Actas de las IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades

Perspectivas Disciplinarias III

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género

UBA BICENTENARIO 1810 2010 DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO

UBA | FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Decana: Graciela Morgade
Vicedecano: Américo Cristófalo
Secretario General: Jorge Gugliotta
Secretaria Académica: Sofía Thisted
Secretaria de Extensión: Ivanna Petz
Secretario de Posgrado: Alberto Damiani
Secretaria de Investigación: Cecilia Pérez de Micou
Secretaria de Hacienda y Administración: Marcela Lamelza
Subsecretario de Transferencia y Desarrollo:
Alejandro Valitutti
Subsecretaria de Cooperación Internacional:
Silvana Campanini
Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio
Subsecretario de Publicaciones: Matías Cordo
Dirección de Imprenta: Rosa Gómez

Comité Organizador:
Elisabeth Caballero de del Sastre
Nora Domínguez
Ana Laura Martin
Jimena Palacios
Valeria Pita
Elsa Rodriguez Cidre
Alicia Schniebs
Marcela Suárez

Asistentes:
Ana Verónica Ferrari
Ivana Otero
Vanessa Soledad Cuccia

Organización:
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires
Puán 480, 4to piso, oficina 417
1406 Ciudad de Buenos Aires
Teléfonos: 4432-0606, internos 205 y 161
iiege @filo.uba.ar
jornadasmonstruos2010@gmail.com

Domínguez, Nora
Monstruos y monstruosidades : perspectivas disciplinarias IV . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.
E-Book.

ISBN 978-987-3617-74-4

1. Antropología Cultural. I. Título
CDD 306

Tabla de contenido

Presentación

Hernán Martignone. “Los monstruos de la historieta argentina: los herederos de gurbos, cascarudos, manos y ellos”.

Estética y política

Carlos A. Rossi Elgue. “Lope de Aguirre y el Amazonas: la representación de lo monstruoso”

Laura Cilento. “Monstruos de la literatura popular: el bestiario de *Caras y Caretas* (1900-1910)”

Silvia Ferreiro y Tatiana Guevara. “Uso de lo fantástico en la representación de lo político (1946-1955)”

Tania Diz. “´¿Cuándo nacerá la mujer que venza al monstruo y lo rompa?´ Variaciones de la masculinidad monstruosa en Arlt”

Jéssica Tamietti de Almeida. “Os monstros/criminosos em Gota d’água, proposta de leitura a partir da obra de Foucault”

Pilar de León. “Cuando los ogros se callaban. Un testimonio de la dictadura en *Cuentos de hadas* de Raquel Diana”

Mariana Blanco. “Los alcances de una representación estética de la monstruosidad en el drama inglés de los años ’90. El escenario *devastado* de Sarah Kane.”

Claudia Pérez. “Tiempo y *monstruo*, una figuración proustiana”

Géneros sexuales

Diana Frenkel. “Aléjate de la mujer perversa…”

Viviana Diez “‘*sagax nasum habet*’. La vieja guardiana de *Curculio* y lo “otro” de lo femenino”

Braga Bianchet, “Magia, sedução e monstruosidades nos romances *Satyricon* de Petrônio e *Metamorphoseon* de Apuleio ”

Leticia Lopes Damasco. “Amazonas: a monstruosidade motivada pela alteridade”

Paola Druille “La mujer en Clemente de Alejandría”

María Violeta Pereyra. “De lo femenino misterioso y su poder en el Cuento de los Dos Hermanos”

Agustina Veronelli. “¿Las brujas, mujeres o femeninas? Una respuesta desde los Estudios de Género”

Josiane Felix dos Santos. “As duas máscaras: figurações do feminino e do masculino em Yerma de García Lorca”

Silka Freire. “Es un monstruo grande y (pega) fuerte...”

Georgina Gluzman “La mujer-vegetal. Algunas reflexiones en torno a las representaciones del vello axilar femenino en una campaña publicitaria contemporánea”

Violencia, cuerpo, política

Liliana Pégolo. “*Immitis Achilles*: sexualidad y violencia en los *Commentarii* de Servio a la *Eneida”*

Laura Pérez. “Violencia y lascivia. La crítica a los misterios en *Protr*. II.12-22 de Clemente de Alejandría”

Analía Sapere. “Enfrentamientos con seres monstruosos en la *Vida de Teseo* de Plutarco”*.*

Cássio Henrique Rocha Moura. “Harold Bloom e a monstruosidade de Shylock em *O mercador de Veneza”*

Lesle de Souza Nascimento. “Da cidade monstro e da cidade devorada”

César Martín Barletta. “Monstruosidad, peligrosidad y degeneración: literatura y anarquismo en el inicio de la nación argentina”

Sandra Gasparini. “Dos mujeres que aterran: magnetizadoras y asesinas en los umbrales de dos géneros modernos”

Lyslei Nascimento “O centauro judeu: o outro, o monstro”

Sergio Tonkonoff. “Violencia y Apoteosis. Los Monstruos de Georges Bataille”

Isabel Quintana. “Cohesión y desintegración en paisajes futuristas”

Monstruosidad e infancia

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. “Duerme chiquito duerme, ya viene Mormó a pegarte”

Ana Cristina Fonseca dos Santos. “A desmonstrificação da imagem do vampiro na literatura infanto-juvenil contemporânea”

María José Punte. “De niñas y de lobos, de cuando los monstruos no vivían precisamente en los bosques”

Gabriela Fernández. “Monstruos y monstruosidades en el canon escolar: lecturas y construcción de sentidos”

Genealogía e historia

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes. “F 9 W e F 12 W de Sólon: natureza como metáfora política”

Flávia Freitas Moreira. “As mostras da monstruosidade em Héracles”

María Cecilia Colombani. “De monstruos y monstruosidades: Un abordaje arqueológico de la monstruosidad en Hesíodo”

Agostina Chiavassa - Arias, Pablo Martín Llanos. “Una manada de híbridos en Argonáuticas de Apolonio de Rodas”

Andrea Vanina Neyra. “Ilusiones y enseñanzas diabólicas: algunas pistas sobre la interpretación de las supersticiones en el cristianismo altomedieval”

María Estrella. “Monstruos en el *roman* medieval: entre seres mitológicos y mujeres rebeldes”

Alejandro Morin. “Los sueños del derecho producen monstruos (o mulas). El montaje de ficciones jurídicas en el derecho medieval”

Lucía Orsanic. “Lo monstruoso caballeresco en su vertiente femenina, a propósito del Palmerín de Olivia [1511]”

Rodrigo Cabrera. “La ‘circulación ritual’ hacia el Kurnugi. La semántica del descenso y la inmolación de Inanna”

Silvana E. Fantechi. “El simbolismo del tekenu en la procesión funeraria”

Rodrigo Núñez Bascuñan. “La doble modalidad de lo ajeno. Forma de acceso del difunto al Más Allá y participación de un ser monstruoso: Amit”

João Henrique Ribeiro Barbosa. “Médico e monstro”

María Inés Aldao. “La inversión de la monstruosidad: Comentarios, de Álvar Núñez Cabeza de Vaca”

María Amelia Arancet Ruda. “Cuán normal es arrancar el corazón. El Himalaya o la moral de los pájaros, de Miguel Ángel Bustos”

Micaela Finkielsztoyn. “En historias abiertas no entran Monstruos”

Carlos Garay. “El monstruo neuronal”

Andrea Arismendi. “Los monstruos en la medicina de la España Moderna”

Roberto Toscano. “El Sacro Bosco de Bomarzo: lo monstruoso extraordinario”

Mauro Vallejo. “La saturación de mismidad: lo monstruoso. Una lectura de la teoría de la degeneración de Morel”

Paulo Augusto de Melo Wagatsuma. “Cultura e corrupção: O monstro cultural em *O retrato de Dorian Gray*”

Wingeyer, Hugo Roberto; Gusberti, Jimena Verónica y Trevisán, Olga Natalia. “Monstruos y monstruosidades en estudios de disponibilidad léxica de *Resistencia y Corrientes*”

Representaciones estéticas. Grecia y Roma

Marta Sagristani y Noemí A. Córdoba. “El discurso mítico en la antigüedad clásica: ¿mujeres o monstruos?”

Gustavo Daujotas. “El inframundo y la visita de los muertos en Propercio 4.7”

Julieta Cardigni. “La construcción del *otro* en las lecturas ejemplares de Servio (*Comentarii in Aeneidam)”*

Maricel Radiminski. “*Videt totumque inquirit in orbem*: la figura de la Fama como agente de control en OV. Met. XII.39-63”

Martín Pozzi. “Los verdaderos monstruos de la naturaleza: cuerpos, volcanes y fantasmas en el *Etna”*

Roxana Nenadic “Los prodigios de la escritura: Gelio y los cuerpos maravillosos (*Noches Áticas* 9.4)”

Vanessa Ribeiro Brandão. “Los sátiros: marginalización o representación del humano”

Representaciones estéticas. Literatura y medialidad moderna y contemporánea

Federico D. Uicich. “El otro *Frankenstein*: de la ciencia prometeica al reconocimiento de la identidad”

Juliana Ciambra Rahe. “A morte do mundo e o nascimento do monstro: entre revelações e regressos”

Paula Labeur. “Del espacio exterior al hipergueto: las amenazas de los nuevos extraterrestres”

Mariano Veliz. “Los monstruos y las políticas de inclusión y exclusión en el cine gótico contemporáneo”

Martín Azar. “La representación de lo monstruoso en “El señor consejero público”, de Theodor Storm”

Mercedes Merino Fontal “Biotecnología: ciencia ficción o realidad. Un análisis de *La posibilidad de una isla* de Michel Houellebecq”

Representaciones estéticas. Literaturas argentina y latinoamericanas

Ludmila Rogel. “Del sueño a la pesadilla: el umbral de lo fantástico”

Marcos Zangrandi. “Monstruos de *Bomarzo*: cuerpo, linaje y medida”

Paulo R. B. Caetano. “Três faces do monstro: Beemot, Golem e Lilit como itens de um catálogo infinito, em *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges”

Marcos Antônio Alexandre. “Rito y performance: la *hybris* en *Balbina de Iansã* y en *María Antonia*”

Andréia Garavello Martins. “Dr. Rosa & Mr. Cara-de-Bronze”

Laura Arnés. “La voz de la abyección. Lesbianismo y monstruosidad en *Monte de Venus* de Reina Roffé”

Silvia Jurovietzky. “Comer el seso**.** Sobre *Los papeles salvajes* de Marosa Di Giorgio”

Cristina Fangmann y Alfredo Grieco y Bavio “Los monstruos contraatacan: una venganza de los indios en las literaturas andinas del siglo XXI”

Marcela Crespo Buitrón. “La ciudad criminal: Espacio de alienación y violencia en *El oficinista* de Guillermo Saccomanno”

Presentación

Entre el 21 y 23 de octubre del 2010 realizamos las *IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades* en el Museo Roca de la Ciudad de Buenos Aires, espacio que cobijó y auspició las sucesivas versiones de estas reuniones.

La idea central que orientó al conjunto de los encuentros (1998, 2002, 2006 y 2010) fue que los monstruos se sostienen, solicitan e inspiran un haz de diferencias bajo la forma de amenazas culturales que acechan los límites de lo humano y emergen en distintos momentos históricos. Diferencias de índole cultural, política, racial, económica y sexual que siempre arrastran modos del exceso, el horror y la deformación.

A lo largo de estos encuentros fuimos constatando que el interés por el tema se renovaba tanto como se extendía el repertorio de materiales culturales indagados y se ensanchaba su capacidad para provocar interpretaciones, abrir y reordenar corpus y archivos. Cada una de las publicaciones que editamos (los CD *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinares* 1 (2003) y 2 (2007) y el libro *Criaturas y saberes de lo monstruoso,* 2008) intentaron ser un reflejo de los diversos cauces de interés que cada disciplina o espacio de saber tramitaba con las criaturas, temas y miradas sobre/de la monstruosidad.

Como hemos sostenido en nuestra convocatoria los monstruos conviven con todas las estéticas y filosofías de la alteridad y condensan y animan poéticas y políticas de exclusión. Abundan, sobreabundan, saturan. En el juego pendular que estas figuras de la diferencia dibujan entre exterioridad/interioridad, visibilidad/ocultamiento, continuidad/discontinuidad producen una crítica de la cultura que las engendra y a la que sin duda constituyen.

En el conjunto amplio de trabajos aquí incluidos se podrá advertir una puesta al día de los movimientos, desfasajes y desplazamientos de los imaginarios culturales ligados con lo monstruoso y el juego de las nociones y conceptos que ellos favorecen de manera que la lectura sucesiva o discontinua de los escritos sitúa entre ellos posibles diálogos entre épocas, contactos entre territorios reales o virtuales, ecos o afinidades sobre lo humano y sus frágiles fronteras.

Esta publicación no reproduce exactamente el desarrollo del encuentro. Contiene solamente los trabajos de aquellas personas que lo enviaron para su publicación; están presentados en su lengua original (español o portugués) ya que se contó con una amplia participación de investigadores, profesores y estudiantes brasileños. La totalidad del material se distribuye en diferentes secciones que sirven a los efectos de diseñar un orden pero que no impiden la posibilidad de establecer otros conexiones entre ellos: *Estética y política, Géneros sexuales, Violencia, cuerpo y política, Monstruosidad e infancia, Genealogías e historia, Representaciones estéticas a la que le corresponden tres sub-secciones: Grecia y Roma, Literatura y medialidad moderna y contemporánea y Literaturas argentina y latinoamericanas.* Los textos permiten constatar un cierto predominio de algunas líneas temáticas sobre estética y sus modos de articularse con la cultura y la política. En el marco

ISBN 978-987-3617-74-4

de las Jornadas pudimos asistir a una conferencia de la escritora Luisa Valenzuela que pasó revista a sus monstruos personales y a los que inspiraron su literatura.

Una sección aparte se destaca en esta compilación. Se trata de la presentación del panel "Los monstruos de la historieta argentina: los herederos de gurbos, cascarudos, manos y ellos", coordinado por Hernán Martignone que reunió a jóvenes historietistas argentinos quienes dialogaron acerca de la fuerte presencia de estas figuras en sus imaginarios visuales. Figuras que son parte de la cultura actual y que, como contemporáneos de nuestros sueños y pesadillas nos forjan y representan.

Comité Editorial

Elizabeth Caballero de del Sastre

Nora Domínguez

Ana Laura Martin

Jimena Palacios

Elsa Rodríguez Cidre

Marcela Suárez

ISBN 978-987-3617-74-4

Los monstruos de la historieta argentina: los herederos de gurbos, cascarudos, manos y ellos

Hernán Martignone / UBA

Historietistas: Cecilia "Gato" Fernández, Salvador Sanz, Luciano Saracino

Mesa redonda

A Carlos Trillo

que casi forma parte de esta mesa

› Presentación

Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López llenaron, en su magnífica historieta *El Eternauta* (1957-1959), la ciudad de Buenos Aires con monstruos de otro mundo, mostrados o no mostrados, que hasta ese momento pertenecían a países exóticos o por lo menos extranjeros. Otros monstruos han poblado, después, las ricas páginas de la historieta argentina, como aquellos que el Sueñero de Enrique Breccia iba cazando por mundos reales y fantásticos o los Mariscales del *Perramus* de Sasturain y Breccia o el torturador que Carlos Trillo y Juan Sáenz Valiente presentaron irónicamente con la pinta de un galán de cine en la tremenda *Sarna* (Iron Eggs) o el infame y desquiciado Guastavino de *El síndrome Guastavino* (Sudamericana), de Trillo y Varela.

Salvador Sanz, en *Desfigurado* (Exabrupto), *Legión* y *Nocturno* (Ivrea), *Angela Della Morte* (Ovni Press), vuelve a ubicar criaturas monstruosas en la conocida geografía porteña y argentina; Cecilia "Gato" Fernández, en *Ailin* (*work in progress*), pasa de la vigilia al sueño con una protagonista montada en lagartijas gigantes y amenazada por ballenas y parásitos, al tiempo que nos muestra sus miedos más profundos –por cotidianos y familiares– en su álbum autobiográfico *El invierno de la cucaracha*; Luciano Saracino, guionista de *El feo* (Fierro), *Corina y el pistolero* (Llanto de Mudo) y la tira *Ciro Todorov, el niño lúgubre* –además de autor de libros infantiles como *Agendas monstruosas*–, juega con diversas concepciones de lo monstruoso desde el humor, desde la estética del tango, desde la ingenua perversidad de la infancia.

Para realizar este recorrido por las obras de una nueva generación de historietistas entablamos un diálogo ameno con los autores sobre la significación de lo monstruoso en sus propias creaciones y en la historieta argentina, que a través del tiempo ha sabido mostrar –desde la conjunción de palabras e imágenes– la otra cara del sueño argentino.

Hernán Martignone: ¿Cómo llegan los monstruos o lo monstruoso a ustedes y a sus

ISBN 978-987-3617-74-4

historias?

Cecilia "Gato" Fernández: Los monstruos llegaron a mi vida saliendo de debajo de la cama, como le pasa a todo el mundo, ¿no? Hasta que unos años más tarde me di cuenta de que los monstruos eran los padres y eso me aterró mucho más. Desde infante me encantaban las películas de terror. A los cuatro vi *El exorcista* y me maravilló. Quería bajar las escaleras como la chica poseída, pero no podía porque no tenía escaleras en casa. Si tenía pesadillas a la noche, nunca llamaba a mis papás, porque ya sabía que los monstruos eran ellos y solo estaban esperando un momento de debilidad para atacar.

Imagen 1. *Ailin*, de Cecilia Gato Fernández.

Salvador Sanz: Los monstruos llegan a mi vida de muy chico. Recuerdo que a mi hermano, mayor que yo, le pasaron un libro ilustrado sobre monstruos y fantasmas. Las imágenes me generaban mucho miedo; por primera vez conocí a Medusa, la Gorgona de la mitología griega, y no solo la imagen me daba pavor, sino su historia. La próxima criatura que perturbó mi infancia fue el tiburón de Spielberg. Recién me animé a ver la película entera ya de adolescente.

Luciano Saracino: En realidad, en mi caso yo llegué a los monstruos. Pensá que nací en Buenos Aires, en 1978. Todo estaba lleno de monstruos. Las sombras estaban llenas de monstruos. El ascensor que subía de madrugada era un monstruo. No era fácil vivir así. Uno nunca se acostumbra a sentirse tan rodeado. Yo lo que hice fue estudiarlos para perderles el miedo. Y la literatura (o el cine) fue el lugar donde más simples se me hicieron, porque los otros, los de carne y hueso, era mejor ni mirarlos. Desde muy chico fui una especie de estudioso de todo lo que girara en torno a los monstruos. Desde las revistitas más baratas hasta la maravilla del *Eternauta* y sus seres extraterrestres. Desde las películas más bizarras hasta joyitas como *El exorcista* o *La profecía*. Vino de fábrica: los monstruos y yo.

HM: ¿Qué pueden decir de los monstruos en la historieta en general y en la historieta argentina en particular?

ISBN 978-987-3617-74-4

Imagen 2. Ilustración de Salvador Sanz.

CGF: Tengo que mencionar a Robert Crumb y sus monstruosidades (más allá de que el tipo es en sí un monstruo); a Neil Gaiman y sus cuentos lúgubres y llenos de magia; a Charles Burns con esas viñetas que podrían ser cuadros, llenos de elementos retorcidos y aterradores, y a Daniel Clowes con, por ejemplo, *Como un guante de seda forjado en hierro* (un libro plagado de monstruos). En la historieta argentina *tendría* que mencionar al *Eternauta*, pero no tengo ganas. Así que llamo a mención a *Sarna*, la historieta de Carlos Trillo y Juan Sáenz Valiente, donde los monstruos son personas reales, son gente que camina por la calle cumpliendo mejor su papel de monstruo que cualquier criatura sobrenatural que nos podamos imaginar. *Anita, la hija del verdugo*, de Juan Bobillo, con monstruos maravillosamente creados. Y las historietas del querido y aquí presente Salvador Sanz, que entendió perfecto la definición de la palabra *terror*. Y no quiero olvidarme de mi maestro, Horacio Lalia, otro gran dibujante de historietas de horror. Elijo estas historietas por variadas, por hermosamente creadas, porque hablan de los monstruos en muchas de sus formas. Pero si me preguntan a mí, por el monstruo en general, el que más me aterra es el monstruo interno, que dependiendo de cómo lo enfrentes te puede cagar la vida o empujarte a vivirla enfrentándote cada día a él.

SS: Todas las criaturas de *El Eternauta*: cascarudos, manos, gurbos y ellos eran mis favoritos. De mucho más grande accedí a las adaptaciones de Lovecraft realizadas por Alberto Breccia y me voló la cabeza. De adolescente leía la revista *Creepy*, la versión española, y allí me hice fan de la historieta de horror en blanco y negro.

LS: No es raro que la historieta argentina haya tenido tanta presencia de lo monstruoso.

Y claro que no es solo de seres putrefactos o de criaturas abominables de las que hablamos: los policías que vienen a buscar al protagonista de "El corazón delator" (de Trillo y Breccia) son Monstruos; la "Mujer Hermosa" de *Perramus* (de Sasturain y Breccia) es monstruosa; el crecer toma tintes de monstruoso en *El último recreo* (de Trillo y Altuna)… ¡La esposa de López! (también de Trillo y Altuna). Naturalmente, en la tradición historietística argentina abundan los monstruos tradicionales: mucho se ha escrito y dibujado sobre vampiros, demonios, aliens y demás cuestiones que tan interesantes son para hacer análisis sobre la sociedad en que vivimos y, claro, para divertirnos un rato. Porque, vamos, no nos vamos a hacer ahora los superserios porque estamos en una charla sobre la filosofía de lo monstruoso: los monstruos nos encantan –a Gato, a Salvador y a mí– porque, también, son divertidísimos… y quedan muy bien cuando los dibujan genios como los que me rodean.

HM: ¿Qué importancia le dan ustedes a lo monstruoso en sus obras?

CGF: Yo quiero un monstruo que importe, que te persiga, que te aterrorice. Que te haga hacer cosas, que de tan real sea la excusa perfecta para no hacer otras. Mis historietas están

ISBN 978-987-3617-74-4

plagadas de monstruos, porque todos tenemos miedo, *yo* tengo miedo y me parece una manera linda de enfrentar el tema. ¿Cuál era la pregunta? Ah, sí. Mucha importancia.

SS: Lo monstruoso está presente en todas. Es un desafío visual y conceptual. Siempre me propongo crear alguna criatura nueva salida de mi imaginación. Claro que las influencias son miles, pero no me interesa contar historias de vampiros, hombres lobos o zombies. Mi desafío es crear mi propia mitología de criaturas.

LS: En mi caso, los monstruos son fundacionales. No tengo obra sin "lo monstruoso" en algún lado, aunque más no sea en un par de viñetas. Tengo algunas obras de tintes costumbristas en las que, en algún momento, lo monstruoso es citado aunque más no sea en una pesadilla. Me gusta trabajar el concepto. Por un lado, cuando escribo libros para chicos me gusta jugar con lo divertidos que pueden ser los monstruos. Convertir en risa lo que debería ser pavoroso. Bastante compleja es la infancia como para que, encima, se le añadan temores (ojo: también tengo algunos libros para chicos que son directamente aterradores; lo que estoy queriendo decir es que, si puedo, elijo la risa; y los monstruos son un código con los chicos que siempre funciona). Los monstruos son los mismos en todos lados y en todas las edades. Un nene le tiene miedo a un vampiro. ¿Te cuento una cosa? Algunas veces yo también. Por eso son tan magníficos. Tengo un libro sobre monstruos que fue traducido a un montón de idiomas (ponele: coreano, serbio, griego…). Yo qué sé cómo es un chico croata o qué cosas le gustan, qué golosinas come, qué juegos prefiere. Lo que te aseguro es que en Croacia conocen tan bien mis monstruos como los conocía el pibe que fui y que vivía en Villa del Parque. Por ahí a La Llorona le dice de otra manera. Pero te aseguro que el concepto lo tiene. Y ese pibe, además, tiene el mismo miedo que tenía mi abuelo cuando era chiquito. Ahora bien, si los monstruos saltan las fronteras y le ganan al tiempo mismo… ¿cómo vas a dejarlos de lado a la hora de escribir? Te cuento una: una vez escribí una historieta que era sobre un gorila policía (*King Cop*, ilustrada por Omar Hechtenkopf). Si vos en Argentina hablás sobre un gorila policía está más que claro lo que querés decir, ¿no? ¡No hay nada más monstruoso que un gorila policía! (o un policía gorila…). Bueno, el libro se publicó primero en Francia. Y nadie le encontró el chiste. Leyeron una historieta de superhéroes con un monstruo como protagonista. Las críticas fueron estupendas, pero a nadie se le ocurrió ver el costado –si se quiere– político del asunto. Cuando se publicó en Argentina la lectura era tan obvia que no hizo falta ni siquiera mencionarla. Y en los dos casos funcionó: el gorila divierte. El monstruo salta las fronteras. Gusta.

ISBN 978-987-3617-74-4

Imagen 3. *El feo*, de Luciano Saracino (guión) y Omar Hechtenkopf (dibujos).

HM: ¿Qué son para ustedes los monstruos o cómo entienden la idea de lo monstruoso? Para muchos se trata de gigantes, zombies, freaks, cosas horribles y fantásticas, pero también torturadores, personas terribles, etc.

CGF: Todo eso, ¿no? Me gusta variadito. Lo monstruoso tiene muchas lecturas y formas de verlo. Por ejemplo, mi monstruo personal son las cucarachas. Hay gente a la que le pueden asustar las sillas. Lo monstruoso está donde canalices tu terror.

SS: Para mí los monstruos son los diferentes y muchas veces únicos. Siempre me interesó lo diferente y la estética brutal. Pero tratar de encontrar belleza en lo horrible. En lo diferente. El Alien de Giger es el mejor ejemplo de eso. Es una criatura tan bella como horrible. Es tan amenazante que infunde respeto. Me interesa más representar esa sensación, que hacer una criatura que infunda lástima.

LS: Dice Camus que el infierno es la mirada de los demás. No hay monstruo más tremendo que el cómo nos ven. De esa manera, nosotros también somos monstruos, porque miramos.

Somos un espejo que refleja otro espejo. Monstruos observando monstruos. Y eso sirve porque cada monstruo cuida que los otros monstruos no se devoren entre sí. Nos vigilamos. Nos castigamos. Vigilar y castigar: ¿qué otra cosa puede hacer un monstruo? Claro que en el mundo que vivimos el monstruo también es el diferente. Es el pobre que viene a golpearte la ventanilla del auto. Aquel al que hay que destruir. A mí me encanta el concepto de zombie: te rodean; son igualitos a vos (visten como vos, no vienen de Transilvania ni de Marte ni de ningún lugar lejano); tienen hambre… Si te agarran te comen desde adentro. Hay algunas lecturas muy interesantes que plantean que el zombie representa al sistema capitalista que quiere comerte (fijate que piden "cerebros", por sobre el resto de opciones que tiene el cuerpo para ofrecer). Eso me gusta. Buscar en "lo monstruoso" lo que estamos diciendo como cultura, como sociedad…

ISBN 978-987-3617-74-4

Imagen 4. Ilustración de Cecilia Gato Fernández.

como autores.

HM: ¿Hay temas monstruosos en sí o lo monstruoso depende más bien de un enfoque que se le da a un cierto tema?

CGF: Hay temas monstruosos, pero sin en el enfoque no son nada. No sé qué más decir... La respuesta es: *enfoque*.

LS: Las dos cosas. Una violación es monstruosa. Un asedio de vampiros a un autobús es monstruoso. Claro que podés girar la cámara (o la viñeta) y contar algo que no debería ser monstruoso y volverlo bestial. ¿No nos explicó Barthes que el amor puede ser monstruoso? ¿Conocen una situación más monstruosa que la de estar sumido en amor? ¿Han visto alguna vez a un monstruo más atroz que aquel que sufre de enamoramiento? Ahí tenés un tema que a simple vista no es monstruoso, pero que si le das el enfoque justo lo volvés monstruoso. ¡Por dios! Prefiero un vampiro a un enamorado…

SS: Creo que a todo tema se le puede encontrar el lado monstruoso. Todo lo podemos teñir de oscuridad.

