus obras, siempre de carácter autobiográfico, son un elogio de la vida apartada y anónima, un panegírico —tal es el título de sus confesiones más resueltas— de la vida secreta. Otra de sus obras autobiográficas, las *Mémoires*, ilustradas por Asger Jorn, son sencillamente ilegibles: una colección de manchas de pintura que sugieren conexiones azarosas con distintos recortes, sean palabras o imágenes. En todo ello, Debord hace gala de su marxismo: hay que conjurar los fantasmas, hay que deshacerse de los espectros, sea haciéndolos realidad —el fantasma del comunismo que ha de ser algo más que imagen—, sea disolviéndolos definitivamente —y acabar con el encanto y el encantamiento de la mercancía—. La invisibilidad como ingobernabilidad en Debord tiene la forma, de un lado, de condena de las imágenes como forma de trascendencia y alienación de la vida, y, de otro, como un pensamiento de la relación y la inmanencia que se caracteriza por el contacto directo, la presencia y la pérdida del reconocimiento.

Giorgio Agamben es uno de los herederos del situacionismo que continúa abogando por este carácter ingobernable de aquello que no tiene rostro. En su *Autorretrato en el estudio*, como en *El uso de los cuerpos*, señala que las experiencias mejores de una vida son aquellas que no caben en el relato de una vida, aquellas que no pueden codificarse. Además, su pensamiento del cual sea y del anonimato en textos como *La comunidad que viene* son otra forma de señalar que solo subvirtiendo el dispositivo de la identidad y el reconocimiento podrá haber una vida política más allá de la policía. Tanto Debord como Agamben son, así, firmes

«À perte de vue.
Políticas de la
visión en colectivos
postautorales», por Juan
Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

defensores de eso que Quignard llamó vida secreta. Lo ingobernable es invisible, y está más allá de la mediación de las imágenes. La concepción agambeniana del lenguaje como autoafección es una versión sofisticada de la crítica de la separación debordiana, y trata de pensar algo así como un plano de inmanencia.

EL CAMPAMENTO DE GITANOS

El Comité invisible se hace eco de todo ello y es el tercero en esta línea de descendencia de la ceguera. No solo evidentemente en su carácter colectivo y anónimo, sino también por su sentido de la experiencia urbana, que heredado del situacionismo, se concreta en una suerte de firma en falta: los títulos y epígrafes del grupo son inscripciones urbanas de pancartas y grafitis, y su teoría querría reducirse hasta el mínimo, para solo pensar a partir de ejemplos, sean el 15-M o la Nuit débout. El Comité comparte esta militancia del anonimato con otros grupos, por supuesto como Tiqqun o el Consejo Nocturno, pero también con *Espai en blanc*, *Terrorismo de autor*, o *La facultad invisible*.

Se trata en todo momento, como ya en *L'insurrection qui vient* se hace patente, de «fuir la visibilité», de cultivar el anonimato como una «inataquable position d'attaque» (102-3). Su pensamiento de la ciudad pasa por volver ilegible el territorio (97-98) o «ser» el territorio, multiplicando las zonas de opacidad (97). De esta forma, el espacio común ha de ser tan impenetrable a la injerencia estatal como un «campamento de gitanos» (26). En esta línea, una ciudad dormitorio o una *bidonville* tienen más vida y son más autónomas que el Quartier Latin: si algo distingue estas experiencias urbanas de la metrópolis, Disney Land o las ciudades auténticas y gentrificadas (Martha Rosler tiene un trabajo reciente al respecto), ello es el paradigma de transparencia neutralidad y uniformidad (40) que gobierna en las últimas. Así, en *Maintenant* se declara que «s'organiser révolutionnairement implique un jeu subtil entre le visible et l'invisible, le public et le clandestin, le légal et l'illégal» (120).

Lo que resulta interesante de esta resistencia a la visibilidad es que supone, según observa de diversas formas el Comité, un reparto alternativo de lo sensible y la invención de otro régimen de visibilidad. Se trataría de cultivar la invisibilidad como una aparición sin código, como un elemento incodificable que viniera a trabajar el disenso allá donde el capitalismo trae un consenso absoluto como plena manifestabilidad y controlabilidad de lo real. Así, en *L'insurrection* se habla del comunismo como «expérimentation» y como el «partage d'une sensibilité» (136), como si lo primero que trajera consigo el pensamiento de lo común fuera no

«À perte de vue.
Políticas de la
visión en colectivos
postautorales», por Juan
Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

tanto una condena de las imágenes sino otras formas de ver, no tanto la pérdida de la vista sino un aprendizaje de mirar con la vista perdida. También en *Maintenant* se aboga por esbozar un régimen de lo visible alternativo cuando se observa: «le cours du langage est tombé à zéro, et pourtant nous écrivons. C'est qu'il y a un autre usage du langage» (10). El comunismo es una cuestión de «plan de perception» (139) o, en suma, es «le processus matériel qui vise à rendre sensible et intelligible la matérialité des choses dites spirituelles» (155). En todas estas afirmaciones se observa algo más que la iconoclasia debordiana o que la alergia a las imágenes. Habría antes bien, una defensa de otras formas de experimentación, una apología de la visión miope como aquella que indaga en lo incodificable y no se arredra ante las imágenes carentes de identificación. Habría todo ello, y sobre todo la inteligencia de mostrar la dimensión estética del comunismo como un pensamiento de la visibilidad en común y de lo común. En estas cuestiones, a nuestro parecer, el Comité invisible alcanza su mejor versión y se alinea con un pensamiento como el de Rancière, donde la invisibilidad es una forma de ilegibilidad, esto es, de perseverancia en el desacuerdo y el disenso. En estas cuestiones, el Comité invisible se distancia de ese platonismo debordiano que encuentra en la sensibilidad un conocimiento segundo, un engaño, una pasividad o una realidad degenerada. En línea con Rancière, y aunque solo puntualmente, aquí el Comité trata de pensar las distintas estructuras de racionalidad que subyacen en la visión, y defiende la ilegibilidad allí donde es preciso interrumpir el consenso policial del mercado o el Estado. Lástima que este pulso con lo visible y esta erótica de lo miope duren tan poco.

LA PROSTITUCIÓN GENERALIZADA

Este pensamiento complejo de la visibilidad como régimen de lo sensible y del capitalismo como forma de experimentación se abandonan con contundencia en el último trabajo del Comité. Aquí no solo se abandona el convencimiento de que lo ilegible es ingobernable y, por ello, abre un espacio de disidencia; se trata, además, de apoderarse de la omnisciencia y de la visión total que trataban de condenarse. Con ello, afirman la peor versión del situacionismo, la que aboga por la verdad como forma de presencia, realidad tangible y visible, contacto, etc., y conjura las imágenes como mentira. Así, señalan: «La vérité est pleine présence à soi et au monde, contact vital avec le réel, perception aiguë des données de l'existence» (12). Y continúan: «L'émeute est désirable comme moment de vérité. Elle est suspension momentanée de la confusion: dans le gaz, les choses sont

NOTAS CRÍTICAS

«À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos postautorales», por Juan Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

curieusement claires et le réel enfin visible [...] L'émeute est formatrice parce qu'elle fait voir» (14). En otro lugar, señalan que «il n'y a de véritablement politique que ce qui surgit de la vie [...] le présent, le sensible, le lumineux et le familier —le préhensible et le compréhensible [...] C'est seulement *au contact* que se découvrent l'ami et l'ennemi». Si antes abogaban por la ilegibilidad, ahora se afanan en señalar que las imágenes y la percepción impiden que lo real «devient lisible et fait sens» (140) o se lamenta la pérdida de una «lisibilité du présent» (146-7). Con todo ello, se opera sobre una distinción incuestionada y difícilmente sostenible entre la realidad y el espectáculo, el encuentro y el lenguaje, el contacto y la mediación, la intensidad y la imagen, la verdad y la mentira, la anarquía y la democracia-dictadura (tanto da), el Comité invisible como epítome de la insurrección y la política oficial, la realidad y el mercado, el amor y la prostitución, lo único y lo intercambiable. La política de la invisibilidad se torna aquí en un pensamiento de la presencia que trae consigo un logocentrismo muy cuestionable. El Comité invisible ha pasado de condenar a Rousseau —criticar la transparencia, desconfiar de los imperativos de legibilidad y visibilidad— a ser el más radical de los rousseauianos y cantar la decadencia de un mundo de imágenes, como si pudiera haber otra cosa. Como si pudiera distinguirse lo que se ve.

Lo que llama la atención de este afán de presencia y de visión que supone el último texto del Comité es que trae consigo otros rasgos que marcan algo así como un momento soberano, como un devenir soberano del Comité, y ello a través de un pensamiento de la decisión y la performatividad pura. La pulsión escópica es pulsión soberana. En primer lugar, por el pensamiento del instante que se cultiva ya desde el título, *Maintenant*, donde el instante es el tiempo del pasaje al acto, de la acción y de la decisión. Resulta relevante, en segundo lugar, la importancia y de esta, la decisión, en el libro. En *Maintenant* se lee que «c'est la décision qui trace dans le présent la manière et la possibilité d'agir». Sin embargo, en *L'insurrection* se leía todo lo contrario:

le simple enjeu du vote, de la décision à remporter, suffit à changer l'assemblée en cauchemar, à en faire le théâtre où s'affrontent toutes les prétentions au pouvoir [...] L'assemblée n'est pas faite pour la décision mais pour la palabre, pour la parole libre s'exerçant sans but [...] Se rassembler répond à la joie d'éprouver une puissance commune. Décider n'est vital que dans les situations d'urgence, où l'exercice de la démocratie est de toute façon compromis (2007, 112).

«À perte de vue. Políticas de la visión en colectivos postautorales», por Juan Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

A ojos de la afirmación de *Maintenant*, esta segunda afirmación no es sino un ejercicio de lo que Derrida llamaría autoinmunidad. De un pensamiento de la vista perdida (ensayar, tentar, probar una potencia común) el Comité se desplaza a una exigencia de ver, de poder ver y leer, y de poder ver y leer como vindicación de la decisión y del instante. La poética de la tentativa de una potencia común se resuelve en una poética de la acción directa. En el último Comité, la vindicación de la visibilidad absoluta como visibilidad de lo verdadero se conjuga con un pensamiento de la decisión, de la presencia y, aún más, del sentido de la vida (2017, 90). Aquí ya no se trata solo de conjurar a los fantasmas, sino de condenar todo aquello que pertenezca a un cierto régimen fenoménico, a un espacio de las apariencias. «On fait vivre les spectres et on laisse mourir les vivants» (2007, 37).

CODA: EL ESPECTRO QUE NO CESA

Entendemos que este desplazamiento de la vista miope a la hipervisión marca un afán policial en el movimiento que se quería más político y depurado de policía. La pureza de la mirada como encuentro, verdad, presencia o decisión trae un suplemento de soberanía que hace que el Comité invisible sea, por así decir, irreconocible, y ello en el per de los sentidos. Si hay que acabar con todos los espectros para preservar la vida, personalmente me quedo con los espectros, antes de suponer que hay algo que no lo sea, o que haya una realidad que no esté contaminada con su propia imagen. En este sentido, un pensamiento como el de Derrida, que le canta al espectro como aquello que violenta las distinciones entre visible e invisible, ausente presente, vivo y muerto, me parece una salida acertada y un pensamiento más crítico y más comprometido con la ilegibilidad y la falta de código. Quizá en la deconstrucción haya un pensamiento del «comunismo» como política de la experimentación y amor de la ceguera que falte en sus otros descendientes. Quizá, aunque no se vea bien y no resulte claro, la deconstrucción sea ese hijo bastardo del comunismo que, aunque con vista cansada, con la vista perdida, con miopía y memoria de ciego, podía ver las cosas de otra forma.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2018): *Homo Sacer. Edizione integrale (1995-2015)*, Macerata: Quodlibet.
AGAMBEN, G. (2017): *Autoritratto nello studio*, Milán: notttempo.

NOTAS CRÍTICAS

«À perte de vue.
Políticas de la
visión en colectivos
postautorales», por Juan
Evaristo Valls Boix

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

- COMITÉ INVISIBLE (2017): *Maintenant*, París: La fabrique éditions.
- COMITÉ INVISIBLE (2014): *À nos amis*, París: La fabrique éditions.
- DEBORD, G. (1993): *Panegyrique*, París: Gallimard, tomo I.
- DEBORD, G. (1992): *La Société du Spectacle*, París: Gallimard.
- DEBORD, G. y JORN, A. (1993): *Mémoires: structures portantes d'Asger Jorn*, París: Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres.
- DERRIDA, J. (2019): *Séminaire La vie la mort*, París: Seuil.
- DERRIDA, J. (2018): *Limited Inc.* Pavez, J. (trad.), Santiago de Chile: Pólvora.
- DERRIDA, J. (2008a [1995]): *Mal d'archive. Une impression freudienne*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2005a): *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, París: Galilée / Le Monde.
- DERRIDA, J. (2003b): *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2003d): *Psyché. Invention de l'autre II*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2003e): *Voyous. Deux essais sur la raison*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2001b): *L'Université sans condition*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (1994a): *Force de loi*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (1994c): *Politiques de l'amitié*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (1993a): *Passions*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (1993d): *Spectres de Marx*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (1990c): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París: Réunion des Musées Nationaux.
- DERRIDA, J. ATTRIDGE, D. (2009): «Cette étrange institution qu'on appelle littérature» en Dutoit, T. y Romanski, P. (eds.), *Derrida d'ici, Derrida de là*. París: Galilée, 253-293.
- RANCIÈRE, J. (2009): «Ethics and Politics in Derrida» en Guerlac, S. y Cheah, P. (eds.), *Derrida and the time of the Political*, Durham: Duke University Press, 274-288.
- RANCIÈRE, J. (2008): *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, París: La fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La fabrique.

#27

¿QUÉ RESPONSABILIDAD IMPLICA TENER OJOS?

DIÁLOGO DE DAVID LIVER CON
ANDREA SOTO CALDERÓN¹

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2022
DOI 10.1344/452f.2022.27.22
andreasotocalderon@gmail.com

Texto || © Andrea Soto Calderón – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

DAVID LIVER: Antes de ver cómo se aplica la performatividad al aprendizaje, deberíamos definir la propia performatividad, lo cual no es una tarea fácil, ya que muchos pensadores se han encargado de ello.

Al hablar de performatividad es necesario implicar y coordinar conceptos obvios como propósito, acción, eficacia y cambio. Pero también abordar algún tipo de dramaturgia para que todos estos conceptos entren en escena: ¿Quién actúa? ¿Cuál es el propósito? ¿A quién afecta? ¿Quién se resiste? ¿Qué obstáculos aparecen? ¿Qué cambia y cómo? Me parece que la confrontación (o el conflicto) está implícito en la idea de performatividad. ¿Cómo defines la performatividad?

ANDREA SOTO CALDERÓN: La noción de performatividad tiene asociaciones inevitables con la teoría de la acción y con su remisión a enunciados performativos. Sin embargo, mi interés en la dimensión performativa se relaciona con los procesos formativos, con los modos de funcionamiento, de operatividad y maneras de hacer. Diría que, precisamente, la noción de performatividad relacionada a las imágenes surge para mí en un intento por desplazar la pregunta de qué son imágenes a qué hacen las imágenes, cómo funcionan, cuáles son sus mecanismos y sus modos de organización. En ese sentido, si performar quiere decir *dar forma*, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performatividad es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas.

Por ello, yo he querido diferenciar mi reflexión de los usos performativos de las imágenes. Mi análisis no se centra en lo que las imágenes nos hacen hacer, sino en la realidad que ellas son capaces de configurar y hacer emerger. Tiene que ver con mi interés por la fuerza de lo imaginal, no como algo que se opone a lo real, mucho menos con la idea de que la imagen tenga que visibilizar una realidad preexistente o ser reflejo de lo real. De hecho, considero que si lo que queremos es una crítica que no se quede en la denuncia y sea capaz de invertir su energía en una nueva pasión creativa para organizar el polémico encuentro entre lo real y lo posible, es necesario contravenir nuestra intuición, porque esta se ha modelado por una experiencia determinada del conocimiento.