HM: ¿La historieta presenta lo monstruoso solamente a través de la imagen? ¿Qué papel cumple la palabra?

CGF: La historieta se compone de dos cosas para ser creada: el guión y el dibujo. Es la bisexual de las artes. Una cosa no es sin la otra: la palabra justa en el momento justo, y la imagen correcta, con lo que se deja ver y lo que no, en el momento correcto, hacen a una buena historieta monstruosa.

SS: Se puede hacer una historieta muda y sigue siendo historieta. Pero la palabra nos permite darle una profundidad mayor al relato. Es muy difícil contar absolutamente todo solo con la imagen, pero es un desafío mayor.

LS: La historieta es un medio visual. No inventamos nada diciéndolo. Sin embargo (y acá

ISBN 978-987-3617-74-4

Imagen 5. Epígrafe: *Nocturno*, de Salvador Sanz.

tampoco descubro América), la palabra sugiere. Añade. Suma. Una de las viñetas más monstruosas que yo he leído alguna vez la dibujó y escribió el colega aquí presente, Salvador Sanz. En ella, una joven se asoma a una ventanita absolutamente oscura (la página es enorme, el negro es absoluto). La chica pregunta: "Ey, señor diablo. ¿Es usted?"… ¡Y todo lo que vemos es negro! ¡Vos te construís con lo que llevás adentro de tu alma lo que hay adentro de esa ventanita!

HM: ¿Es preferible sugerir o mostrar abiertamente lo monstruoso? ¿Qué ventajas y desventajas habría entre hacer una cosa o la otra?

SS: Me gusta jugar con las dos maneras, ambos recursos son interesantes. A mí me gusta escatimar, generar suspenso mostrando poco, pero en algún momento pelar. A veces cuando uno creó mucha expectativa y al final muestra, se producen grandes decepciones. Pero a veces no mostrar nunca nada me resulta cobarde.

CGF: Crear el clima es esencial, y eso se logra sugiriendo, creando momentos de tensión. Pero creo que en algún momento hay que "cumplir". Algo hay que mostrar. La ventaja de sugerir es que dejás al lector crear su propia pesadilla con los elementos que le entregás. Pero si no mostrás algo, lo dejás con sabor a poco. Pero creo que cuesta mucho crear un clima mostrando abiertamente todo.

LS: No hace falta dibujar al monstruo para que esté ahí. Te aseguro que en esa viñeta de Sanz a la que me refería antes el "lobo está". Y da mucho más miedo lo que no ves. Lo que habita detrás del punto donde la visión no llega a ver porque la oscuridad se adueñó de todo. Lovecraft no contaba casi nunca cómo eran los monstruos. Por eso Lovecraft sobrevivió. Porque sabía que los monstruos los tenemos adentro y que no hace falta que venga nadie a describírnoslos… Dame una palabra justa y te ayudaré a que el dibujo sea más monstruoso aún… aunque solo muestres una ventanita vacía.

HM: ¿Cuál sería el límite entre lo monstruoso, lo absurdo y lo ridículo? Piensen, por ejemplo, en lo que pasa con las películas de terror viejas, que hoy causan más gracia que miedo.

CGF: Uh, son duras las preguntas... Preguntame algo chistoso. Hacé un ruido de monstruo, o algo. En fin... El límite es muy delgado. Es más, hay todo un género que se dedica a

ISBN 978-987-3617-74-4

Imagen 6. *Ciro Todorov, el niño lúgubre*, de Luciano Saracino (guión) y Fernando Rossia (dibujos).

eso. Las películas clase B, por ejemplo, están para pasar un buen rato, ¿no?

LS: Es una línea muy difusa. Tenés que saber bien los códigos, como en todo. ¿Sabés lo jodido que debe ser escribir una historia de amor y que no quede cursi? Tenés que conocer el terreno. Estudiarlo. Y sí: el riesgo es mucho. Los que sabemos del género sabemos cuándo nos están tomando para la chacota, cuándo el que cuenta no tiene ni idea de lo que significa mantener un clima, tensar un hilo, mantenerte en la silla. ¡Y claro que los monstruos más truchos son los más divertidos! A mí me encanta mirar películas que fueron realizadas para producir pavor y lo que hacen hoy en día es desternillarte a carcajadas. Me dan mucha ternura.

¿Se reirán dentro de cincuenta de las cosas que hacemos nosotros hoy? Quién te dice… Por ahí sí.

SS: Por eso me resulta tan interesante el terror. Se tienen que conocer los límites, en qué momento lo terrorífico deja de serlo y se convierte en absurdo y ridículo. Es una línea muy delicada. No es nada fácil. Pero el receptor tiene que ver en esto. Hay personas muy sensibles e impresionables a todo, y hay lectores a prueba de balas.

HM: ¿Por qué les parece que los monstruos y lo monstruoso generan una atracción en los lectores cuando en principio se supone que deberían generar rechazo? Si es que eso efectivamente es así y no lo contrario: que en realidad generan más rechazo que atracción.

CGF: Porque todos nos relacionamos con los monstruos. Todos tenemos miedos. Y hay una identificación inmediata si la monstruosidad está bien lograda. Aunque hay gente que no lo disfruta, porque ¡vamos! es un tanto difícil enfrentarnos con ello...

SS: A mí me cuesta dar una explicación. De chico quería que ganaran los malos de muchas películas; más se esmeraba el director en que odiara al malo y más me seducía. Pero siempre pensé que me pasaba a mí solo, que era un niño retorcido y nunca supe bien por qué. Siempre me parecieron más interesantes los malos. Darth Vader era uno de mis favoritos y lo sigue siendo, je.

LS: Eso pasa por lo que decía antes: hay algo en lo más profundo del ser humano que pasa de cultura en cultura y de generación en generación: los monstruos, lo monstruoso. Nos da miedo lo que se oculta en la oscuridad. Nos da miedo –en definitiva– la muerte. Nos dan miedo las enfermedades… y a la vez nos atraen. Es esa cosa de niño que siempre vamos a tener de saber que a eso nunca vamos a poder acceder.

ISBN 978-987-3617-74-4

HM: ¿Habría una diferencia entre el monstruo como villano (algo más tradicional) y el monstruo como protagonista? El monstruo como protagonista ¿está humanizado? ¿Por eso genera identificación?

CGF: Por supuesto que genera identificación. Lo tenemos, por ejemplo, al monstruo del doctor Frankenstein. ¿Quién no lo quiere o no se identifica con él? La monstruosidad también viene por el lado de lo distinto. Todos nos sentimos bichos raros en el fondo (o no tan en el fondo).

SS: Se puede generar identificación con los monstruos, humanizarlos. Hay miles de ejemplos de eso en el arte. Supongo que a Frankenstein, en sus muchas adaptaciones, se lo encaró de las dos maneras.

LS: Te podría decir que cuando el monstruo se vuelve bueno es porque deja de ser "el otro" y pasa a ser un "monstruo como nosotros". La Bestia, de *La Bella y la Bestia*, es un "monstruo como nosotros". Cuasimodo es un "monstruo como nosotros". El Fantasma de la Ópera… Sienten amor. ¡Hasta son capaces de morir por amor! ¿Cuántos hijos de vecino son capaces de morir por amor? Yo no lloré cuando Di Caprio se hunde en el Titanic, pero me deshice en lágrimas cuando bajan a balazos a King Kong. King Kong está humanizado. King Kong ama. A mí también me han bajado a balazos por amar a la mujer no correspondida. ¿Cómo no sentirme hermanado con el pobre simio? Claro que los monstruos identifican. Yo también volvería de la muerte como Drácula para seguir el deseo de mi corazón. Y eso no me haría menos monstruo. Me haría, en todo caso, un monstruo que, en cierto punto, produce empatía con el espectador.

HM: ¿Hay algún tipo de mensaje o de moraleja en una historia con monstruos? ¿Qué pasa si los monstruos no son derrotados, si los fantasmas persisten? ¿Deberían ser derrotados?

CGF: Empiezo a sospechar que tenés un monstruo en tu placard y querés saber qué hacer.

No te voy a solucionar el problema, porque eso es cosa tuya. Pero te voy a dar un consejo... Los monstruos son como las cucarachas: donde matás uno, hay mil más.

LS: Cuando ganan los malos… Cuando los zombies toman la ciudad… Cuando los extraterrestres se apoderan de la tierra… Eso es algo que no pasaba tanto antes. Antes vos te quedabas siempre tranquilo porque los buenos ganaban. Ahora no. Ahora estamos contando –nosotros, los que hacemos los relatos– historias donde los malos no siempre pierden. ¿Será que nos dimos cuenta de que los malos ganaron hace rato? ¿Será que si los buenos son estos tenemos ganas de que vengan los malos y nos hagan pelota? ¿Será que la fórmula se agotó y es hora de contar el mismo cuento de otra manera? No tengo la respuesta. Sé que, a veces, es mucho más divertido escribir que el monstruo se come a la rubiecita. Sobre el mensaje… Yo no creo que haya relato con más mensaje (llamalo como quieras, filosófico, bajada de línea, panfleto…) que aquel que tiene monstruos entre sus líneas. Vivimos en una película de terror: ¿por qué habría de extrañarnos que nos fascine el tema? Me explico: Jason es un tipo que se la pasa matando a los que tienen sexo antes del matrimonio, a los que se drogan, a los que no se toman las cosas en serio, a los que profesan modas "no aceptadas"… a los negros. ¿No es un buen modo de decirte –

ISBN 978-987-3617-74-4

al adolescente que mira esas películas– que si sos parte de alguno de esos arquetipos te va a ir mal en la vida? Jason te va a reventar con un machete. El sistema (que, claro, es un monstruo) te va a castigar de otros modos (te va a encerrar, te va a dar trabajos peores, te va a discriminar…). Más claro echale sangre. El terror sirve para educar: "Caperucita, no vayas al bosque", "Mujer, no abras la puerta de Barbazul", "Eva, no escuches a la serpiente", "Esposa de Lot, no mires para atrás"… El miedo fija.

SS: Muchos autores destruyen al monstruo para transmitir tranquilidad al receptor. El famoso "final moral". Personalmente no me interesa dar mensajes morales cuando hablo de monstruos.

Espacio para preguntas del público

—Las historietas de monstruos ¿envejecen como el cine de terror, como Frankenstein?

LS: Yo creo que menos, y es una cuestión meramente presupuestaria. Era muy difícil hacer un monstruo creíble hace cincuenta años en el cine. Sin embargo, las historietas se dibujaban casi como ahora. Claro que cambió el modo de contar y la estructura que se utiliza para llegar a ese tipo de relatos… pero en una historieta es muy difícil que se le vea el cierre al monstruo del pantano. Existen algunas historietas de la editorial EC que, a mí, me resultan bastante aterradoras. Lo que no quiere decir que la historieta no haya crecido muchísimo en estas décadas, claro. Si envejece, lo hace más lento que el cine.

CGF: Todo envejece, los estilos envejecen, las historias también. Pero eso no nos impide apreciar y disfrutar un buen clásico.

SS: Parece que sí. Lo único que parece no envejecer es la literatura. Pero siempre están las grandes obras que se resisten al tiempo; hace poco volví a ver *Alien* y el tiempo no le ha hecho nada, sigue siendo una película increíble y actual para mi gusto.

—¿La historieta es narrativamente más simple que la literatura?

CGF: La historieta tiene otros recursos diferentes, que mezclan el dibujo con la narrativa. Se pueden hacer cosas maravillosas con las viñetas (lean a Chris Ware), con los dibujos, con las formas. Hay otras que solo las podés disfrutar en un buen libro. Pero no, no es más simple, es diferente (como un buen monstruo).

LS: Yo creo que la historieta es literatura. Es un modo de hacer literatura. Naturalmente, tiene sus modos que la diferencian de la prosa o la poesía o del ensayo. Es difícil verlo en términos de simple o complejo. Seguramente hay historietas infinitamente más complejas que ciertas obras literarias, y viceversa. Vos con la prosa (por ejemplo) te metés dentro de la cabeza del lector. Las cosas le suceden adentro. Con la historieta o el cine, la historia sucede afuera. Ahí está el reto: tenés que mostrar, pero eso que muestres tiene que dejar lugar para que el lector pueda "entrar", como lo hace en una novela, por ejemplo. Ahí está la complejidad. Ahí el juego.

SS: No estoy seguro. Nunca hice literatura. La literatura tiene mucho más años y ha madurado mucho más que la historieta. Pero en la historieta aún no se ha dicho todo. Eso la hace más interesante.

—¿Se siguen produciendo historietas? ¿Cómo está el mercado actualmente?

LS: Nos encantaría decir que estamos viviendo unos aires nuevos que nos llenan de fuerzas y le dan al medio una fuerza descomunal… pero la verdad es que estamos haciendo todos –dibujantes, guionistas, editores, lectores– un esfuerzo muy grande. Lo que se hace –que sigue

ISBN 978-987-3617-74-4

siendo poquito– está muy bien. Hay grandes obras. Se está publicando más que en las últimas dos décadas… pero falta algo muy importante: la masa de lectores. Sin eso, seguimos hablándonos a nosotros y a –ponele– diez mil personas más. Falta mucho para que tengamos un mercado fuerte, con lectores interesados en las novedades y editoriales dispuestas a jugar este juego. Pero vamos bien. ¡Somos pocos pero buenos!

CGF: No, las historietas dejaron de realizarse en 1930. Fran López es el único historietista en el mundo que sigue trabajando, y vive exiliado en un zepelín en alguna parte remota del mundo, creando historietas. Ahora en serio, las historietas siguen siendo producidas; de hecho, todos los que formamos parte de esta mesa las producimos. Y hay cosas maravillosas para ser disfrutadas. ¿El mercado? En EEUU y en Europa está que explota. Acá está lleno de historietistas y pocos medios para ser publicados. Pero está tomando fuerza nuevamente. Yo confío en que, dentro de poco, no solo Liniers va a estar de moda... Y quisiera agradecer especialmente, en nombre los participantes de esta mesa, a los organizadores de estas jornadas por este espacio que le brindaron a la historieta en el congreso de monstruos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Lope de Aguirre y el Amazonas: la representación de lo monstruoso

Carlos A. Rossi Elgue / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

"A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos." (Jorge Luis Borges, "El sur")

En 1539 Gonzalo Pizarro llega a Quito, sin tener aún 30 años y siendo uno de los hombres más ricos del Perú, con el objetivo de dirigirse por el oriente al País de la Canela, en el territorio denominado El Dorado, el país del oro. La columna de hombres entre los que se encuentra Francisco de Orellana se pone en marcha. A medida que avanzan en la navegación aumenta el calor y la humedad. La lluvia y el vapor sirven de marco a una progresiva descomposición del orden entre los hombres y las cosas: hasta las embarcaciones comienzan a pudrirse. Este poder destructivo de la Naturaleza cada vez mayor parece encerrar la promesa de una proporción equivalente de riquezas, lo cual impulsa a seguir. A causa de los padecimientos y el hambre, Gonzalo envía a Orellana río abajo a buscar provisiones.

Orellana traiciona a Gonzalo Pizarro, se deja ir a la deriva "donde la suerte lo guiase". El dominico Gaspar de Carvajal registra la navegación hasta llegar a un inmenso río, no comparable con ninguno otro visto hasta entonces. En esta tierra desmesurada los indios refieren por gestos la existencia de una tierra llena de oro y plata, que se encuentra en el interior del continente, protegida por las temibles amazonas. Desde la cultura occidental que rige la mirada de los conquistadores se interpreta el relato de los indios, por lo que en un arranque de la imaginación creen ver las Amazonas con sus propios ojos: emerge el imaginario de la Edad Media y los mitos grecolatinos. A pesar del intento por representar lo desconocido y ordenarlo dentro de los parámetros de la razón, una atmósfera irreal y onírica envuelve la expedición. Mientras se avanza por el río, la desmesura es una constante en el discurso sobre el paisaje, así como el imaginario sobre las amazonas y el tesoro del Dorado, de difícil acceso, que se inaugura con estos primeros relatos. El mundo conocido se imprime sobre la realidad desconocida posibilitando un orden dentro del horizonte de expectativas de los conquistadores, pero al hacerlo encuentra lo inabarcable de su tamaño, la desproporción que lo vuelve monstruoso. En este marco, el cronista José de Acosta escribe *Historia natural y moral de las Indias* (1590), intentando explicar las características del río Amazonas, en la zona *inhabitable* de la región equinoccial:

> Es tal la grandeza de este río, que, si se juntan en uno el Nilo y Ganges, y Éufrates no le llegan con mucho. […] Mas hablándose de ríos, con razón pone silencio a todos los demás aquel gran río, que unos llaman de las Amazonas, otros Marañón, otros el río de Orellana, al cual hallaron y navegaron los nuestros españoles; y cierto estoy en duda si le llame río o si mar. (Acosta, 2003: 128)

La representación del Amazonas se realiza a partir de la desmesura: inmenso, destructor, indefinido en tanto se lo confunde con un mar, inimaginable en tanto la comparación no sirve y sólo puede determinar que la imagen supera el límite conocido –el Nilo, el Ganges, el Éufrates. Lo nuevo se presenta ante la mirada como aquello de lo que emana el desborde, el caos que la mirada debe organizar dentro del sistema de valores reconocible. Por eso Acosta concluirá que

ISBN 978-987-3617-74-4

es “el emperador de los ríos”. [1]

Las características de la región vinculadas a la promesa del Dorado, y la historia de codicia y traición en torno a su búsqueda, son fundamentales para comprender la dimensión del personaje de Lope de Aguirre, central en la historia del “río de Orellana”. Él instiga el asesinato de Pedro de Ursúa, capitán de la expedición en la que se encontraba y se declara traidor al rey Felipe II, a quien enfrenta en una carta. Analizaremos la valoración histórica del personaje de Lope de Aguirre en relación con la representación del paisaje, en dos textos distanciados temporalmente que expresan dos visiones diferentes de su imagen y que responden a dos modos de concebirlo a partir de sus respectivos contextos de producción. Este contraste permite redimensionar la figura de Lope de Aguirre que Miguel Otero Silva explora al reconstruir los acontecimientos históricos, bajo una nueva perspectiva, en su novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, de 1975. Aquí Otero Silva toma como fuente principal la relación *Jornada de Omagua y Dorado* (1561) de Francisco Vázquez, integrante de la expedición.

El 26 de septiembre de 1560 Ursúa emprende la jornada en busca del Dorado, con un contingente de 620 hombres, en dos bergantines y once chatas con provisiones y ganado, de las cuales sólo quedan tres al momento de echarlas al agua, ya que las restantes se quiebran podridas a causa de las carcomas y la lluvia permanente. El espacio que se recorre, lo enmarañado de la vegetación y el recorrido serpenteante de los ríos, aparece como imagen simétrica a las intrincadas relaciones de poder entre los hombres, autodenominados “marañones”. La podredumbre que impone el territorio acompaña la posible traición entre los hombres:

> […] nos echamos río abajo, harto descontentos por dejar los caballos y mucha ropa y ganados y otras cosas que por la falta de barcos no se pudieron llevar; y con mucho riesgo de nuestras vidas, porque el río es poderosísimo y los navíos que llevábamos estaban quebrados y podridos, y también porque al tiempo de la partida hubo algunos motines. (Vázquez 1945: 37).

Lope de Aguirre organiza la traición que elimina a Ursúa y promueve el nombramiento de Fernando de Guzmán, quien también es finalmente asesinado. Él asume el poder, luego de la cadena de traiciones que conduce a la derrota de sus adversarios, sabiendo que las promesas del Dorado no son más que una ilusión, un invento de los indios para enloquecer a los conquistadores y con la convicción de que su verdadero objetivo es la gloria personal. El itinerario a seguir está señalado por la continuidad del camino que impone el río o el afluente que se tome en un cruce. El riesgo, tal como se expresa en la cita, proviene de dos fuentes equiparables: la Naturaleza y los motines. Cuando Lope toma el poder ese riesgo se vuelve absoluto y el espacio se desorganiza. Dice Vázquez:

> […] anduvimos perdidos entre muchas islas y brazos del río, que no sabíamos hacia dónde corría, porque las corrientes, con las mareas, eran tan grandes y tan continuas arriba como abajo, y los pilotos y gente del mar que allí había estaban desatinados y no entendían el río ni conocían las mareas. (Vázquez 1945: 88-9)

1 En el mismo sentido FranciscoVázquez, cronista de la expedición al Dorado de Pedro de Ursúa, observa que el Amazonas es *sin comparación mayor que los ríos de España.*

ISBN 978-987-3617-74-4

Lope de Aguirre representa el caos, por lo que provoca la misma incertidumbre que el río a los experimentados navegantes. Para ellos deja de haber parámetros que los guíen y sienten la desorientación. Microcosmos y macrocosmos se construyen de manera simétrica. En este caos surge Lope de Aguirre, figura señalada por el cronista como encarnación del mal, quien articula los mecanismos de la traición, según la mirada de sus compañeros:

> Era este tirano Lope de Aguirre hombre casi de cincuenta años, muy pequeño de cuerpo […] Era bullicioso y determinado, y en cuadrilla era esto; y fue gran sufridor de trabajos, especialmente del sueño, que en todo el tiempo de su tiranía pocas veces le vieron dormir, si no era algún rato del día, que siempre le hallaban velando. Caminaba mucho a pie y cargando con mucho peso […] Tuvo por vicio ordinario encomendar al demonio su alma y cuerpo y persona, […] (Vázquez 1945: 166-7)

Para Francisco Vázquez, Lope de Aguirre, -pequeño de cuerpo, mutilado, resistente, duro, maligno-, representa la monstruosidad, entendida como lo demoníaco. Y las quimeras vinculadas al paisaje, asociadas a lo paradisíaco, se transforman, en contacto con el mal y el peligro de muerte. A medida que el riesgo se intensifica, durante la travesía, el espíritu maléfico de Lope de Aguirre se manifiesta y reina.

El caos emerge de la contradicción que pretende sintetizar, en un mismo escenario, lo paradisíaco y lo infernal. Bajo estas condiciones la realidad deviene universo proclive a la locura, donde emerge la presencia de lo monstruoso en el espacio amazónico, ligado a la figura de Lope de Aguirre. La Naturaleza incomprensible se resiste a ser aprehendida e impone su reino caótico.

> De la lejanía llegan los ruidos insólitos de la selva, tal como si una compañía de músicos enloquecidos tocaran en bárbaro desorden sus instrumentos y desataran una melodía irracional y tenebrosa. (Otero Silva 1975: 198)

En la reescritura de Miguel Otero Silva no sólo se produce una correspondencia entre espacio y personaje sino que el espacio se significa a partir de Lope de Aguirre, evocando, una y otra vez, más allá de la anécdota, la presencia de la criatura monstruosa.

Otero Silva recupera la figura de Lope de Aguirre a partir de las fuentes que consulta, entre las que se encuentra la crónica de Vázquez y concibe una novela fragmentaria en la que, de manera explícita, el autor-novelista pone al descubierto su dificultad para avanzar sobre el pasado, entenderlo y reconstruirlo, con los medios disponibles. Por esta razón emergen las voces de los protagonistas bajo distintos tipos de discursos que intentan dar cuenta de los acontecimientos.

> De pronto nos cae por la margen izquierda el caudaloso y ancho río de la Canela, por esa poderosa corriente tributaria entró el descubridor Orellana con su barco "San Pedro", en ese punto el Marañón se vuelve irreparablemente universal, el navegante comienza a sentirse mínimo o infinito según la opinión que de sí mismo tiene. En mi caso un soplo de grandeza se me enrisca en el pecho entretanto el gran cristal del río crece ante mis ojos. Es algo como si volviera a nacer del vientre de mi madre, para el bien y para el mal. […] Ahora la majestad de este río me devuelve la conciencia de lo que realmente soy, no anciano renco y desdentado sino brazo dispuesto a coronar las hazañas más insignes, fuerte caudillo de más valer por encima de todos cuanto vales, valgo más y mucho más que el gobernador Pedro de Ursúa, valgo tanto como el rey Felipe, a quien Dios guarde, llegarás a valer menos que yo, rey español. (Otero Silva 1975: 185)

La figura de Lope de Aguirre incorpora el espíritu del paisaje y se engrandece sobrepasando el límite de lo imaginable ya que su poder excede al del rey. El personaje expone el

ISBN 978-987-3617-74-4

contraste entre el pasado de padecimientos y un momento inaugural de rebeldía vinculado a la utopía americana: él encarna la desilusión que provoca América para aquellos que desembarcan con el sueño de realizar grandes hazañas. En una carta hipotética de Lope de Aguirre dirigida al rey, él se queja por ver frustrada su misión de extender los límites del imperio y, por el contrario, encontrarse envuelto en una trama de traiciones por oro -y no por gloria, aclara Lope-, por lo cual las luchas en nombre del rey sólo consisten en sofocar sucesivas rebeliones, sin que esto traiga algún provecho.

Cuando Lope de Aguirre se suma a la expedición de Ursúa, ya había participado en las guerras civiles al servicio de la causa oficial, contra Gonzalo Pizarro, Pedro Alonso de Hinojosa, y Francisco Hernández de Girón. Aguirre participa en la lucha contra los traidores, lo cual le cuesta quemaduras en las manos por el disparo del arcabuz, la cojera de una pierna y poca recompensa por sus servicios. Esto traza el camino hacia su transformación en traidor, según la progresión establecida en la novela de Otero Silva:

> […] comenzaron a brotar las traiciones como gusanos, yo las había oído maldecirlas mil veces mas nunca había sentido en mi rostro su saliva pegajosa y verde, la historia del Nuevo Mundo ha sido amasado con barro de traiciones, […] (Otero Silva 1975: 142-3)

La traición se presenta como aquello que corroe las bases del imperio, y lo que lo conduce a su destrucción. Por consiguiente, cuando durante la expedición todavía estaba al mando de Ursúa, el capitán envía a García de Arce a buscar bastimentos y Lope, recordando los acontecimientos sucedidos años antes, cuando Orellana traicionó a Gonzalo Pizarro, piensa:

> A propósito de estos sucesos recuerdo yo que por estas mismas o parecidas aguas, e igualmente en busca de bastimento, envió a su preciado capitán Francisco de Orellana. Atestigua la historia que no volvió a verlo jamás pues Orellana no era un simple recogedor de tortugas sino un descubridor sediento de renombre. (Otero Silva 1975: 179)

Lope de Aguirre interpreta las acciones desde la lógica del ciclo histórico que observa Otero Silva como constante en América. Desde esta perspectiva se evidencia la lectura que realiza el novelista del pasado, entendiéndolo como una sucesión de ciclos que se repiten, en los que un orden es desestabilizado por la presencia de un agente destructor que debe ser sofocado, para luego comenzar un nuevo ciclo. Esta idea se materializa en la novela al hacer referencia a distintos momentos históricos en los que los personajes parecen copiar las acciones y los gestos de otros, en otros momentos.

En la novela, Otero Silva se incluye autodenominándose "el novelista" y expone, en una nota, cuáles son las fuentes que consultó para investigar sobre su personaje. Observa que todos juzgaron a Lope de Aguirre como traidor, demoníaco, incluyendo a Francisco Vázquez, excepto Simón Bolívar, quien refirió a él como el precursor de la independencia americana.