Si nos preguntamos cómo activar nuestra imaginación en esta época que se presenta sin futuro, me parece que las imágenes tienen un lugar que es estructurante. Por eso

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

es tan importante comprender la energía performante, el valor operatorio y la eficacia real de los gestos simbólicos. La imaginación articula modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad. Es un hacer inventivo. Crea, regula y transforma la sociedad, levanta figuraciones, interferencias, restos que introducen umbrales de variación, no como imagen de algo existente, sino que instituye su *ser-ahí*. En este sentido, las imágenes no tendrán que estar sujetas a lo que ellas representan, ni rendir cuentas sobre lo real, sino comprometidas con los tejidos de lo real que ellas son capaces de construir. Pienso que si hay algo que ha obturado nuestra imaginación es el régimen de creencias según el cual el pensamiento crítico construye su poder de verdad contra las imágenes. Urge interrogar esta distribución política según la cual las imágenes son para las masas y las palabras para los intelectuales.

Performatividad es una palabra problemática ya que, comúnmente, se asocia con una idea de logro sobresaliente, pero —como tú dices— definitivamente se relaciona con fragilidad. Ello implica que la performatividad no sea entendida desde una organización del sentido fuerte de la acción como intencionalidad de un sujeto que activa un movimiento orientado hacia un fin específico desde una lógica de causas y efectos. Al contrario, se trata de estar a la «escucha» de las situaciones para poder acoger los procesos de transformación de los que participamos y ejercitar nuestros gestos, experimentar con ellos para desviarlos de los modos en que han sido habituados, ejercitar formas de indisciplina de la mirada interrumpiendo los sistemas de adaptación —o inervación para decirlo con W. Benjamin— dominantes. En esto, me parece primordial crear infraestructuras que cuiden las zonas de conflicto, tal como dices, porque la mayor parte de nuestra tradición de pensamiento y organización no se ha caracterizado por cuidar lo conflictual, al contrario, lo que es conflictivo se reduce en el consenso o bien es ignorado o eliminado. Es precisamente ahí donde puede crecer lo múltiple, donde podemos contestar con imágenes los imaginarios que nos impone la industria cultural, las ficciones hegemónicas y donde puede articularse un trabajo de resistencias.

DAVID LIVER: Como he dicho, muchos pensadores se han referido a la performatividad para analizar la acción y la interacción dentro de las sociedades. Es necesario definir un marco de investigación cuando se aborda la performatividad. Butler, por ejemplo, la define dentro del marco del género como una repetición estilizada de actos, una imitación de las convenciones dominantes del género: «el acto que uno hace, el acto que uno realiza es, en cierto sentido, un acto que ha estado ocurriendo desde antes que uno

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

llegara a la escena». Al decir esto, Butler parece sacar a relucir una cualidad pasiva de la performatividad, mostrando otro posible resultado de sus aplicaciones. ¿Qué opinas al respecto? ¿Cómo se aplica la performatividad a tu campo de investigación?

ANDREA SOTO CALDERÓN: Desde que se publicó el célebre ensayo de John L. Austin *Cómo hacer cosas con palabras*, diversos campos y teorías del pensamiento han hecho sus propias declinaciones acerca de cómo entender lo performativo. Pensar esta noción en relación con las imágenes no constituye una excepción, sin embargo, requiere contravenir varios de sus elementos estructurales. Por una parte, como ya señaló Jean Wirth en *Qu'est-ce qu'une image?*, no es tan evidente que sea posible trasponer las teorías relativas a los actos del lenguaje al análisis de las funciones de las imágenes, e incluso, si esto fuera posible, habría que ver en qué condiciones lo haría; por otra parte, creo que habría que repensar y cuestionar la categoría de acción, que ha estado en el centro de las reflexiones en torno a lo performativo, en la medida que todo hacer no ha dejado de medirse en virtud de sus efectos.

Como sabemos, el término performativo fue acuñado en el pensamiento filosófico por Austin para dotar de contenido a un concepto que pretendía dar cuenta de la fuerza transformadora del lenguaje sobre la realidad: enunciados que no describen una realidad, sino que la instituyen. La mayoría de las recepciones teóricas de esta noción provienen de los estudios culturales o los estudios de género, de identidad, como es en efecto el caso de Judith Butler, quien retoma este concepto para darle una dimensión corporal, acentuar la idea de que la materia corporal no está dada naturalmente, sino que actúa, está produciéndose constantemente. De ahí que Butler afirme que en cierto sentido uno no simplemente es un cuerpo, sino que hace su propio cuerpo. El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo.

Esta posición autopoietica se inicia como una reflexión relativa al lenguaje, lo cual no quiere decir que deba reducirse solo a él. Lo que la performatividad referida al lenguaje afirma es una insubordinación del lenguaje a la ley de la *adequatio*, «el lenguaje ya no era pensado como la correspondencia de una declaración o un objeto preexistente, sino como el acto autónomo de un sujeto social o individual que se postula a sí mismo»². Su particularidad es que no constata un referente previo, sino que lo establece en su propio hacer. Una instancia autofundadora que instaura no solo una disidencia epistémica, sino también una posición. En mi caso, no se trata de afirmar que la performatividad

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

sea una construcción que depende de una voluntad fuerte, sino que precisamente porque no depende de la voluntad es que está abierta.

Para mí, pensar el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en su *poiesis*. La imagen como grieta que se traza en la categoría de la acción, al menos interrogar qué quiere decir la afirmación de que las imágenes tienen agencia. Se trata de un cuestionamiento de las categorías desde las que percibimos las relaciones entre imágenes, estética y política. Toda epistemología visual es también una configuración política, de ahí que sea fundamental cambiar nuestras gramáticas y discursos en relación con las imágenes. Además, esta noción nos permite pensar la compleja tensión entre formas de ser, formas de ver y formas de hacer cuestionando la categoría de acción y el sistema expresivo. Por último, estudiar metódicamente su fuerza y sus excesos hace posible pasar de la pregunta de ¿qué son las imágenes? a ¿qué hacen las imágenes?, sin continuar la línea de inscripción que las ubica del lado de la falta de ser, ni la que remite a una demanda por su pureza. Por el contrario, la comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación. Atiende a su potencial diferencial, capaz de hacer y deshacer sentidos de lo común, atender a la capacidad que tienen las imágenes de abrir otros vínculos. No toda imagen tiene el mismo potencial performativo, hay imágenes que constriñen sus figuras, pero también hay imágenes que cuidan su reserva emancipadora, desafían a la mirada, al cuerpo y la comunidad en la que se inscriben y circulan.

DAVID LIVER: ¿Cómo definirías tu posición al abordar la performatividad de las imágenes? En tu opinión, ¿nos sometemos pasivamente a la performatividad del mundo visual que nos rodea de forma similar a lo que dice Butler sobre los comportamientos de género?

ANDREA SOTO CALDERÓN: Una de mis preocupaciones es cómo se le ha quitado todo crédito a la función crítica que pueden ejercer las imágenes. Las imágenes han sido declaradas no aptas para criticar la realidad. Es más, toda crítica de la cultura visual se ha hecho contra las imágenes y no desde ellas. Hemos desconfiado tanto de nuestras imágenes que, tal vez, nos hemos olvidado de analizar su potencial crítico en el sentido deleuziano del término, esto es, creativo. En esto, sin duda, el pensamiento de Jacques Rancière ha marcado mis percepciones, comparto con él sus distancias a la idea según la cual mirar es lo contrario

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452
F

de actuar y mirar es lo contrario de conocer. Pero, más fundamentalmente, contrario a lo que se cree, no estamos frente a las imágenes, estamos entre ellas. De ahí que sea tan importante explorar su fuerza orientadora en nuestra colectividad. Por otra parte, tengo otra herencia que es la del pensamiento latinoamericano, en nuestra cultura o al menos en la de nuestros ancestros, las formaciones de las imágenes implican al concepto, pero también al canto, a la danza y necesita otras metáforas que no solo la de la lectura. De ahí que considere que, para enriquecer los movimientos de las formas, las perspectivas facilitadas por las remisiones al significante muestran desde hace tiempo sus límites. Desde luego comparto el diagnóstico según el cual nuestras categorías críticas y la experiencia han sido debilitadas. Nuestra pérdida de participación en la producción de símbolos culturales, intelectuales o de la vida sensible es evidente, lo cual produce un desmoronamiento que genera una desorientación no solo en términos colectivos sino también individuales. Justamente por ello que considero urge articular otros modos de reflexión y otros sentidos para las prácticas imagéticas, es en este sentido que estoy interesada en explorar la capacidad de la performatividad como categoría crítica.

DAVID LIVER: Has dicho: «Diría que la noción de performatividad en relación con las imágenes surge para mí en un intento de desplazar la cuestión de lo que las imágenes *son* a lo que las imágenes *hacen*, [...] En este sentido, si performativizar significa *dar forma*, entonces es una operación en la que la forma no es previa a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización [...] por lo que también es una cuestión de relación con lo informe. Por lo tanto, la operación específica de la performatividad es la de un pasaje de indeterminación que anuda las formas». Puede que me equivoque aquí, pero ¿sería correcto decir que la forma específica en la que miras las imágenes, no como un reflejo del mundo sino como la realidad que incrusta su potencialidad, es un punto de vista adecuado sobre cómo abordar la performatividad del aprendizaje? ¿Tu investigación sobre las imágenes se aplica implícitamente a una pedagogía visual?

ANDREA SOTO CALDERÓN: Sí, sin lugar a dudas esta reflexión necesita otros modos de aprendizaje. Considero que la mayoría de las reflexiones críticas que se han hecho en torno a las imágenes y los usos y estatutos que ellas ocupan en la sociedad contemporánea insisten en que es necesaria una suerte de escuela de la mirada o en el hecho de que debemos aprender a leer o decodificar imágenes. Considero que esas remisiones al significante, como mínimo, se quedan estrechas para ejercitar una mirada crítica.

NOTAS CRÍTICAS

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?

Diálogo de David

Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

En este sentido, más bien necesitamos indisciplinas de la mirada, formas de contraadaptación a las formas dominantes, pero también interrogar seriamente los modos en que se enseña en las academias de arte y los modos en que se prefiguran las necesidades, en donde las imágenes son muchas veces entendidas como lugar de proyección de un significado. Por otra parte, en términos de pedagogía visual se nos enseña muy poco a sostener situaciones de no-saber, a acoger la contingencia y a desarrollar políticas de la escucha. Se favorecen las inercias institucionales y existen pocas herramientas para suspender lo proyectual.

Dentro de los diversos diagnósticos críticos de las imágenes, existen amplios análisis sobre la complicidad de las imágenes con las crisis de la atención de las sociedades contemporáneas, ya sea en sus formas de *multitasking*, el *zapping*, la intolerancia al aburrimiento o lo que se ha denominado distracción crónica; y se señala la responsabilidad que las imágenes tienen en este empobrecimiento sensible. Frente a los distintos discursos que insisten en declarar a las imágenes como no aptas para criticar la realidad, he intentando proponer una línea digresiva acerca de las abundantes sospechas que pesan sobre ellas. En este sentido, mi propósito no ha sido el de establecer una definición que diga qué es lo propio de las imágenes, sino poner el énfasis en el hecho de que las imágenes son principalmente un trabajo. Sin duda las imágenes pueden informar, entretener y alienar; pero también pueden organizar: ellas abren un campo que permite disputar el terreno de lo sensible, desarrollar otra fantasmagoría, abrir otras economías de deseo.

La cuestión es quizás cómo formar una atención en la dispersión. Activar la capacidad crítica de las imágenes no tiene que ver con construir una escuela de la mirada que nos enseñe a mirar fijamente, leer, interpretar o decodificar imágenes; tampoco por determinar parámetros sobre cómo debemos ver las imágenes o qué habríamos de ver en ellas; más bien se trata de poner en cuestión varios de estos imperativos.

Jonathan Crary, en *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (1999), sostiene que la atención tiene una naturaleza paradójica, ya que, por una parte, las diversas crisis de atención de la sociedad contemporánea afectan a la creatividad y la experiencia, pero, por otra parte, nuestra manera de contemplar y escuchar es el resultado de un cambio crucial que se produjo en la naturaleza de la percepción en la segunda mitad del siglo XIX. Esta transformación está íntimamente vinculada a la formación subjetiva necesaria para poder focalizarse en los requerimientos y exigencias de las nuevas formas

NOTAS CRÍTICAS

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^F

de producción. Formar la habilidad de poder desarrollar *retazos y estados inconexos* implica una profunda y compleja rearticulación subjetiva que se hace necesaria en un momento histórico en que la percepción debe adaptarse a la fragmentación y la parcialización de la experiencia.

Me parece primordial no desestimar este carácter profundamente ambivalente de la atención, esta paradoja que señala Crary entre el imperativo de mantener una atención concentrada en la organización disciplinada del trabajo, la educación, el consumo de masas. La atención se convierte en un problema crucial en el mismo momento que emerge una subjetividad productiva y controlable, en las exigencias de separación moderna de las experiencias sociales y la autonomía subjetiva, cuando se hacen necesarias estrategias a partir de las cuales aislar a los individuos como parte de los procesos de racionalización y modernización. De ahí que sea tan importante atender a esta genealogía que traza Crary para pensar en los límites y los fracasos del *individuo atento*.

Quizás no se trate tanto de *dirigir* la atención cuanto de *digerir* la atención, sentir las vísceras de ese movimiento que nos inquieta. Precisamente estar a la escucha de una situación, tener cura de lo que se está formando, extenderse hacia algo, requiere no establecer relaciones conocidas con lo que entramos en contacto. En gran medida, cultivar un vínculo es un ejercicio de des-aprendizaje y disposición a vibrar con otro, experimentar su pulso.

NOTAS CRÍTICAS

¿Qué responsabilidad
implica tener ojos?
Diálogo de David
Liver con Andrea Soto
Calderón

DOI 10.1344/452f.2022.27.21

Notas

1 Traducción de la autora. Publicado y traducido con la autorización de los autores. Artículo publicado originalmente en mayo del 2022 con el título «What Responsibility Comes with Having Eyes?», en *VOICE OVER*, 8, 32-39. La versión original en inglés puede consultar en: <http://www.accademiadibrera.milano.it/sites/default/files/2022-06/VOICE%20OVER%20PEDAGOGIES-_0.pdf?fbclid=IwAR2jXKTDOfd35oUF6NffRRZyEGKfeMnTd-8TsDp3mIQ7LgKZ-qHFVnLSIxg>.

2 Véase, HAMACHER, W. (1999): «Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx» in Sprinker, M. (ed.), *Ghostly Demarcation: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, Nueva York: Verso, 168-212, citado por: SENATORE, M. (ed.) (2013): *Performatives After Deconstruction*, Londres: Bloomsbury, 13.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^F



Mireia Martín

Arqueologías de lo imaginario

Max Hidalgo Nácher – *Universitat de Barcelona*

Lo imaginario y otros ensayos de crítica de la cultura

Jorge Belinsky

Barcelona: Trampa, 2022

280 páginas

Lo imaginario y otros ensayos de crítica de la cultura, tercer volumen de la colección «Intervenciones» de Trampa Ediciones, no solo edita por primera vez en Barcelona *Lo imaginario* (Buenos Aire: Nueva Visión, 2007), que fue el último libro de Jorge Belinsky y que estaba descatalogado desde hace tiempo, sino que además incorpora diversos textos del autor que, de modos diversos, prolongan y matizan la trama y el argumento que desplegaba de forma rigurosa y sucinta en el cuerpo del libro de 2007. Esos nuevos textos, recogidos —también por primera vez— en este volumen, habían sido publicados en revistas con excepción del último, «Una aproximación a las nuevas configuraciones del sujeto en el psicoanálisis», el cual es el resultado que la transcripción de la última conferencia que impartió Belinsky, en el I Congreso Internacional de Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Rosario, en octubre de 2016. En ese sentido, haciendo honor al título de la colección, este libro supone una intervención que pone a circular, a través de una edición muy cuidada, una obra que nos invita a preguntarnos de nuevo por el valor y el lugar de lo imaginario en nuestra cultura.

Este libro pertenece, de hecho, a esa rara categoría de obras que, debido a su singularidad, eluden el comentario y, por ello, plantean algunas dificultades a la hora de hablar de ellas. ¿Qué hacer con un libro como *Lo imaginario*...? ¿Se trataría de glosarlo? Hugo Vezzetti sostiene en el prólogo: «Leer a Jorge Belinsky supone internarse en una lectura de sus lecturas, que arman no solo un corpus muy personal sino recorridos inesperados». Esa podría ser una buena guía para adentrarse en este libro, que es, entre muchas otras cosas, el itinerario de sus lecturas, el cual remite a la singularidad de una biblioteca: a la lectura de unos pocos textos clave en sus respectivas tradiciones, leídos y releídos con mucha atención y cruzados con otros pocos, con los que construye las problemáticas que van enhebrando su discurso. Un libro en el que se piensa a partir de autores asociados de un modo u otro al estructuralismo (como Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Gilles Deleuze o Jacques Derrida), pero también de Cornelius Castoriadis, Jacques Le Goff, Mary Douglas, Georg Simmel o un Michel Foucault «preestructural». Y siempre con Freud de fondo, a través de una perspectiva plural y transdisciplinar en la que se cruzan psicoanálisis, historia, filosofía, antropología, sociología y política para proponer un estudio histórico transversal. *Lo imaginario* —un libro estrictamente teórico y, en ese sentido, exigente— es, al mismo tiempo,

profundamente transparente, pues esta obra de Belinsky presenta la claridad de aquellos libros que persiguen un problema y, fieles a su cosa, se dan los medios para pensarlo.

1. Límites del estructuralismo

El libro de Belinsky explora las potencias de lo imaginario («lo imaginario como potencia creadora»), y lo hace confrontándolo al bloque de pensamiento del estructuralismo y a su célebre tríada *real / simbólico / imaginario*, que procede de Lacan y que desarrolla —como método general del estructuralismo— Deleuze en un texto de principios de los años setenta que tiene un lugar clave en este libro y en la propia historia del movimiento: «¿En qué se reconoce el estructuralismo?». Pues, a través de él, se hace posible conectar el preestructuralismo y el posestructuralismo, una tensión que no deja de explorar este libro.

Tras reconstruir de forma breve pero certera las transformaciones históricas de los conceptos de «imaginación» y de «imaginario» (este último, en tanto que adjetivo primero y luego como sustantivo), Belinsky reconoce la potencia heurística del estructuralismo sin dejar por ello de señalar algunos de sus límites o puntos ciegos. Ahí es donde comienza la indagación a partir de dos preguntas que atraviesan el libro: ¿cuál ha sido el lugar de lo imaginario en el estructuralismo? Y ¿de qué manera podría rescatarse esa cuestión de lo imaginario, en tanto que instancia productiva, sin deshacerse del conjunto de aportaciones de dicho movimiento intelectual? Sabido es que el estructuralismo pretendió reducir las potencias de lo imaginario a través del análisis estructural, al reivindicar la preeminencia de lo simbólico, y al presentar muchas veces la dimensión imaginaria como algo meramente derivado, colocándola del lado de la ilusión y del engaño o, como hacía Althusser, de la ideología. *Lo imaginario...* vuelve sobre estas cuestiones no para llevar a cabo una crítica en el sentido negativo, de oposición, sino para pensar qué estaba en juego en esa *méconnaissance* y, tirando del hilo, trata de desplegar algo del orden de lo impensado, en que pasado y porvenir se dan la mano, en este caso como promesa. Hugo Vezzetti localiza en su prólogo la problemática central que tramaría la singularidad del libro de Belinsky, y que lo abriría de ese modo a la posibilidad de lo imposible: «¿Cómo introducir la dinámica de la historia y el cambio en un esquema reducido a una estructura estática, fijada en una tríada aplicada como un principio clasificatorio que ordena y separa a partir de la prevalencia de lo simbólico?». El pensamiento decimonónico partía de la dualidad *subjetivo / objetivo*. El estructuralismo, de la tríada *real / simbólico / imaginario*. El pensamiento de lo imaginario que plantea Belinsky, atravesando el estructuralismo, se propone como

una *cuaternidad* en la cual lo imaginario pueda ser, además de «punto ciego del sujeto», también «potencia creadora de lo imaginarizante en la tensión entre el polo objetal y el polo significante».

2. Experiencia e historia conceptual

Lo imaginario... es, entre otras cosas, una muy buena introducción a toda una serie de problemas teóricos que emergen, generalmente de modo disruptivo, en la década de los sesenta y setenta, y que de un modo u otro heredamos. Y es también, y sobre todo, un ejercicio muy preciso en el que se presenta de modo sistemático el despliegue histórico del concepto de lo imaginario. No por casualidad su autor invoca, en sus primeras páginas, a Reinhart Koselleck. Se propone así un ejercicio de rememoración, en el cual se trata de excavar la propia historia, llevando a cabo una arqueología de lo imaginario. El trabajo histórico-conceptual que propone Belinsky nos permite volver sobre dicho concepto para mostrar cómo está tejido históricamente y, a través de ello, permite formular una ontología de nosotros mismos. Algo que aparece de manera nítida en «*Horror vacui, horror loci*: Claude Lefort y los psicoanalistas», en el que el autor se interroga sobre las relaciones mutuas entre psicoanálisis y política, siguiendo el argumento de Lefort —quien reivindicaba «el poder instituyente de lo político»— y mostrando su diferendo con el discurso del psicoanálisis, cuando afirmaba que «el psicoanálisis es producto de la democracia y, al mismo tiempo, el fundamento para pensar lo que esta por primera vez hace visible: el lugar vacío del poder, condición de la libertad de los agentes sociales en la posible construcción de su destino si se aceptan las consecuencias de ese nuevo horizonte de visibilidad». En ese sentido, Belinsky —quien reivindica la potencia transformadora de lo imaginario— no busca dar razón a uno o a otro ni cae en las trampas de la identificación, sino que despliega un espacio de tensiones, que sería propiamente el que nos constituye. Igualmente, en la conferencia con la que se cierra la edición, «Una aproximación a las nuevas configuraciones del sujeto en el psicoanálisis», Belinsky explora las transformaciones de la subjetividad desde los años noventa a partir de su propia experiencia clínica. En esos intersticios entre prácticas y discursos se abre el espacio de la transdisciplinariedad al que apunta *Lo imaginario*..., la cual, más allá de cualquier cierre disciplinario, nos pone en contacto con unas «constelaciones conceptuales» que «son capaces de dar cuenta de la pluralidad de las experiencias históricas», abriéndonos a una «historicidad» que funciona, arqueológicamente, como una «memoria que aguarda volver a la luz».

3. La potencia imaginarizante, entre prehistoria y porvenir

Lévi-Strauss, en el capítulo final del *Hombre desnudo* (1971), desplegaba un eje de coordenadas, que era un espacio de posibles, delimitado por cuatro polos, articulados a través de la relación entre sonido y sentido: las matemáticas (compuestas de entes sin sonido ni sentido); el lenguaje (compuesto de sonido y de sentido); la música (compuesta de sonido sin sentido); y el mito (compuesto de un sentido que prescinde de la especificidad del sonido). Belinsky, inspirándose en ese procedimiento, construye su propio espacio de tensiones, el cual introduce una problemática que no aparecía en Lévi-Strauss, pero que nos ayuda a entenderlo y a entender mejor la propia historia del estructuralismo: una historia que sitúa paradigmáticamente entre dos extremos, que encuentran su doble figuración en, por un lado, *el significante flotante* del que habla Lévi-Strauss en su prólogo a Marcel Mauss y, por el otro, en el *objeto a* de Lacan. Afirma de ellos Belinsky: «Así como el significante flotante remite al porvenir, el objeto *a* remite al pasado y Benjamin lo situaría, sin duda, en relación con la prehistoria». Se trata, pues, del espacio de tensiones que se abre en la distancia que va de *lo real de la carne* de Lacan al *espíritu desencarnado* de Lévi-Strauss. Ahí Belinsky acota un circuito que, «por una parte, lleva desde lo informe a las significaciones establecidas y, por otra, impulsa, desde lo significable, la renovación de los sistemas simbólicos con la correspondiente producción de nuevos sentidos». Una de las claves del libro consiste justamente en pensar esas dinámicas sin reducirlas a la preeminencia de la Ley Simbólica.

Lo interesante es que, al presentar ese problema, de alguna manera anuncia el porvenir del estructuralismo más allá de sí mismo y remite a algunos de los problemas con los que aún hoy se mide el pensamiento contemporáneo: la relación entre lo estático y lo dinámico que se despliega en el «pas au-delà» del estructuralismo al posestructuralismo, pero también la espiral de lo moderno y lo arcaico que atraviesa el pensamiento de Benjamin o de Agamben. La distancia entre Lévi-Strauss y la tribu de los estructuralistas —compuesta por Barthes, Foucault, Deleuze o Derrida— se mide en una tensión que no habría que pensar de ningún modo como un corte radical. Escribe Belinsky:

Nos encontramos ante una gran paradoja: el concepto de significante flotante fue central en la construcción del paradigma estructuralista y, a la vez, aquello que lo puso en crisis, por su propia índole, al cuestionar una labor científica que aspiraba a eliminarlo o, al menos, a reducirlo a su mínima expresión.

Cabe ver, en ese sentido, cómo otros autores contemporáneos han transitado esta misma vía. Entre ellos, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, autor de *Metafísicas caníbales*, quien reconoce en la obra de Deleuze la continuación del proyecto estructural de Lévi-Strauss

y muestra cómo el paso de lo estático a lo dinámico, más que marcar una ruptura, señala la prolongación de un hilo análogo al que se presenta en este libro.

Igualmente, cabe señalar cómo *Lo imaginario...* presenta ciertas concomitancias con el método arqueológico de Agamben y con la problemática del origen de Benjamin, que remite a la cuestión de la vuelta de lo arcaico como acontecimiento y al problema de la *arché*. Ese es el procedimiento que pone en práctica Belinsky cuando lleva a cabo la reconstrucción arqueológica de las «constelaciones conceptuales de lo imaginario, las cuales dan cuenta de la pluralidad de las experiencias históricas». Esas constelaciones no se suceden secuencialmente, sino que emergen «como estratos de sentido cuya organización recuerda más lo arqueológico que lo histórico». Así puede afirmar un poco después que

esta concepción supone una dimensión horizontal —la secuencia que lleva de Saussure a Hjelmslev y a Jakobson, y de estos a Lévi-Strauss y a Lacan— y una vertical: ya que el estructuralismo se asienta en la labor crítica de Marx y de Freud, cuyas respectivas concepciones le ofrecen un estrato arqueológico; a su vez, las modifican y, en cierto sentido, las violentan. Esto es muy interesante, porque lo mismo hicieron Marx y Freud con respecto a sus propias herencias.

A lo que cabría añadir que Belinsky hace también algo análogo respecto a la tradición que despliega para hacer emerger el problema de lo imaginario el cual, por qué no recordarlo, atraviesa los últimos años de escritura de Roland Barthes.

Lo imaginario..., al llevar a cabo este estudio de historia conceptual — que es, al mismo tiempo, una historia de la experiencia y de nosotros mismos—, reivindica «la *potencia imaginarizante*» en tanto que «espacio transicional», «zona de los reinos intermedios» y posibilidad de abertura a las singularidades. Y afirma, refiriéndose a las promesas de lo imaginario: «Aunque lo habitual es que esas posibilidades no se cumplan y la estructura se reproduzca conforme a la ley que la gobierna, a veces, muy pocas, durante el pasaje por lo liminar, ocurre un extravío que hace que la promesa sea capaz de transgredir la ley y devolver el origen a la historia».

«Visión ciega. El Roland Barthes de Paul de Man», de Judith Podlubne

Ester Pino Estivill – *Universitat de Barcelona*

Barthes en cuestión

Paul de Man, Judith Podlubne

Leandro Bohnhoff (trad.)

Rosario/Santiago: Nube Negra Ediciones/Bulk editores, 2020

78 páginas

En «La imaginación del signo» (1962), texto más tarde incluido en los *Ensayos críticos*, auguraba Barthes la posibilidad futura de conectar el relato de la semiología a la historia, de llevar a cabo la semiología de los semiólogos, el análisis estructural de los estructuralistas. De ello se encarga el libro que Judith Podlubne¹, profesora de teoría literaria en la Universidad Nacional de Rosario e investigadora de Conicet, ha publicado bajo el título de *Barthes en cuestión* (2020), en el que escribe un capítulo crucial de la historia de la teoría, que Barthes equiparaba a la semiología como crítica al sentido común, a la arrogancia de la ciencia y a la naturalización de la historia.

Autora de *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* (Beatriz Viterbo, 2011) y editora de *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica*, junto a Martín Prieto (Beatriz Viterbo, 2014) y *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, junto a Nora Avaro y Julia Musitano (Nube negra, 2018; Nube Negra–Bulk editores, 2020), en esta ocasión Podlubne ha armado un díptico que incluye dos textos. Uno de ellos es el artículo «Roland Barthes y los límites del estructuralismo», que Paul de Man escribió en 1972 a raíz de las dos últimas traducciones al inglés ese mismo año de las *Mitologías*, que aparecieron de forma incompleta, y los *Ensayos críticos* de Barthes. El artículo fue un encargo de la *New York Review of Books* con la intención de contextualizar el pensamiento barthesiano y acercarlo al público estadounidense más allá del académico, aunque finalmente no apareció publicado en ese momento ya fuera por la excesiva especialización del vocabulario del texto o por las críticas que le hacía a la perspectiva barthesiana, detalla Podlubne en su investigación. «Roland Barthes and the Limits of Structuralism» se publicó finalmente en 1990 en la revista académica *Yale French Studies* 77, dentro del dossier «Reading the Archive: On Texts and Institutions», a cargo de E. S. Burg y Janie Vanpée, y aparece ahora por primera vez en español gracias a la excelente traducción de Leandro Bohnhoff. En relación con este primer artículo, el texto que abre *Barthes en cuestión*, titulado «Visión ciega. El Roland Barthes de Paul de Man», es obra de Podlubne, en el que realiza una lectura minuciosa y brillante sobre las maneras en las que De Man leyó a Barthes e hila el relato de los lugares en los que lo situó, qué puntos destacó de su obra y qué otros puntos denegó.

De Man, que en 1956 había escrito para la revista *Critique* el artículo «Impás de la crítica formalista», con el que pretendía introducir la *new criticism* americana en el campo intelectual francés, a la vez que le recordaba a este que buena parte de los últimos presupuestos de la *nouvelle critique* ya estaban en críticos como I. A. Richards, pretendía en este nuevo estudio articular de forma más pausada el pensamiento barthesiano con su contexto de producción y ampliar así la presentación que Susan Sontag había hecho de Barthes en el prólogo de *Writing Degree Zero* (1968). Con unos matices claramente esteticistas, en el texto de Sontag Barthes había sido «presentado a los estadounidenses como acaso “el hombre más inteligente de nuestros tiempos”, y cualquier persona necesita y merece que se la proteja de las expectativas que genera semejante hipérbole» (De Man, 2020: 46-47), por lo que el crítico belga se puso el deber de introducir a Barthes anticipando tanto «el rechazo infundado como el entusiasmo inapropiado» (45) al que podrían inducir presentaciones como la precedente. Este gesto no era nuevo en De Man, que en varios de sus libros analizó los encuentros y los desencuentros entre la crítica americana y la crítica europea, y en los que fue desarrollando y definiendo cada vez más su crítica hacia el método estructural, al que consideraba limitado y limitativo por su ambición científicista, basada en la subordinación de la retórica a las leyes de la gramática y el destierro del absoluto literario romántico en el que la literatura y la teoría se fundirían en un único movimiento. En ese sentido ya había subrayado De Man en *Visión y ceguera* que no estaba de más señalar cierta higiene semiológica preventiva.