> Más todavía, (*expresa el "novelista" en la nota*) Lope de Aguirre. Por una afortunada determinación de la historia, otro hijo de fieles vasallos vascongados como tú, emprenderá dentro de doscientos cincuenta y ocho años la misma ruta que tú llevabas en Barquisimeto y te cortaron la cabeza. No eras tan loco, Lope de Aguirre, como te han juzgado tus infamadores. Simón Bolívar, tal como tú lo soñabas, cruzará las cumbres de los Andes al frente de sus soldados rebeldes e intrépidos, vencerá una y otra vez a los ejércitos reales en las llanuras del Nuevo Reino de Granada, proseguirá su jornada triunfante hasta el Perú y, tal como tú lo soñabas, arrojará para siempre de las Indias a los gobernadores y ministros del rey español, que ya no se llamará

ISBN 978-987-3617-74-4

Felipe II sino Fernando VII. (Otero Silva 1975, 260)

La construcción del personaje de Lope de Aguirre permite interrogar la historia, y el discurso historiográfico, haciendo de su escritura una reflexión sobre la posibilidad de acceder al pasado con las fuentes disponibles, a partir de lo cual se redimensiona la figura del traidor. La novela se propone como metahistoria en la que se cuestiona el pasado y se corrige lo falseado, en este caso se reivindica la figura de Lope de Aguirre a la luz de Bolívar, quien ordena, el 18 de septiembre de 1821, publicar la carta de Lope de Aguirre de 1561 a Felipe II, considerándola "el acta primera de la independencia de América". Sobre esta misma senda Otero Silva traza los rasgos del héroe vuelto traidor sobre todo por las condiciones históricas en que vivió: Lope de Aguirre, envuelto en la trama de traiciones con la que se encuentra en América responde al mecanismo enfrentándose al poder de la corona. De esta manera se impone la idea de la historia como mecanismo circular que se repite una y otra vez.

Comenzamos nuestro trabajo refiriendo a la expedición inaugural de Gonzalo Pizarro y la traición de Orellana porque Otero Silva vuelve sobre estos acontecimientos parta remarcar que aquella traición señala la impronta de un escenario en el que la tragedia se representará, hacia el futuro, en la expedición de Ursúa y más tarde en las acciones de Simón Bolívar. Por medio de la construcción de este linaje de traidores la traición de Aguirre se desplaza hacia la dimensión del héroe independentista: el autor subvierte el signo negativo sobre el personaje, aunque en el marco de una mirada escéptica sobre el mecanismo de la historia. Es decir, la sujeción a un poder externo y abusivo se impondrá nuevamente para que el próximo traidor lo derrote, y así sucesivamente.

Para terminar, retomaremos algunos puntos para reflexionar sobre la manera en se cruzan simbólicamente el paisaje del Amazonas a partir de la crónica de Francisco Vázquez y la reconstrucción de Otero Silva a fines del siglo XX. Entendiendo el espacio como un área geográfico-cultural observamos que, siguiendo la perspectiva de Ana Pizarro en *Amazonía*, la región es una construcción discursiva que responde a imágenes previas del ideario occidental, determinadas por la dualidad paraíso-infierno, las cuales condicionan la experiencia en el nuevo espacio descubierto. Las características del territorio actúan como dispositivos simbólicos que remiten al universo mítico del viajero. Esta sustitución de lo desconocido por imágenes reconocibles se produce en el marco de una naturaleza excesiva que se resiste al límite de los valores occidentales impuestos, tal como lo expone Francisco Vázquez, y conduce, por lo tanto, a la desorientación y el caos. En este contexto surge la figura de Lope de Aguirre y su modo de proceder como reflejo de un mecanismo de traición mayor en el que se encuentra el Nuevo Mundo. Las complicadas intrigas y motines de los hombres que el cronista Vázquez pone en paralelo a la enmarañada Naturaleza, en la construcción que Miguel Otero Silva realiza del personaje directamente se encuentran fusionadas. Es decir, el exceso del Amazonas despierta en Lope de Aguirre -contraparte caótica de las promesas utópicas vinculadas a los tesoros de América- la ambición de un nuevo reino y el engrandecimiento que lo conduce a la hazaña. El paisaje desmesurado del río encierra, en una significación paradójica, la ilusión del fabuloso Dorado y la podredumbre que corroe, asociada a la figura de Lope de Aguirre.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Acosta, J. (2003 [1590]). *Historia natural y moral de las India.* Madrid, Dastin.

Ainsa, F. (1992). *De la Edad de Oro al Dorado. Génesis del discurso utópico americano,* México, Fondo de Cultura Económica.

Otero Silva, M. (1985 [1975]). *Casas muertas, Lope de Aguirre príncipe de la libertad*. Venezuela, Ayacucho.

Pizarro, A. (2009). *Amazonía, El río tiene voces*. Chile, Fondo de Cultura Económica.

Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX.* México, Siglo XXI.

Vázquez, F. (1945 [1561]). *Jornada de Omagua y Dorado. Historia de Lope de Aguirre, sus crímenes y locura.* Buenos Aires, Espasa-Calpe.

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruos de la literatura popular: el bestiario de Caras y Caretas (1900-1910)

Laura Cilento / UNLZ, IES Nº1

Los escritores modernos, no solo se ven conducidos al estudio de los vicios o de las pasiones fuertes, sino también al estudio de las monstruosidades, por diversas razones: la primera es el interés científico; se experimenta una curiosidad más grande respecto de todo lo que es en la especie una anomalía, un ´fenómeno´ […] La segunda causa es que al pintar seres distintos, verdaderas monstruosidades, se excitan más fácilmente la piedad o la risa de la multitud. La tercera causa es que, dedicándose a semejantes asuntos, es fácil obtener un éxito de escándalo; se excita la curiosidad, sino el interés; un titiritero enseña a los espectadores deslumbrados una ternera de dos cabezas, pero si su ternera no tuviese más que una cabeza, aunque fuese la más bonita del mundo, no tendría ningún éxito.

J.M. Guyau. El arte desde el punto de vista sociológico (1887)

Siempre llamaron la atención del pueblo los animales que nacen con anormalidades que alteran su forma exterior, y la imaginación ha forjado alrededor de cada caso teratológico las más extravagantes leyendas. Unas veces se ha tratado de un engendro del diablo, que adoptando la forma de un determinado animal, ha dado nacimiento a un ejemplar destinado a asombrar a los humanos por su fealdad. […] La dirección del Museo Nacional posee una valiosísima colección de casos teratológicos pues no se produce ninguno en las campañas sin que sea remitido allí, ya como donación o ya propuesto en venta. De esta colección hemos tomado los casos que presentan nuestros grabados… "Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional". Caras y Caretas, IV, 129, 23/3/1901.

Epígrafes de los grabados: "Un gato con las patas en la cola"; "Un chancho con ocho patas"; "Cabeza deforme de ternero"; "Oveja con un solo ojo"; "Ciervo con dos bolsas de agua por astas"; "Ternera con dos cabezas".

La revista *Caras y Caretas* constituyó un proyecto periodístico sobresaliente por su extensión temporal (1898-1939) y por articular una tradición preexistente de revistas satírico-políticas con una propuesta de lecturas generales para un gran público. Para este último en especial –que no era el único consumidor de la publicación– se desplegaron códigos culturales fuertemente apelativos. Por un lado, la oferta de este semanario en el período revisado tiene el perfil familiar del mundo doméstico, el del mundo exterior con su grandiosidad hecha inmediata en las crónicas de las primeras páginas y el del "mundo moderno", con un asombroso inventario de nuevas tecnologías. Así, para el universo familiar, *Caras y Caretas* (en adelante, CyC) propone gimnasia casera, recetas

ISBN 978-987-3617-74-4

de cocina y viñetas con breves historias ocurridas a bebés o niños, retratados en "instantáneas" que los descubren en algún acto incorrecto. Los enfrentamientos bélicos o las muertes de los grandes estadistas encabezan los números, e incluso pueden absorberlos[1]. Todo este repertorio de información tiene, a su vez, un costado "freak", la mirada distorsionante de una apropiación que no asimila el progreso sin antes admitirlo como un artículo fallado en un mundo en el que proliferan la excepción, lo accidental, las malformaciones; en definitiva, un mundo sometido al arbitrio de la naturaleza, o en el que la naturaleza sigue imprimiendo su marca sobre la obra humana para delatar sus imperfecciones.

Una lectura atenta a esta cosmovisión podría detectar afinidades entre la carrera por la perfección de las máquinas y el "involucionismo" de un mapa humano del que se descubren zonas inhóspitas: la sección "Curiosidades" se encarga de señalar desde un matrimonio sin brazos hasta un niño que escribe con ambas extremidades a la vez; despiadados asesinos y delincuentes peligrosos tienen secciones propias en la primera parte de la revista, junto con la actividad de los príncipes o los anuncios de las promociones de la Universidad de Buenos Aires (aquellos profesionales que precisamente tabularon las nuevas categorías de la marginalidad en la ciudad moderna). Entretanto, los monos se vuelven cada día más civilizados[2].

El entorno *freak* es un territorio imaginario fronterizo con lo a-normal que adelgaza esa franja limítrofe con la literatura ofrecida en la revista[3]. Las zonas rurales presentan una notable persistencia, en términos de la información elaborada por CyC, para aportar a los asombros urbanos una cuota de excentricidad que llame la atención sobre ese orden ligado a la Argentina pre-moderna. Los ejemplares de animales con defectos que aparecen bajo la sección "Teratología" (n. 129, 13/3/1901), aportados desde diversos establecimientos de campo, tienen detrás de su manifestación física una "biografía legendaria" (v. epígrafe). La naturaleza es un reservorio de misterio, e instala una "cuenta pendiente" respecto de la racionalidad de los progresos tecnológicos y del credo de los positivistas, como lo atestiguan las fotografías de curiosos que acercan su oído al "eucaliptus misterioso" del que se desprenden lamentos y quejidos (n. 226, 31/1/1903). La revista rinde culto explícito de este territorio: solicita de sus lectores que envíen sus propias experiencias a una sección denominada "Lo desconocido" (n. 313, 1º./10/1904); la convocatoria crea un arco que abarca desde lo fantástico tradicional hasta las prácticas paracientíficas, y se encarga de presentarlo

1 Los números dedicados a la reina Victoria y a Mitre son característicos del período.

2 Monos inteligentes, que aprenden a hablar, a alimentarse y hacer la cama, incluso a firmar cheques son "Ham" (n. 88, 9/6/1900), "Esau" (n. 235, 4/4/1903) y "Cónsul" (n. 267, 14/11/1903). También –y aquí la asociación con el freak es más nítida–, "Monos que parecen personas y personas que parecen monos" o defensores del darwinismo que ostentan rasgos simiescos, como en el cuento "Transformismo", de Ernesto Cabrera (n. 153, 7/9/1901). Como todos los textos mencionados corresponden a CyC, que por otra parte no trae páginas numeradas, citaremos por edición y fecha.

3 Josefina Ludmer utiliza el término "*freak*" en al menos dos acepciones, siempre ligadas a la descripción del fenómeno *Caras y Caretas*: en un caso, asociadas a la curiosidad, la anormalidad, por remisión al American Museum del empresario circense norteamericano Barnum (1999: 188); por extensión, y como un segundo uso, ligado al juego periodísitico, representado por Soiza Reilly y sus entrevistas, que cruza las celebridades con los *freaks*, entendidos como marginales: "Los célebres-centros están en el exterior, en Europa /…/ y los célebres-márgenes *en Argentina y Uruguay* (son los freaks: bohemios, derrotados, neurasténicos, dementes, criminales, drogadictos y hasta lustrabotas y mendigos" (Ludmer, 1999: 192. Subr. de la autora)

ISBN 978-987-3617-74-4

como “zona no explorada por la ciencia”, de modo tal que no pueda dudarse de la “fe en el progreso” de la publicación:

> Desde la historia del lúgubre aparecido y de las almas en pena, que mantienen el interés de los contertulios de fogón, hasta los fenómenos más vulgares de la telepatía y del hipnotismo, existe una gradación completa de hechos que la ciencia trata de penetrar y que muchos hombres sabios y de sano juicio no desechan, quienes, si bien no han podido dar con las causas generatrices, los admiten tales como son...

El cuadro de las creencias es tratado con la misma meticulosidad de la muestra fotográfica: el objeto es excéntrico, pero se lo captura con métodos rigurosos. Un horizonte compartido con el “espíritu científico” que no pretende desdibujar el imaginario popular, aunque sí encuadrarlo.

Por otra parte, un interés muy marcado por registrar y procesar los cambios que la modernización estaba imprimiendo a la sociedad de la época, su nueva composición y su creciente multiculturalidad, obligaban a incursiones de corte periodístico, que generalmente eran “traducidas” a términos cercanos a esa amenidad, de modo tal que la información era tratada no tanto según cánones atribuibles al “rigor periodístico”, sino según el horizonte de lectura que se presuponía, ligado a la novedad, lo curioso. Geraldine Rogers puntualiza esta apuesta periodística en algunos principios organizativos generales: la articulación de un discurso para representar a grupos extensos y heterogéneos; la aparición de “raros y asociales”, que en ocasiones están encuadrados según criterios médico-legales, y en otros “rarifican” el lugar de enunciación, ya que se pone en boca de ellos la crítica a la cultura de masas. En última instancia, este tipo de opciones crea las condiciones de posibilidad para un grado de ficcionalización y de espectacularización que autonomizan el discurso de la revista respecto de funciones pedagógicas explícitas o del apego estable a cualquier tipo de legalidad.

El periodista gozó de una posición privilegiada para captar el proceso de los cambios, porque pudo alternar una libertad absoluta para utilizar su mirada y tratar de aprehender los fenómenos modernos –que por su mismo carácter inédito no estaban aún absorbidos en interpretaciones globales√ con la inmersión en la maquinaria editorial, que despegaba de su existencia palpable y artesanal hacia la revolución en los modos de reproductibilidad.

Por una parte, la mirada, atrapada por el detalle, “naturaliza y miniaturiza” (Fritzsche, 2008: 101) y escapa a lo conflictivo, que no es la realidad de los nuevos seres y los márgenes, sino los esquemas ideológicos y morales que buscan explicarlos. El periodista en esa ---“irresponsabilidad” elude las síntesis, que son el espacio verdadero del conflicto (2008: 56-57). Josefina Ludmer propone una equivalencia entre ser periodista y ser moderno, desde el momento en que a este profesional le corresponde naturalmente la misión de escribir “sobre los nuevos símbolos”, en una tarea donde se establece más de un cruce con la búsqueda modernista; más desafiantemente, llega a llamar a CyC el “semanario modernista-popular” (1999: 177).

Por otra parte, los medios técnicos absorben esta puesta en suspenso de los problemas en la lógica mercantil, una vez que han resuelto su propio desafío: ingresar a la vida cotidiana de las masas populares con el formato y los contenidos que los incluyen y los interpelan; en razón de esta conquista de los medios de representación hecha por la prensa popular, una revista como CyC

ISBN 978-987-3617-74-4

puede contener y mezclar todas las líneas culturales del período "porque como medio está en otro nivel, tecnológicamente más moderno y por lo tanto más masivo y más ´popular´, y a la vez representa la vanguardia del periodismo cultural" (1999: 251).

Diversos cruces se produjeron entre la zona periodística y la zona de producción netamente literaria de CyC, en tanto en ambos casos la actualidad y los temas "de interés" se manifiestan a partir de escenas de diálogo, con la oralidad como mediación por excelencia para absorber la vida cotidiana y los nuevos sujetos populares. Varios autores destacados de la revista (Fray Mocho, Nemesio Trejo, entre otros) se especializan en el costumbrismo en su variante dialogal, y desde el momento en el que dejan hablar a esos personajes surgen zonas de su cotidianeidad, de su vida privada, sus diversiones, sus relaciones amorosas, sus pleitos familiares y, en una vertiente paralela, sus críticas a los sistemas políticos, ligados al engaño, del que son víctimas lúcidas. Al mismo tiempo, inscribe estas versiones en franca polémica estética con las versiones narrativas (monológicas) del nacionalismo cultural que asoman, con cierta frecuencia, en esas mismas páginas. Esa polémica se inscribe con mayor contundencia cuando esos diálogos se sobreimprimen a la experiencia periodística, momento en el que la participación del criollo en la modernización (al menos en la que corresponde a la mediación técnica reproductiva de la palabra) se hace más visible y desafiante que la rememoración de sujetos populares del pasado.

El objetivo consistirá en ver qué aportes mutuos realizan los dos tipos de diálogo (costumbrista, periodístico) en la economía discursiva de la revista, y en tanto en todos los casos que se privilegiarán, al menos uno de los polos enunciativos le está reservado al sujeto popular, que ingresa espectacularizado en los descensos a la animalidad o en los límites de la leyenda y del *fantasy*.

› *Entrevistas imposibles. Ilustres bestias*

Muy paulatinamente, desde el comienzo de la historia porteña de *CyC*, el *interview* fue entendido como material periodístico de real interés; poco a poco la publicación lo consideró un género destacado como modo de acceso directo, íntimo y preferencial a los personajes, que en un principio fueron locales y, desde 1907, también nombres famosos de la cultura y la política europeos, entrevistados por el corresponsal exclusivo de la revista en Europa, Juan José de Soiza Reilly (1879-1959). No obstante esas oportunidades reales, este heredero de Fray Mocho, su introductor en el medio gráfico, integró sin conflicto la dicotomía escritura literaria-escritura periodística y acuñó un "arte poética" de lo que denominó "periodismo literario", practicado por él mismo y otros colaboradores (es el caso de Charles de Soussens) en entrevistas auténticas a veces, y muchas otras ficcionalizadas o francamente imposibles.

Cierta zona de la literatura dialogada de la revista da cuenta de la ambivalencia entre los contenidos de actualidad y la libre inventiva, que se ofrece desenfadadamente a través de la comicidad, en muchos casos con acento satírico. Si el sujeto popular constituía una convención extendida y ya asimilada, la prolongación de la subalternidad a lo no humano permite exagerar la nota aún más. Por añadidura, algunos textos desplazan, haciendo explícita la mediación, el género

ISBN 978-987-3617-74-4

do á la manera de los pescadores. De sus ojos brotan miradas impregnadas de odio. Está enojado.
—¿No sabe usted que soy el rey?
Me inclino... Cada palabra tiene su abolengo y la palabra "rey" es muy ilustre. Cuando se pronuncia en alta voz hasta los anarquistas doblan la cabeza...
—Yo soy el rey de esta costa. No quiero que nadie pase sin mi permiso. Pero es inútil. A los reyes ya no se les hace tanto caso como antes... Esta orilla tiene fama diabólica y con razón. A veces encuentro sobre los yuyos algún cadáver... Rezamos sobre él un padre nuestro, y lo enterramos en cualquier rincón, ó lo echamos al agua. El agua es buena. Es una tumba más amable, más suave, más fresca que la tierra... En otras ocasiones es el río el que arroja á la costa algún cuerpo sin vida. Se lo devolvemos para que los peces engorden, pero la corriente se enoja y nos lo devuelve. Así nos entretenemos mucho tiempo. Jugamos con la muerte... Hace pocos meses vino un joven á verme. Sonriendo, me preguntó si quería tener la bondad de indicarle un sitio apropiado para celebrar una fiesta. Le miré los ojos. Y comprendí... Entonces le mostré un árbol muy grande, muy maternal... Se fué. Pero volvió al día siguiente. ¿Y sabe usted lo que hizo? Ató una soga al árbol y se colgó del pescuezo... Tenía la lengua afuera y se reía, pero en silencio, porque estaba muerto. ¿De quién se reía? Tal vez de las mujeres. La tontería humana es más fuerte que el pampero... Pero lo que me preocupa son los crímenes. A los criminales no se les puede ver. Vienen como sombras y se van... ¿No será el diablo? Las víctimas tienen casi siempre en el pecho un mordisco de perro. Mis hijos cazan, lavan ó pescan. Yo también. ¿Nunca ha pescado con caña? Es muy divertido. Una madrugada en que estaba pescando, creí sacar un tiburón. ¿Sabe lo que era? Una botella forrada con una media. En el interior del frasco había un papel casi destrozado por la humedad. Lo leí. Decía: "Naufragamos. El que encuentre esta botella podrá recoger el dinero que he enterrado en..." El resto de la escritura se había borrado completamente... No pude conocer la cumbre de ese tesoro. Así tiene usted cómo la casualidad es colaboradora de la suerte. Dios es amigo del diablo.

Juan José SOIZA REILLY.

Viñeta de Arnd.

Menrad

Figura 1

de diálogo periodístico al campo literario costumbrista para desfamiliarizarlo, y no es casual que sean los escritores profesionales que también tienen en la mira las estéticas modernizadoras los que se animan a dar ese paso. Uno de ellos es el francés radicado en la Argentina Charles de Soussens (1865-1927), que ofreció un *interview* entre un periodista y un yacaré recién llegado a Buenos Aires en "Con el rey de los ríos" (n. 354; 17/5/1905).

A punto de ser encerrado en el Zoológico, el reptil celebra las muestras de refinamiento de la sociedad porteña, pero sospecha de quienes, si bien le ofrecen alojamiento excelentemente ubicado, lo acollaran y lo inmovilizan. Entre la ironía propia de la ingenuidad y la característica de la "extranjería" (su condición de no porteño y no-humano), el visitante litoraleño aspira al lujo y la ociosidad: "…Figúrese que vino un señor de aspecto muy bondadoso e inteligente. Me examinó un rato […] y habiendo comprobado la pureza de mi genealogía, prometió alojarme sin tardanza en un soberbio palacio de Palermo". Así como, dentro de las fórmulas de cortesía, el periodista finge respetarlo ("Había que ver su tamaña boca al espectorar sus grotescas carcajadas"), la conversación se cierra cuando el yacaré confiesa cuál es el propósito de su visita, en un gesto que lo humaniza definitivamente: "He venido aquí ¿sabe a qué? -Todavía no, señor. -¡A completar el millón de habitantes!". Esta "democratización extrema" de los personajes entrevistados se repetirá en otras ocasiones, en las que reaparecerán entrevistas a animales, como la "realizada" al famoso chimpancé Cónsul (Agapito Candileja, "Interview a S.M. Cónsul III", n. 402, 16/6/1906; v. nota 2) o los artículos sin firma "Un reportaje al orangután ´Petronio´", n. 471, 12/10/1907 y "Un reportaje al elefante del Casino", n. 577, 30/10/1909.

ISBN 978-987-3617-74-4

Las entrevistas a animales permiten desplegar en un grado máximo la ambigüedad enunciativa, dado que se los presenta simultáneamente con rasgos personificados y admitiendo la imposibilidad de que puedan acceder a las facultades humanas: "Este mono no habla con palabras. Habla con gestos. Tiene en sus ojos y en su boca una expresión tan humana, que al verlo se piensa en la utilidad de los discursos de Tornquist y de Cernadas" (Agapito Candileja, 1906); Petronio "se encaramó con presteza en un barrote de su palacio y adoptando una postura académica nos habló de sus nostalgias y de sus dolores" (s/f, 1907).

Estas entrevistas vuelven a fusionar los códigos periodísticos con un actualizado bivocalismo del hablante subalterno; dice el periodista que está detrás del *interview* al elefante: "No teniendo a quien reportear resolvimos hacer un reportaje a un animal tan ilustre"; la pauta sigue siendo, como en el caso del cuento de Charles de Soussens, la de apelar a un objetivo periodístico prestigioso, aunque parodiable: la celebridad, a la que se le unen los atributos de visitante para hacer conscientes los códigos periodísticos modernos, pero en un retorno a la sátira disfrazada ahora del tópico de solicitar opiniones al extranjero. Como es habitual en CyC, el hablante subalterno es investido de autoridad moral en dos movimientos: uno primero, que lo construye como ser moderno, civilizado y le da respetabilidad social; el segundo, que muestra que detrás de esa careta de asimilación a los valores consensuados, hay una naturaleza no dominada por el clisé. En este segundo momento se localiza el bivocalismo: el hablante subalterno natural dice lo que quieren expresar los autores; todos los animales gozan de los atributos deseables de la sensibilidad y la intelectualidad con un grado de refinamiento digno de la cultura contemporánea; no obstante, conservan una libertad de opinión que no es un atributo de la misma serie, sino de una "franqueza animal". El texto se encarga de mostrar esta duplicidad: "El señor Elefante es un animal muy culto. Sabe conversar sobre muchas cosas. Tiene opiniones políticas. Conoce música y, en sus mocedades, dice que fue editorialista…".

Las opiniones de estos animales célebres, en un grado de bivocalismo al servicio del enunciador real, son antidarwinistas, paradójicamente, al vehiculizar un pensamiento misantrópico; Petronio tiene una teoría biológica: "se trataba de probar que el mono desciende del hombre, al revés de lo afirmado por algunos ilustres amigos de Darwin"; a su vez, Cónsul también cree tener una condescendiente estima por Victorino de la Plaza cuando reconoce que "Él ha sido mi mejor compañero de viaje. Simpatizamos mucho. No sé qué extraña identidad de pareceres no une, pero lo cierto es que tengo en él un verdadero amigo. O algo más. Creo tener en él un verdadero hermano. ¡Se lo juro, por Darwin!" (Agapito Candileja, 1906).

› *Entrevistas inverosímiles. El hombre de la selva y la bruja*

Soiza Reilly, por su parte, ensaya una forma de entrevista imposible con un lugareño en "Una costa misteriosa" (n. 385; 17/2/1906) (V. Figura 1). El periodista se interna en una zona litoraleña no especificada, lo que implica "vagar por una tierra de arcanos, de delitos, de sombras, en donde el

ISBN 978-987-3617-74-4

espíritu de las viejas leyendas flota como un ensueño, es para la imaginación de los hombres sutiles un pecado demasiado prohibido para no ser delicioso". La entrevista se introduce como un "encuentro casual", con los mismos protocolos que rigen la narración literaria: un "¿Quién le ha dado permiso para venir hasta aquí?", lanzado por un "viejo selvático" interrumpe al periodista *flanêur* y genera la entrevista. Le cuenta que, viviendo en esa ribera, ha visto delincuentes, suicidas que siguen recorriendo la costa y botellas que traen mapas de tesoros escondidos… El entrevistado, sospechosamente, parece hecho a medida de la sensibilidad del narrador; es un sujeto popular aunque, a diferencia del equivalente del diálogo costumbrista, no habla como un criollo, sino como un Zarathustra, y no habla de la realidad cotidiana, sino de lo improbable o lo imposible. Si la anécdota en sí misma no permite el gesto de la verificabilidad, la fotografía crea un contraste ridículo: es, efectivamente, un paisano el referente icónico del discurso citado, aunque un epígrafe lo desvirtúe irónicamente: "El rey preparando su almuerzo", y otro lo invierta carnavalescamente: "Nemrod", en una asociación bíblica que lo emparenta con el considerado primer monarca, pero también con la tradición de los "rebeldes a Dios". Benjamín Villalobos entrevista a una mujer que, con el apodo "Gallina", es considerada, según reza el artículo, "La bruja del riachuelo" (393; 14/4/1906) (V. figura 2). Como una realidad de dos caras, la bruja es una leyenda que estigmatiza una vez más a la mujer, pero también porque el texto descorre explícitamente el pensamiento supersticioso, la representa como producto de una realidad social valiéndose de otra espectacularidad: la de revelarla como una ex noble y rica que perdió su posición luego del abandono de su marido. Cualquiera sea la cara que se mire, la "Flaca, raída, angulosa" (según el epígrafe de la foto) es un suceso periodístico porque explota la inverosimilitud y la conjunción de los extremos. De todos modos, el periodista deja al descubierto el mecanismo persecutorio que genera precisamente la respuesta sobrenatural: la gente construye en torno de ella "toda suerte de fatídicas leyendas. Impútanle fantásticos delitos, achácanle todo maleficio, supónenla en pacto con Satanás… Dicen que de noche se transforma en un vampiro, de ojos llameantes, que chupa la sangre de los infelices que duermen al raso. …"

LA BRUJA DEL RIACHUELO

Todas las noches, buenas ó malas, lluviosas ó de luna, hace su aparición en las oscuras callejuelas de la Boca, una infeliz mujer, que, de bella, codiciada y rica, vino á dar en bruja popular y espanta-niños. Las madres boquenses le deben estar agradecidas. Con invocar su nombre basta para que los chicos se les duerman: «¡Que viene la *Gallina*!»... Y el chiquillo, amedrentado, esconde su cabecita entre las sábanas, para que la bruja no pueda llevárselo al infierno.