Como anuncia Podlubne en la contracubierta del libro, «a Paul de Man, Roland Barthes le exasperaba». Posiblemente debido a la sospecha con la que se miraba de reojo el elitismo autocomplaciente de la crítica francesa y a la desconfianza que le ocasionaban las exageraciones y los «toques de trompeta» (49) del estilo de Barthes, en el artículo De Man juega con el humor para señalar, en un primer momento, el extraño ensamblaje de dos tradiciones críticas que, de repente, fueron puestas en comunicación²:

Incluso algunos de los más iluminados críticos ingleses y estadounidenses continúan viendo a sus colegas franceses con la misma desconfianza que los turistas anglófonos le tienen al *café au lait* que les sirven en el desayuno de los hoteles del interior de Francia: saben que les desagrada pero no tienen del todo claro si es porque se trata de una imposición o porque, no habiendo sido iniciados en el ritual, hay algo que se les escapa. Otros están dispuestos a engullir la cultura francesa en su totalidad, desde el café matinal hasta Chartres y el monte Saint Michel, pero, dado que las modas intelectuales cambian con mayor rapidez que los gustos culinarios, es posible que descubran haberse calzado una boina y estar bebiendo Pernod en el

momento en que la vanguardia francesa pasó ya hace tiempo a una dieta de pulóveres de cachemira y leche fría (44-45).

Más allá de la broma, De Man presenta el campo de disputas francés, el de «los demonios ideológicos subyacentes a la práctica de la crítica literaria en Francia» (48), en el que sitúa la figura de Barthes en una posición alternativa, explicando que se trata más bien de una aventura intelectual fundamentada en una crítica ideológica y una obra ensayística distinta de la crítica erudita en la línea de Genette o Todorov. Pero, pese a ese desplazamiento, la presentación de De Man continúa señalando la falta de autocrítica del método semiológico barthesiano, al que considera «tanto un poder como un peligro» (58) desde el momento en que la fuerza desmitificadora de la semiología sería incapaz de desmitificarse a sí misma. Según De Man, Barthes habría entrevistado el cuestionamiento inherente que la literatura y la crítica compartían, pero no se habría atrevido a llevarlo a cabo —«uno puede ver a Barthes aleteando en torno al interrogante como una polilla alrededor de una llama, fascinado, pero manteniendo la debida distancia para protegerse» (65)— y, en definitiva, acaba refutando el método barthesiano por ignorar la lógica del metalenguaje crítico y esquivar la amenaza que supone su puesta en duda. Pero ¿qué había estado haciendo Barthes sino señalar que no hay significación sin una forma de significar?

Es en este punto donde se centra Podlubne: en el momento en que la crítica lanzada por Paul de Man ataca precisamente el gesto inaugural de la semiología de Barthes, que el primero parece no ver. Podlubne parte de este artículo para analizar diversos momentos de las consideraciones barthesianas en la obra demaniana; de hecho, este texto funciona como una bisagra a través de la cual la autora nos invita a deslizarnos por el pensamiento de De Man, su autobiografía intelectual, la concepción de la retórica y de la crítica como crisis, su encuentro con la deconstrucción y su consideración de la resistencia a la teoría, pero también de la teoría como resistencia inherente en sí misma.

De ahí, Podlubne nos conduce al primer encuentro de nuestros dos críticos en el famoso simposio de Baltimore en octubre de 1966, «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre: la controversia estructuralista», traducido al castellano por Barral editores en 1972, en el que Barthes, quizá presintiendo el vuelco que Derrida iba a dar a la estructura, presentó la conferencia «Escribir, ¿verbo intransitivo?», más tarde convertida en artículo, donde fundía los últimos avances de la lingüística, sobre todo de Benveniste, con una modernidad literaria que inauguraba en Mallarmé, Proust y Joyce, cuyas obras intransitivas habían transgredido la lógica temporal y la imposición referencial del sujeto. De Man, como explica Podlubne, criticó ferozmente a Barthes en el turno de debate, diciéndole llanamente que se equivocaba por su falta de rigurosidad y por apoyarse en un mito progresista con el que tergiversaba la historia:

Debo admitir que me han defraudado un poco los análisis específicos que usted nos ha ofrecido. No creo que presenten ningún progreso en relación con aquellos de los formalistas, rusos o americanos, que utilizaron métodos empíricos, aunque sin emplear ni el vocabulario ni el marco conceptual que usted utiliza. Pero más seriamente, cuando se refiere a hechos de la historia literaria, dice usted cosas que son falsas desde el punto de vista de un mito típicamente francés. [...] Encuentro en su obra una concepción falsa del clasicismo y el romanticismo. Cuando, por ejemplo, con respecto a la cuestión del narrador o del «doble ego», habla de la literatura desde Mallarmé, o de la nueva novela, y las opone a lo que ocurre en la novela romántica, o en el relato o en la autobiografía románticos, usted simplemente se equivoca. En la autobiografía romántica o, mucho antes de ella, en el relato del siglo XVII, se encuentra esta misma complicación del ego (*moi*), no solo inconscientemente, sino tratada explícita y temáticamente y de forma mucho más compleja que en la novela contemporánea. No quiero continuar este desarrollo; solo quiero indicar que usted tergiversa la historia *porque* necesita un mito histórico del progreso para justificar un método que todavía no es capaz de justificarse por sus propios resultados (De Man, en Podlubne: 18).

Podlubne describe con brillantez el tono pugilístico de esta confrontación crítica a propósito del método: «Las razones de De Man eran certeras pero su actuación resultaría desafortunada. La descortesía podía leerse, según enseñaría él mismo más tarde, como “síntoma desplazado” de una resistencia inherente a la empresa teórica misma», nos señala la autora: en efecto, la misma ceguera de la crisis le impedía a De Man ver la performance que andaba haciendo Barthes, que estaba sacudiendo la posición del crítico. Y en esta advertencia, Podlubne no habla de malentendidos ni trata de corregir a los autores, sino que relata y reflexiona a partir de los desajustes cronológicos y las posiciones situadas desde los que De Man leyó al crítico francés. «El exceso de inteligencia, o su envés, la falta de disposición a la ironía, habían simplificado su lectura de Barthes» (41), que por entonces ya había cuestionado el discurso de la semiología y desde el psicoanálisis se interrogaba por el lugar desde donde habla el semiólogo. De hecho, Barthes ya había cerrado su prólogo a los *Ensayos críticos* asumiendo que el crítico se encuentra condenado al error —a la *verdad*—, pasarela de un camino hacia la escritura. Podlubne dilucida cómo en aquella ceguera productiva —la visión es posible a través del error y la retórica— se encuentra la tesis demaniana de la resistencia de la teoría. En definitiva, este libro ha iluminado un capítulo de la historia de la teoría que estaba ensombrecido y olvidado, hecho que nos permite a la vez iluminar e interrogar nuestra posición crítica.

Notas

1 De su extensa producción científica y en relación a esta historia de la circulación y los usos de la teoría, cabe destacar, entre muchos otros, artículos como «Barthes en Sarlo» (*Cuadernos de Literatura*, vol. 24, Bogotá, 2021), «Entre Contorno y Los libros, la crítica universitaria en *Setecientosmonos*» (*452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, nº 14, Barcelona, 2015 p. 157-174) y «Del lado de Barthes: Oscar Masotta» (Giordano, Alberto ed., *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*, Rosario, Nube Negra, 2015, p. 185-214).

2 Reenvío aquí al estudio de François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, París, La Découverte, 2003.

Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida

Miguel Olea Romacho – Universidad de Granada

Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida

Mario de la Torre-Espinosa

Gijón: Ediciones Trea, 2020

279 páginas

La relación que la crítica ha mantenido con Pedro Almodóvar desde su consagración como autor de prestigio internacional a finales de la década de los ochenta ha demostrado ser romántica en exceso. Ningún otro director del panorama cinematográfico español atrae la atención mediática que recibe Almodóvar, convertido en figura de resonancia mítica gracias a la creación de un relato paralelo muy persuasivo sobre el artista y su genio. Así, la prensa no deja escapar la ocasión de cada nuevo estreno del director para repasar con detalle la nómina de actrices convertidas en musas o «chicas Almodóvar» y comentar los aspectos confesionales que rodean la película. En gran medida, el elogio del genio sobre el que se sustenta la apreciación general de las películas de Almodóvar debe mucho a la retórica amarillista sobre los ídolos pop y el imaginario *pin-up* de un tiempo igualmente mítico, la Movida, que el propio Almodóvar ha valorado desde el desencanto en la reciente *Dolor y gloria* (2019).

Ser un neologista muy ocurrente es quizás la menor de las cualidades de Brian Eno, a quien debemos términos tan ingeniosos como el de «scenio» (*scenious*). Para el músico, el *scenio* es el formato colectivo del concepto de genio, un vocablo que da cuenta de la función integradora de la escena y el intercambio cultural, el valor del entorno y el papel de la comunidad en la creación de toda obra artística. Con ello, el genio creador no puede entenderse más que considerando su *habitus* concreto y la serie de restricciones socioculturales que lo modulan. Son muchos quienes se han acercado a la obra de Almodóvar desde el individualismo del genio y pocos quienes han reparado de manera compleja en su *scenio* particular. Tal es el caso de Mario de la Torre-Espinosa, que en *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida* analiza la filmografía del manchego atendiendo a sus relaciones con otros discursos, géneros, autores, y en general, con todo un conjunto de modelos culturales e interferencias. Ello lo hace desde la literatura comparada, respaldado por un sólido armazón teórico que toma como centro la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar y la noción de *repertorio*, entendido como el marco sociológico y cultural que posibilita la gestación y el desarrollo de cualquier objeto artístico.

Se trata de un libro desmitificador, capaz de describir la red de repertorios y modelos que actúa en las películas de Almodóvar y desmentir algunas verdades asumidas sobre el trabajo del cineasta, como la idea

de que su cine es mayormente hedonista y apolítico. Torre-Espinosa reconoce, por el contrario, que su filmografía ofrece «una rica interpretación a la luz de los acontecimientos sociopolíticos de la historia reciente de España», comprendiendo «profundas reflexiones que traspasan la esfera de lo personal para introducirse en lo social» (2020: 37).

Adscribirse a un enfoque sistémico exige que el autor se ocupe del análisis de contextos, discursos y autores aparentemente muy dispares, pero nunca sin distanciarse del objeto de tesis. En primer lugar, Torre-Espinosa traza un itinerario por el contexto sociológico de la obra de Almodóvar desde la dictadura de Franco y el nacionalcatolicismo hasta la Transición y el surgimiento de la Movida Madrileña. La resemantización paródica y revulsiva de los iconos del franquismo y el recurso a formas culturales excluidas del canon durante el periodo, sumadas a la representación y visibilización de identidades subalternas, desmienten de forma inmediata una consideración de las primeras películas de Almodóvar como obras despreocupadas y despolitizadas.

También resulta esclarecedora la particular genealogía cinematográfica del cineasta. Torre-Espinosa diferencia en su filmografía registros y géneros tan disímiles en apariencia como la *screwball comedy* de George Cukor, la comedia *trash* de John Waters o el melodrama de John M. Stahl y Douglas Sirk. Quizá la característica común más importante de los directores que el autor emparenta con Almodóvar es su teatralidad. La red de influencias compartidas por Sirk, John Cassavetes y Rainer W. Fassbinder da forma a un entendimiento específico del cine como medio ligado al teatro de manera indisociable, en una relación intermedial que encuentra en el melodrama su expresión más clara. El monográfico contribuye así a perfilar la tradición melodramática en el cine a través del estudio de las afinidades estéticas de Almodóvar con este grupo de autores con vocación teatral. Para Torre-Espinosa, de Sirk toma su antinaturalismo y una reconfiguración de la realidad que antepone el uso connotativo de los elementos con el fin de representar el mundo afectivo de los personajes (67-68), comparte con Cassavetes la centralidad del actor o la actriz como entidad de sentido que sobrepasa la puesta en escena (104) y tiene en común con Fassbinder cierta reelaboración autoconsciente de los códigos melodramáticos sirkianos, así como su discurso *queer* (148-149).

La exploración intermedial del repertorio almodovariano atiende también a otros lenguajes, como los de la televisión, el teatro, la novela o la música pop. Especialmente brillante es el análisis de las relaciones entre el estilo de Almodóvar y el cómic *underground* o *comix*, uno de los medios definitorios de la Movida. El autor no se limita a enumerar estas hibridaciones entre discursos de forma aislada, sino que ofrece reflexiones complejas que atienden a la naturaleza plurimedial de la filmografía del director, con particular interés por su filiación con el teatro. Con ello, también la impronta

del *comix* se relaciona con la teatralidad de Almodóvar en la medida en que los personajes están determinados por una «preceptualización de sus movimientos» (183) y una fuerte codificación expresiva que recuerda a las máscaras del teatro grecolatino y al mundo de la escena.

En cuanto al medio teatral, Torre-Espinosa describe las tendencias de la escena española durante la Transición. Como ya hiciera al explorar el repertorio fílmico, vuelve a trazar un parentesco con autores teatrales que ejercen influencia en su cine y que participan de una forma u otra de un discurso e imaginario *queer*. Son los casos de las farsas de Jacques Feydeau, decisivas para el surgimiento de la *screwball comedy* y desestabilizadoras de las convenciones de la sexualidad común durante el momento (216), Tennessee Williams, y en especial, *Un tranvía llamado deseo*, obra que autoriza una lectura homoerótica al convertir al hombre en objeto de deseo (217), y Jacques Cocteau y García Lorca, que comparten la preferencia por la focalización en personajes femeninos y la importancia concedida a la corporalidad masculina (221-222), entre otros rasgos.

Almodóvar y la cultura responde bien a su ambicioso título, tratándose de un volumen que, aunque breve, puede ser ya considerado como libro de consulta en su carácter metódico y erudición. En suma, el monográfico proporciona un modelo de estudio cultural tan atractivo para los jóvenes investigadores como para los estudiosos de Almodóvar y los aficionados al cine en general, aportando un enfoque suficientemente complejo que enriquece el debate alrededor de temas diversos, como el impacto sociocultural de la Movida y su actualidad, la teatralidad en el cine y la aparición del discurso *queer* en el contexto español.

La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI

Diego Giménez *Universidade de Coimbra*

***La escritura por venir:
Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI***

Sandra Santana

Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2021

216 páginas

La escritura por venir, de Sandra Santana, nos lleva al texto «El libro por venir» de Jacques Derrida en *Papier Machine* (2001), que recoge a su vez el guante lanzado por Maurice Blanchot en *Le livre à venir* (1959), que, al estudiar la obra de Mallarmé, se pregunta por los límites del libro, de las significaciones y de la autoría, entre otros temas. La autora apunta al fracaso del poeta francés como el triunfo «de un libro que permanecerá para siempre en el ámbito de lo ideal. Libro, por tanto, permanente y necesariamente futuro» (2021: 16). La potencialidad de la escritura que la concepción mallarmeana augura y abre es tomada como base sobre la que la autora se pregunta por la escritura en el contexto contemporáneo y en su relación con el arte en los siglos XX y XXI. De esta manera, el libro está dividido en diez ensayos, una introducción, un prólogo de Túa Blesa y una galería de imágenes: «El sueño de “el libro por venir”»; «Cuando el soporte se convierte en metáfora»; «Notas sobre la cuestión de “El libro por venir”»; «Marcel Broodthaers: “Le Corbeau et le Renard”, segundo intento de resolver un ejercicio fílmico de lectura»; «...Lo que un solo nudo de color ocultaba en su seno impenetrable. Apuntes sobre la “poesía no-escrita” de Jorge Eduardo Eielson»; «José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma»; «¿Cómo se lee una “<i>i</i>”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo»; «Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista»; «La enunciación inexacta. Filmaciones, transparencias y ondulaciones de la escritura en España»; «Las líneas de la mano»; «Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI».