* * *

Flaca, raída, angulosa, préstase su decrépita figura para que la superstición de las gentes borde á su alrededor toda suerte de fatídicas leyendas: Impútanle fantásticos delitos, achácanle todo maleficio, supónenla en pacto con Satanás... Dicen que de noche se transforma en un vampiro, de ojos llameantes, que chupa la sangre de los infelices que duermen al raso. Una mañana de invierno se encontró muerto en un banco de la plaza Solís, á un pordiosero, que debió congelarse con la helada; se lo imputaron á la *Gallina*... De esa muerte nació la leyenda del vampiro.

La *Gallina*—sigamos con el apodo, ya que el nombre propio no hace al caso—debe temer que amanezcan pordioseros congelados en las calles de aquel barrio... Aun cuando la justicia no le pida cuenta de esas muertes que no hace, la tontería popular la cree culpable. He ahí el por qué de los empellones y malos tratos que tiene que soportar la infeliz mujer. He ahí el por qué de la inquina con que se la desecha en todas partes.

¡Que viene la "Gallina"!

Flaca, raída, angulosa...

* * *

Hace pocas noches nos encontramos con ella. A fuerza de preguntas hábilmente dirigidas—perdón por la inmodestia—como tiene que hacerlo quien vive de averiguar lo que no quiere decirse, para luego soltarlo á los cuatro vientos... A fuerza de preguntas, declamos, logramos que nos *contara* su historia. (Subrayamos la palabra, por si hay algo de *cuento* en el asunto).

* * *

Es una historia triste... triste hasta dar miedo. ¡La infeliz mujer lloraba!...

Bella, joven y rica; poseedora de un título nobiliario, llegó, recién casada, á las playas montevideanas. La alta sociedad de la vecina orilla tuvo para ella su más fina sonrisa. Fueron célebres las tertulias que ella daba. La *Gallina*, la vieja, la bruja de hoy, vió á su alrededor una corte de admiradores que seguramente la desconocerían hoy si la vieran por la calle hecha un guiñapo.

En su hogar, modelo de hogares, encontraba calor y vida todo lo que fuera gentileza y talento... Y así vivió feliz y satisfecha, hasta que una belleza mercenaria se interpuso entre los esposos: la abandonó el marido llevándose la fortuna que tenían y dejándole en cambio un niño á quien mantener... Vinieron para ella días de dolor, noches de insomnio, de desesperación... Luego la escasez... El hambre... La falta de hogar... El pordiosear por las calles y tabernas... Un tumbo aquí, otro allá... Un buen día la prendieron por ebriedad. Cuando salió de la comisaría se encontró sin hijo. No sabe si se ha muerto ó vive... Lo ha buscado como la hembra busca á su cachorro... Y aun cuando va calle arriba por la de la amargura, no ha podido dar con él...

* * *

Sola, abatida, con leves recuerdos del pasado, que es para ella un verdugo que la ahoga, arrastra su infortunio por las calles de la Boca. Los que no la conocen la desprecian. Los que sospechan su «historia» le alargan un mendrugo. Nosotros la compadecemos y le deseamos la menor cantidad posible de empellones.

BENJAMÍN VILLALOBOS.

...logramos que nos contara su historia...

Fot. de CABAS Y CARETAS

Figura 2

ISBN 978-987-3617-74-4

Gérard Imbert, teniendo en cuenta que ese "modo espectacular" "en vez de eliminar el mal, lo da a ver, visibilizando las fuentes del mal, transformándolas en ceremonia del horror" (2002: 20). Uno de sus principales procedimientos es "la escenificación, más o menos dramatizada, de esta realidad en reportajes, docudramas e incluso series" (2002: 21). La pauta de CyC, no obstante, elabora este show del horror con la dramatización que no desmiente, pero sí cruza las fronteras del realismo hacia lo anormal o lo imposible llevando a los extremos el verosímil del suceso, y en esa nueva realidad transformada la risa, unida o asociada a lo increíble que potencia sus efectos, multiplica la posibilidad de asimilación de la diferencia ("lo cómico y lo fantástico favorecen la difusión de la violencia, embotando nuestra sensibilidad ante las agresivas deformaciones de los sujetos humanos", reflexiona Siebers, 1989: 116)[4].

Soiza nos recuerda que la operación de sentido que constituye el dispositivo de la industria cultural, como señala Jesús- Martín Barbero, se basa precisamente en "la fusión de los dos espacios que la ideología dice mantener separados, esto es, el de la información y el del imaginario ficcional" (1987: 65). Si esto vale para los géneros periodísticos, también cabe observar para la dimensión literaria propuesta por CyC, que el costumbrismo realista, y el legado de las voces gauchescas, son solo una –no la única– de las vetas discursivas de la cultura popular.

4 Como dice Ludmer, las formas se acercan al comic, la ciencia ficción y los géneros que instalan la fantasía (dado que, citando a Nathanael West, "los comics ilustran una cultura en la que la violencia es tan gratuita y endémica que no se la nota", todo gira "alrededor de la relación entre la violencia y las ficciones del periodismo de los modernismos". 1999: 289)

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Fritzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Imbert, G. (2002). "Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico)". *Trama y fondo: revista de cultura*. 12: 19-30.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili.

Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX*. La Plata, Edulp.

Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. México, FCE.

ISBN 978-987-3617-74-4

Uso de lo fantástico en la representación de lo político (1946-1955)

Ferreiro, Silvia / Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)

Guevara, Tatiana / Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)

Que el lector sienta que está en un mundo muy extraño, que él mismo es muy extraño, que el hecho de vivir es rarísimo, que el hecho de que haya tres dimensiones es raro, que el fuego y el tiempo son rarísimos. Si un poeta consigue eso, ha conseguido todo.

Jorge Luis Borges

» *Palabras claves: Espacio público – Intelectuales – Literatura fantástica – Masas populares – Invasión*

A mediados del siglo XX, se produce una profunda alteración en el capital cultural que configura el identitario nacional argentino. La emergencia del peronismo como nueva expresión política, instituye un lenguaje, un repertorio de valores, hábitos sociales, modelos culturales y referencias intelectuales propias, que contrastan con el *deber ser* político y cultural del heterogéneo campo intelectual argentino. Con Perón en el poder, se trunca un proyecto político vinculado a retribuciones simbólicas, parámetros de valores, espacios de circulación y mecanismos de distinción al interior de la clase media. A partir de 1945, Perón, habilita a la "barbarie" unida, para ocupar todos los espacios de socialización, la cultura popular monopoliza la opinión pública y la realidad simbólica. Los cambios significativos que produce en la esfera pública, la propuesta peronista fueron recibidos como un complot por el campo cultural liberal, para sabotear al sistema democrático y representativo. Consecuentemente, el campo cultural antiperonista ve desbaratarse los proyectos políticos vinculados al sistema de relaciones sociales que la sociedad establece con la cultura. Asimismo, el peronismo, generó una profunda alteración del uso y significado del espacio público[1] que la burguesía percibió más en sus efectos que en sus causas. El espacio público, simbolizado en la plaza como lugar que aloja las expresiones de la cultura urbana, sufre una transformación monstruosa, avalada, impulsada y explotada por Perón. Motivo que los lleva a asumir desde la cultura una gestión tutelar de las diversas tradiciones liberales.

El accionar de los intelectuales antiperonistas contra el gobierno de Perón, es un tema abordado en las últimas décadas. Nuestro trabajo tiene por objetivo indagar la utilización de la literatura fantástica[2] en el discurso opositor que los intelectuales antiperonistas generaron ante

1 El espacio público es el lugar en el que la sociedad se hace visible, donde una multitud de vidas privadas se manifiestan conjuntamente, relacionándose e identificándose, otorgando una dimensión cultural a la suma de lo individual.

2 Parecería que la literatura fantástica operó como un resguardo de la identidad del grupo ante la avasalladora "invasión" de una "masa brutal y caótica". Según Andrés Avellaneda (1983) la sensación de invasión es propia de la clase media antiperonista (1946-1955), muchas veces

ISBN 978-987-3617-74-4

la "irrupción" de las masas en los espacios públicos; discurso que intercala alegorías políticas como herramientas de lo fantástico para representar la realidad. Nos apoyaremos en el siguiente supuesto, los relatos fantásticos[3] fueron una forma innovadora para sublimar la ruptura o desajuste del orden social, percibida como un mal sueño, una pesadilla, caracterizada por rasgos de cierta naturaleza bestial, una bestia inmoral, no humana; una desviación de lo conocido pues rebasaba las fronteras políticas establecidas antes de 1946.

Utilizaremos el concepto fantástico definido por Todorov en *Introducción a la Literatura Fantástica* (1970). Para éste autor, lo fantástico implica una alteración, una ruptura de las leyes del mundo donde se mueve el hombre, sean éstas de causalidad, de espacio o de tiempo, y es precisamente lo que encontramos en Borges y Cortázar, en los cuentos "Casa Tomada" (1946) y "La fiesta del monstruo" (1947). Pues consideramos que revelan la "sensación de irrupción"[4], en el espacio público y en los distintos aspectos de la vida cotidiana. Opinamos que la literatura fantástica operó como un resguardo de la identidad del grupo ante la avasalladora "invasión" de una "masa brutal y caótica". Según Andrés Avellaneda (1983) la sensación de invasión es propia de la clase media antiperonista (1946-1955), muchas veces, asociadas con la dicotomía sarmientina "civilización frente a barbarie". Lo que se puede ver es que la condena al peronismo no es solamente política, sino que también es moral y estética. En este sentido, Americo Ghioldi publica, en 1946, *Alpargatas y libros en la historia argentina* instalando la dicotomía "cultura – no cultura". Donde en último lugar encontramos la monstruosidad, el instinto y acompañando las acciones dirigidas por el juicio y el pensamiento.

La estrecha relación entre tradición política y empresa cultural, se establece a partir de una estructura estratégica donde se procura captar e influir en los lectores, toda obra cultural, es una expresión política, en tanto imagen de un tipo de relación entre los sujetos, el Estado y la sociedad, que pretende trascender a los cambios políticos. El terreno literario de afiliación liberal y antifascista se inaugura en 1931 con la *Revista Sur*, "(…) en esos años se despliega una vida intelectual, plasmada en la conformación de agrupaciones, la realización de congresos, la edición de libros y revistas y la creación de editoriales tan relevantes como Losada, Sudamericana o Santiago Rueda. (…) dicha actividad seguirá desplegándose en espacios culturales donde se mezclan intelectuales de diversas identidades políticas; el sentimiento de pertenencia al ámbito intelectual resultaba más fuerte que la adscripción ideológica" (Terán, 2004:51). Estos intelectuales no evitan el compromiso político, aunque éste no siempre se manifieste explícitamente. La composición de su obra y su comprensión, para el campo cultural, es su cualidad de incorporarse a la acción, su habilidad para defender y disputar con matices singulares, su deber ser. Si bien *Sur* reunía a la mayoría de la intelectualidad liberal[5], existían

asociada con la dicotomía sarmientina "civilización frente a barbarie".

3 En la introducción que realiza Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1982), expresa que lo fantástico para coexistir requiere su introducción en un mundo textual que debe ser considerado por el lector como un mundo de personas reales, en el cual un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo rompe ese realismo por su carácter irreal. De allí se puede entender que lo fantástico existe en la vacilación del lector, que no sabe si dar al hecho una explicación real o sobrenatural.

4 La "sensación" hace referencia a un acoso permanente, en el cual se percibe el paulatino afianzamiento de una situación (que desconocen) ante la que no parece haber ninguna salida. Esta sensación de desplazamiento en el espacio físico junto a la amenaza de sus valores genera sentimientos de temor, inseguridad, miedo. Comienzan a percibir la ciudad como ajena. La condena al peronismo no es solamente política, sino que también es moral y estética.

5 Entre sus integrantes encontramos a J. L. Borges, A. Bioy Casares, S. Ocampo, M. Mujica Lainez. No ligados a *Sur*, posteriormente, J.

ISBN 978-987-3617-74-4

otros espacios alternativos para expresar la disconformidad con el peronismo como: *Realidad*, *Imago Mundi* o *Ver y Estimar*. También la intelectualidad de izquierda abría vías para expresarse contra el fascismo europeo y el peronismo. Lo que se puede ver es que Perón y el peronismo colaboraron a impulsar entre los intelectuales un "sentimiento de grupo", una afinidad que antes no tenían. Se podría pensar que el sentimiento de rechazo a Perón y al peronismo fue un elemento que aglomeró a gran parte de los intelectuales de diferentes corrientes políticas e ideológicas, como ser comunistas, socialistas, radicales, etc.

La matriz de la intelectualidad se encontraba en el existencialismo sartreano, introducido en Argentina a través de la *Revista Sur*. El cual ofrecía la noción de "compromiso", noción que establece que los intelectuales no se encuentran exentos a las circunstancias que atraviesa la sociedad. Debe inmiscuirse en los asuntos político-sociales pero sin abandonar su lugar de intelectual. El peronismo era visto por parte de la intelectualidad como un agravio a los valores de la civilización. Es decir, que se trataba de una querella de la cultura contra la barbarie.

Nos pareció pertinente, partir de resaltar la vinculación de estos intelectuales con la revista *Sur* porque, fue un medio que conformó una comunidad de lectores, integrada por personas que discutían, desmenuzaban obras literarias, informaciones nacionales e internacionales, citaban, reelaboraban en fin grupo de personas que eran capaces de decodificar, comentar de forma creativa productos culturales considerados de vanguardia por un sector de la sociedad; la clase media culta[6].

Nos gustaría mencionar aquí, que estos espacios ilustrados, son comunidades privadas preparadas para decodificar de forma creativa, productos culturales considerados de vanguardia por un sector de la sociedad. En los que se produce una alianza a partir de un juego interpretativo para defender la función que le es propia: mediar a partir de la comprensión de su obra, entre las preferencias culturales y el ejercicio de una ciudadanía, cuyos valores son frutos del itinerario cultural liberal. Esta labor intelectual, busca un equilibrio dentro de la sociedad y denuncia la ambiciosa empresa peronista que pretende construir una sociedad geométricamente igualitarista, en la que no tienen lugar los principios de una democracia liberal.

A partir de esta idea, los relatos fantásticos: "Casa Tomada" de Julio Cortázar, y "La fiesta del monstruo de Jorge Luís Borges, nos permitirán pensar la ruptura o desajuste del orden social, percibida como una pesadilla, de naturaleza brutal, una desviación de lo cotidiano peronista. Los cuentos elegidos, proyectan en sus códigos lingüísticos y en el retrato que realizan de sus personajes su representación del fenómeno peronista. "Ciertamente la historia del peronismo no se restringe a los debates sobre él. Pero la historia de esos debates -la génesis de los agentes sociales que se constituyeron participando en ellos, las instituciones desde las cuales hablaron, las formas de producción cultural, que buscaron consagrar es parte de la historia del peronismo. Reconocer el papel de los intelectuales en su construcción no significa transformar al peronismo en una mera 'narrativa', en un ficción ó en un resultado exclusivo, de elaboraciones intelectuales" (Neiburg, 1998:17).

Para 1946, el escritor Jorge Luis Borges publica un cuento, en la revista *Los anales de*

Cortázar.

6 Este sector podía comprender y decodificar a través de ese juego interpretativo de esa manera se creaba una alianza, quizás para defender su propia función de mediadores entre la cultura, el ejercicio de la ciudadanía con plenas libertades públicas y el Estado peronista que todo lo contamina.

ISBN 978-987-3617-74-4

Buenos Aires con el título de "Casa Tomada", cuyo autor fue el genial Julio Cortázar. Nos preguntamos dentro del contexto peronista ¿Cuál es esa Casa Tomada?, por "El sonido impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación" puede ser ¿la República Argentina? ¿La casona con puerta de roble macizo que compartían los hermanos sin herederos? ¿La que cobija y resguarda las enseñanzas de los hábitos de la "buenas educación", de las correctas costumbres, los valores éticos y morales, lo privado de una persona?

Cuantiosos fueron los trabajos que promovieron la elucidación de la cuentística cortazariana a partir de una observación de orden político y social. Carlos Gamerro (2007) denomina a Cortázar como "inventor" del peronismo, porque fue "el primero en percibir y construir el peronismo como lo otro por antonomasia; su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso a partir de la incursión del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. Cortázar es al peronismo lo que Kafka es al fascismo: no explora su política, sino su metafísica". El peronismo es lo que no puede explicarse, una compleja polifonía relacionada a ideologías nazi-fascistas dentro del país, a la cual no estuvo ajeno Perón.

Vemos entonces, que el discurso es producido por un encadenamiento de maniobras con el objetivo de generar una particular familiaridad con su lector y de constituir representaciones entre escritor y destinatario, estas estrategias dejan pistas en el discurso, que son referencias a lo ideológico y cultural. Por eso en su versión más memorable, "Casa Tomada" se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos, ahogados susurros; en la narrativa Cortázar, organiza los hechos en estructuras específicas bien conocidas. Aunque cabe aclarar que Cortázar expresó en reiteradas oportunidades, que en sus cuentos no hacía mención explícita de su antiperonismo, que no buscaba que sus cuentos fueran una denuncia del peronismo y de Perón. Pero al realizar descripciones directas de los acontecimientos que están ocurriendo se puede observar cómo lo ideológico, desde la óptica de Eliseo Verón (1996), es una gramática de la producción de sentido y no un repertorio de contenidos, que la intelectualidad antiperonista terminara imponiendo en la literatura cortazariana el ánimo, el sentimiento de lucha y reproche de muchos escritores; lo que contribuyó a que esto ocurriera fueron sus interpretaciones simbólicas y las circunstancias de su publicación. Empero, la trama de "Casa Tomada" coincide, en palabras del autor, con "el momento en que los que estábamos en contra de Perón nos sentíamos con la casa tomada y que nos estaban echando fuera de nuestra propia villa (...) Pero para mí en ese momento yo no lo interpreté como tal. No le di el menor sentido político" (Picon Garfield, 1979:89). Cortázar también opina que su obra "respondía al mismo sentimiento de desalojo y agresión que sentíamos nosotros en ese momento" (Picon Garfield, 1979:95).

En Casa Tomada, el autor nos revela que la primer parte ocupada de la casa es la biblioteca, cosa que lo perturba pues lo separa de la literatura francesa y de la botella de "Hesperidina de muchos años". Aquí inferimos que el escritor nos da pistas para interpretar la utilización del género fantástico, como la decisión (o estrategia) de los intelectuales de no enfrentarse explícitamente al Estado peronista, sino de desplazar el enfrentamiento político al campo cultural. La sensación es de un acoso permanente en el que la posibilidad de la cultura y de la escritura –de la libertad, en cierto sentido- se ve cada vez como más difícil mientras se percibe la progresiva consolidación de una situación ante la que no parece haber ninguna salida. "No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta

ISBN 978-987-3617-74-4

cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada". La clase media temía ser cooptada por el peronismo, y eso suponía, desprenderse de los valores propios de clase; entregarse al peronismo era sinónimo de descenso social. La presencia "del aluvión zoológico", "los cabecitas" alimentaba el sentimiento de aprehensión que experimentaba la clase media ante la expectativa de vivir un encuentro de "asalto" más que al espacio público al espacio cultural[7]. Entendemos que *La Casa*, la biblioteca con literatura francesa, en tanto espacio tiene significado propio y ésta es una característica inseparable a él. Este significado puede derivarse de la funcionalidad ligada a las prácticas sociales que se desarrollan como resultado de las interacciones que, a un nivel simbólico, se dan entre los sujetos que ocupan o utilizan ese espacio[8]. Por otra parte, Cortázar nos da pistas para pensar una relación entre escritor y lector a partir de la exigencia de un juego interpretativo, de un juego psicológico. El cuento está construido sobre un relato de hechos que se viven a caballo entre dos tiempos, el del cuento y el de la realidad peronista. Entre silencio y palabra, horror y alivio: "(…) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada".

"Casa Tomada" nos propone una narrativa hacia atrás y hacia delante, siendo ésta la que permite mutar los tiempos verbales. De allí que suponemos que existe un pasaje –de un espacio interno a uno externo- que no es individual, es grupal. Los dos hermanos se juntan para defenderse y protegerse de eso nuevo y desconocido, tratan de aferrarse a lo conocido, lo familiar, lo estable; la literatura francesa, la puerta de roble maciza que separa a la cultura que transmite las correctas pautas de comportamiento social, que no es otra cosa que resistir lo ajeno y nuevo que invade: lo irracional, la masa peronista.

Nos ocuparemos en esta parte de "La fiesta del Monstruo", fechado el 24 de noviembre de 1947, primer año de gobierno de Perón, y fue publicado por la revista *Marcha* de Montevideo recién el 30 de septiembre de 1955, luego de una vez caído el peronismo. Será publicado en libro en 1977, en los *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*. En palabras de Piglia: "[La fiesta del monstruo] Es una combinación de 'La refalosa' con 'El Matadero'. La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase, se podría decir" (1990: 145).

En 1947, este cuento circulaba en forma de *samizdat* (Avellaneda, 1983). Durante ese año el peronismo comienza a restringir la libertad de prensa. Nos ocuparemos en primer lugar del formato *samizdat* y luego reflexionaremos sobre el cuento ya nombrado. *Samizdat* es un vocablo ruso que significa "publicar uno mismo", fue y es una herramienta que permite resistir y afrontar al régimen imperante. En nuestro caso al peronismo, la utilización del *samizdat* le permitió a Borges esquivar la censura, por parte del régimen y por otra parte el *samizdat* era

7 "Perón gobernaba una nueva sociedad, (…) Para el intelectual burgués argentino (…) plegarse al peronismo acarreaba: 1) (…) la abdicación de sus queridos valores espirituales para entregarse a un mundo de poderío; 2) un descenso social; 3) el peligro de desquiciar su cultura, adaptándola a un nivel masivo y publicitario; 4) el desdén de los escritores de la clase oligárquica desplazada" (César Fernández Moreno, citado en Avellaneda, 1983:34).

8 Asimismo, el significado espacial de un objeto es el que le confiere su naturaleza ontológica, de manera que los sujetos orientan sus actos hacia los objetos de su mundo en función de los que éstos significan para los sujetos.

ISBN 978-987-3617-74-4

leído por decenas de personas entendidas en "el arte verdadero". La condena al peronismo no es solamente política, sino que también es moral y estética. En este sentido, Americo Ghioldi publica, en 1946, *Alpargatas y libros en la historia argentina* instalando la dicotomía cultura-no cultura. Donde en último lugar encontramos la monstruosidad, el instinto y acompañando las acciones dirigidas por el juicio y el pensamiento.

En el cuento "La fiesta…", los personajes, las situaciones y el espacio geográfico, el ambiente es cotidiano y simple, nada extraordinario y culmina en algo inquietante. Aparece otro mundo que no es el propio. Borges nos presenta "una jornada cívica en forma", una fiesta organizada por un monstruo, en otro lugar que no es la Capital Federal. Un lugar donde impera un orden institucional oscuro, tenebroso, "El monstruo", es el gobernante que construye un Estado con miedos y con la voluntad política de una clase social caótica, nos presenta una sociedad domesticada producto de las políticas sociales del peronismo: "el Monstruo me había nombrado su mascota y, algo después, su Gran Perro Bonzo (…). Yo estaba tan afónico que parecía adornado con el bozal (…) no quise restar mi concurso a la masa coral que despachaba a todo pulmón la marchita del Monstruo, y ensayé hasta medio berrido que más bien salió francamente un hipo". Este entramado social caótico exhibe una nacionalidad que deja fluir de manera cruel e inhumana al encontrarse con la diferencia, los sentimientos encontrados únicamente se resuelven con una brutal y espantosa muerte. Borges construye una metáfora social situable en un acto peronista: el 17 de Octubre. "No pensaba más que en el Monstruo y al otro día lo vería sonreírse y hablar como el gran laburante argentino que es". No vamos a redundar en explicaciones y argumentaciones lineales acerca de la oposición que estos dos autores tenían con el peronismo. Nos interesa ver en qué manera se va realizando una ideología a partir de los relatos.

La literatura fantástica juega durante el peronismo un lugar donde legitimar la palabra de quienes han hecho suyo el rol de suministrador de cohesión política, cultural y social. Los relatos fantásticos fueron una forma innovadora para sublimar la ruptura o desajuste del orden social.

Los personajes en el cuento de Borges al igual que el de Cortázar, se debaten entre la irracionalidad y la racionalidad de la realidad, a partir de representar y organizar un soporte de relaciones que construyen una cartografía trazada entre las líneas del poder y del saber. El peronismo se presenta como una desviación de lo conocido pues rebasaba las fronteras políticas establecidas antes de 1946. Lo monstruoso se relaciona a la deformación corporal, a una bestia y a un sonido, que proporciona el marco irreal de estos seres imaginados. Los cuentos utilizan el contraste de un discurso ordenado y culto, para describir un acontecimiento desordenado, horroroso y vulgar, presentando los hechos en escenarios mediocres. El tono descriptivo y explicativo, es la cualidad que dotan de objetividad al discurso y facilitan la construcción de una estructura comunicacional verosímil. Estas estrategias utilizadas en los cuentos generan en el lector la percepción de comprensión y de que el contenido no es una "opinión", sino un retrato de la realidad.

El invasor real, el monstruo es interno, es el miedo a la degradación, a la pérdida de identidad; a la incertidumbre, a la ferocidad que no proviene del entendimiento sino de la universalidad del sin sentido, del absurdo. El peronismo se presenta como una desviación del ejercicio de ciudadanía democrática, un error en el sistema de filiaciones sociales, un proceso de

ISBN 978-987-3617-74-4

declive y alienación cultural; que constituye la evidencia de la tendencia fascista del peronismo, que produce el caos, el cambio que contradice el orden natural de las cosas. Es por esto que la estrategia de los intelectuales fue llevar a cabo una "guerra en defensa de la cultura". El peronismo entrañaba para Federico Neiburg "(...) las más variadas interpretaciones-: liderazgo revolucionario, experiencia nacional-popular, dictadura bonapartista, populismo autoritario, etc." (1998:15).

Las características y rasgos, de cierta naturaleza bestial, no humana y monstruosa; aparece representado en una cantidad de palabras incomprensibles para un ser humano. La masa no hace otra cosa que pensar en el monstruo y en su sonrisa (Perón). Para Eduardo Mallea (1962), "la 'cultura' es un patrimonio jerarquizante, que permite hacer distinción entre lo humano y lo no-humano (aun cuando lo no-humano sea negación de existencia de ciertos seres humanos, inclusive de su vida). Lo no-humano, no está condicionado por los hechos sociopolíticos, sino por 'alguna' característica de la 'naturaleza', o mejor definido, de cierta 'naturaleza' bestial y la pasividad por permanecer en ese estado de 'naturaleza'". Cabe aquí la posibilidad de considerar a las relaciones entre el peronismo y la literatura como un elemento, una contrafigura de sí mismos, como otro que, recupera todo discurso referido al peronismo, anclado a una denuncia de "intrusión", usurpación del espacio político y cultural que percibido como derecho natural. Con la llegada del peronismo, los intelectuales, se encontraban ante un mundo donde las cosas no estaban ya en su lugar.

La literatura[9] es vista como trinchera del razonamiento liberal. Paralelamente a la asunción del peronismo se comienzan a producir una rica y cantidad de formas narrativas como la policial y la fantástica, como vía para buscar un lenguaje para poder expresarse. El escritor puede capitalizar esta situación para dar una respuesta cultural frente al acontecimiento histórico. Buscan un lenguaje para poder mantener un contacto con situaciones de discurso con la interacción del contexto social y político del momento.

Retomaremos aquí el planteo ya propuesto; todo espacio tiene un significado propio y ésta es una característica inseparable a él. Para decir que un lugar como contexto, tiene la capacidad de aglutinar significados simbólicos determinados socialmente, para el grupo o la comunidad implicada, y adquiere, una dimensión eminentemente psicosocial, a través de la cual, los individuos se identifican como grupo y se diferencian de otros grupos que ocupan otros espacios.

Dentro del imaginario social argentino, "La plaza de Mayo", tiene un significado propio[10]. En "La fiesta del monstruo" podemos observar los dispositivos de eliminación, las fronteras que se trazan a través de la escritura. En el texto, el sujeto popular –los "cabecitas negras", "descamisados", como los nombra el peronismo- se describen como un "otro" que viene a amenazar la estabilidad; se impone en la descripción el peligro, lo siniestro que su presencia implica. Propone una codificación cultural y producción de sentido diferente a la clase media[11].

9 La literatura fantástica es el lugar de encuentro entre escritor y lector de clase media, donde la interacción entre texto y lector estaba enmarcada por los valores culturales comunes. Todos son un relato problema entre la inteligencia y la problemática.

10 Representa desde los acontecimientos de la Revolución de Mayo de 1810, el espacio para resolver los grandes conflictos y expresar la defensa de las libertades públicas, políticas y sociales.

11 El lector debe hacer una traducción al código que le es familiar. El léxico, los códigos y los hábitos alimenticios al ser ajenos al lector, Borges lo incita a comparar con sus prácticas y códigos. Marca una diferencia entre un "ellos" y un "nosotros". Refuerza la idea de civilización y barbarie.

ISBN 978-987-3617-74-4

Por otra parte, toda identidad social requiere de prácticas, de rituales para fortalecer el sentimiento de pertenencia grupal. La fiesta es un producto cultural donde el público forma parte del proceso y se piensa que cumplen alguna función social[12]. La mención al nacionalismo como base ideológica, que va en la misma línea del antisemitismo. Antisemitismo nacionalista. "Todos éramos argentinos, todos de corta edad, todos del Sur y nos precipitábamos al encuentro de nuestros hermanos gemelos, que en camiones idénticos procedían de Villa Doménico, de Ciudadela, de Villa Luro, de La Paternal, aunque por Villa Crespo pululaba el ruso y yo digo que más vale la pena acusar su domicilio legal en Tolosa Norte".

Asimismo, los rituales transmiten ideologías y tienen acción y significado simbólico, y poseen una secuencia en espacio y tiempo determinado. Por lo tanto la fiesta tiene un carácter extraordinario que se realiza dentro de un período temporal particular, para indicar un momento de cambio de transición, donde algo se hace distinto. Ese es el "civismo", sinónimo de aglomeración, de conjunto social caótico, de fratellanza, (fraternidad, hermandad en italiano), donde la palabra del monstruo sólo es escuchada por "esta oreja regordeta".

El género fantástico, ofrece la posibilidad de escribir éticamente lo que acontece sin renunciar a la búsqueda estética para explicar y dar una posible respuesta a la realidad peronista que emerge como irrepresentable e imposible de narrar, sin embargo ella requiere ser contada. "en un juego donde los dominantes determinan a cada momento la regla del juego (...) por su existencia misma, midiendo las búsquedas con la regla de la discreción y la simplicidad con la norma del refinamiento".[13]

12 Como todo ritual, la fiesta es una actividad organizada socialmente, entre una comunidad y no por una sola persona, la fiesta propicia un espacio de vivencia colectiva que permite la identificación de valores comunes de un grupo social determinado.

13 Bourdier, Pierre. "Espacio social y poder simbólico. Los usos del pueblo". En *Cosas dichas.* Barcelona. Gedisa. 1988. pp. 23.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Planeta.

Altamirano, C. (ed.) (1999). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Altamirano, C., Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología.* Buenos Aires, Sudamericana.

Bernárdez, A. (ed.) (2000). *Julio Cortázar, 1937-1963*. Buenos Aires, Alfaguara.

Bisso, A. (2005). *Acción Argentina; un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Bourdieu, P. (1971). Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase. En *Campo del Poder y Campo Intelectual*. Buenos Aires, Folios.

Bourdieu, P. (1988). Espacio social y poder simbólico. Los usos del pueblo. En *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.

Borges, J. L., Bioy Casares, A. (1947). La fiesta del monstruo. En *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1999). Buenos Aires, Emece.

Borges, J. L. (1999). *Autobiografía*. En colaboración con Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.

Canetti, E. (1983). *Masa y Poder*. Madrid, Alianza/Muchnik. VOL. 1.

Cortázar, J. (1946). Casa Tomada. En *Bestiario* (1970). Buenos Aires, Sudamericana.

Cortázar, J. (1951). Ómnibus. En *Bestiario* (1970). Buenos Aires, Sudamericana.

De Ipola, E. (1989). *Investigaciones políticas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gamero, C. (2007). Julio Cortázar, inventor del peronismo. En Guillermo Korn (comp.). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires, Paradiso/Fundación Crónica General.

Girbal-Blacha, N. (12/09/2010). Revistas. [On Line]. Disponible:

http://www.cecies.org/articulo.asp?id=137

González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.

Laclau, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid, Siglo XXI.

Mallea, E. (1982). *Las Travesías II*. Buenos Aires, Sudamericana.

ISBN 978-987-3617-74-4

Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudio de antropología social y cultural*. Buenos Aires, Alianza.

Piglia, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte.

Sebreli, J. J. (2000). *Los deseos imaginarios del peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana.

Terán, O. (2004). *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Todorov, T. (1970). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México, Coyoacan.

Verón, E. (1998). *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

Wilcock, J. R. (1974). "El caos". En *El caos*. Buenos Aires, Sudamericana.

Wilcock, J. R. (1974). "La fiesta de los enanos". En *El caos*. Buenos Aires, Sudamericana.

Wilcock, J. R. (1974). "La noche de Aix". En *El caos*. Buenos Aires, Sudamericana.

ISBN 978-987-3617-74-4

"¿Cuándo nacerá la mujer que venza al monstruo y lo rompa?" Variaciones de la masculinidad monstruosa en Arlt

Tania Diz / IIEGE, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

La lectura de la narrativa de Roberto Arlt me llevó a pensar acerca del vínculo que se puede leer entre lo que desde la teoría feminista se puede denominar como subjetividad masculina falogocéntrica y la condición o mutación monstruosa que caracteriza a ciertos personajes masculinos del increíble imaginario arltiano. Mi hipótesis es que Arlt deja entrever una visión muy perceptiva de la potencialidad extrema que la lógica falogocéntrica produce en los personajes masculinos. En otras palabras, el monstruo proviene de la exacerbación de las cualidades falogocéntricas, las que, basalmente, suponen la afirmación dicotómica de la subjetividad sexuada y contaminan la relación entre los sexos de dos términos clave: dominación y sometimiento.

En la obra de Arlt abundan los monstruos masculinos y una constante que los caracteriza es cada uno mantiene una relación de sometimiento y humillación con un personaje femenino. Es más, Arlt parecía sospechar esta relación entre el monstruo falogocéntrico y la feminidad sometida, ya que unos años después de la publicación de *Los siete locos- Los lanzallamas,* él explicita este vínculo entre los sexos en un cuento, "Las fieras". Éste forma parte de un libro, *El jorobadito*, en el que reúne relatos que, a su vez, retoman los principales tópicos de su narrativa y sintetizan sus ideas centrales sobre la mezquindad del ser humano, sobre la falacia de las relaciones entre los sexos y, puntualmente, sobre el ser monstruo sexuado. En "Las fieras", entonces, Arlt llega a una definición de lo monstruoso que justifica mi idea de que esa figura tensiona una subjetividad masculina falogocéntrica porque los personajes masculinos asumen distintas facetas monstruosas, pero todas ellas hacen eje en una característica común: tienen una mujer a su lado, cuya vida han destruido. Así, el narrador se incluye en la comunidad de los hombres monstruos y concluye:

> De un modo o de otro hemos robado, algunos han llegado hasta el crimen; todos sin excepción han destruido la vida de una mujer, el silencio es el vaso comunicante por el cual nuestra pesadilla de aburrimiento y angustia pasa de alma a alma con roce oscuro. (Arlt, 2008: 05)

De la cita se desprende que el monstruo necesita de su alter ego femenino, por eso se identifica con la subjetividad masculina falogocéntrica, cuya primera condición es la de mantener una relación de sometimiento y humillación con el otro sexo. En la comunidad de los monstruos, aparte del robo y el crimen, humillar a una mujer forma parte de la esencia de la subjetividad masculina. Digamos que parece aludir a una máxima de la sociedad patriarcal: cada personaje sabe que, por muy bajo que haya caído, siempre tiene una mujer a quien someter.

En este cuento, en el que el término "fiera" es sinónimo de "monstruo", Arlt concentra los más cruentos matices del margen social que se encarnan en los ex_ hombres protagonistas, quienes,

ISBN 978-987-3617-74-4

a su vez, no existen sin su alter ego femenino. El primer ejemplo de ello es el mismo narrador, ya que él añora a la mujer amada, inaccesible, mientras describe a su actual pareja, que es una prostituta explotada por él. Así, en el horizonte deseado del narrador, se halla la mujer pura, pero la que lo acompaña es una mujer que se transformó, gracias a él, en un animal capaz de tolerar todas las humillaciones posibles. Otro de los personajes es Cipriano, el negro, que goza castigando con un látigo a las prostitutas y violando muchachitos, al que se le suma el Relojero, que le pega a su esposa por aburrimiento. Y Uña de Oro, que muestra una versión más perversa de la "prueba de amor": ya no requiere que la mujer sea virgen, como Balder le exige a Irene en *El amor brujo,* ni que bese a un contrahecho como en el cuento "El jorobadito", sino que le pide a la mujer que se deje atravesar la palma de la mano con un cuchillo, a lo que ella accede y él ejecuta. Así, "Las fieras" es una síntesis concluyente del accionar monstruoso que se desarrolla en *Los siete locos/ Los lanzallamas,* en donde, como veremos a continuación, conviven humanos y monstruos bastante desarmónicamente.

Entonces, específicamente, el protagonista de estas novelas, Erdosain, deviene en un monstruo a partir de dos acciones fundacionales- robar en su trabajo y abandonar a Elsa - mediante las que se desvía de los dos roles prototípicos del varón de clase media – esposo, trabajador-, para quedan excluido de la sociedad. Y es en el margen en donde conoce a otros dos personajes que encarnan sendas facetas de la monstruosidad masculina: Haffner y el Astrólogo.

A continuación, entonces, desarrollaremos las variaciones de la monstruosidad masculina en estos tres personajes. En primer lugar, Haffner no es monstruo por elección, como Erdosain, o por un accidente, como el Astrólogo, sino que lo es porque así es calificado por los otros. Esto es lo que se puede inferir del diálogo que mantiene con Erdosain, al inicio de la novela, y en la que la voz de Haffner recorre casi todos los tópicos de la misoginia:

> Usted cree como el noventa por ciento que el cafishio es el explotador y la prostituta la víctima. Pero dígame: ¿para qué precisa una mujer todo el dinero que ella gana? Lo que no han dicho los novelistas es que la mujer de la vida que no tiene hombre anda desesperada buscando uno que la engañe, que le rompa el alma de cuando en cuando y que le saque toda la plata que gana, porque es así de bestia. Se ha dicho que la mujer es igual al hombre. Mentiras. La mujer es inferior al hombre. Fíjese en las tribus salvajes. Ella es la que cocina, trabaja, hace todo, mientras que el macho va de caza o a guerrear. Lo mismo pasa en la vida moderna. El hombre, salvo ganar dinero, no hace nada. Y créame, mujer de la vida a la que no se le saca el dinero, lo desprecia. Sí, señor, en cuanto le empieza a tomar cariño, lo primero que desea es que le pidan... Y qué alegría la de ella el día que usted le dice: `Ma chérie´, ¿podes prestarme cien pesos? Entonces esa mujer se desata, está contenta. Al fin la sucia plata que gana le sirve para algo, para hacer feliz a su hombre. Claro, los novelistas no han escrito esto. Y la gente nos cree unos monstruos, o unos animales exóticos, como nos han pintado los saineteros.
>
> (…) Créame, amigo, la mujer, sea o no honrada, es un animal que tiende al sacrificio. Ha sido construida así. ¿Por qué cree usted que los padres de la Iglesia despreciaban tanto a la mujer? La mayoría de ellos habían vivido como grandes bacanes y sabían qué animalita es. Y la de la vida es peor aún. Es como una criatura: hay que enseñarle de todo. `Por aquí caminarás, frente a esta esquina no debes pasar, a tal 'fioca' no hay que saludarlo. No armes bronca con esa mujer´. (Arlt, 1986: 28-29)

De la cita se deduce que, en el discurso de Haffner, se exagera, con precisión y sin tapujos, lo que, desde mi punto de vista, puede desprenderse de la lógica falogocéntrica: la mujer es inferior,

ISBN 978-987-3617-74-4

débil, sufrida y el varón la necesita para enriquecerse, sometiéndola. Además, Haffner reconoce que, porque piensa así y porque es un rufián, es visto como un monstruo por parte de los otros. Es decir, que es visto así por los novelistas o saineteros (como si, en una pequeña puesta en abismo, el personaje reclamase un lugar en la tradición literario-prostibular) y, por Erdosain, quien concluye, luego de la conversación, que el rufián es un monstruo. Ahora bien, podemos preguntarnos qué tipo de monstruo es Haffner. Retomando las conceptualizaciones de Foucault, sería un monstruo moral, en tanto que encarna conductas, convicciones y acciones consideradas criminales, por parte de la sociedad.

La mujer es, según Haffner, un animalito sexual, una bestia de trabajo y, también, una niña a la que hay que enseñarle todo. Ahora bien, la animalización de la mujer y, en particular, de la prostituta, no es un rasgo exclusivo de la narrativa arltiana, sino que es un procedimiento usual en la escritura de la época, especialmente, entre los escritores cercanos a Boedo. A modo de ejemplo, puede leerse este procedimiento, en la poesía de Nicolás Olivari, generando, como en Arlt, un efecto de grotesco sobre el referente, y también se reitera en una novela distante de la estética de Arlt, como lo es *Tanka Charowa* (Stanchina, 1999). La novela de Lorenzo Stanchina fue publicada en el año 1934, y está escrita desde el punto de vista de las prostitutas, no de los rufianes, con el objetivo de destacar, casi como una novela de tesis, la situación de esclavitud en la que viven estas mujeres traídas de Europa, lo que permite suponer una intención moral explícita de defenderlas. La prostituta, como se sabe, ha sido de los personajes más retratados en la literatura de la época[1]. Sin embargo, en nuestro caso, la mención a *Tanka Charowa* tiene sólo la intención de ilustrar la hipótesis de que, incluso un escritor de un realismo tan distante y mesurado (Astutti, 2002) como Stanchina, insiste con la descripción de las prostitutas como animales que "balancean las ancas al andar" (Stanchina, 1999: 55), que caminan con "cortos pasos felinos", que son "bestias que vuelven al picadero" (Stanchina, 1999: 73) o se sacuden como "una gallina chueca" (Stanchina, 1999: 123), con la única diferencia de que el efecto de lectura es el de producir pena, en lugar de asco o repulsión, como genera la narrativa artliana. Entonces, más allá de que la mirada sea descarnada o piadosa, la subjetividad femenina sigue ligada a la carne, a la corporalidad animal, y por lo tanto, el falogocentrismo sigue dando señales y el personaje femenino conserva su condición de alteridad absoluta, reforzando el clishé "sexo débil", que es característico de la subjetividad femenina moderna de la época.

Si, en *Los siete locos,* el rufián habla y él mismo alude a que es visto como un monstruo por los otros, en *Tanka Charowa* el narrador caracteriza al rufián como un ser deleznable, como esa alteridad monstruosa desde la que Haffner se posiciona. El rufián no sólo es dueño del cuerpo de las mujeres sino también de su dinero, lo que lo ubica en un lugar de ventaja en relación a los otros

1 Desde la tesis doctoral de Manuel Gálvez sobre la trata de blancas hasta las escenas protagonizadas por prostitutas en *Vidas proletarias*, *Tinieblas* o *Larvas* de Elías Castelnuovo o las prostitutas alegres de la poesía de Raúl González Tuñón.

ISBN 978-987-3617-74-4

hombres. Es decir, en los hombres que no son rufianes, el acceso al cuerpo de la mujer está mediado por el dinero ya que a la prostituta se le paga por sus servicios sexuales y a la esposa se la debe mantener económicamente e, incluso, ella gasta y administra el dinero del marido. Como se lee en las aguafuertes de Arlt, abundan los ejemplos de este tipo de representación por la que la mujer está directamente relacionada con el uso del dinero del hombre. Y, justamente, la representación de la mujer, como aquella que extrae el dinero del marido o del prostituyente, tiene que ver con una capa de percepción, con una consciencia práctica (Williams, 2000) por parte de los escritores, del funcionamiento del dispositivo de sexualidad. Si al sexo, en tanto efecto del dispositivo, se lo coloca fuera de la ley, el hombre, para no quedar preso de su cuerpo, puede optar por la castidad, como Erdosain, o, lo que es más astuto aún, enriquecerse a costa de las mujeres. En este sentido, Haffner es el hombre que detecta la operación del dispositivo que establece la ilegalidad y condena a los hombres a pagar por satisfacer sus apetitos sexuales. Así, el poder del sexo queda subsumido al interior del sistema capitalista: se elude la erotización de la pareja legítima y se traslada el deseo sexual masculino hacia la prostitución. Es probable que el ventajoso lugar de Haffner respecto de los otros, sea la razón por la que la obtención de dinero no sea una preocupación en su vida, como sí lo es para Ergueta, por ejemplo. El rufián es un escéptico que está plenamente integrado a la sociedad, ya que es el administrador de la revolución, o, como dice Piglia (1993), es un economista. Es el que sabe cómo conseguir dinero porque ha percibido el vínculo entre el capitalismo y el dispositivo de la sexualidad. De ahí que la prostitución sea, en analogía con el mundo del trabajo, un sistema de intercambio basado en la explotación. Es más, gracias a Haffner, el plan del Astrólogo tiene sustentabilidad: una cadena de prostíbulos mantendría económicamente el proyecto. La idea es tan verosímil que roza el realismo si se la vincula con las redes prostibulares que, efectivamente, funcionaban en Buenos Aires por esos años. (Amícola, 1984; Guy, 1994).

En segundo lugar, el Astrólogo es el monstruo castrado. Como sabemos, él es el fundador de la sociedad secreta y el gran propulsor de la revolución. Es más, él concentra los distintos discursos sobre el poder que circulaban en la época. Es un ideólogo (Amícola, 1984) con una extraordinaria capacidad para adaptar su discurso a cualquier auditorio, sin perder de vista su objetivo. Su voz alude y retoma las teorías políticas que circulan en la época – Sorel, Lenin, Bakunin- para transformarlas en un delirio discursivo. Además, es un monstruo grotesco a fuerza del destino, porque una granada le destrozó los genitales, dejándolo castrado. A la vez, esta figura, como la del hermafrodita, forma parte del conjunto de los monstruos más antiguos, según explica Foucault (2010); es decir, de aquellos que lo son por desordenar la ley natural, lo cual inquieta a la sociedad, ya que le acarrea problemas de clasificación, inquietudes acerca de la identidad sexual, y, además, erosiona la estructura familiar. En la novela no está especialmente desarrollado el aspecto castrado del Astrólogo sino, más bien, sus pretensiones delirantes de dominar el mundo, sumado a los diferentes planes de acción que hacen avanzar la trama. Sin embargo, la razón por la que me interesa este personaje es la siguiente: una de las funciones principales del falogocentrismo es sostener la diferencia sexual dicotómica que se explicita a través de la dupla varón – mujer. Ahora bien, ¿en qué momento de la novela el Astrólogo se siente obligado a decir que es un castrado? En el que una mujer lo interpela: al comienzo de *Los lanzallamas,* ante la sorpresiva visita de Hipólita, el

ISBN 978-987-3617-74-4

Astrólogo se confiesa. Hipólita se siente atraída por él, le dice que lo desea ya que, en tanto cuerpo sexuado, ella sólo puede expresar cariño o simpatía en esos términos. A su vez, esto es lo que provoca que el Astrólogo se posicione también como ser sexuado y, así, le confiesa que no tiene genitales y, para darle todavía más credibilidad a su palabra, se desnuda frente a ella. Hipólita se conmueve ante este espectáculo y él prosigue con su seducción, orientando su discurso hacia las mujeres:

> El régimen capitalista en complicidad con los ateos ha convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino. Cobarde, astuto, mezquino, lascivo, escéptico, avaro y glotón, del hombre actual debemos esperar nada. Hay que dirigirse a las mujeres; crear células de mujeres con espíritu revolucionario; introducirse en los hogares, en los normales, en los liceos, en las oficinas, en las academias y los talleres. Solo las mujeres pueden impulsarlos a estos cobardes a rebelarse. (Arlt, 1986: 203)

De este modo, el Astrólogo invierte las relaciones de poder entre los sexos, sobrevaluando la capacidad de las mujeres en el dominio y control de los hombres. Ellas, ante Hipólita, no son los animales sexuales que sostendrán la revolución sino que son revolucionarias claramente superiores a los hombres. Hipólita es tentada por el monstruo ya que le dice que es la mujer indicada para llevar adelante el brazo femenino de la revolución. Ella es la única mujer que forma parte de la sociedad y, como personaje, concentra las dos caras posibles de la feminidad falogocéntrica: es esposa y es prostituta. Ella era una sirvienta que comenzó a ejercer la prostitución porque así ganaba más dinero y sentía que podía someter a los hombres. Luego, se casa con Ergueta. Puede decirse que Hipólita realizó el recorrido laboral previsible en una mujer pobre hasta conocerlo. Sin embargo, se distingue entre las prostitutas de Haffner por el hecho de que no se somete a los hombres, sino que, al contrario, cree que su poder reside en que de ella depende la satisfacción y la felicidad de éstos.

En la noche de ese día en que ambos se encontraron, Hipólita se queda pensando en la propuesta del Astrólogo y en la charla que habían tenido. Sus pensamientos la llevan a reflexionar sobre la condición monstruosa del hombre:

> Una voz de adentro pronuncia casi amenazadora: ¡El hombre! Y ella repite furiosamente en pensamiento: el Hombre. Monstruo. ¿Cuándo nacerá la mujer que venza al monstruo y lo rompa? Sobre las encías siente el rasponazo de los labios que tascan saliva. Y nuevamente una voz estalla: "Reventaron mis testículos como granadas". Más ¿para qué sirvió eso? ¿Dejó de ser un monstruo? Claro, estará siempre solo, sin una mujer en el lecho. (Arlt, 1986: 257)

"Hombre. Monstruo." piensa Hipólita. Es significativo el hecho de que los dos grandes monstruos de esta novela – Erdosain y el Astrólogo- se confiesan como tales ante ella, por lo que no es casual que sea Hipólita quien formule la pregunta que encabeza este artículo. Recordemos que al inicio de *Los siete locos*, Erdosain le cuenta a Hipólita qué es ser un monstruo, luego, el Astrólogo elige a Hipólita para mostrarle su condición. De este modo es ella la que conoce la estrecha relación que hay entre ser hombre y ser monstruo. El Astrólogo, se pregunta Hipólita, ante la explosión, ¿dejó de ser un monstruo? o ¿dejó de ser un hombre? Efectivamente, el poder del Astrólogo reside en que

ISBN 978-987-3617-74-4

se ha liberado del deseo y, entonces, sólo ambiciona tener cada vez más poder. Como ha señalado gran parte de la crítica (Amícola, 1984), el Astrólogo reproduce los distintos discursos de poder que circulan en la época, planeando las más diversas formas de dominio sobre las masas.

A su vez, Hipólita es el personaje femenino más fuerte y más entero de la novela, a pesar de que cae bajo el dominio del Astrólogo. Ahora bien, curiosamente, posee características tan masculinas que casi parece un hombre: sabe dominar a los otros, siente que se ha liberado de su cuerpo, está dispuesta a luchar y detecta la esencia del Astrólogo. Hipólita, como dice Amícola (1984), utiliza el sexo en contra de los hombres, posee rasgos masculinos y sueña con ser un muchacho aventurero. Además, aprendió de la subjetividad masculina el cinismo y el egoísmo:

> su posición ante la femineidad en nada difiere de la misoginia de los otros personajes masculinos, con los que viene a integrar el grupo de los más negativamente descriptos por el narrador. Hipólita se considera a sí misma una mujer sensata, pues pudo elegir el camino de la prostitución como otras mujeres eligen un hombre para casarse. (Amícola, 1984: 83)

Hipólita es la más egoísta de las mujeres con las que se encuentra Erdosain, y es la única que entra a la comunidad del Astrólogo. Si ella había encontrado en el deseo sexual un modo de someter a los hombres, con el Astrólogo se confirma que una subjetividad femenina falogocéntrica, incluso poderosa, no puede no estar bajo el dominio de un varón ya que queda embelesada por las palabras del Astrólogo. Ella es una prostituta y él es un castrado, se hallan en los puntos opuestos de la acción sexual en tanto una es un cuerpo disponible y el otro es impotente. Y forman la única pareja indisoluble y feliz de la novela. Dentro de esta pareja monstruosa, el Astrólogo reconoce que Hipólita es inteligente, e incluso juega a enamorarse de ella, la llama "querida", la toma de la cintura y, finalmente, huyen juntos. Cuando la trama de la novela desemboca en el final, ellos dos logran huir de la policía y asentarse en algún rincón perdido del país. Juntos representan la versión horrorosa de la resistencia a la normatividad de las identidades sexuales. En cierta manera, esta pareja monstruosa resiste al falogocentrismo ya que encuentra una salida exitosa mediante la anulación del deseo sexual, formando una versión invertida, desviada de la pareja heterosexual hegemónica.

En tercer lugar, Erdosain, en una habitación-placenta que lo protege, retrocede en el tiempo hasta convertirse en un feto esperando por nacer, un feto que llega al mundo sin haber crecido, sin haber sido parido, tal como se lo cuenta, luego, en la trama a Hipólita:

> Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... sin uñas camina entre los hombres sin ser un hombre... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que me ocurrirá mañana a mí. (Arlt, 1986: 158)

La metamorfosis monstruosa es generada por el varón, solamente, sin intervención de la feminidad procreadora, y el resultado es un ser u organismo vivo que está, incluso, fuera de la humanidad. De allí que el monstruo que nace, es, según Aira (1993), un cuerpo en génesis constante, pero que no crece: es el doble horroroso del hombre, con el poder de una percepción alucinante y

ISBN 978-987-3617-74-4

alucinada de la realidad. Desde esa percepción extrema, Erdosain exagera su propia creencia en que es el deseo sexual lo que lo hunde en la corporalidad y por eso siente asco, repulsión y temor ante el sexo y ante el cuerpo femenino. Las prácticas sexuales protagonizadas por Erdosain, narradas en la novela, son, justamente, aquellas consideradas pecaminosas o improductivas, es más, son valoradas con las mismas palabras de los dispositivos de poder, o sea, son acciones pecaminosas, es decir, relativas al discurso religioso, e improductivas, lo que alude al dispositivo de poder biopolítico. Erdosain vive una sexualidad tortuosa, atravesada por estos dispositivos de poder que controlan la relación del sujeto con su propia sexualidad tal como puede pensarse a partir de los relatos de las masturbaciones culposas, el pudor ante su esposa, y el delirio del amor puro que consiste en una adoración sin contacto sexual. Al menos tres veces, apela a este desvío del deseo a través de la pureza: cuando imagina a la doncella millonaria que se enamoraría de él, cuando recuerda su encuentro en el tren con una adolescente, y cuando entra a la habitación de un burdel con una prostituta y, sin tocarla, se queda hablando con ella. Entonces, el matrimonio y el prostíbulo aparecen como los lugares de realización de la sexualidad masculina, y la esposa y la prostituta son las mujeres arquetípicas, a las que se accede por medio del dinero. Él se resiste: se niega a mantener económicamente a Elsa, razón por la que se desvía del dispositivo de alianza; concurre a un prostíbulo y no se niega a pagarle a la prostituta, pero decide no tocarla, desobedeciendo, así, al comportamiento sexual que se espera de él.