Como se aprecia a través de los títulos, podemos dividir la obra en cuatro bloques o partes: los dos primeros ensayos sirven como punto de partida y como marco a partir del cual la autora entra en diálogo, por un lado, con nuevas formas de leer y de articular el pensamiento en el tránsito del estructuralismo al postestructuralismo, y los movimientos artísticos que acompañan ambas corrientes, por otro; los siguientes cinco ensayos están dedicados, así, a la relación entre escritura y obras de arte contemporáneas, y en los que son tomados como objeto las obras de Broodthaers, Eielson, Castillejo, Barthes y Robbe-Grillet, entre otros. Los próximos dos ensayos tratan, bajo el mismo corte, las obras de Isidoro Valcárcel

Medina y José-Miguel Ullán, para trazar un recorrido por la escritura y el arte en España; y, finalmente, en el último capítulo, la autora discurre sobre la escritura conceptual de Kenneth Goldsmith. Así, leemos en las primeras páginas:

Frente a los libros del pasado, irrumpe el concepto (nunca plenamente realizado) de un libro nuevo, abierto al cambio y a modificaciones infinitas. Este sueño, que rondaba las mentes de numerosos artistas y pensadores, acabó penetrando en nuestra cultura de la mano de un modelo tecnológico que la transformó profundamente (2021: 19).

La propuesta de Santana es ensayística y así debe ser valorada. No es intención de la autora proponer un estudio académico sobre los temas en cuestión, sino antes discurrir, con la libertad propia del género, sobre los temas mencionados. En la línea de Rosalind Krauss en *A Voyage to the North Sea* (1999), *La escritura por venir* pregunta si para estos artistas, la escritura es un medio secundario que asume el papel de explicar o contextualizar algún objeto de arte ostensiblemente más real y qué consecuencias tiene una concepción de la escritura en estos términos con la articulación de pensamiento contemporáneo. Entre los puntos a destacar del libro, sobresalen la visibilidad que Santana da a la obra de José Luis Castillejo, autor poco estudiado y que fue un pionero en trabajar la relación entre arte y escritura en España, y los excelentes análisis de obras de arte que tematizan la escritura, como es el caso de la obra filmica de Marcel Broodthaers o la lectura de Robbe-Grillet bajo la luz de la sensibilidad minimalista. Así, para la autora, el estructuralismo es recibido en los sesenta en un contexto de creación artística que daba importancia a los aspectos formales de la obra en detrimento del contenido, continuando el sueño de la significación infinita.

La irrupción de los computadores también a finales de los cincuenta y su constante desarrollo hasta nuestros días, con una profunda y paulatina inserción en todos los ámbitos de la vida humana también condicionan la escritura. Así, en el último capítulo, «Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI», Santana escribe sobre el movimiento estadounidense conocido como «*conceptual writing*» y, por tanto, de Kenneth Goldsmith, para quien, «si no estás haciendo arte con la intención de copiarlo, no estás haciendo arte en el siglo XXI» (2021: 181). El plagio, el *apropiacionismo* son explicados, a la luz de la escritura conceptual, «como el reflejo de una experiencia contemporánea de inmersión en las inagotables fuentes de datos con las que convivimos y que debemos aprender a procesar» (2021: 188).

En *Einbahnstraße* (1928), Walter Benjamin vaticinó que «la máquina de escribir convertiría a la mano del literato en algo extraño a la pluma cuando la precisión de las formas tipográficas interviniese directamente en la concepción de sus libros». También vaticinó que, entonces, «probablemente se necesitarían sistemas nuevos con caracteres tipográficos

más variables, y que, tal vez, aquellos sustituirían la escritura a mano por la inervación de los dedos que dan órdenes». La misma estela recoge Santana cuando cita a Goldsmith para decir que «nuestra consciencia está saturada por la fuente textual de las redes sociales» (2021: 193) y termina por cuestionar, a través de *The Perverse Library* de Craig Dworkin, el propio concepto de creación: «si no hace falta crear, solo reunir y reordenar lo ya escrito por otros, la consecuencia parece obvia, ¿por qué no contemplar la colección de libros que descansa en las estanterías de casa como una gran obra literaria?» (2021: 195).

A pesar de que la propuesta de Santana parte de Blanchot, no obstante, no incide en la dimensión de la escritura como *techné*, como lo hizo el francés. Una consideración en esos términos cuestiona la oposición entre naturaleza y cultura, una oposición que se radicaliza con el tiempo, en el sentido que emerge una escritura (de lo) digital que parece superar a lo humano y que resignifica el vaticinio de Benjamin, de los dedos que dan órdenes a las I.A. que comandan, más allá de la originalidad o no de la escritura conceptual en el contexto del *copy and paste*. Santana subordina también la escritura fragmentaria a cierta unidad de la obra de arte y a cierta dialéctica de la realización. Estos últimos apuntes no empañan el trabajo de Santana y creemos que se deben al género en sí, que no pretende hacer un recorrido exhaustivo sobre los problemas estudiados. *La escritura por venir* es una excelente puerta de entrada a las obras de artistas que tematizaron o problematizaron la escritura en el tránsito del siglo XX al XXI. Santana consigue realizar, mediante los ensayos, un recorrido histórico y conceptual que ahonda en la (im)posibilidad de la significación, la representación, la escritura y la autoría, al mismo tiempo en que ofrece reflexiones sobre la lectura y el pensamiento en el contexto teórico ensayado.

Hacia una crítica orgánica

Malena Pastoriza – Universidad Nacional de La Plata

Bello como la flor de cactus. Ensayo sobre la imagen

Ana Porrúa

Santiago de Chile: Bulk editores, 2020

EPUB

El más reciente libro de crítica de Ana Porrúa no disimula el despliegue de materiales, los cortes, las puntadas, las anotaciones, en fin, el conjunto heterogéneo y virtualmente infinito de decisiones a las que todo crítico se enfrenta a la hora de poner por escrito una lectura. Por el contrario, *Bello como la flor de cactus. Ensayo sobre la imagen* es una apuesta material por un modo de hacer crítica que sea ella misma borrador en movimiento; una puesta en acto de las palabras de Walter Benjamin con las que inicia el libro: «Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar», en conjunción con aquellas de Isidore Ducasse que aparecen tan solo unas páginas más adelante: «Sigamos, por lo tanto, la corriente que nos lleva». Se trata de un libro que exhibe su proceso de producción y se entrega al riesgo de la deriva incontrolada de un pensamiento de la imagen.

Porrúa construye relaciones textuales y visuales que dibujan una gran constelación de lecturas en torno a *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. La materialidad de los objetos recopilados es potenciada por una escritura que busca refugio en su propia materialidad. En este sentido, el proyecto de *Bello como la flor de cactus* puede calificarse de monstruoso. En primer lugar, porque en su interior esta obra alberga un catálogo de animales estrafalarios y curiosidades maravillosas: entre la ruina y el fragmento, entre el corte y el montaje, aparecen pulpos con sus ventosas, un cachalote, un cocodrilo, lagartos de las Indias, tortugas, un gato con dos cabezas (todos «animales de cuatro patas» del *Catálogo de cosas raras que son parte del Gabinete del Maestro Pierre Borel*). Un atlas de imágenes que conforman, en el sentido en que lo piensa Didi-Huberman leyendo a Benjamin, una máquina de lectura. El efecto que se logra es el de la chispa, el destello, ante la unión o la superposición de elementos dispares.

Sin embargo, lo monstruoso en este libro no se limita a lo temático, sino que está involucrado en su estructura, en su textura. *Bello como la flor de cactus* asume la monstruosidad como apuesta metodológica: el *collage* de imágenes, el *collage* de citas, el ensayo crítico, el guion teatral y el diario personal tejen una red de pesca en la que lo singular no opaca la maravilla de la colección. Así, también, se recupera el movimiento y la mutabilidad de lo orgánico.



Bello como la flor de cactus ya cuenta con dos ediciones. En 2019, el sello independiente, Barba de abejas, publicó la obra en su catálogo «Ilustrados», con una encuadernación artesanal. Cada uno de los cincuenta ejemplares de la primera tirada incluyó trece *collages* en blanco y negro, y tres originales a color, reproducidos uno a uno por la autora y un grupo de colaboradores. En junio de 2020, en el contexto tan inédito de aislamiento social, celebramos la noticia de una nueva edición en formato epub, en el sello chileno Bulk (www.bulkeditores.com). Su génesis pareciera haberse anticipado tanto a la virtualización obligada de nuestra nueva normalidad, como a la inusitada sed de estímulos que nos rescaten de la monotonía cotidiana: del primero al último, los collages de esta edición recuperaron su color, su brillo y su puntuación. Distribuidos a lo largo de todo el libro, los *collages* no ejemplifican, ni ilustran; más bien, interrumpen y suplementan la linealidad de la lectura.

Otros pocos cambios acompañaron el paso de la edición artesanal a la virtual. En la versión en epub, el libro agrega un subtítulo: «ensayo sobre la imagen». Podría decirse que esta incorporación contiene y a la vez potencia las proyecciones de su título original. «Bello como la flor de cactus» reenvía directamente al canto tercero del poema en prosa de Lautréamont. Una imagen que, entendida como ensayo, ya condensa la apuesta crítica del libro: nos referimos a la restitución de lo orgánico que el surrealismo amputó de la cadena lautréamontiana. Pero el libro no se agota en esta hipótesis. Es también un ensayo, en el sentido científico de una experimentación, sobre la crítica como imagen, es decir, sobre

un modo de hacer crítica que se permita pensar la imagen en la imagen. El ojo, como órgano privilegiado, se vuelve sensible a lo fugaz y a lo fluido; y así da lugar a una crítica orgánica, que no aísla e inmoviliza un objeto bajo la lupa de un microscopio, sino que desanda esa distancia para acompañar su ritmo a la respiración de lo que muta y se transforma.

La edición de Bulk incluye, además, un índice, ausente en la edición de Barba de abejas. En él se explicita la división del libro en cuatro partes. En la primera parte, citas de textos de poetas como Rubén Darío, Alejandra Pizarnik, Edgar Bayley dedicados a Lautréamont se intercalan con fragmentos de los *Cantos de Maldoror*, del *Primer manifiesto surrealista*, de *Los trabajadores del mar* de Víctor Hugo; junto con citas de filósofos contemporáneos como Georges Didi-Huberman, Susan Sontag, Michel Foucault, se recuperan alucinantes descripciones de los gabinetes de curiosidades naturalistas. Se reúne, así, una colección de citas que trae a un mismo espacio voces distantes en el tiempo y las hace dialogar, logrando que se vuelvan audibles los ecos y las resonancias. Es posible imaginar los libros y las enciclopedias dispuestos sobre la mesa ante la mirada que selecciona, corta y ordena. El recorrido no está librado al azar, es en sí mismo una lectura crítica.

El libro continúa con el «Ensayo sobre la imagen», luego de un *collage* a doble página en el que pueden verse diversos animales marinos sobre dos mesas de disección, unas tijeras y un cactus florecido. Con un tono más ensayístico que su versión publicada como artículo académico en el número 20 de esta revista¹, el texto vuelve sobre el imaginario de *Los cantos de Maldoror* para interrogar los orígenes y los alcances de las imágenes encadenadas del poema, y su pervivencia en el pasaje del siglo XIX al siglo XX. Como sostiene Porrúa, la presencia del discurso científico en *Los cantos* habilita una forma de visibilidad que hace posible la enunciación de lo monstruoso —mutilación, disección, metamorfosis—. De allí que se sugiera que la imagen, la cadena de imágenes, se despliega en este poema orgánicamente: «En *Les Chants...* los animales proliferan, no solo porque están en el centro de los poemas sino porque están inescindiblemente asociados con estas formas de lo orgánico y con el despliegue de la imagen, con su movimiento» (47). En este marco, Porrúa propone una lectura incisiva y sugerente de la apropiación que los surrealistas hicieron de uno de los eslabones de la cadena de imágenes lautréamontianas que comienzan con la fórmula «bello como»: «Es bello como [...] el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas». La hipótesis que, a modo de pregunta, recorre el ensayo es en qué medida la operación que los surrealistas realizan sobre aquella comparación, enfatizando lo azaroso y amputando lo orgánico, no convierte la imagen en algo mecánico, en un método.

Sugiere Porrúa: «Afuera quedaron las ciencias naturales y la anatomía, es decir, lo orgánico, esa materialidad de los cuerpos que atraviesa por completo el poema en prosa y, también, las leyes naturales» (59).

Este libro incluye además una traducción al español realizada por Fabián Iriarte de *Vous m'entendez*, «Ustedes me olvidarán», un *sketch* de André Breton y Philip Soupault representado durante una manifestación el 27 de mayo de 1920. Esta breve obra absurda, que tiene por protagonistas a Paraguas, Máquina de Coser y Robe de Chambre, es una valiosa recuperación de una de las lecturas surrealistas del imaginario de Lautréamont.

Por último, el «diario del *collage*», reúne las anotaciones que Porrúa fue haciendo en un pequeño cuaderno a lo largo de la producción del libro. En sus reflexiones, que muchas veces parten de lo circunstancial (problemas con una tijera o el gramaje de un papel), irrumpe nítidamente un pensamiento dinámico de la imagen; el *collage*, antes que una técnica, se concibe como un ejercicio abierto a lo incalculable, pero cuyo proceso es lúcidamente acechado por una mirada crítica que, en silencio, anota. Es el trabajo manual con las imágenes el que habilita la relectura del archivo de la imaginación poética lautréamontiana. En el vínculo que el ojo crítico establece con aquellas imágenes en movimiento que la mano palpa, dobla, corta y pega, se juega un modo de lectura intuitiva, expuesta a la experiencia de lo fugaz:

Las imágenes piensan por sí mismas, traen un pensamiento. A la vez pensamos con imágenes, reproducimos un movimiento del pensar. [...] Más que las imágenes elegidas, o en el mismo nivel, las combinaciones, los movimientos sobre el papel [...]. Ese ejercicio manual es el ejercicio crítico (Porrúa, 2020: 97).

Notas

1 Véase, PORRÚA, A. (2020): «La imagen y el archivo: formas de contacto», *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 20, 149-165, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/22594/28634>>.

La huida hacia adelante. Sobre *Apprendre et désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*, de Claudia Amigo Pino

Ester Pino Estivill – Universitat de Barcelona

***Apprendre et désapprendre.
Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*
Claudia Amigo Pino
Louvain-la-Neuve: Académia-L'Harmattan, 2022
186 páginas**

A inicios del siglo XXI comenzaron a abrirse los archivos de los pensadores de la modernidad teórica francesa y, a lo largo de estas dos primeras décadas, se han publicado la mayoría de cursos y seminarios de Michel Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze. En cuanto a los archivos de Barthes, que anteriormente se encontraban en el Institut de Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), se hayan desde el 2010 en la Biblioteca Nacional de Francia (BnF) gracias a la donación del hermano de Barthes, Michel Salzedo. Estos fondos contienen los manuscritos de sus libros, artículos y conferencias, los dosieres de los cursos y seminarios, fotografías, correspondencia e infinidad de dibujos. En una de las cajas se encuentra el archivo que, envuelto de enigma y misterio, ha ido acumulando más aura fantasmática, el «Grand fichier», en parte porque contiene diversos documentos relacionados con el último proyecto de Barthes de escribir una novela, la *Vita nova*, que se interrumpe el 23 de febrero de 1980, dos días antes del accidente delante del Collège de France¹.