Ahora bien, Erdosain, aún convencido de que ha matado a Barsut, se siente solo. Ya es un monstruo, pero no tolera la soledad, y, entonces, seduce a la Bizca, comprándosela a su madre, realizando una representación siniestra de un matrimonio que no es tal. La conducta de Erdosain es similar a la de un psicópata, ya que provoca que los otros hagan lo que, en verdad, él desea y, luego, culpa a esos otros por lo que hacen. Ejemplo de ello es el abandono de su esposa que, en verdad, es una consecuencia lógica de sus propias acciones, lo que se explica en el monólogo de Elsa. Otro ejemplo es el de la madre de la Bizca, quien es la dueña de la pensión donde vive Erdosain y que, mediante la actuación de Erdosain, se convierte en suegra, en una hembra-monstruo. La secuencia es la siguiente: Erdosain acusa a la Bizca de comportamientos inmorales, ante su madre, y usa esto mismo como extorsión para que la madre le permita convivir con la Bizca. De este modo, Erdosain retoma las relaciones de alianza porque no puede pensarse sin una mujer y, por eso, elije a una niña de catorce años, a la que forzará a experimentar las distintas formas de la violencia contra la mujer.

Así, como Erdosain usó la mención a las relaciones sexuales como objeto de humillación a Elsa ante el Capitán, para obtener a la Bizca acude al mismo argumento que coloca a la feminidad fusionada con la sexualidad, cuando le dice a la madre que ha visto a la mano de su hija en la bragueta de un hombre. El objeto de la delación –el supuesto contacto sexual prematrimonial- es efectivo, sólo en el caso de las mujeres, lo que evidencia la relación primaria de poder entre los sexos, que Erdosain utiliza cínicamente. La delata y el efecto de la delación es el desvío, poniendo en juego la doble moral sexual y social. La madre niega la situación afirmando que ellas provienen de "una familia con abolengo", por lo que supone que sería imposible esa conducta. En esa lucha, sin embargo, Erdosain tiene una carta a su favor y, recién entonces, le da quinientos pesos a la madre a cambio de la hija. En síntesis, la Bizca es la víctima de dos monstruos con distintos intereses: el

ISBN 978-987-3617-74-4

monstruo hembra que quiere hacer de ella una joven casadera, y el monstruo macho que la necesita para desplegar su virilidad.

La suegra, la madre de la Bizca, es el personaje que encarna los valores de la clase media: sus contradicciones, hipocresías y ansias de ascenso social, como dice Masotta (1982). Es decir, que la suegra se haya en el seno del sistema de todas las convenciones y complicidades de la clase, percibiendo al hombre sólo por el dinero que gana; por eso, la estructura de conducta de la suegra concentra, grotescamente, los deseos de ascenso de la clase media. Entonces, el duelo entre Erdosain y la suegra se establece al nivel de la sexualidad, tal como es vivida por el varón de esa clase social, y ambos convergen en la misma ideología que normativiza las relaciones sexuales. Pero, la suegra es, también, la *mujer doméstica* que controla la adecuación de su hija a la feminidad hegemónica, y domina las redes del noviazgo y casamiento en función de un bienestar económico o social y del sostenimiento de un sistema de género. Así, la suegra le entrega a la hija, obnubilada, no sólo por el dinero de Erdosain, sino, también, por la realización de la feminidad de su hija. No obstante, el cinismo de Erdosain se pone en evidencia ya que la madre no controla la sexualidad de su hija, y él mantiene una crueldad extrema en la relación con la Bizca. En definitiva, la monstruosidad de la suegra no reside, solamente, en querer dominar al hombre, como se reitera en las aguafuertes, sino, también, en buscar moldear la subjetividad de las hijas en relación con los ideales de la domesticidad. Así, cuando Erdosain dice que compró a la Bizca, efectivamente, no es sólo una frase que humilla a la suegra, sino que, también, es la enunciación que desnuda la operación del monstruo-hembra sobre la hija, en pos de convertirla en una esposa.

> Apenas si lo estimaba, pero los largos considerandos de su madre - que no pensaba en absoluto en ella - la persuadieron de tal manera, que si Erdosain la hubiera abandonado, la muchacha habría sufrido lo indecible. Erdosain constituía para ella lo inmediato, es decir, el eterno marido. (Arlt, 1986: 332)

A través de esta cita es que interpreto que el narrador de la novela explicita el mandato materno sobre la Bizca, que la transforma en un cuerpo absolutamente erotizado, destinado a excitar a los hombres, a pesar de ella misma. La joven es casi una niña, que no comprende demasiado bien el sentido de los acontecimientos que protagoniza. A su vez, el cuerpo de la joven es un territorio en el que ambos personajes despliegan el uso macabro del cuerpo femenino por parte de los adultos: por un lado, la madre la entrega a Erdosain, con lo cual la joven comienza una relación de semiconcubinato que la convierte en un cuerpo hipersexualizado y pendiente del deseo del otro. Por otro, Erdosain siente asco y repulsión por el cuerpo de la Bizca y ello, paradojalmente, lo excita aún más. La Bizca es una versión de la feminidad absolutamente construida por la mirada masculina, es decir, es un cuerpo sensual y excitante porque Erdosain no puede resistirlo, por eso imprime en él las marcas de la violencia misógina. Además, el cinismo de Erdosain es tan escabrosamente explícito que prevé lo que le sucederá a la Bizca – compra a la joven, lucha con la suegra que quiere dominarlo, embaraza a la joven y la suegra lo obliga a casarse mientras tramita un aborto- y, así se lo cuenta a Luciana Espila, con la doble intención de asustarla y de advertir al lector respecto de los acontecimientos venideros.

ISBN 978-987-3617-74-4

El cuerpo pringoso y tosco de la Bizca pasa a ser sensual cuando otros hombres lo miran con deseo. Esto último irrita a Erdosain porque se siente humillado en esa competencia muda entre varones, y le dice: "Vos los incitás a que te miren." (Arlt, 1986: 333) Esta frase, que repone el sentido común de la discursividad misógina, hunde a la pareja en el silencio y provoca, en Erdosain, pensamientos que reproducen la doxa del ideologema del matrimonio. Así, se imagina casado e igualado a las vidas grises, sucias y vacías de los esposos, en la domesticidad de la vida hogareña. Esta secuencia de la cotidianeidad imaginada le hace recordar aquel momento en el que la Bizca es obligada a abortar. Así recuerda la habitación en la que estaban, a la partera que es como una prostituta, el rostro desencajado de dolor de la Bizca, y el temor de él ante el dinero que supondrá la operación. El cuerpo penetrado por la mano de la partera lleva a Erdosain a imaginar las posteriores relaciones sexuales con la joven, en las que, según su imaginación, él gozará pensando en que ella tendrá miedo de que le vuelva a suceder lo mismo. La sexualidad perversa, la violencia ejercida sobre el cuerpo de la joven, cambia el humor de Erdosain y le hace aplaudir las ideas de la violencia masiva del Astrólogo, sugiriendo una relación directa entre la violencia íntima de la relación conyugal y la violencia social.

Por último, la joven es una femenidad sensualizada e inmunda al servicio de Erdosain, ya que él es quien tiene derecho pleno sobre su cuerpo, al punto que decide en qué momento terminará con su vida. De hecho, la escena del asesinato de la joven casi podría leerse como una descripción minuciosa de la violencia doméstica. Él llega a la habitación cuando ella ya está dormida, y ella nunca llega a despertarse, absolutamente confiada en él. Erdosain la acaricia, la besa, y está sólo con ese cuerpo al que acomoda con ternura, como si fuera a penetrarlo, una vez más, obedeciendo a la rutinaria acción sexual. No obstante, él no está ahí por costumbre, sino para llevar adelante el gran acontecimiento, el que lo hará famoso, el que lo hará un monstruo absoluto: está ahí para matarla y lo hace. Erdosain nota que no puede desprenderse de ese cuerpo agonizante, sino que llega a interrogarlo, entre la sorpresa y el dolor, y ese contacto íntimo y cercano con el cuerpo moribundo de la joven lo estremece. La Bizca queda presa, sin conciencia, de un círculo infernal en el que un monstruo-hembra la trajo al mundo y un monstruo-macho la saca de él. Su asesinato es, finalmente, un banal acontecimiento que no ocurre en el escenario público, que no tiene cómplices ni testigos, como sucedió con la falsa muerte de Barsut. Es un asesinato que se funda en una sexualidad insastisfecha, determinada por las imposiciones de la clase (Amícola, 1984) y de los dispositivos de sexualidad (Foucault, 1990). Es un asesinato que denota el extremismo de la narrativa de Arlt (Sarlo, 2007), ya que no hay otra causa que el placer de asesinar a una mujer/esposa que se haya en una situación de vulnerabilidad absoluta. Es más, luego de matarla, Erdosain recuerda un detalle y le dice:

> ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? (Arlt, 1986: 385)

Así, Erdosain lleva al extremo, casi al ridículo, la estrategia de hacer de la Bizca la culpable de su acción. Todo el peso del falogocentrismo cae sobre el cuerpo muerto de la Bizca, mientras

ISBN 978-987-3617-74-4

Erdosain busca algún tipo de consuelo en aquella frase, y el lector queda detenido entre la risa y el espanto. La banalidad de esta frase le hace pensar a Sarlo (2007) que se acentúa el sinsentido del asesinato, sin embargo, desde mi punto de vista, tiene una razón de ser: es la parodia exacerbada del acontecimiento de dar muerte a la esposa. Asesinato que, a su vez, es absolutamente cobarde. Recordemos que Erdosain no se animó a matar al Capitán que se fue con Elsa, y creyó matar a Barsut, pero eso fue parte de una farsa. De hecho, sólo pudo ejecutar un asesinato que lo instala tanto en la subjetividad masculina falogocéntrica como en la lógica de la humillación, transformándolo en un monstruo. No mata en la calle, frente a un igual, sino en el espacio privado, y a una mujer absolutamente débil. Es la lógica del cobarde, del humillado, que ejecuta su acción en la soledad del dormitorio, pero que, también, deja sentada la idea de que la violencia pública, los genocidios imaginados por el Astrólogo, tienen su correlato en la violencia íntima, realizada en la esfera privada.

En conclusión, por distintos caminos, con distintas razones, Erdosain, Haffner y el Astrólogo mantienen lazos de dominación con las mujeres, lo que actualiza la relación de poder entre los géneros: el Rufián vive del dinero de las prostitutas, a las que llama "animales sufridos", el Astrólogo se liberó de las mujeres, al estar castrado, pero acepta a Hipólita con quien, finalmente, huye y Erdosain, por su parte, abandona a Elsa, pero necesita de la Bizca, realizándose como monstruo a través de ella. En este sentido, estos personajes encarnan tres facetas diferentes de una masculinidad falogocéntrica que se relaciona con la mujer en tanto animal, cuerpo sucio, lleno de fluidos, olores y emanaciones pestilentes, pero, no por ello, poco deseado.

ISBN 978-987-3617-74-4

Biliografía

Aira, C. (1993). “Arlt” en *Revista Paradoxa*, nº 7. Rosario.

Amícola, J. (1984). *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt.* Buenos Aires, Weimar.

Arlt, R. (1980). *El amor brujo.* Buenos Aires, Losada.

Arlt, R. (1986). *Los siete locos. Los lanzallamas.* Buenos Aires, Ayacucho.

Arlt, R. (2008). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada.

Astutti, A. (2002). ΩJElías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo” en Gramuglio, M. Teresa (Dra.), *El imperio realista*, Tomo 6, *Historia critica de la literatura argentina.* Buenos Aires.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona, Paidós.

Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber.* Barcelona, Siglo XXI.

Foucault, M. (2010). *Los anormales. Curso en el Collègue de France (1974-1975)*. Buenos Aires, FCE.

Guy, D. J. (1994 [1991]). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955.* Buenos Aires, Sudamericana.

Masotta, O. (1982 [1965]). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, CEAL.

Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, de la Urraca.

Stanchina, L. (1999). *Tanka Charowa.* Buenos Aires, Eudeba.

Williams, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

ISBN 978-987-3617-74-4

Os monstros/criminosos em Gota d'água, proposta de leitura a partir da obra de Foucault

Jéssica Tamietti de Almeida / Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Esta comunicação pretende analisar as sobreposições monstro/vítima/criminosos e, por conseguinte, as de crime/punição presentes no discurso literário da peça *Gota d'água,* de Chico Buarque e Paulo Pontes. Mostraremos o jogo que se estabelece entre essas categorias que se sobrepõem na construção dos personagens, a partir dos pontos de vista teórico-filosóficos da segunda metade século XX e de seus conceitos enfatizando os trabalhos da escola francesa, representada por Foucault. Entendemos que eles fornecem possibilidade de estudos sociopolíticos pertinentes através da relação crime e monstruosidade estabelecida pelo filósofo francês.

A peça *Gota d'água* é uma releitura do mito de Medeia representada por Joana, que depois de ser abandonada por Jasão, personagem e autor do famoso samba que dá nome à peça, o sambinha *Gota d'água*, mata os filho e se mata.

O que nos permite abordar o texto desta forma é que, já na dramaturgia, Buarque e Pontes constroem seus personagens através da palavra. E é recolhendo esses fragmentos que enxergamos os monstros na peça. A teoria que suporta nossa hipótese é de Jeffrey Jerome Cohen em "A cultura do monstros: sete teses". O medievalista americano afirma:

> A interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos. (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras relances obscurecidos - significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si). (Cohen, 2000: 30)

Assim, entendemos que, com expressões e figuras de linguagens ligadas ao monstruoso, são criados jogos de dualidades que dividem as personagens e suas ações em criminoso/vítima e crime/punição, mostrando-nos que a palavra "nesse texto [em afirmação de seus autores] volta a ser o centro do fenômeno dramático" (Buarque e Pontes, 2001:18).

Michel Foucault em sua aula de 29 janeiro de 1975 nos fala sobre o aparecimento do criminoso como monstro moral. Até os séculos XVII e XVIII, a monstruosidade trazia em si um pouco de criminalidade. A partir do século XIX, a relação se inverte e todo criminoso é tido como monstro da mesma maneira, que antes, todo monstro era um provável criminoso. Em *Gota d'água* ambos, Jasão e Joana, podem ser tanto criminosos/monstros quanto vítimas da história. Surgem, então, as dúvidas e ambiguidades inerentes ao gênero trágico materializadas no texto brasileiro nas oscilações: se Joana realiza um crime ou só perfaz a punição do monstro que, nesse caso, seria Jasão, o grande malvado da história, acusado de traição e abandono.

Esta possibilidade comprova-a outro personagem, Cacetão, o gigolô. Cacetão na peça, canta: "mas a falta mais violenta sujeita a pena crudenta é largar quem te alimenta como fez Jasão" (Buarque e Pontes, 2001: 43). Outro elemento que reforça o argumento de que Joana é agente de punição é quando ela se refere na peça aos filhos:

> Ah, os falsos inocentes! Ajudaram a traição São dois brotos das sementes traiçoeiras de

ISBN 978-987-3617-74-4

> Jasão E me encheram, me incharam, me abriram, me mamaram, me torceram, me estragaram, me partiram, me secaram, me deixaram pele e osso (...) Vão me murchar, me doer, me esticar e me espremer, me torturar, me perder, me curvar, me envelhecer E quando o tempo chegar vão fazer como Jasão A primeira que passar, eles me deixam na mão (Buarque e Pontes, 2001: 62-63)

Através dessa fala, a protagonista apresenta os filhos como culpados do crime de transformar, violentamente, a própria mãe em monstro, além de prever o futuro crime de abandono. Neste trecho, as deformações físicas e a violência do vocabulário acentuam não só a imagem dos filhos e de Jasão como criminosos, mas, sobretudo, a imagem que formamos de Joana. Exemplo perfeito dessa dualidade que permeia a peça. Veja-se, logo depois, a fala da mulher de Jasão preconizando o crime na obra: "Para não ser trapo nem lixo, nem sombra, objeto, nada, eu prefiro ser um bicho, ser esta besta danada Me arrasto, berro me xingo, me mordo babo, me bato, me mato, mato, me vingo, me vingo, me mato, mato". (Buarque e Pontes, 2001: 63)

Essas dúvidas e ambiguidades são construídas a partir da oscilação do discurso, das falas dos personagens que, ao longo da peça, nos apresentam os protagonistas monstruosos. Entre os vizinhos há aqueles que defendem Jasão, como Xulé: "também não é crime Jasão mudar de classe, é mudar de time ele é dono do seu passe." (Buarque e Pontes, 2001: 35). Já as vizinhas acreditam que "era pra esse (Jasão) arrancar os dois olhos da cara e dar pra ela se ela carecesse de visão" e que antes ele "era a merda em negativo".

Há também um confronto direto dessas duas visões, de monstro presentes na obra. Joana diz a Jasão: "só de ambição sem amor tua alma vai ficar torta desgrenhada aleijada, pestilenta... aproveitador" (Buarque e Pontes, 2001: 90). Em resposta, ele diz: "sarna coceira cancro solitária ameba bosta balaio eu te deixei sabe por quê? doença, estupor, vaca chupada castigo eu te deixei porque não gosto de você." (Buarque e Pontes, 2001: 92). Percebemos que neste confronto dos protagonistas, as palavras escolhidas são violentas querem ferir o outro, são ligadas ao excremento, ao nojo, ao animalesco, a doença e a velhice. E as mesmas palavras que formam essa figura monstruosa do outro vão delinear aquele que fala também como monstro, portanto Jasão ao chamar sua ex-mulher de toda essa lista, a exemplo de Joana afirma-se também como monstro neste ciclo ambíguo de crime e punição em que ocorre a peça. É permitido ao monstro essa narrativa dupla, "duas histórias vivas: uma que descreve como o mostro pode ser e outra- seus testemunho- que detalha a que uso cultural que o mostro serve." (Cohen, 2000: 42)

Para criar a unidade de medida entre o castigo e crime, a "tecnologia do poder de punir" (Foucault, 2002: 109) começou a procurar o que chamamos de intenção, e essa é observa o indivíduo, no sentido de torná-lo um comum do crime, tipificando-o. Antes, os crimes eram a doença do corpo social, mas o que vemos no século XIX é o criminoso, como doente, monstro. O primeiro monstro moral apontado por Foucault é o criminoso/monstro político, o rei déspota. É nessa ótica do déspota, que Foucault (2002: 124) fala do monstruoso Rei Luis XVI, pois o primeiro monstro que surge é o rei. Em *Gota d'água*, a hipótese aplica-se também ao personagem Creonte, pai da noiva de Jasão Creonte possui uma "cadeira", metáfora do trono e do absolutismo (ou ditadura, se quiserem, termos mais adequados para o regime militar da década de 70), que representa o *tópos* poder, que foi de seu pai e que será de seu sucessor: "sentado está deus pai o presidente da nação o dono do mundo e o chefe da repartição" (Buarque e Pontes, 2001: 49). Assim constituído, ele ensina a Jasão a sua cartilha do bem estar,

ISBN 978-987-3617-74-4

como o rei ao seu sucessor:

> Ergue a cabeça, estufa o peito fica olhando a linha de fundo como que a olhar nenhum lugar seguramente é o melhor jeito que se há de olhar para todo mundo sem ninguém olhar teu olhar... cruza as pernas, que teu parceiro vai se sentir mais importante vendo a sola do seu sapato e se ele ousar falar primeiro descruza as penas de repente que ele vai entender no ato (Buarque e Pontes, 1983: 52).

No segundo ato da peça, quando cresce a revolta de Joana, é com a força de suas palavras gritadas em praça pública que ela invoca todos os demônios, deuses e orixás:

> (...) o pai e a filha vão colher a tempestade a ira dos centauros e de pomba-gira levará seus corpos a crepitar na pira e suas almas a vagar na eternidade (...) Hécate, feiticeira das encruzilhadas, padroeira da magia, deusa-demônia, falange de ogum sintagmas da macedônia suas duzentas e cinqüenta e seis espadas mago negro das trevas flecha incendiaria Lanbrego Canheta, Tinhoso, Nunca-visto, fazei desta serva fiel de Jesus Cristo de todas as criaturas a mais sanguinária (Buarque e Pontes, 2001: 101)

Essas palavras levam a Creonte –o dono de todas as casas do morro– a querer despejar Joana de sua casa, moradia paga em prestações. O ato remete ao contexto econômico da década de 70 assombrado pela inflação. Os moradores pagam sempre mais do que deviam por causa dos juros excessivos que os tornam dependentes da "simpatia de um cidadão para dormir tranqüilo". Creonte como o Rei, é então quem faz a lei e decide a quem é permitido ficar e quem deve ir embora.

Vê-se, portanto, que postulamos uma ampliação do entendimento do monstro moral político a partir do contexto econômico e social, pois A gota de água que falta para derramar o copo preenchido de mágoa se dá através da opressão econômica, resultado de uma sociedade brasileira, onde "às classes subalternas restou à marginalidade abafada, contida, sem saída" (Buarque e Pontes, 2001: 18) proclamando o sistema como grande monstro, por meio desses monstros "borram-se as fronteiras entre os corpos pessoais e nacionais". (Cohen, 2000: 37)

Em trechos retirados da apresentação da obra, aparecem termos como "Estado inflexível, estreito", "politicamente diabólico" caracterizando o rosto desse monstro político: "uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que vem implantando aqui – radical, violenta, predatória e impiedosamente seletiva" e que adquiriu "um trágico dinamismo". (Buarque e Pontes, 2001: 9)

Jasão, Joana, os filhos e todos que nasceram nesse "fim de mundo" seriam os não selecionados, fadados pelo destino a serem vítimas, coagidos: "quem nasce nesta vila não tem mais saída, tá condenado a só sair no rabecão e camburão". (Buarque e Pontes, 2001: 41)

Foucault postula que a nova economia do poder criou um monstro humano em que se combinam dois temas: "incesto dos reis e canibalismo dos famintos", é o monstro do abuso de poder e o monstro que rompe o pacto social da revolta, "o soberano despótico e o povo revoltado (...) os dois grandes monstros que velam o domínio da anomalia" (Foucault, 2002: 130), "o povo vai ser precisamente a imagem invertida do monarca".

O filósofo francês afirma – argumentando apoiado em texto datado de 1793 de Levasseur – para traçar uma genealogia da realeza que a instituição real nasceu do conflito entre caçadores e feras. Os caçadores defendiam a sociedade até que, quando as feras foram dizimadas, eles

ISBN 978-987-3617-74-4

tomaram o seu lugar e passaram a ameaçar a sociedade por eles defendida.[1] Assim, entenda-se que aqueles que matam os dominadores déspotas ao tomar seu lugar, tornam-se monstros também e quando o povo mata o Rei ele se torna, por sua vez, monstro também. Joana é aquela que se viu inútil, com alma de caçadora e que se transforma em fera, besta, bicho, diabo, em monstro, rompendo o laço, o pacto de mãe e filho. É de baixo para cima que reage enquanto o sistema em oposição a esmaga. Esse rompimento com suas leis impiedosas culmina com o assassinato dos próprios filhos. É essa dualidade, o sistema-rei déspota e Joana – matricida, que observamos em *Gota d'água* repetindo o que se via na literatura da época contemporânea à revolução burguesa.[2]

O monstro sistema e as criaturas quase sempre monstruosas que ele produz afetam a estrutura narrativa da ficção mudando o final de Medeia, pois em *Gota d'água* Joana suicida depois de matar os filhos, em uma espécie de autopunição. Essa narrativa fragmentária, na qual Jasão e Joana oscilam e se concretizam como monstros (Jasão na passagem em que toma pra si o trono de Creonte e Joana no momento em que mata os filhos), nos mostram como os protagonistas refletem o peso do sistema que os criou e os aprisionam. Portanto, o Sistema cria monstros que o administram, mantém o próprio Sistema monstro, continuando como na genealogia de Levasseur o ciclo das feras e Reis, que nos fala Foucault.

E assim, é através da construção dos personagens que são delineados, por suas próprias falas, que se apresentam para nós leitores/espectadores os monstros políticos e criminosos abordados por este trabalho: os contrapontos de Joana e Jasão monstro/vítima e crime/punição, Creonte, o rei déspota e o próprio Sistema monstro. Chico Buarque e Paulo Pontes retomam a arte dos tragediógrafos de criar o monstro através do canto, da palavra, mostrando que "a linguagem, como instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita capitar e revelar" (Buarque e Pontes, 2001: 18).

1 Havia duas categorias de pessoas os agricultores e os que eram obrigados a protegê-los das feras, os caçadores. Ocorreu um momento em que conseguiram fazer com que as feras desaparecem. Esse fato, porém os tornou inúteis e os caçadores ficaram preocupados com essa inutilidade que iria privá-los de seus privilégios. Assim sendo eles se tornam então animais selvagens e se voltam contra aqueles que protegiam, são o lobo do gênero humano e os reis seriam esses tigres ex caçadores que haviam tomado o lugar das feras.

2 A natureza contranatural do criminoso, o monstro, é isso que aparece nesse momento. E nessa literatura vemos aparecer igualmente duas formas. De um lado, temos o mostro por abuso de poder: é o príncipe, o senhor é o mau padre, o monge culpado. Depois, temos também nessa mesma literatura de terror, o mostro de baixo o mostro que volta a natureza selvagem, o bandido, o homem das florestas, o bruto com seu instante ilimitado. (Foucault, 2002: 124-125)

ISBN 978-987-3617-74-4

Referências

Buarque, C., Pontes, P. (2001). *Gota d'água.* 30. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Cohen, J. J. (2000). *A cultura dos monstros: sete teses*. In *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. e org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica.

Foucault, M. (2002) Aula de 29 de janeiro de 1975. In *Os anormais*. São Paulo, Martins Fontes.

ISBN 978-987-3617-74-4

Cuando los ogros se callaban. Un testimonio de la dictadura en Cuentos de hadas *de Raquel Diana*

Profesora Pilar de León / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República - Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Cuando Bruno Bettelheim en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* afirma que los que criticaron dichos relatos y dieron cuenta de la violencia, la angustia, el sadismo, la destrucción que habitaba en ellos y que de algún modo podía despertar en los niños miedos y desconciertos en sus conductas, olvidaron que el monstruo que el niño conoce mejor es el monstruo que a veces le persigue y que es el que teme ser él mismo, está asegurando que el ogro de los cuentos , el que devora niños, el que tiene la cabeza más grande que el cuerpo y es irremediablemente feo será la figura que dará forma a esas angustias y se operará así la posibilidad de vencerlas.

Probablemente Raquel Diana, dramaturga uruguaya, que escribió la pieza, representada en Uruguay en 1998 y que se mantuvo en cartel con sala llena por varias temporadas, habiendo sido representada también con muchísimo éxito en países tales como México y España, era muy consciente de que en Latinoamérica cada habitante debía convivir con el miedo constante de la persecución en tiempos de dictadura militar. Los personajes de los cuentos en intertextuales relacionamientos con los personajes de la pieza teatral dialogaron metafóricamente con bipolaridades tales como silencio– delación, ocultamiento– presencia. La palabra "ogro", derivada del latín "orcus", significa "temido", "autoritario". Los ogros dictatoriales, presencias internalizadas en la psique de las víctimas de la dictadura, operaban devorando sus palabras o dejando las huellas necesarias en el cuerpo para provocar el silencio entre miembros de una misma familia o de un mismo ámbito de convivencia.

> La barbarie, el descontrol y la amenaza es siempre una potestad de esa alteridad en nombre de la cual debe ser impuesta la Ley. Es evidente que el contralor extremo de cualquier alteridad individual y colectiva, está basada, entre otras complejidades, en una dinámica del miedo. Miedo a la insurrección, al levantamiento, a la apropiación del poder por el otro excluido, miedo a la anagnórisis y la catarsis colectiva que podría volverse amenaza profunda a la hegemonía. (Caetano, 2009: 295)

Si bien es condición "irrepresentable" la violencia política extrema, ya que la realidad ha superado ampliamente a la ficción, la criminalización de la otredad es un elemento fundamental en el análisis. Así Foucault hablará del poder como una diseminación de tramas y dispositivos a lo cual Deleuze y Guattari, agregarán el concepto de deslocalizado, diseminado y desterritorializado, en múltiples líneas de fuga y huídas, multiplicando las formas de resistencia. El teatro no fue una manifestación artística que haya quedado ajena a esa resistencia, tanto durante la dictadura como en la etapa posterior a ella , para provocar la memoria de los hechos en una sociedad que necesita confesar los delitos cometidos y las pujanzas de los ogros en su psique.

Entendiendo las dictaduras militares de los años setenta como sociedades de control, la construcción de un otro diverso sobre el cual se introducen las marcas del criminal, conducen a

ISBN 978-987-3617-74-4

la sociedad de control a diseminar y ampliar la criminalización extendiéndola al conjunto de la sociedad. La construcción de la política del miedo como forma de parálisis y desmovilización social y la criminalización del otro por ideología política transforma al miedo en el eje de control y congelamiento, suscitando con el culto a la violencia una forma extendida de relacionamiento.

Podríamos considerar la "otredad" como la cualidad de ser "otro" y estar en otro lugar sin poder jamás cruzar la frontera que lleve a la esencia de lo que se estudia o se crea. La "otredad" en el contexto referencial actual dialoga por caminos de identidad que presentan un vaivén entre el yo-vivido y el yo-pensado. Y en ese aspecto vincular surge un diálogo entre "víctimas" y "victimarios", que puede representar una lucha ontológica, un juego de roles entre el ser y el no-ser. Una forma normal de concebir el mundo donde el cuerpo es principio y fin, donde , como dice Tuillang Yuing"podríamos pensar el cuerpo no como vehículo de subjetividad, sino más bien como fuente o principio de subjetividad, [...]como una producción de sentidos de vida" (5). Y el miedo, como instalación de la angustia que pone a los seres en estado de silencio o de resemantización de las palabras.

Manejo la hipótesis de que en los años siguientes a la vuelta de la democracia, la timidez en el lenguaje y la incapacidad de teatralizar y denunciar el acontecimiento político fueron manifestaciones por un lado de los residuos de los monstruos instalados en el cuerpo de los uruguayos, pero por otro lado, de la instalación de esa generenciación en la propia vida familiar.

Consideraré las dificultades y logros generados por la materialización del relato en la obra de teatro estudiada. El anclaje social y las tensiones entre actuantes y sufrientes y sus horizontes de expectativa es lo que se estudiará para ubicarnos en el tiempo histórico que nos concierne, ya que el uso singular del lenguaje en dos dimensiones, dramático y espectacular, es el objeto de mi análisis y de mi mirada, aunque el sustento mayor sean los alcances simbólicos a través de la denotación y la connotación de las palabras.

Si nos basamos en el pensamiento de Ricoeur la historia se concibe como una red entre las perspectivas, la recepción del pasado y lo vivido del presente, lo cual, según sus afirmaciones, abre por un lado un *horizonte de expectativa* y por otro, deja una *huella o marca* construyendo un- ser-afectado-por el pasado, que representaría una categoría del "hacer" y finalmente, crea en el presente un tiempo de decisión responsable, que en el caso de nuestro estudio estaría representado por la realización de la obra de teatro que analizaremos y su recepción. Hay un evidente ser-afectado-por-el pasado que a pocos años de haber regresado a la democracia, necesita evidenciar el silencio que la dictadura provocó. Ricoeur se basa en Reinhart Koselleck que propone analizar con un hilo rector la polaridad entre el *espacio de experiencia* y *el horizonte de espera.* Ambos se condicionan mutuamente, el primero hace referencia a capas, no solo a cronología, por lo tanto el estudio no se hará en un marco lineal sino en un marco de espesor.

Nos afectamos nosotros mismos por la historia que hacemos. Y como en la época actual la tensión entre el horizonte de espera y el espacio de experiencia se vuelve aceleradamente mayor a medida que pasa el tiempo, la posibilidad de la confesión y la palabra explícita, en un momento en que la ucronía y la utopía imperan, preserva esa relación dialéctica y permite traer a la memoria acontecimientos históricos que no pueden ser olvidados, aunque en los hechos ya hayan sido superados.

En ese sentido señala Ricoeur, con respecto a la función decisiva del lenguaje:

ISBN 978-987-3617-74-4

> El lenguaje es la gran institución-la institución de las instituciones- que ha precedida cada uno de nosotros desde siempre. Y por lenguaje hay que entender aquí, no sólo el sistema de la lengua en cada lengua natural, sino las cosas ya dichas, escuchadas y recibidas. Por tradición entendemos por consiguiente las cosas ya dichas, en tanto que nos son transmitidas a lo largo de las cadenas de interpretación y reinterpretación (93)

Con más razón, en la multiplicidad del lenguaje de teatro, cada dramaturgo,

cada director, interpretará y reinterpretará los hechos de la historia reciente de un modo particular

> "Para que haya historia toda la humanidad debe ser el SUJETO de ella a título de singular colectivo" (Ricoeur: 84)

Pero no se es sujeto en la misma medida cuando las heridas están recientemente realizadas a cuando ya comienzan a cicatrizar. Si basamos nuestra hipótesis en la idea de que toda la sociedad uruguaya, de un modo colectivo interviene en la historia reciente, la producción, lo que Gadamer llama "la conciencia de la historia efectual", promueve sobre el discurso un cambio, un proceso.

En *Cuentos de Hadas* (estrenada en 1998) la tensión entre el pasado y el presente es un juego permanente que aparece en el diálogo y en las acotaciones. En la primera didascalia Raquel Diana aclara que la obra transcurre entre 1972 y algún momento de la década del 90. Es un diálogo entre tres mujeres mientras los cuentos tradicionales lo hacen en intertextuales conexiones con las palabras utilizadas por estas mujeres. Viajes en el tiempo, hacia el presente y el pasado. Sensibilidades femeninas desde el silencio y la palabra. Un verdadero relato de amor y dolor en un Uruguay que sufre la experiencia de rescatar la memoria de lo no-dicho para rehacer su propia historia desde lo cotidiano. Muchas lámparas iluminan los oscuros rincones del escenario. Y en el final, el diálogo de la más joven con la hijita que está en su vientre, que vendrá a tratar de alisar las "arrugas del alma" de esa madre. Es el horizonte que se abre. El primer texto de Blanca, nombre de este personaje, dice: "Mi madre quedó preñada en agosto de 1960" y luego más adelante "Mi madre es una foto". Juego entre el presente y el pasado, la desaparición y la vida que comienza en el vientre. En el juego de tensión, la ambientación sonora cumple un papel importante, suena un radioteatro de los años 60 mientras Blanca recuerda en el presente por qué Maruja (su madrastra, como en los cuentos) se casó con su padre: "mi papá precisaba alguien que lo ayudara con su nena". Escénicamente, Moretti resuelve en algunos momentos, esa tensión de la que hablamos, con el congelamiento del personaje que no participa en el relato. En la mitad de la obra, por si acaso nos estuviéramos olvidando del contexto histórico hay una alusión clara al "Año de la Orientalidad", nombre que la dictadura dio a un año donde supuestamente se debían jerarquizar los valores "democráticos" y nacionales sobre los "foráneos". En una entrevista que le hace Myriam Caprile a la autora *(Últimas Noticias*, 18 de octubre 1998) Raquel Diana dice:

> Alguien me dijo que la obra es como un iceberg, la punta es el texto y el iceberg es la memoria de la gente. Y las personas se reconocen en pequeñas cosas cotidianas. Lo que hay es emoción. La gente llora pero no de tristeza, sino de emoción y se sienten reconfortados […] hay pocas cosas para transgredir hoy en día. Ya está todo transgredido, la vida está transgredida. Por eso no me interesa transgredir, ni encontrar formas muy novedosas […] en esta vida posmoderna, lo nuevo es viejo al segundo.

ISBN 978-987-3617-74-4

Sin proponerse un "hacer histórico" los artistas hacen suyos los discursos que emergen en forma discontinua después de haber pasado más de una década reprimidos.

Surge como una constante el tiempo: el tiempo atravesado por una cadena de interpretaciones y reinterpretaciones de las herencias del pasado. Se atraviesan las historias contadas, los cuentos de hadas, las tradiciones que generan un alejamiento y un distanciamiento y según las palabras de Gadamer (91 en Ricoeur) "el fundamento y el sostén del proceso en el cual el presente tiene sus raíces"

> Los cuentos de hadas son variantes populares, orales en su inicio y posteriormente recogidas en forma escrita, de los mitos. Los mitos a su vez son momentos poéticos de recoger el saber de la Humanidad. (Burgueño*, El Diario*, 19 de marzo 1999)

Raquel Diana aclara que la intertextualidad de los Cuentos forma parte de una perspectiva de ilusión, pero esa perspectiva se vuelve tensión en el propio diálogo cuando el personaje de Carmen dice "Se levantó ventolina de ilusiones. Abrí el paraguas y ponete bufanda". Un juego de historias donde cada una se ríe de la otra.

Maruja, la madrastra, habla de su marido como "Felipe, el hermoso" a lo cual Carmen desdice "Felipe el tramposo". Blanca, la hijastra, había hecho referencia al marido de su madrastra como aquel que "en el fondo es bueno…En el fondo de la botella (las tres ríen) Maruja, decime la verdad, vos nunca tuviste un espejito mágico como la madrastra del cuento, ¿no?" A lo cual le contesta Maruja: "Para qué: vos nunca fuiste la más linda del reino" Un juego donde los vínculos esperan desarrollarse con normalidad, en lo cotidiano, pero la fuerza del cuerpo y de las frases que quedan colgadas en medio de un diálogo cotidiano surge como un golpe de realidad en un supuesto mundo ficticio. Cruda, dura y difícil realidad, que más adelante relata con su imagen en la pared haciendo un dibujo de tiza que queda vacío, como la imagen vertical de un desaparecido o muerto por las fuerzas represoras. Y mientras Blanca deambula por el escenario como un espectro y vuelve al lugar del dibujo de la silueta, Maruja dice "Ella nunca fue normal […] siempre con esos cuentos de hadas." El silencio en esta obra es un referente del discurso De la vida en términos de acontecimiento (Foucault) resulta un cuerpo que cobra relevancia. Cabría entonces pensar el arte como un ritual en el que la vida se agota sí misma a través de la entrega total del cuerpo a un contratiempo, a una consumación que es al mismo tiempo la apropiación total de la vida y de su sentido .¿Qué hay, en efecto, sobre la posibilidad de la vida como creación en un sentido trágico, herida en la pérdida de fundamento, en su trascendencia? (Tuillang Yuing 7).

Los personajes de la pieza son el espejo de lo que sucedía en los diálogos cotidianos, en las familias, en las cuales el peso del monstruo, del ogro que actuaba sobre el cuerpo del otro se volvía ogro silencioso en el propio cuerpo.

> Carmen-[…] No hagas preguntas y sobre todo no hables. Tené cuidado con cualquier cosa que digas y si tenés algo para decir, decilo de otra forma, como disimulando lo que querés decir. Sospechá de todo pero tené confianza.
>
> […]
>
> Blanca- Tenés razón. Pero me tenés que jurar que vas a tener cuidado y que no vas a hablar con nadie de esto y…
>
> Maruja- No te gastes que ya Carmen me dio todas las instrucciones

La palabra aparece como condena pero también como escudo porque se miente o se

ISBN 978-987-3617-74-4

disimula o se habla bajo. O se trata de olvidar el nombre de las personas o no saberlo. Cuando Blanca está hablando de su "Negro" , "El Negro, como le decían" y cuenta su historia mezclada con la de la Bella Durmiente, acota que sabía su nombre verdadero pero que no lo podía decir y era mejor que ni siquiera se lo acordara: "Era 'el Negro' para mí y para todos". La conceptualización generalizada en momentos de profundas vigilancias, el anonimato, el borrón de lo privado en nombre de lo colectivo. La palabra se transfigura, se desemantiza para cambiar la referencia:

> Carmen. (disca) ¿Hola?...Sí, aquí habla Josefina. ¿Cómo anda?... ¿Más o menos?... ¿Usted no sabe si Claudia terminó el vestido que le encargué?... ¡Ah! Se fue a Solymar…Claro, unos días de descanso le vienen bien a cualquiera… ¿Y usted no sabe si fue con el novio?... ¡Ah, bueno!...La van a pasar muy bien entonces. Bueno, muchas gracias y disculpe la molestia…Cualquier cosa a las órdenes (corta)
>
> Maruja- ¿Se fueron de vacaciones sin aviso?
>
> Carmen- No, Maruja. Solymar quiere decir que los agarraron.
>
> Silencio

Mientras estos dos personajes dicen este parlamento Blanca, en absoluto silencio, se sienta en el público vestida de hombre (en el mismo lugar del cual salió al comenzar el espectáculo) Se levanta y se saca lentamente el sombrero y luego muy lentamente el sobretodo .Lo verbal y lo no verbal. La voz y el silencio, en diálogo permanente. La palabra que se puede decir y la palabra que no se puede decir. Entonces el relato de los cuentos, la magia de los cuentos, se vuelven inteligentes referencias a una realidad dura, le ponen alegría, esperanza y encanto a esa realidad. Como dice Fernando Beramendi en Posdata: "Hablan de lo que le pasó a una generación que tal vez recién empieza a expresarse, generación que fue protagonista de los intentos utópicos y que dejó libre el espacio para que otros expresaran [esa realidad] artísticamente" (28 de octubre 1998). Según Gadamer, la situación nos limita pero el horizonte nos invita a rebasarlo sin incluirlo nunca. Se trata de la historia colectiva relatada desde lo singular. La historia vista como "un delicado viaje hacia el pasado" (Marichal, Yamandú, *La prensa,* 27 de noviembre de 1998). Así, en este espectáculo Blanca "vive todos los tiempos del mundo" (Ruegger, Gustavo Adolfo, *El País*, 29 de octubre 1998) haciendo del juego temporal y del relato una interpretación de la Historia. Entonces "tu" historia es "mi" historia. El sujeto individual y colectivo es parte de ella.

> El problema de la relación entre pasado y presente se encuentra así situado bajo una nueva luz: el pasado se nos revela por la proyección de un horizonte histórico a la vez separado del horizonte del presente y retomado, reasumido en él (Ricoeur: 92)

Si realizamos un paralelismo entre esta realidad histórica y las manifestaciones de Ricouer con el concepto Junguiano de los arquetipos podemos devolver a esa forma monstruosa de la psique un lugar protector o salvador. Si se instala el miedo con forma de ogro, el silencio del monstruo es la marca de la resistencia de ser devorado como capacidad consciente del peligro. El lenguaje opera como salvaguarda de la criminalización del otro. Y para terminar cito un pasaje de Karl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* que de algún modo cristaliza el concepto que venimos trabajando:

ISBN 978-987-3617-74-4

Este miedo es el objeto del eterno mito del héroe y el motivo de innumerables tabúes. Cuanto más cerca del mundo de los instintos se llega, con tanta más fuerza se manifiesta el impulso de desprenderse de él y salvar la luz de la conciencia de las tinieblas de los cálidos abismos. Pero el arquetipo como imagen del instinto, es psicológicamente una meta espiritual hacia la cual tiende la naturaleza del hombre; el mar hacia el cual los ríos trazan sus sinuosos cauces; el premio que el héroe obtiene en su lucha con el dragón (1997:194-195).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

1- Actualización bibliográfica de conceptos teóricos

1.1 Bibliografía sobre análisis cultural y serie social

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura.* México, Grijalbo.

Bergero, A., Reati, F. (comp.) (1997). *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina-Uruguay, 1970-1990.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles.* Madrid, Siruela.

Calvino, I. (1995). *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid, Siruela.

Campbell, J. (1997). *El héroe de las mil caras.* México, F.C.E.

Campbell, J. (1997). *Mitos, sueños y religión.* Barcelona, Nueva Conciencia.

Capra, F. (1984). *El tao de la física.* S/d, Luis Cárcamo.

Capra, F. (1993). *Pertenecer al universo.* S/d, Planeta.

De Barandiarán, J. M. (1984). *Brujería y brujas*. San Sebastián, Txertoa.

Duschatzky, S., Corea, C. (2006). *Chicos en banda: los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones.* Buenos Aires, Cátedra.

1.2. Sobre Teoría Literaria , Análisis del discurso y Literatura

Andersen, H. C. (1989). *La reina de las Nieves y otros cuentos.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Austin, J. L. (1990 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras.* Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1998). *El placer del texto.* México, Siglo XXI.

Bradbury, R. (1995). *Zen: el arte de escribir.* Barcelona, Minotauro.

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Antrophos.

Ducrot, O., Todorov, T. (1998). Diccionario enciclopédico de la Ciencias del Lenguaje. (Vigésima Edición) Traducción de Enrique Pezzoni. México, DF. / Madrid, Siglo XXI.

Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad.* Madrid, Siglo XXI.

Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid, Cátedra.

Kristeva, J. (1969). *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse.* Paris, Seuil.

Lipovetsky, G. (1998). *El crepúsculo del deber*. Barcelona, Anagrama.

Lena Paz, M. (2002). *Reescritura actual del canon y del referente histórico-mítico en el teatro argentino actual en Imágenes del nuevo milenio.* Buenos Aires, Nueva Generación.

Mannoni, O. (1973). *La otra escena: claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu.

Orenstein, C. (2006). *Caperucita al desnudo.* Barcelona, Crítica.

Ricoeur, P. (1985). " Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica" de "Tiempo y relato" en *Historia y literatura* de Françoise Perus (comp.), 70-122. Publicado como "Le temps raconté",Cap.7,Parte II en Paul Ricouer, *Temps et récit.* París, Seuil, Vol III, 300-346.

Rosencof, M. (2004). *Las cartas que no llegaron.* Buenos Aires, Alfaguara.

Selden, R. et al (2001 [1987]). La teoría literaria *contemporánea.* Barcelona, Ariel.

ISBN 978-987-3617-74-4

1.3. Sobre teoría teatral y texto dramático

Artaud, A. (1978 [1938]). *El teatro y su doble.* Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, Edhasa.

Caetano, M. (2009). "Complicidad, deterioro, perversión y trauma en la historia reciente. *El huésped vacío* de Ricardo Prieto" en *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* de Roger Mirza y Gustavo Remedi. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Cornago, O. (2008). *Éticas del cuerpo.* Madrid-Caracas, Fundamentos.

Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación.* Barcelona, Península.

Kowzan, T. (1992). "El signo en el teatro"*, El teatro y su crisis actual.* Caracas, Monte Ávila, 25-51.

Mirza, R. (2004). "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la postdictadura en el Uruguay", en Pellettieri, O. (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona, Piados.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos.* Buenos Aires, Piados.

Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático.* Otawa, Girol Books.

1.4 Sobre teoría del arte y filosofía

Bachelard, G. (1965). *Poética del espacio.* México, FCE.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad.* Trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona, Lumen.

Ferrater Mora, J. (1951 [1941]). *Diccionario de Filosofía.* Buenos Aires, Sudamericana.

Nietzsche, F. (1990). *Sobre la verdad y la mentira en su sentido extra-moral*. Madrid, Tecnos.

2-Marco histórico

Dubatti, J. (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001) Micropoéticas 1.* Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

Mirza, R., Remedi, G. (ed.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente.* Montevideo, Biblioteca Nacional.

Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay.* Montevideo, Banda Oriental.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida Teatro argentino moderno(1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. El teatro actual (1976-1998) Volumen V. Buenos Aires, Galerna.

Pignataro Calero, J. (1998). *Historia del teatro independiente uruguayo.* Montevideok, Cal y Canto.

Villegas, J. (1999). El teatro histórico latinoamericano como discurso de apropiación de la historia. En *Teatro histórico (1975-1998) textos y representaciones*. Madrid, Visor.

3. Bibliografía sobre conceptos psicoanalíticos

Albano, S. (2006). *Arqueología del Psicoanálisis. Una genealogía del discurso freudiano*. Buenos Aires, Quadrata.

Albano, S. et al (2006). *Glosario lacaniano*. Buenos Aires, Quadrata.

Bettelheim, B. (2001 [1975]). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona, Crítica.

Cooper, J.C. (s/f). *Cuentos de hadas, alegorías de los mundos internos*. Barcelona, Sirio.

Dawning, C. (1994). *Espejos del yo.* Barcelona, Kairós.

Freud, S. (1966). *La interpretación de los sueños*. Traducción Luis López Ballesteros. Buenos Aires, Circulo de Lectores.

Jung, K. y otros (1992). *Encuentro con la sombra*. Barcelona, Kairós.

Jung, K. y otros (1993). *Espejos del yo*. Barcelona, Kairós.

Jung, K. (1994). *Simbología del espíritu*. México, FCE.

Jung, K. (1976). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea, Caralt.

Jung, K. (1970). *Lo inconsciente*. Buenos Aires, Losada.

Jung, K. (1977). *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona, Altay.

Jung, K. (1957). *Psicología y alquimia*. Buenos Aires, Santiago Rueda.

Jung, K. (1997). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2004 [1972]). *Escritos I*. Trad. de Tomás Segovia. Buenos Aires, Siglo XXI.

4. Bibliografía sobre conceptos de género

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades.* Buenos Aires, Paidós.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona, Gedisa.

Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México, Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2004). *Lenguaje, Poder, identidad*. Madrid, Síntesis.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.

De Beauvoir, S. (1993). *El Segundo Sexo*. Trad. Juan García Puente. Madrid, Edhasa.

De Laurentis, T. (1992). *Alicia ya no*. S/d, Cátedra.

Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Bogotá, Labor.

Escofet, C. (1984). Primera piel. Buenos Aires, Riesa.

Escofet, C. (2000). *Arquetipos. Modelos para desarmar (Palabras desde el géner*o). Buenos Aires, Nueva Generación.

Femenías, M. L. (2000). *Sobre Sujeto y Género*. *Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires, Catálogos.

Graves, R. (1998). *La diosa blanca.* Madrid, Alianza.

Leite, E. (1986). *La invención de la mujer casta. La conciencia puritana y la sexualidad moderna.* Trad. de Pilar López. Madrid, Siglo XXI.

Pínkola Estés, C. (1975). *Mujeres que corren con los lobos*.Trad. María Antonia Menini. Madrid, Punto de Lectura.

Rodríguez, B. (2005). *La femineidad y sus metáforas*. *Sirenas y Amazonas*. Buenos Aires, Lugar editorial.

Spacks, P. (1980). *La imaginación femenina*. Madrid-Bogotá, Debate-Pluma.

Steinem, G. (1993). *Revolución desde adentro*. Buenos Aires, Atlántida.

Toril, M. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.

ISBN 978-987-3617-74-4

Weigel, S. (s/f). *La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres*.
Whitmont, E. (1998). *El retorno de la Diosa*. Buenos Aires, Paidós.

5. Artículos en Revistas arbitradas

Caillois, R. (1981). Les obsessions entre mythe et rite. Approche ethnopsychanalytique, en *Confrontations Psychiatriques-Les Obsessions* nº 20. Paris.

De Marinis, M. (2001). Yo y el otro: entre el miedo al diferente y el deseo de alteridad. Perspectivas teatrales, en *Teatro XXI Revista del GETEA* nº 13 Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

García Arteaga, R., Ortiz, R. (2001). Un teatro de (sde) lo femenino, en *Teatro XXI Revista del GETEA* nº 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Issancharoff, M. (1991). Vox clamantis: L'espace de l'interlocution, en *Poétique* 87. Paris, Seuil, septiembre, 315-325.

Levy-Strauss, C. (1981). Les obsessions entre mythe et rite. Approche Ethnopsychanalytique, en *Confrontations Psychiatriques – LesObsessions* nº 20. Paris.

Mignard, M., Monfouga-Boustra, J. (1981). Les obsessions entre mythe et rite. Approche Ethnopsychanalytique"en *Confrontations Psychiatriques - Les Obsessions* nº 20. Paris.

6. Artículos periodísticos

Beramendi, F. (1998). Cuando las hadas vienen marchando, en *Posdata.* Montevideo, 23 de octubre.
Marichal, Y. (1998). Damas emotivas, en *La Prensa de los viernes.* Montevideo, 27 de noviembre.
Ruegger, G. A. (1998). Más mujeres que importan, en *El País.* Montevideo, 29 de octubre.

7. Artículos en red

Montenegro Vargas, G. (s/f). Foucault, poder y acontecimiento, en *Red de investigadores de biopolítica.*<www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/ montenegro_foucault_poder, pdf. **>**

Yuing, T. (s/f). Un corte en el cuerpo, una sincopa en el tiempo, en *Red de investigadores de biopolítica* <www.biopolitica.cl/docs/Un_corte_una_sincopa_pdf>

ISBN 978-987-3617-74-4

Los alcances de una representación estética de la monstruosidad en el drama inglés de los años 90. El escenario devastado *de Sarah Kane*

Mariana Blanco / Universidad Nacional de Mar del Plata

La primera obra de Sarah Kane, *Blasted,* fue estrenada en Londres en enero de 1995, tres semanas después de la muerte del dramaturgo John Osborne, hecho que había reanimado el debate acerca del estado actual del drama británico. La crítica parecía coincidir en que, dada la pobreza y la ausencia de nuevas manifestaciones en la década de los '90, dominada por el escenario anodino de un drama de impronta realista y un creciente interés por el teatro en tanto producto de consumo cultural, difícilmente podía esperarse una tendencia renovadora que continuara el proceso iniciado en 1956 por *Look Back in Anger*. No obstante, tal como ocurrió con la aparición de Osborne en la escena inglesa, que con su debut impulsó el renacimiento de un género que había entrado en decadencia tras el agotamiento de las formas anteriores, Kane irrumpe en el en el Royal Court's Theatre con una obra polémica y trasgresora. Si bien los críticos no dejaron de señalar que la comparación podía resultar exagerada, la notoriedad que alcanzó *Blasted* la ubica en la vena innovadora de Osborne en la medida en que resultó precursora de un nuevo movimiento que sacudió al drama británico de su letargo y focalizó la atención sobre un conjunto de jóvenes dramaturgos.

Pese a las diferencias notables entre sus respectivos trabajos, estos nuevos escritores fueron pronto asimilados en un mismo grupo por compartir semejantes preocupaciones, temáticas o estéticas, y una misma forma de concebir el teatro en función de su fuerza corrosiva y contestataria. Asimismo, fueron catalogados con una serie de epítetos que procuraban describir sus inquietudes afines, entre los que podemos destacar las denominaciones de "New Brutalists" e "In Yer Face Theatre". Esta última expresión fue acuñada por Aleks Sierks para definir ciertas obras que se caracterizan por el extremismo de su lenguaje e imágenes y por provocar a la audiencia en virtud de su naturaleza agresiva y controversial, rasgos en los que es posible reconocer, como veremos, ciertas filiaciones con la concepción artaudiana del teatro de la crueldad. Por tal motivo, la crítica recurrió también a la expresión "experiential theatre" para aludir a estas obras, haciendo hincapié en esa demanda de una reacción por parte del público que lo obligara a abandonar su posición de mero observador para convertirlo, junto al actor, al director y al dramaturgo, en partícipe activo del hecho teatral.