Desde hace dos décadas, las publicaciones póstumas de Barthes han igualado a las publicaciones que realizó en vida, y desde entonces muchos investigadores barthesianos se han concentrado en el que se conoce aún como el «último Barthes». La editorial Seuil —su editora de toda la vida— comenzó a publicar sus cursos impartidos en el Collège de France en fechas similares: *Comment vivre ensemble (1976-77)* y *Le Neutre (1977-1978)*, ambos en 2002, y *La Préparation du roman (1978-1979 et 1979-1980)* en 2003, reeditada con algunos añadidos en 2015, año del centenario del nacimiento del autor. De 2007 a 2011 fueron transcritas y publicadas las notas manuscritas de cinco de los catorce seminarios que Barthes impartió en la École Pratique des Hautes Études (EPHE): dos seminarios sobre *Sarrasine, de Balzac (1967-1969)*, el seminario titulado *Le Lexique de l'auteur (1973-1974)* y los dos seminarios dedicados a *Le Discours amoureux (1974-1976)*; en castellano, contamos con una traducción en Paidós de este último realizada por Alicia Martorell. En la faja de algunas de estas ediciones se anunciaba con un marketing

1 Extraigo estos datos de la conferencia «Dans le fichier de Roland Barthes» que dio Mathieu Messenger en 2021 en la BnF, consultable en línea: <<https://www.bnf.fr/fr/agenda/dans-le-fichier-de-roland-barthes>>

de ventas poco elaborado que ahí se encontraban algunos «fragmentos inéditos» de sus obras más famosas (*Roland Barthes par Roland Barthes* o *Fragments d'un discours amoureux*) pero, si bien hoy sigue siendo un autor importante a nivel de ventas en Seuil, parece ser que los seminarios apenas fueron comercializables, así que finalmente el proceso de fijación filológica de esas extensas, detalladas, riquísimas notas preparadas para las clases se interrumpió. A fin de cuentas, «la forme coûte cher», respondía Valéry cuando le preguntaban por qué no publicaba sus cursos en el Collège de France, frase que Barthes hizo suya, puesto que nunca pensó en publicar sus clases *tel quel*.

Claudia Amigo Pino ha realizado algo diferente. Profesora de literatura francesa en la Universidad de São Paulo, especialista en crítica genética y autora de los libros *Escrever sobre escrever* (2007) y *Roland Barthes, a aventura do romance* (2015), ha abierto de nuevo el archivo para ponerlo en movimiento dentro de un relato y así contar *de nuevo* la historia de las clases de Barthes. El periodo cubre todos los seminarios que impartió en la EPHE, hoy École des Hautes Études (EHESS), desde 1962 hasta 1977, año de su entrada al Collège de France para ocupar la cátedra de semiología. La EPHE, donde enseñaron también Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Jacques Derrida o Michel de Certeau, mantenía durante aquellos años una posición periférica y algo marginal en relación a la institución educativa francesa, sobre todo en comparación con la Sorbona, a la vez que gozaba de libertad creativa en investigación y docencia y no estaba supeditada a la preparación de las oposiciones docentes (CAPES y Agrégation). Sus profesores, tal y como analizó Pierre Bourdieu en *Homo academicus* (1984), acumulaban los logros del saber científico con el éxito divulgativo de los años dorados de la teoría. Y entre ellos Barthes estuvo allí cursando un seminario por año, de forma paralela a los cursos y seminarios que impartían Lacan en la ENS o Deleuze en Vincennes, una docencia que fue parte fundamental en la transferencia de la modernidad epistemológica y que se reflejaba en un juego de espejos no solo a través de los textos sino en buena medida a través de las aulas.

Lo que comenzó con una interrogación personal de la enseñanza en sus clases universitarias llevó a Amigo Pino a una búsqueda de cinco años en los fondos Barthes de la sede Richelieu de la BnF. Al inicio del libro, la autora nos relata sus dudas y sus temores en la empresa —consultar el archivo, explicaba Arlette Farge, es como naufragar en un mar en el que perderse y divagar, dentro de aguas oscuras que impiden ver—. En la aventura, Amigo Pino ha seleccionado documentos, ha interpretado las sorpresas y ha puesto orden a la faceta de docente de Barthes en este volumen que se titula *Apprendre et désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*, título con el que retoma las palabras de Barthes pronunciadas en la *Lección* del Collège de France y con las que inauguraba una forma de enseñar no anclada en la transmisión del

saber, sino en el sabor de la transferencia entre alumnado y profesorado. Llega un momento en la vida de un profesor, decía Barthes, en el que no se enseña lo que se sabe, sino lo que no se sabe.

Una de los puntos más importantes del libro consiste en la relación que la autora hila entre las notas de las clases y la obra barthesiana; de hecho, como demuestra Amigo Pino, buena parte de los libros y artículos de Barthes nacen en sus seminarios. Cada seminario era una investigación y cada libro, una tesis. Así, Amigo Pino nos va mostrando en orden cronológico qué textos surgen de cada uno de los cursos: de su primer seminario titulado *Inventaire de systèmes contemporains de signification (vêtement, nourriture, habitation)*, impartido entre 1962 y 1963, se despliegan los artículos «La actividad estructuralista» (1963), «La cocina del sentido» (1964), la «Presentación» al cuarto número de la revista *Communications* (1964) y los *Elementos de semiología*. También la autobiografía fragmentada del *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) será producto del seminario *Études des problèmes relatifs à la constitution d'un lexique d'un auteur (ideolecte) – Travail collectif sur la biographie-voix (1983-74)* o *Fragments de un discurso amoroso* es el libro resultante de ese festival teórico que impartió durante dos años, de 1974 a 1976, titulado *El discurso amoroso*.

Todo ello adquiere sentido en la forma del libro. Dividido en dos partes, en la primera nos habla de Barthes como profesor y en la segunda realiza una descripción detallada de los contenidos de los cursos en relación con la obra publicada. En ambas la escritura de Amigo Pino corre paralela a las investigaciones y pesquisas de Barthes, que investigó enormemente, y nos abre una caja de sorpresas en la que vemos a Barthes muy interesado por la teoría de la comunicación, la lingüística americana o la estilística, mostrando preferencia por Spitzer, quizá el más sociólogo de los estilistas. La escritura de Amigo Pino avanza rápidamente para conseguir atrapar a ese atleta de la exploración del lenguaje que fue Barthes para llegar a explicar aquello que la semiología, la ciencia literaria o la crítica pretendían explicar, sin conseguirlo. Una huida hacia adelante que desemboca en las páginas centrales del libro, en las que la autora detalla de qué manera Barthes llega hasta Benveniste, momento en el que asume el giro epistemológico y la existencia lingüística del sujeto, y desde el que releerá a sus otros dos grandes nombres, Brecht y Saussure, bases fundamentales de una crítica con las que armará a la semiología como análisis de los monstruos ideológicos y, más tarde, a la semiología literaria como trampa a los discursos del poder: son las páginas del nacimiento de la teoría.

Por sus clases pasaron Georges Perec, Italo Calvino, Jacques-Alain Miller, Jean-Claude Milner, Julia Kristeva, Gerard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Baudrillard, Antoine de Compagnon y Luc Boltanski, entre muchos otros. Durante 1968, cuando cursaba el seminario sobre *Sarrasine*, de

Balzac, al que daría forma de libro (¿libro?) en *S/Z* (1970), ese insuperable dispositivo de lectura que va dedicado a sus alumnos del seminario, se levantó el movimiento estudiantil más poderoso de la historia. Según las anécdotas, como muy bien detalla Amigo Pino, hay muchos malentendidos en relación al papel de Barthes durante el Mayo (los biógrafos Louis-Jean Calvet y Tiphaine Samoyault cuentan una historia y François Dosse en su *Historia del estructuralismo* otra), de manera que se ha quedado fijada la idea de que Barthes estuvo alejado de la revolución, a diferencia de Foucault y Deleuze. De hecho, Barthes publicó un artículo titulado «La división de los lenguajes» donde analizaba el habla del militante, de la que sospechaba por la opresión directa que ejerce sobre el otro, y el habla funcionalista, que es la que acabará tomando la universidad neoliberal tras la revolución de los estudiantes, *colmando* las demandas igualitarias de acceso a la universidad con la funcionalidad de los créditos universitarios. En paralelo a la intempestividad de la revolución, se estaba gestando una nueva era, la de la empresarización de la universidad, crisis en la que nos encontramos hoy y que Barthes advirtió de forma paralela a Lacan, que andaba por aquel tiempo enseñando los cuatro discursos del psicoanálisis. Frente al lenguaje encrático, el de la hegemonía del poder, Barthes apostó por el lenguaje acrático, fuera del poder, que era el del intelectual. Mayo del 68 supondría también un punto de inflexión en su docencia: si el crítico debía tender hacia la ficción para desmantelar la arrogancia científica, el profesor debería hacer de sus clases una pasarela hacia la escritura, concretamente hacia la escritura colectiva, explica Amigo Pino, que analiza las acciones que quería llevar a cabo Barthes en la remodelación de la enseñanza:

Pour lui, il sera question d'abandonner les cinq grands piliers de l'enseignement, basé sur la parole:

1. Le sujet
2. L'objectivité comme imaginaire
3. Le développement
4. La référence comme autorité
5. L'écriture plate, de l'écriture (SB, p. 334)

Pour cela, il propose de placer la digression au centre de son travail. (30)

Así, de forma discreta pero perseverante, Barthes fue a buscar alternativas: «Au lieu de travailler sur un 'thème', un objet de connaissance, Barthes cherchera des mécanismes permettant de faire circuler des langages différents» (131). En lugar de una transmisión de filiación, concebiría la clase desde una relación transferencial en la que el auditorio viene a agujerear el discurso del hablante del saber. En este sentido, son muchas las metáforas que usa Barthes para hablar de esta transferencia, como la del «jeu du furet», que en español equivaldría al juego de pasar el anillo:

«Dans cette chaîne de jouissance, où les sujets se touchent, l'objet, le savoir, se défait, ce qui revient dans la formule peut-être la plus célèbre de la *Leçon inaugurale* de Barthes, le 'désapprentissage'». (22)

Barthes, «maître zen», «professeur artiste», en su último seminario sobre el discurso amoroso explora el pensamiento nietzscheano a través de Deleuze y abre el aula a múltiples interpretaciones. De esta reflexión sobre las prácticas pedagógicas se desligan artículos como «Escritores, profesores, intelectuales» (1971) o «En el seminario» (1974), donde entiende el seminario como un espacio de circulación de los deseos en la que el profesor pone en suspensión el discurso. Entiéndase bien: no se trata de no considerar la autoridad, sino de poner en cuestionamiento la autoridad del saber como verdad. Lo que perseguía Barthes era llevar la contingencia de la palabra al aula para que las cosas no se den por sentadas.

En definitiva, el libro de Amigo Pino ha conseguido varias cosas: además de darnos muchísimas informaciones sobre las prácticas experimentales de Barthes como docente e investigador, ha realizado una nueva lectura de su obra poniendo a bailar el archivo. Sobre todo, lo que ha mostrado Amigo Pino es el lugar de la emoción de la investigación: «Donner à voir ces manuscrits ne peut pas se limiter à sa transcription: il faut les montrer dans un récit, où toutes ces subjectivités apparaissent et les illuminent» (15). Este libro es un acto de generosidad que nos invita a llevar esta subjetividad a nuestras prácticas docentes y a buscar momentos de intimidad en el aula, más necesarios que nunca.

Agustín García Calvo, a contratiempo

Max Hidalgo Nácher – *Universitat de Barcelona* – GEXEL

Cómo matar a la muerte.
Agustín García Calvo y la filosofía de la contracultura
Jordi Carmona Hurtado
Madrid: La Oveja Roja, 2022
288 páginas

Hacía falta que alguien publicara un ensayo como el que aquí presentamos. Había que volver sobre uno de los pensadores más prolíficos y radicales de nuestra historia reciente, y hacerlo sin reverencia ni condescendencia, para sacarlo del aislamiento y del olvido, y darle un lugar en la escena política y cultural contemporánea. No deja de ser significativo que este sea el primer ensayo dedicado por entero a la figura y el recorrido de García Calvo. García Calvo, uno de nuestros abuelos, que fue y que no fue —entre tantas otras cosas— poeta, traductor, dramaturgo, filólogo y orador infatigable, perseguido por la policía franquista y relegado por el consenso democrático; uno de esos abuelos que Jordi Carmona no se explica cómo no ha sido leído y reivindicado por los movimientos políticos actuales. Alguien que fue entre muchas otras cosas maestro de Fernando Savater, y en cuyas tertulias podían encontrarse Leopoldo María Panero y Jorge Alemán. Hay, en ese sentido, toda una época sobre la que cabría volver a partir de una constelación en la que se cruzan los nombres de Chicho Sánchez Ferlosio, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Víctor Erice, Isabel Escudero y de tantos y tantos más... Desde el Círculo Lingüístico de Madrid —efímera tertulia madrileña celebrada en casa de Rafael Sánchez Ferlosio y en la que participaban Carlos Peregrín Otero, Isabel Llácer, Carlos Piera y Víctor Sánchez de Zavala— hasta la Escuela de Lingüística, Lógica y Artes del Lenguaje, que llegó a funcionar entre 1988 y 1991, pero también —hilo que sigue este libro— desde las revueltas universitarias de los años sesenta impulsadas por el grupo de los «ácratas» hasta las revueltas indignadas de 2011, este libro presenta a García Calvo como un agitador cultural que bien podría figurar la «fuente nocturna», el «sol negro de la acracia»: el eslabón perdido de la contracultura.

Esa podríamos decir que es una de las tesis centrales de *Cómo matar a la muerte*. Ahora bien, más que en la literalidad de esa tesis, conviene prestar atención al modo en que este libro plantea un campo de problemas y abre un espacio para el pensamiento y la discusión en el que se vuelve sobre García Calvo en relación con la contracultura, el izquierdismo del 68 y el pensamiento contemporáneo. Todo ello, a partir de la constatación asombrada de una evidencia, que formula el autor en sus primeras páginas: ¿por qué no había llegado yo antes a García Calvo? ¿Qué me separaba de él? Lo que nos permite formular el mismo problema desde

una perspectiva más general: ¿por qué tantas veces no conocemos a los mejores autores, a los más singulares, a aquellos que se desviaron del camino, que rechazaron la norma, que hicieron de la errancia o de la perseverancia su modo de ser y de vivir? El 15-M funciona aquí como momento de emergencia que le permite preguntarse a Jordi Carmona por esa extraña ausencia. García Calvo sería una suerte de agujero negro que habría quedado sustraído a la visión, pero a partir del cual podrían reconstruirse algunas derivas de la contracultura y del pensamiento crítico españoles. Pues, en efecto, este orador zamorano que invocaba un pueblo-que-no-existe, estuvo en Sol en el 15-M sosteniendo la asamblea libre que había llevado consigo, como forma de vida, desde por lo menos 1965. Y, aunque ahí tampoco se encontraron las trayectorias de Jordi Carmona y de García Calvo más que bajo la forma del desencuentro en las asambleas de «política a largo plazo» de Sol, ese acontecimiento sirve como desencadenante de una nueva temporalidad.

Con todo ello, este libro trama una doble intriga. En primer lugar, evidencia la historia de una de tantas exclusiones que constituyen nuestra cultura y, al hacerlo, nos permite formular la siguiente pregunta: ¿cómo dar cuenta de los incontables secuestros perpetrados por la razón de Estado y por el conformismo del medio académico e intelectual de un Régimen, el del Consenso, que se mueve en una lógica de exclusiones, que no perdona la disidencia y, en el caso de García Calvo, su pensamiento y práctica de lo negativo? En segundo lugar, parte de la constatación de un vacío, que se manifiesta de manera clara en dos aportaciones fundamentales en sus respectivos campos. En *Culpables por la literatura* (2017) de Germán Labrador, donde se narran las peripecias de una ciudadanía libertaria y de una juventud transicional, apenas aparecen referencias a García Calvo, que aquí se presenta como maestro de la acracia contracultural. Del mismo modo, Francisco Vázquez García, en sus estudios pioneros *La filosofía española: herederos y pretendientes, una lectura sociológica (1963-1990)* (2009) e *Hijos de Dionisos: sociogénesis de una vanguardia nietzscheana (1968-1985)* (2014) solo se refiere a él puntualmente, sin detenerse en su obra al analizar los procesos de institucionalización de las nuevas corrientes filosóficas en España. Como recuerda Carmona, en el primero de los dos libros el estudio sobre García Calvo se reduce al nivel de la *hexis* (disposiciones corporales del *habitus*). Donde no podemos dejar de ver cómo —más allá del libro de Vázquez García, que abre un campo de pensamiento— en el caso de García Calvo el personaje ha tendido a comerse a la cosa, la máscara al pensamiento.

Este libro, que se presenta, explícitamente, en una de sus facetas como un suplemento al de Germán Labrador, muestra por otro lado las dificultades que tenemos en este país para pensar las singularidades. Algo que por lo demás ya ha sido señalado, en relación con la historiografía literaria, por autores tan diversos como Max Aub, Juan Goytisolo y Miguel

Casado, los cuales constatan cómo nuestra historiografía reposa muchas veces, cuando no en la repetición acrítica o interesada de la mentira, en una tendencia a imponer categorías generales, finalmente normativas, a lo estudiado, para proyectarlo en un espacio tendencialmente homogéneo y, por lo tanto, ahistórico. Solo rompiendo esos relatos preformados podremos entender cómo García Calvo, como tantos otros, no podría encajar en unos esquemas críticos e historiográficos contra los que luchó toda su vida. Carmona no solo denuncia un estado de cosas, sino que ensaya modos de activar la potencia de pensamiento de García Calvo para lanzarlo hacia el porvenir.

Cabe señalar también, en este sentido, cómo el diseño de la cubierta del libro capta muy bien el gesto que propone. El libro se nos presenta —en una cuidada edición con una portada espléndida que acompaña muy bien el gesto del ensayo— como una carta. Se trata, pues, de un envío. O, mejor dicho, de un reenvío. Se sabe que García Calvo empezó a escribir con más intensidad —o, en todo caso, a hacer circular sus textos— a partir de su expulsión de la Universidad Central de Madrid (la actual Complutense) en 1965 y de su exilio francés, retomando una tradición exílica que remonta hasta Ovidio, lo que le permitiría suplir el diálogo que sostenía en la asamblea libre que llevaba consigo dondequiera que fuera. La interrupción que supuso su expulsión académica y la ausencia de contacto con los estudiantes españoles serían las que habrían dado lugar a una serie de escritos en forma de carta, como el *Comunicado urgente contra el Despilfarro*, datado en 1972 y publicado por La Banda de Moebius en 1977, en cuya portada se ven sendos sellos de 1970 y 1974 y cuyo remitente es la comuna antinacionalista zamorana. El diseño de la edición de *Cómo matar a la muerte* retoma esa portada para presentar un ensayo en forma de carta que Jordi Carmona y La Oveja Roja nos envían a nosotros, contrafirmada y a contratiempo, para lanzarla al porvenir.

El libro tiende la posibilidad de una contratradición castellana. Como escribía Adorno, lo fundamental en la tradición es lo dejado de lado, lo derrotado: ese es el lugar en el que busca refugio lo vivo de la tradición. Una tradición en los márgenes que nada tiene que ver con el tradicionalismo nacional-católico de Menéndez Pelayo, quien dividía la cultura española entre ortodoxos y heterodoxos, sino que justamente entiende la tradición como la entendía José Bergamín, uno de nuestros bisabuelos secuestrados, cuando afirmaba que «toda tradición verdadera suele parecer revolucionaria».

Hoy en día, cuando la antigua ortodoxia —que, al proyectar su sombra, dictaba anatema contra cualquier diferencia o «heterodoxia»— parecería haber quedado atrás, nos encontramos con que, lejos de ello, algo de su fuerza persiste en las actuales remisiones a la «normalidad», una categoría que sigue estructurando gran parte de los debates historiográficos del campo liberal (el cual, hasta hace poco, se confundía en gran medida

con el hispanismo). Esos debates siguen estando gobernados muchas veces por un dispositivo de captura que construye un relato lineal que separa el pasado del presente para justificar este último a partir de un consenso democrático que hace tiempo que se ha venido abajo. Cabe observar, en ese sentido, cómo hay un pasado que no ha dejado de pasar —al tiempo que hay algo de ese pasado que no deja de no pasar—, y cómo, en el espacio del consenso democrático que se abre en los años ochenta, pueden constatarse las herencias, cuando no la pervivencia, de algunos estratos culturales y políticos del franquismo en la posdictadura que llega hasta nuestros días.

Contra el tradicionalismo, Carmona invoca las tradiciones: las tradiciones vivas que quedarían traicionadas si quisieran conservarse, tal como mostraba de manera convincente García Calvo en *Historia contra tradición. Tradición contra historia* (1983), y que solo podremos activar, como ya constataba en su propia experiencia Juan Goytisolo, a partir de una traición al mito de España. Este libro parte de la clara conciencia —que aparece declinada de múltiples modos a través del siglo XX— de que la tradición no se hereda, sino que se conquista. Mucho más en un país como el nuestro, en el que las cuatro décadas de la dictadura franquista han dejado sus marcas. Carmona pone en práctica de ese modo un trabajo de excavación: vuelve sobre nuestro pasado y nuestros antepasados para ver qué nos separa de ellos y para denunciar un secuestro. Como en los versos de Rafael Sánchez Ferlosio retomados por García Calvo («Carabelas de Colón, / todavía estáis a tiempo...»), el autor de *Cómo matar a la muerte* también se dice: «¡Atrás, a contratiempo!». En este caso, no para restituir una verdad o un tiempo anterior a la historia, sino —mostrando que la historia que ha sido no es la que tuvo que ser, y que el modo que hemos tenido hasta hace poco de pensarla y de contárnosla, tampoco— para hacer posible otras formas de vida y de pensamiento. Se trata, pues, de rescatar la potencia de lo anacrónico para pensar lo contemporáneo, entendiendo que las temporalidades que habitamos son múltiples y que para pensar lo excluido se hace preciso poner en duda la homogeneidad de un tiempo constituido. Como escribía Werner Hamacher, en sus *95 tesis sobre la Filología*, «no se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite ese proceso y busca del futuro lo que falta del pasado». El filólogo García Calvo abominaba del futuro y, muy probablemente, se hubiera negado a dialogar con una tesis así atendiendo a la literalidad del enunciado (aunque, ¿quién sabe?); sea como sea, en su práctica poética, dramática, de traducción..., ¿no hacía exactamente eso, buscar, no en el futuro, sino en el porvenir de un pueblo-que-no-existe, algo de aquello que había sido sustraído de nuestro pasado?

Vale la pena citar por extenso un fragmento de *Cómo matar a la muerte* en el que aparece la pregunta por el pueblo:

Es imposible cultivar una tradición sin transformarla [...]. El pueblo no existe, como decía García Calvo; el pueblo siempre es minoría, como escribió Bergamín [...]. Si queremos realmente encontrar nuestras raíces hay que escarbar un poco más hondo y en algún momento nos toparemos con fosas comunes. Entendiendo las fosas comunes no solo como un hecho específico de la guerra civil, sino como un dispositivo necropolítico propio de la soberanía a la española, que afecta también y plenamente a la cultura. Nuestras raíces han sido arrancadas no por algún perro de paja como la posmodernidad, sino por la contra-revolución franquista. Mientras las fosas comunes se mantengan operativas, mientras la cultura española surgida de la transición continúe marginalizando y expulsando a fosas comunes contra-culturales todo lo que no comulgue con este dispositivo, esa contra-revolución seguirá en marcha.

Toda esa nostalgia, que por otra parte resulta perfectamente comprensible ante el caos del presente, por la «vida de nuestros padres», será vana o algo peor mientras no se asimile que no tenemos raíces, que en España *no tenemos a nuestros muertos*. Que se nos despojó de nuestro pasado, de lo que vivía en nuestro pasado, de lo que luchaba por otra cosa, que al mismo tiempo era el sueño de emancipación genuinamente español del comunismo libertario. Se nos despojó, se nos despoja sin cesar de todos nuestros rebeldes, de todos nuestros poetas, de los mejores de los nuestros. Y la modernización y el «globalismo» tan lamentado por los nuevos conservadores de izquierda solo pudo desarrollarse desde ese tipo de subjetividad franquista sin raíces, que no solo fue impuesta por la violencia de la muerte, sino por la violencia todavía peor de *la muerte del muerto*, de la fosa común. Por eso no tenemos acceso directo a nuestros muertos, no sabemos dónde están, o no están junto a nosotrxs; sus cuerpos reposan literalmente en fosas comunes o en cementerios del extranjero. Por eso, para poder realmente decir «vivan nuestros muertos» hay que decir primero «muerte a la muerte», y hay de hecho que matar a la muerte en todos sus aspectos y rostros, hay que escapar de los reinos del Señor. Y esa es la lección esencial de García Calvo en relación con la Transición: si se quiere construir otra España, hay que empezar primero por destruir completamente la que hay (2022: 196-198).

Ese fragmento nos pone en la pista de un problema mayor: el de la eliminación de una tradición revolucionaria que era un pensamiento popular, al que no deberíamos de tener miedo en llamar, conservando abiertos los oídos para dejar resonar en él su historicidad, populismo. José Bergamín, María Zambrano, Federico García Lorca, Antonio Machado y su Juan de Mairena, y tantos y tantos más, que por serlo eran multitud, asistieron durante los años treinta a la emergencia de un nuevo sujeto político y poético que traía consigo una promesa de transformación. Sin esa clave no puede entenderse la singularidad del clásico y cordial Juan de Mairena, pero tampoco un texto atravesado por las técnicas del montaje vanguardistas y de la superposición de tiempos como «La decadencia del analfabetismo» de José Bergamín. En la España de los años treinta, el pueblo en Machado era una evidencia, algo que bastaba con escuchar y a lo que, sin embargo, había que prestarle voz para hacerlo audible. En Bergamín, en esa misma época, era ya una fuerza revolucionaria.

Ahora bien, después de la guerra civil —y no hay que olvidar que García Calvo, que nació en 1926, vivió esa guerra—, el pueblo del que hablaba Bergamín se convirtió, en el exilio, en un pueblo peregrino —que vale tanto por «extraño» como por «extranjero»—. La «España peregrina» a la que se referían los exiliados republicanos era una España fuera de sí que confiaba aún por entonces con volver a establecer una conexión con la España que habían abandonado. Ahora bien, si bien Bergamín volvió a España en 1958, fue expulsado del país de nuevo en 1963 —solo dos años antes del expediente a García Calvo— por orden del Ministro de Información, Manuel Fraga Iribarne. Desde ese momento, ya en Francia, Bergamín empezará a considerarse un fantasma. Podemos pensar, así, que el pueblo que tan esqueléticamente encarnara se convirtió, desde entonces, en un pueblo fantasmal, marcado justamente por la imposibilidad en un mundo histórico que lo relegó a la condición de resto: a la condición de algo que no existe, pero que no dejará de volver y de insistir en tanto que imposible (*El imposible* fue, por cierto, un proyecto fracasado de «periódico del revés» de García Calvo). Ese problema, que emerge en las imágenes de *Los ángeles exterminados* (1967) de Bergamín y Mitrani, aún atraviesa las últimas tertulias de García Calvo cuando, para hablar del pueblo, se referirá a un «pueblo-que-no-existe».

Ese pueblo inexistente es así un pueblo sojuzgado, sustituido por una imagen totalitaria y por una suma personal de súbditos, contradicción aparente en la cual, sin embargo, García Calvo reconocía la modalidad establecida de la fe en la realidad y en lo existente, en la que «subjetividad» y «objetividad», Persona y Estado, aparecían como dos caras complementarias de lo Mismo. En ese sentido, este libro —que habla de muchas otras cosas— nos permite también asomarnos a la ceguera paranoica de la Persona y del Estado. Para ello, Carmona ha consultado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares unos informes de espionaje, provenientes del Gabinete de Enlace, que —junto con la violencia e indigencia de la que dan cuenta— adquieren retrospectivamente un innegable componente cómico que probablemente hubieran hecho las delicias del autor de la farsa *Bobomundo*. Los «monos rabones» (*Bobomundo*) sapientísimos de la policía no reconocen para nada la singularidad de las formas de vida que pone en práctica de modo colectivo el círculo de García Calvo. En lugar de eso, proyectan categorías generales —sus propias ideas fijas— a partir de las cuales surgen las acusaciones de marxismo y comunismo, ligadas a su vez a las acusaciones de perversión y desviación sexual. Esa imposibilidad de leer, de ver, de escuchar, de palpar el mundo —en fin, de sentir— no es ajena al «viva la muerte» fascista, al que sin embargo le puede por momentos la tentación y el placer de una vida marcada ahora por el cuño de lo prohibido. Aparece aquí una figura del censor y del espía, defensores del Orden, convertidos en voyeurs, excitándose al poner ante sus ojos —siempre a

través de una imaginación desaforada— los presumidos excesos de unos supuestos depravados que seguirían a alguien que «defiende el amor libre —que él mismo ha predicado (*sic*) con alguna alumna y que, según informaciones fidelignas (*sic*), practicaban algunos de sus discípulos—, la homosexualidad, el suicidio». Ese mismo informe comenta que en su grupo de alumnos «figuraban algunos homosexuales» y que «en cierta ocasión, como consecuencia de sus explicaciones, una alumna propuso a otra besarse en la boca “para saber como (*sic*) es eso”». Vale la pena recordar aquí el retrato que se da de él, en tanto que *hombre infame*, a 9 de diciembre de 1968:

Es hombre completamente amoral, poco equilibrado, libre pensador y ateo, que contrajo matrimonio cuando estudiaba el Bachillerato, al quedar embarazada su novia. Tuvo relaciones íntimas con otra mujer, con conocimiento de la suya y llegando a alternar con ambas a la vez, afirmando cínicamente que necesita una amante para llegar a la plenitud de sus extasis (*sic*) intelectuales. Es también aficionado a las drogas estimulantes.

Este informe señala también que, tras el suicidio de uno de sus estudiantes («por contrariedad en los exámenes»), el grupo de García Calvo fue al entierro y abrió el ataúd para «prorrumpir en alabanzas y exclamaciones, elogiando el valor del suicida, que había tenido la decisión de quitarse la vida por ser consecuente con sus ideas».

¿Qué responder ante este delirio? Quizás lo que cantaba Georges Brassens, y que tradujo el propio García Calvo:

¡Morir por una idea!: idea interesante;
por no tenerla, yo por poco fallecí:
pues los que la tenían, mayoría aplastante,
aullando “¡Muera, muera!” se echaron sobre mí.

Quizás valdría la pena, de hecho, hacer una antología de esos delirios policiales que, en no pocas ocasiones, siguen mediando las lecturas de nuestra tradición.

El libro de Carmona no solo excava en el pasado lejano, sino que también muestra cómo García Calvo, a partir de algún momento de los años ochenta y sobre todo en los noventa, fue viéndose rodeado de un aislamiento progresivo. En los años setenta su pensamiento friccionaba y entraba en contacto con grupos y plataformas de transformación colectiva de diversos tipos —basta ver sus intervenciones en *Triunfo*, *El viejo topo* o una publicación como *Lalia, ensayos de estudio lingüístico de la sociedad* (1973) en Siglo XXI, hoy inencontrable— y friccionaba con una serie de cuerpos heterogéneos. Ahora bien, con la democracia la lógica de la vanguardia irá siendo sustituida en el campo de la política y del pensamiento por la lógica del consenso propia de lo que García Calvo llamó el Estado del Bienestar. Al no someterse a algunos de sus principios básicos, García Calvo —que empezará publicando en *El País* y acabará haciéndolo en *La Razón*— irá quedando progresivamente aislado. En ese sentido, la

fundación en 1979 de la editorial Lucina —que publicará desde entonces la gran mayoría de libros del autor junto con unos pocos más de otros autores cercanos como Isabel Escudero y Miguel Ángel Velasco— será una apuesta por la autogestión editorial que contribuye a crear un circuito autónomo. Podríamos decir, en este sentido, que el éxito de Lucina, que es innegable en la vocación de sostener una comunidad que se expande lenta pero persistentemente a través de las constantes reediciones, corrobora al mismo tiempo el fracaso de un proyecto de transformación del espacio político y cultural español. No se trata en este caso de un fracaso de Lucina, pero su existencia y su modo específico de articularse con sus lectores y con el campo editorial de la democracia da cuenta de ello. Ese aislamiento puede rastrearse también en la desaparición progresiva de citas y de nombres de autores en los textos de García Calvo, así como en una suerte de aparente rigidificación de su discurso que, sin embargo, da cuenta al mismo tiempo de la petrificación del espacio cultural que rechaza y al que dice no. Por otro lado, hay una gran distancia entre las lógicas que llevan, todavía en 1983, a que se le encargue componer el himno de la Comunidad Autónoma de Madrid por 1 peseta (y no cabe decir que quienes lo pedían no sabían a qué exponían el Ser de la Comunidad de Madrid al hacerle el encargo¹), que recibir los Premios Nacionales de Ensayo (por *Hablando de lo que habla* en 1990), de Literatura Dramática (*Baraja del rey don Pedro* en 1999) y de Traducción (por el conjunto de su obra en 2006) sin que las obras sea discutida ni las piezas de teatro representadas —lo que sigue siendo cierto, con muy pocas excepciones (quizás la más reciente, la representación de *Pasión (Farsa trágica)* por parte de Ester Bellver en el Centro Dramático Nacional y en La Abadía en 2019²), hasta el día de hoy—. Cabe afirmar que la contracultura quedó aislada y la obra de García Calvo, incluso con esos premios, también. Algo que sin duda no depende solamente de ellos, sino de toda una dinámica política, económica y cultural que fue afianzándose en los años ochenta, y a partir de la cual cabría reconstruir parcialmente algunos de los problemas de nuestro presente.

Este libro saca así a García Calvo de ese aislamiento y lo pone a dialogar y a friccionar con el pensamiento contemporáneo para que haga lo que pueda y, también, para que hagamos lo que podamos con él. En ese sentido, aunque tal vez Carmona no dice siempre propiamente, con fidelidad, lo que decía García Calvo (pero eso, ¿a quién le importaría?), hace algo más importante pues, escribiendo este libro, se percibe que ha aprendido a hacer algunas cosas que aquel hacía —y, reenviándonos a aquellos diálogos postales anteriormente referidos, nos las enseña—. Pues García Calvo decía que a los muertos hay que comérselos: y es lo que Jordi Carmona, desde la alegría y la práctica de lo profano o de lo plebeyo, ha hecho aquí, por si acaso no fuera meramente ilusorio el

empeño, y se pudiera liberar el pasado para hacer posible un porvenir. O, en los términos de García Calvo, que son aquí los nuestros, se pudiera matar a la muerte para que viva lo que sea y no se sabe.

Notas

- 1 Para quien no lo conozca, vale la pena leer el texto del que sigue siendo, hasta el día de hoy, el himno oficial de la Comunidad de Madrid, que encontrará fácilmente en internet.
- 2 Mientras escribo esta reseña, me entero de que se representa también *El cerco de Zamora* en dicha ciudad en este mes de julio.

Espacio, cine y estéticas del afecto

Katarzyna Paszkiewicz – *Universitat de les Illes Balears*

Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002–2017)

Irene Depetris Chauvin

Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019

DOI: <https://10.25154/book3>

274 páginas

En las últimas dos décadas hemos asistido a un creciente interés en el afecto cinematográfico, tal y como lo evidencia una proliferación de trabajos que desplazan el foco habitual en las teorías de la mirada —que tradicionalmente han privilegiado el ojo por encima de otros órganos de percepción— para centrarse en el papel de la percepción encarnada y la experiencia fílmica sensorial-afectiva. Aunque quienes proponen el giro afectivo en los estudios fílmicos presentan una variedad de enfoques teóricos —como, por ejemplo, los acercamientos a la «visualidad háptica» (Marks, 2000), el afecto spinoziano retomado por Gilles Deleuze (Shaviro, 2011), o la teoría fílmica influenciada por la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (Sobchack, 1992 y 2004; Barker, 2009)—, lo que estos tienen en común es que parten, en menor o mayor medida, del sentido del tacto como eje afectivo de la percepción. Pensado de esta manera, el sentido del tacto facilita un modo de encarnación mutua entre el espectador y la imagen fílmica, una experiencia afectiva que incluye necesariamente un movimiento. Como nos recuerda Giuliana Bruno en su influyente *Atlas of Emotion*, la palabra «emoción» se vincula con una fuerza que nos mueve, ya que proviene del latín *emovere*, compuesto de *movere* (mover) y *e* (fuera, afuera) (2002: 6). Del mismo modo, la etimología de la palabra griega *kinema* (κίνημα), que engloba tanto el «movimiento» como «la emoción», alude a la capacidad del cine de «llevarnos» y de «movernos», es decir, «afectarnos» (7). Sentir, se dice a menudo, es sentirse conmovido; el afecto es algo que nos pone en marcha, abriéndonos a conexiones humanas o no humanas.

Geografías afectivas, de Irene Depetris Chauvin, se enmarca en estos debates, ofreciendo una aportación sumamente innovadora. El libro traza un recorrido por un conjunto de películas documentales y de ficción producidas entre 2002 y 2017 en Argentina, Chile y Brasil. Dialogando con el pensamiento de Bruno, que comprende lo háptico desde lo táctil —como un contacto recíproco entre el espectador y el medioambiente— y desde la kinestesia —como la capacidad de sentir nuestro propio movimiento en el espacio—, Depetris se propone ir más allá de una simple metaforización del paisaje, vinculando las dimensiones espaciales de las películas abordadas con sus dimensiones afectivas, estéticas, políticas

e históricas. En definitiva, más que ofrecer un estudio del espacio como objeto que pueda ser observado con una mirada distante, la autora nos invita a repensar nuestra relación con «el espacio fuera de pantalla» y a «imaginar modos de vincularnos con el pasado y con los otros: nuevos modos de ser/estar juntos» (6). En este sentido, el libro de Depetris es una valiosa contribución a los debates sobre el espacio y el afecto, no solamente en el contexto latinoamericano, sino también en cuanto a otras tradiciones fílmicas. El foco en la dimensión háptica del cine le permite realizar un análisis muy convincente en distintos niveles: por una parte, se fija en la «piel del cine» prestando una atención detallada tanto a las texturas de los objetos filmados como a la propia materialidad fílmica de la imagen que, tal como propone Laura Marks (2000), moviliza el sentido del tacto a partir de la memoria cultural y sensorial del espectador; por otra, nos ofrece un recorrido por las «rutas hápticas» (Bruno, 2002), que hacen referencia a una construcción táctil del espacio y a las maneras kinestésicas de aprehenderlo (por ejemplo, a través del análisis de los movimientos de los personajes o de la cámara).

El volumen impresiona por su ambición intelectual, ya desde la introducción, situando la lectura de los filmes en el cruce entre la teoría del cine, los enfoques de la geografía cultural y los provenientes del campo de los estudios sobre los afectos. Al poner en diálogo «el giro afectivo» y «el giro espacial» en las humanidades y las ciencias sociales, la autora moviliza una serie de «conceptos viajeros» —el paisaje, el mapa y el itinerario— que, como explica, «de disciplina en disciplina, se desplazan acuñando a su paso nuevos territorios del conocimiento» (8). Desde esta perspectiva, llevada específicamente al territorio de la producción fílmica, plantea una serie de preguntas sobre la potencialidad del cine para reconfigurar nuestras formas de concebir y habitar diversas geografías sensibles y afectivas, a partir de «prácticas espaciales» y «estéticas de los afectos» (6). Sin embargo, la autora se niega a simplemente «aplicar» las teorías a las películas analizadas, sino más bien intenta pensar *con* ellas, tal y como proponía Deleuze en sus libros sobre el cine.

Según explica Depetris en la introducción, los capítulos desarrollan «un modo de escritura afectiva» (18) para disminuir la distancia entre la frialdad de la escritura teórica y la naturaleza afectiva, multisensorial de la experiencia del visionado de las películas. Sin duda, la autora lo consigue: sus lecturas invocan una escritura atenta a las texturas, las sensaciones y la intensidad del afecto cinematográfico que rara vez se encuentra en otros libros dedicados a la teoría del cine. Depetris no solamente destaca el papel de los sentidos que participan en la recepción de las películas —el gusto, el olfato y, sobre todo, el tacto—, sino que también muestra cómo estos sentidos nos abren a nociones alternativas de temporalidad y nuevos modos de estar en el mundo. Para ello, nos lleva de viaje por un extenso corpus de películas sobre desplazamientos, atendiendo tanto

a la materialidad de la imagen fílmica como a la de los territorios en los cuales transcurren las películas, explorando los vínculos que se establecen entre el sujeto y el paisaje humano y «más-que-humano» (Alaimo, 2010). El *voyeur* se convierte en un *voyager* (15) que habita o atraviesa espacios abiertos, no urbanos —como la Patagonia, el desierto, el litoral, archipiélagos o el *sertão*— asociados tradicionalmente a los discursos sobre identidades nacionales, pero que aquí adquieren nuevos sentidos, convirtiéndose en «paisajes vivientes» (129).

El libro se organiza en seis grandes secciones que no siguen la lógica de las geografías físicas, nacionales o autoriales, sino más bien la de «las atmósferas afectivas» (19) de las películas y las dinámicas espaciales que estas generan. En «Itinerarios dulces y melancólicos», la autora conceptualiza el cine como una forma de turismo imaginario, centrándose en *Balnearios* (2002), de Mariano Llinás, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, y *Turistas* (2009), de Alicia Scherson. La idea central del capítulo, que recorre todo el libro, es que las dimensiones hápticas de estos filmes no son simplemente una cualidad estética, sino que se pueden entender como «una forma de pensar los afectos y un estar en el mundo contemporáneo» (19). La segunda sección, «Tierras en trance», desarrolla este argumento en relación con tres *travelogues* que se centran en zonas afectadas por distintas crisis: el nordeste brasileño después de una sequía (en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2004) y el sur de Chile después de un terremoto (en los documentales *Tres semanas después*, 2010, de José Luis Torres Leiva, y *Tierra en movimiento*, 2014, de Tiziana Panizza). En esta sección, la autora traza una serie de vínculos entre la memoria y la visualidad háptica, poniendo en evidencia la materialidad y la espectralidad de los espacios que estas películas recorren, para reflexionar sobre cómo el cine nos puede hacer «tocar» las huellas del pasado, ofreciendo modos alternativos de comprender el desastre y «estar juntos» en la pérdida. En la siguiente sección, «Estados insulares», el análisis se centra en las atmósferas afectivas de los territorios isleños y sus diferentes dinámicas históricas: Rapa Nui (a partir del documental de Tiziana Panizza, *Tierra sola*, del 2017) y las Islas Malvinas (a partir de *La forma exacta de las islas*, de Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, del 2012). A través del espacio geográfico de las islas, la autora se interesa en las experiencias y en los modos de habitar un «espacio otro», en términos temporales y afectivos, así como en nuevas maneras de aprehender la vulnerabilidad, la resiliencia y la pérdida propias de la condición insular.

En «Geografías sensoriales», Depetris explora la obra de Gustavo Fontán (*La orilla que se abisma*, 2008; *El rostro*, 2013; y *El limonero real*, 2016) y de Cao Guimarães (*Andarilho*, 2007), dos cineastas que destacan por un cine no narrativo, que a menudo se acerca al lenguaje de la poesía y de la fotografía. La intensificación perceptiva y estética a través de un

inventario visual, sonoro y táctil en estos filmes permite desdibujar, según propone Depetris, los límites entre «lo interior y exterior [...] entre el yo y el otro, entre lo referencial y lo textural, entre el significado y la esfera de lo sensible», así como poner de relieve la relación entre la sensorialidad háptica y «una precariedad de registro» (21). «Geografías espectrales», la siguiente sección del libro, retoma las dimensiones espectrales de los espacios —esta vez en relación con la memoria posdictatorial en el Cono Sur— para reflexionar sobre cómo estos se materializan en la obra de Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Enrique Ramírez y Jonathan Perel. Según argumenta Depetris, sus películas ofrecen los espacios abiertos como un «contramonumento» (181), que generan nuevas formas de pensar el «estar juntos» en la pérdida y, desde un «afecto melancólico» (158), se abren a nuevos modos de participación en procesos de reparación colectiva, trascendiendo así cartografías estabilizadoras. La última sección del libro, «La agencia del mapeo o de cómo vivir juntos», vuelve al cine de Jonathan Perel, en particular su película *Toponimia* (2015), para explorar lo que Depetris denomina un «cine cartográfico»: «un cine-mapa que se piensa abierto y desmontable, una agencia del mapeo que es antes que una competencia un asunto de *performance*» (201). La autora aborda también *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero, que reescribe la relación entre el pensamiento espacial de la arquitectura, el urbanismo y el cine, oscilando entre espacios interiores y exteriores, visibles e invisibles, así como entre los mundos presentes y los pasados. Es en esta sección del libro en la que Depetris propone, de manera contundente, entender el mapa (y el cine) no tanto como una herramienta para representar, capturar o controlar la realidad, sino más bien como un modo de experimentarla o incluso (re)componerla.

El libro cierra con unas reflexiones finales sobre cómo «el cine puede funcionar como crítica espacial al retomar dispositivos y geografías pre-existentes y construir otras hechas de texto, sonido e imágenes en movimiento» (218). La autora resalta una vez más la dimensión política que atraviesa el volumen, la cuestión de «cómo vivir juntos», planteándose la siguiente pregunta en el contexto de la devastación medioambiental actual: «¿producen las narrativas de algunas películas suficientes remolinos que hagan si quiera temblar un imaginario geopolítico más amplio?» (219). Es decir, ¿pueden ciertas películas desafiar las formaciones espaciales hegemónicas? Si bien no nos proporciona respuestas, sí nos deja una serie de herramientas teóricas para poder enfrentarnos a las realidades en las que vivimos. Su libro abre caminos para futuros estudios sobre nuevas geografías fílmicas, feministas, queer, descoloniales o ecológicas, insistiendo en que considerar el espacio desde lo afectivo, desde sus texturas y sus materiales, nos permite repensar la relacionalidad humana y más-que-humana, obligándonos «a desplazarnos de las narrativas centradas en lo humano para dar cuenta de los modos en que

la memoria se infiltra en los escombros, en los restos, en las cicatrices» (77). En definitiva, el foco en la visualidad háptica y en las perspectivas no representacionales que subyacen el libro nos permiten ver cómo el cine nos abre a una «materia vibrante» (Jane Bennett, 2010), generando nuevos sentidos, sensibilidades y afectos en el mundo de hoy.

Bibliografía citada

- ALAIMO, S. (2010): *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press.
- BARKER, J. (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press.
- BENNETT, J. (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- BRUNO, G. (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Londres: Verso.
- MARKS, L. (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- SHAVIRO, S. (2011): *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOBCHACK, V. (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- SOBCHACK, V. (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.