En este contexto, y más allá del reconocimiento del impacto de *Blasted* como precedente de un "nuevo drama", es importante señalar que las reacciones tempranas fueron sumamente turbulentas y expresaron, entre otras cosas, la profunda conmoción provocada por una percepción tan próxima y despiadada de la brutalidad en escena. En efecto, con *Blasted* Kane se centra en la exploración de la subjetividad y en la construcción de situaciones antes que en el conflicto y la estructura, optando por presentar crudas instantáneas que subvierten la coherencia de la trama o el argumento, fundamentos tradicionalmente constitutivos de la obra dramática. La predilección por una estética de la monstruosidad que incluye escenas de vejación, desnudez, violaciones,

ISBN 978-987-3617-74-4

masturbación, canibalismo, etc., sumada en esta obra a la presencia devastadora de la guerra, se plantea como una estrategia para provocar una fuerte reacción emocional e intelectual en el espectador, confrontándolo con la imagen desestabilizadora de su propia realidad.

Sin embargo, como ha observado Graham Saunders, no fueron el desenfado verbal, la violencia física o sexual y su directa y revulsiva representación sobre el escenario los que generaron la aplastante hostilidad con la que un sector de la crítica recibió el primer trabajo de Kane. Lo que realmente parecería haber desconcertado a los críticos fue la manipulación o el rechazo que hiciera la autora de las convenciones del realismo social, predominante en las producciones de las dos décadas anteriores[1].

Siguiendo esta línea, y para comprender los alcances de la recepción y de las apreciaciones abreviadas hasta aquí, es fundamental analizar cuidadosamente el imaginario desplegado en *Blasted.* La escena inaugural de la obra nos traslada a una habitación de hotel en Leeds en la que Ian, un periodista maduro, se encuentra con Cate, una joven de veintiún años, emocionalmente frágil, con quien mantuvo durante años una relación enfermiza y abusiva. De manifiesta inspiración ibseniana, la concentración dramática de esta primera parte se evidencia claramente en la inminencia de la crisis que se precipita al culminar la segunda escena y habiendo trascurrido apenas una noche. Asimismo, la acción se desarrolla en un espacio reducido, ese microcosmos de opresión y encierro que constituye el cuarto de hotel y en el que se despliegan las tensiones abrumadoras que avivan el vínculo tortuoso entre Ian y Cate, en el que el amor y el deseo sexual están estrechamente ligados al exceso, la fatalidad y la perversión.

En este marco, los caracteres son delineados psicológica y físicamente no sólo a partir de las breves pero precisas indicaciones escénicas, sino también y principalmente en virtud de sus diálogos. Los lacónicos parlamentos de los personajes sostienen un ritmo contrapuntístico que intensifica la violencia de dichas tensiones. En un primer momento, la agresión que Ian ejerce sobre Cate, mediante un lenguaje vulgar, repulsivo y brutal, es fundamentalmente emocional e irá *in crescendo* hacia el final de la primera escena en la que la joven sufre un colapso nervioso y pierde el conocimiento. En este sentido, el carácter aberrante de Ian, inicialmente identificado con el perfil del torturador, se traduce, entre otras cosas, en sus observaciones racistas y homofóbicas y en la humillación cruel y sistemática a la que somete a la muchacha, burlándose constantemente de su hermano y de ella misma calificándolos de retardados o estúpidos. Asimismo, desprecia la apariencia física de Cate ("you look like a Lesbos") y subestima su capacidad de cuidar de sí misma y de sostenerse económicamente ("Cate. You're estupid. You're never going to get a job [Kane, 2001: 7-8])"[2]. No obstante, por momentos dulcifica sus modos y adopta un comportamiento paternal y

1 Con respecto al distanciamiento de estos escritores de la dramaturgia anterior, Ken Urban señala: "Crecieron hastiados del drama épico-pedagógico de los años '70 y'80, de autores como David Hare y Edgar David, cuya escuela de realismo crítico aborda temas políticos desde una mirada periodística" (Urban, 2001:39).

Las traducciones de la bibliografía crítica en inglés y de las citas de la obra de Sarah Kane fueron realizadas por la autora de este trabajo.

2 "Te ves como una lesbi"/ "Cate. Sos estúpida. Nunca vas a conseguir un trabajo" (Kane, 2001:7- 8).

Todas las citas textuales de la obra fueron extraídas de KANE, Sarah (2001). *Complete plays*. London: Paperback.

ISBN 978-987-3617-74-4

protector hacia la joven, gestos que perfilan la naturaleza compleja y ambivalente de este vínculo.

En consonancia con lo anterior, la corrupción de Ian se manifiesta también a nivel físico en los accesos de tos y en los olores que emanan de su cuerpo, aquejado por una enfermedad terminal, producto de sus excesos, que le provoca ataques de dolor insoportables. Pese a la insistente y genuina preocupación de Cate, la conducta desafiante y autodestructiva de Ian, quien fuma y bebe permanentemente, es llevada al extremo. Este uso metafórico de la enfermedad como síntoma de la corrupción moral individual que se hace extensiva a la sociedad es otra de las deudas que Kane reconoce tener con Ibsen.

Por otra parte, si bien Ian es presentado como periodista, ciertos aspectos de su vida profesional se mantienen en una atmósfera siniestra y ambigua. Manipula constantemente un arma (que es la proyección de su poder opresor) y recibe misteriosas llamadas telefónicas. Finalmente revelará a Cate su participación en una suerte de organización secreta que se ha vuelto contra él. La amenaza externa es latente y el juego ominoso entre el adentro y el afuera se actualiza en un interesante manejo del espacio escenográfico, cifrado en la puerta, umbral que comunica la escena cerrada con el mundo exterior, y en la que se concentran todos los temores paranoicos de Ian.

En tanto contraparte del torturador, Cate se construye, aunque sólo aparentemente, como la figura de la víctima. Su espíritu es aniñado e inocente, se chupa el dedo pulgar, tartamudea al hablar y no deja de sonreír cándida y dulcemente. La hesitación con que reacciona al asedio sexual de su amante es un indicio de que mantiene con él una relación de atracción-rechazo y, por momentos, de dependencia, signada por sentimientos de pena y de culpa.

Si bien, como ya mencioné, en una primera instancia los abusos de Ian se perpetúan en un nivel psicológico-emocional, sus apetitos sexuales insatisfechos lo conducirán progresivamente a violentar a Cate no sólo verbal, sino físicamente. Ante el rechazo de la joven, este hostigamiento se vuelve insostenible. Al comienzo de la segunda escena, advertimos que Cate ha sido violada por Ian durante la noche, hecho connotado por el bouquet de flores que aparece destrozado y esparcido por el piso del cuarto y que anteriormente él había ofrecido a la muchacha en un gesto de cortesía y galanteo. En este sentido, las flores, así como los periódicos, el arma o el mini bar con las botellas de gin, funcionan como elementos simbólicos que se resemantizan en cada escena.

No obstante, es preciso señalar que esta dicotomía víctima-perpetrador recurrente en la obra de Kane es prontamente subvertida. Cate asume el poder de seducción que ejerce sobre Ian y lejos de responder al estereotipo femenino de la pasividad y la abnegación, en ocasiones manipula conscientemente el deseo sexual de su amante para vengarse de sus abusos. Siguiendo esta línea, la repugnancia, la náusea abyecta que provoca el forzado encuentro sexual, refleja asimismo esa ambigüedad constante de Cate, puesto que al tiempo que la solicita, la amenaza y la repele. El clímax de la segunda escena en la que Cate, voluntariamente, practica sexo oral a Ian y muerde su pene lo más fuerte que puede en el preciso momento en que éste confiesa ser un asesino, resulta sumamente significativo al respecto.

A partir de aquí, la acción se precipita en una serie de sucesos que desarticulan la estructura tradicional y desmantelan el cuadro de realismo psicológico erigido en la primera parte de la obra, en la que la monstruosidad encarnada por Ian, entendida como una forma extrema de violencia, como

ISBN 978-987-3617-74-4

una perversión de todo límite, evidentemente prefigura la catástrofe ulterior. La amenaza externa que antes se cernía tácita e inciertamente sobre los personajes, se concretiza con la inesperada irrupción de un soldado que, tras forcejear con Ian, franquea la puerta arrastrando consigo el caos y los horrores de la guerra. La intrusión de esta figura conlleva la ruptura de las unidades convencionales de tiempo y acción, mientras que el ambiente íntimo y familiar del cuarto de hotel se transforma, tras el estallido de una bomba, en un espacio devastado. Esta súbita transmutación del escenario, junto a la emergencia de una atmósfera alucinatoria, incongruente y apocalíptica, interpretada en cierta forma como una proyección de la psiquis de Ian, se constituye como un estrategia para reflejar la naturaleza monstruosa y la acción destructora de la guerra, en tanto responde a la intención explícita de Kane de colapsar formalmente ciertos límites para hacer de la forma y del contenido una misma cosa. La conexión entre las iniquidades de Ian en el hotel de Leeds y el panorama bélico en Bosnia que sirvió de inspiración para la construcción de la segunda parte de *Blasted* es señalada por la propia autora: "(…) one is the seed and the other is the tree. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace-time-civilisation" (Saunders, 2002: 39)[3].

En este contexto, será el personaje del soldado quien obligue a Ian a percibir este nexo al confrontarlo con la imagen desestabilizadora de sí mismo y de sus propias atrocidades puesto que cada uno de sus excesos encuentra su correlato en las torturas aún más brutales que debe padecer a manos de aquél en quien finalmente se reconoce. Los paralelismos son notorios. El soldado sorbe con avidez las últimas gotas de la botella de gin, intimida a Ian con el arma, lo lleva a admitir que es también un asesino tras relatar su experiencia de la guerra y de las depravaciones cometidas junto a sus compañeros, abusa sexualmente de él y, movido por el hambre y la desesperación, le arranca los ojos y se los come. Inmediatamente se suicida. La ceguera literal de Ian, al tiempo que remite a una poderosa imagen teatral de larga tradición, indudablemente tiene aquí otros alcances y puede entenderse no sólo como una desgracia individual, consecuencia de la estrechez de su visión extraviada de la realidad, de su irracionalidad y de la ofuscación moral que ostenta en la primera parte de la obra, sino también como un símbolo de la indiferencia y de la ceguera que afectan a la sociedad.

Por su parte, Cate regresa a través de la ventana del baño, lugar por el que había huido tras la invasión del cuarto de hotel, trayendo en sus brazos un bebé. Encuentra a Ian ciego, junto al cadáver del soldado, y la naturalidad con que observa la escena sugiere que en la zona de guerra ha visto imágenes aún más desgarradoras. Los roles se han invertido e Ian es ahora la víctima que se encuentra en una situación de inferioridad y dependencia. El bebé muere en brazos de Cate quien lo entierra reutilizando el bouquet de flores. Ante la negativa de Cate de matarlo para aliviar su tomento por temor de ofender a Dios, Ian responde con su acostumbrado nihilismo, evidenciando a su vez el humor corrosivo de Kane, "No God. No father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing." (Kane, 2001: 55)[4].

Tras una nueva salida de Cate en búsqueda de alimentos, descubrimos que contra todos los pronósticos, la niña frágil y retardada será la única capaz de sobrevivir al caos, aún prostituyéndose

3 "(…) uno es la semilla y el otro es el árbol. Considero que el germen de la guerra a escala mundial puede encontrarse en toda civilización en tiempos de paz". Rebellato, Dan (1998). 'Brief Encounter Platform'. Interview with Sarah Kane. Citado en Saunders, 2002: 39.

4 "No hay Dios. No hay Navidad. No hay hadas. No hay Narnia. No hay una mierda de nada. (Kane, 2001: 55)

ISBN 978-987-3617-74-4

para satisfacer sus necesidades. La secuencia siguiente funciona como una instancia que auspicia el renacimiento posterior de Ian. El lenguaje es desplazado por una sucesión de imágenes que muestran a este hombre en su más absoluta soledad y en el punto culminante de su degradación, pues la existencia agónica se reduce a una serie de actos fisiológicos básicos (masturbarse, evacuar, asearse, dormir, comer) que preceden su muerte.

> **Ian** shitting. And then trying to clean it up with newspaper
> Darkness
> Light
> **Ian** lying very still, weak with hunger
> Darkness
> Light
> (…)
> **Ian** tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out
> He eats the baby
> (…) He dies with relief
> It stars to rain on him, coming through the roof (Kane, 2001:59-60)[5]

Como se ha podido apreciar, en este paisaje onírico-infernal de las últimas tres escenas de *Blasted* en las que la percepción del tiempo se desfigura y los límites de lo real se desvanecen, la violencia es llevada a su máxima expresión estética. La inclusión de la lluvia, que tal como indican las acotaciones escénicas marca el paso de las estaciones y el lento discurrir temporal, reenvía a su vez a las escenas de tormenta propias de la tragedia shakesperiana en las que la alteración del orden natural se articula con los trastornos ocasionados en el plano individual. La resurrección de Ian es posible tras descender simbólica y concretamente en la tumba del niño. Cuando Cate regresa, lo encuentra enterrado con la cabeza asomando desde el abismo, cuadro que remeda las peripecias de las criaturas beckettianas, atrapadas en una suerte de no-lugar, en la experiencia de un tiempo ilimitado y en la absurdidad de la espera sinsentido. *Shit!*, exclama Ian al volver a la vida, expresión que refuerza la función liberadora que adquiere el humor en Kane y que despoja la escena de todo patetismo trágico. Si bien el equilibrio no se restablece, pues ambos parecen encontrarse en el mismo sitio que al comienzo, las últimas palabras que Ian dirige a Cate ("Thank you"), quien lo alimenta como a un niño, han sido interpretadas como una parcial reconciliación con su humanidad perdida.

Más allá de la ambigüedad que presenta el final de *Blasted*, sería desacertado desentrañar su planteo desde una perspectiva moral. Más bien, como señala Ken Urban, se trata de la dramatización

---

5 **Ian** *defecando y luego intentando limpiarse con el periódico*
Tinieblas
Luz
Ian *yaciendo rígido y debilitado por el hambre*
Tinieblas
Luz
(…) **Ian** *arranca la cruz de la tumba, revuelve la tierra y levanta el cuerpo del bebé*
Se come al bebé
(…) Muere con alivio
Desde el techo comienza a caer la lluvia sobre él (Kane, 2001:59-60).

ISBN 978-987-3617-74-4

de una búsqueda no sujeta a valores trascendentes ni a los principios del Bien y del Mal, "a theatre that offers neither solutions nor redemption" (Urban, 2001: 37) [6] pues se limita a disparar los interrogantes, depositando en la audiencia la reconstrucción de sus posibles sentidos.

En la introducción del presente trabajo, hice referencia a las posibles analogías entre la obra de Kane y la demanda de un teatro de la crueldad proclamada por Artaud. La propia autora, quien confesó haberse entregado tardíamente a la lectura de los textos artudianos, reconoció esta conexión con sorpresa y fascinación. Una de las claves que permite identificar ambas propuestas es la insistente apelación de Artaud al rechazo y superación de un teatro psicológico que no logra otra cosa que hundir al espectador en el embotamiento, adormeciendo su percepción con intrigas que, apuntando a su entendimiento, no alcanzan su sensibilidad. A su vez, el pensamiento artaudiano afirma la necesidad impostergable de un drama dinámico que sacuda los prejuicios sociales y confronte al individuo con su propia naturaleza y con las oscuras y temibles fuerzas, esencialmente violentas, que lo someten. La emergencia de este teatro sólo será posible mediante un despliegue escénico de los recursos de la crueldad y el terror, es decir, la acción extrema conducida a sus últimos límites, opción que revela, como podemos apreciar, inquietudes similares a las de Kane. Por otra parte, ambos repudian el hecho de que la sala teatral se haya convertido en un mundo cerrado sobre sí mismo en el que queda abolida toda posibilidad de comunicación con el público. Sus respectivas búsquedas apuntan a transformarla en un espacio en el que el estallido de las imágenes, la superposición de los sonidos y los gestos, la movilización intensiva de los objetos sobre el escenario, la fuerza poética del lenguaje arraigada en la convulsión y el desenfreno de la vida, hablen directamente a la audiencia y actúen eficazmente sobre sus sentidos.

Es por eso que la brutalidad como característica distintiva del nuevo drama no puede ser entendida, al menos en el caso de Kane, como un fin en sí mismo. En efecto, aunque muchas veces sus intenciones se desdibujen, su propósito no consiste, como se ha querido ver, en exhibir el horror para "shockear" al espectador mediante la repetición sistemática o la acumulación desmesurada de la atrocidad que, en definitiva, no hacen más que engendrar la saciedad y la indiferencia. Por el contrario, el poder de su obra radica en que ésta penetra hondamente en la crueldad y en la fatalidad de la existencia y, por lo mismo, no sólo refleja la trágica convicción de que la fuerza destructiva, la monstruosidad, es inherente a la naturaleza humana, sino que desliza un serio cuestionamiento a la violencia y, sobre todo, al progresivo acostumbramiento de la sociedad a los hechos de un mundo cada vez más aterrador. Resulta comprensible entonces que, desde esta postura, aún las más terribles experiencias puedan ser llevadas a escena puesto que no representarlas implicaría negar su existencia y, por lo tanto, eludir nuestro compromiso ante una realidad cada vez más despiadada y caótica. Es por eso que la concepción del teatro de Kane se sostiene en la creencia de que la acción extrema o brutal puede convertirse en un estímulo o en una revelación que impulse un verdadero cambio, sólo posible a través del arte.

6 "Un teatro que no ofrece ni soluciones ni redención". (Urban, 2001: 37)

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble. El pesanervios.* Buenos Aires, Editorial Fahrenheit.

De Toro, F. (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena.* Buenos Aires, Galerna.

Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic.* London, Paperback.

Esslim, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix barral.

Innes, C. (2002). *Modern British drama. The Twentieth Century.* Cambridge, University Press.

Kane, S. (2001). *Complete plays*. London, Paperback.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

Rest, J. (1968). *El teatro inglés.* Buenos Aires, Centro Editor de América latina.

Saunders, G. (2002). *'Love me or kill me' Sarah Kane and the theatre of extremes.* New York, Manchester University Prees.

Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London, Paperback.

Wellwarth, G. (1966). *Teatro de protesta y paradoja.* Barcelona, Lumen.

Páginas web

Urban, K. (2001). "An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane". *PAJ: A Journal of Performance and Art.* PAJ 69, vol. 23, pág. 36-46. http://www.kenurban.org/pdf/ PAJ_KANE.pdf (Consultada: junio 2011).

ISBN 978-987-3617-74-4

Tiempo y monstruo, una figuración proustiana

Claudia Pérez / Facultad de Humanidades y Ciencias de la EducaciónUniversidad de la República, Uruguay

› 1. Tiempo, muerte, figura

> Esta idea de la muerte se instaló definitivamente en mí como un amor. No es que yo amase a la muerte, la detestaba. Pero, después de pensar en ella de cuando en cuando como en una mujer a la que no amamos [aún], ahora el pensamiento de la muerte se adhería a la capa más profunda de mi cerebro tan profundamente [completamente] que no podía ocuparme de una cosa sin que esa cosa atravesara, en primer lugar, la idea de la muerte, y aunque no me ocupara de nada y permaneciera en reposo completo, la idea de la muerte me daba una compañía tan permanente como la idea del yo. (Proust, 1969: 415).[1]
>
> Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello debieran de parecer seres monstruosos) (Proust, 1969: 421-422).[2]

En la página final de *El tiempo recobrado*, Marcel Proust utiliza el adjetivo "monstruoso" para referirse a la visión de los seres que dará el protagonista en su novela futura sobre el Tiempo, y que ha dado él mismo a lo largo de la *Recherche*, puesta en abismo de la diégesis. La escritura puede, parcialmente, conjurar el Tiempo, o la memoria involuntaria producir el deslizamiento y suspender el presente: "suprime precisamente esa gran dimensión del Tiempo según la cual la vida se realiza".[3] *Tiempo* es el término que da comienzo a la gran novela: "Longtemps je me suis couché de bonne heure" y el término, con mayúscula, que le da fin, "dans le Temps". Tiempo que se sostiene como una esencia, en sus realizaciones sucesivas, enroscadas en la materialidad del signo, como dice Deleuze, y que se "retira del cuerpo" en la muerte.

> Proust no se contenta con reunir una corriente filosófica de su época y que, de Bergson a Heidegger, de manera diferente pero por convergencia sintomática, busca aprehender el Ser interrogando la opacidad el tiempo. Más aún, la formulación en palabras de un *tiempo sensible* atraviesa las categorías metafísicas. (Kristeva, 2005: 220).

La inicial dislocación moderna del sujeto se despliega y, como insiste en señalar Kristeva: "La historia en su desarrollo lineal, unida a la implacable fuga del tiempo biológico, fragmenta a su vez las imágenes (...) fragmentación que infligen el deseo, el envejecimiento o la guerra" (2005: 245). La guerra y la edad se constituyeron así biográfica y ficcionalmente en el espolón de

1 "Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, d'après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'o n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi"(Proust, 1999 : 347-348).

2 "Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux" (*LTR*. 353).

3 (...) puisque la mémoire (...) supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise" (Proust, 1999 : 336).

ISBN 978-987-3617-74-4

la premura por terminar una obra que se vive como necesaria e inminente, en la idea del Arte superior a la Vida, y se sospecha, a la vez, efímera. Recordemos que la muerte es inspiradora del trabajo proustiano, como sostiene Cynthia Gamble, y la obra de arte pugna contra la disolución. La muerte se impone como obsesión de trabajo al pensamiento y, lo acecha para terminar su obra, y relaciona trabajo, sacrificio, muerte y tiempo.

En la utilización de la expresión "seres monstruosos" que he tomado como base de este trabajo, no hay desvío de la figuración convencional hacia la deformidad, sino amplificación de tamaño en primera instancia. Vale decir que la monstruosidad yace en la naturalización de un proceso visible y cotidiano, como lo excluido en la misma constitución del signo. Monstruoso no es lo que se desvía de la norma sino aquello que la norma produce por su constitución selectiva; yace solapadamente en el seno de la misma y contribuye a constituirla.

El término aludido, "monstruoso", parece señalar el dimensionamiento excesivo, la magnitud de la importancia de los seres en su novela, el cuidado detalle con que los describe y hace actuar y hablar. Esa función opera en el tiempo y se despliega en el espacio. Sobre la magnitud dice Aristóteles en su *Poética*:

> Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo deben tener orden en estas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan de la percepción del espectador (...). (*Poética*, 1450b, 30 – 1451ª, 5).

El escape que señala Aristóteles, o la fuga, que parece querer señalar Proust, anclado en la modernidad, lo hace extender su mirada excesiva de observador, de *voyeur* sobre los seres. Digo *voyeur* ya que esta imagen recorre la novela entera: el narrador es el espía del encuentro homoerótico de Charlus y Jupien, el espía de la escena lésbica de Montjouvain, el espía del sadomasoquismo de la casa de prostitución masculina, el que ahora mira al Duque de Guermantes levantarse de su asiento y tambalear sobre sus años. Sin embargo en el pasaje elegido la imagen es clara y neta, se diferencia de lo furtivo en esas otras escenas que observa, ocultas, excluidas de la convención social del momento. Gradación de la exclusión entre lo invisible y lo naturalizado. Aunque la imagen se aprehenda en su totalidad, la fuga está en la elusión de la vejez y la muerte de la conciencia. Pero veamos que la imagen de acrecentamiento ya se ha establecido como isotopía en el texto desde páginas anteriores: " (...) describir en él al hombre con la largura no de su cuerpo, sino de sus años, como si hubiera de arrastrarlos con él cuando camina, tarea cada vez más enorme y que acaba por vencerle" (Proust, 1969: 419),[4] o, más adelante:

> Me producía un sentimiento de fatiga y de miedo percibir que todo aquel tiempo tan largo (...) me sostenía, encaramado yo en su cima vertiginosa, que no podía moverme sin moverlo (...) Me daba vértigo ver tantos años debajo de mí, aunque en mí, como si yo tuviera leguas de estatura. (Proust, 1969: 420-421).[5]

4 "(...) décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années, comme devant, tâche de plus en plus énorme et qui finit par le vaincre, les traîner avec lui quand il se déplace"(Proust, 1999: 351).

5 "J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps (...) me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je

ISBN 978-987-3617-74-4

Obsérvese el pensamiento analógico de altura/años en la dimensión temporal de no detenimiento hasta la caída. El desvío de "encaramado" que impide la violencia de la metáfora al acompañarse de "cima" refuerza la conexión y semejanza de la imagen. Estas imágenes anticipan la figura central en la que desembocan y se emiten como comparación: "como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligrosa y de los que pronto se derrumban" (Proust, 1969: 421).[6] La relación de la magnitud ficcional y la imagen de los zancos ejercen un mecanismo de equilibrio, como si la conciencia del paso vertiginoso por la vida y la proximidad del final lo llevaran a la apelación a la obra de arte. La vejez entonces y la enfermedad, solapada como fin ineludible, es el horror; la amenaza de la persistente entropía es la *monstruosidad* que la escritura poética intenta posponer y a la vez necesariamente convoca, como polizonte de la misma. La monstruosidad no parte de un concepto de "antinaturalidad" evidenciado por un código cultural que lo coloca en el terreno de lo deforme, de lo opuesto, sino que se instala en lo excluido, en lo no visible, como los efectos de la muerte. En este caso es el monstruo naturalizado por la mirada que la poética vuelve extraño, y que retorna, como *ominoso*, en una escritura que es la angustia.

› 2. El monstruo de la lengua

> La perversion de l'artifice engendre des monstres. L'écriture comme toutes les langues artificielles qu'on voudrait fixer et soustraire à l'histoire vivante de la langue naturelle, participe de la monstruosité. C'est un écart de la nature.

Así indica Derrida la consecuencia perversa del artificio, fijadora y, por otro lado, el apartamiento poético de una regla, de un modo recto, como un segundo grado de monstruosidad. El apartamiento o desvío de la designación, en tanto construcción intraliteraria más que referencial externa, se visibiliza en la imagen que trataremos más adelante y que ya hemos adelantado: la palabra “zancos”, que profundiza la isotopía de la altura para hablar de los años.

La lengua literaria, en tanto sistema de modelización secundario, constituye en sí una artificialización del lenguaje, una puesta en escena del llamado de atención sobre sí misma, una visualización de los campos semánticos próximos. ¿Pero qué sucede cuando el efecto artístico de ese llamado de atención se extiende en el efecto multicultural, cuando el artificio se revela como lo habitual? ¿O es posible pensar que la democratización de la mirada derribando la convención de lo "natural" genera nuevos espacio de lo monstruoso, cuando este efecto se vuelve la presencia igualmente de la muerte? Veamos todo el pasaje proustiano en su dimensión de relato:

> Acababa de comprender por qué el duque de Guermantes, que, mirándole sentado en una silla, me impresionó por lo poco que había envejecido, aunque tenía debajo de sus pies

---

ne pouvais pas me mouvoir sans le déplacer (...) J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années" (Proust, 1999: 352).

6 " (...) comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient" (Proust, 1999: 353).

ISBN 978-987-3617-74-4

> tantos años más que yo, al levantarse e intentar mantenerse en pie vaciló sobre unas piernas temblonas como la de esos viejos arzobispos sobre los cuales lo único sólido es la cruz de metal y hacia los que se precipitan unos seminaristas grandulones, y avanzó, no sin temblar como una hoja, sobre la cima poco practicable de ochenta y tres años, como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligrosa y de los que de pronto se derrumban.[7]

De la situación cotidiana de la observación y la reflexión del narrador-personaje, se instala la imagen de los años colocados no sobre la línea horizontal sino la vertical. En primer lugar, no se trata del *cliché* de la mirada atrás en la consideración temporal, sino hacia abajo. Este cambio de línea horizontal a vertical es rotundo en la significación, ya que sitúa en el eje paradigmático, por tanto sustitutivo, anacrónico, atemporal, la ubicación de los años, "debajo". Tampoco "pesan sobre los hombros" sino que obligan al que los tiene a mirar hacia abajo buscando establecer su cronología y mantener el equilibrio. El gesto cotidiano de levantarse es apresado y registrado por el *voyeur* como signo de la decrepitud inesperada, instalando el segundo "como". Si bien el "como" parece instalarnos en la comparación simplemente, el juicio cualitativo más que cuantitativo nos instala en la *similitudo*. Allí la dimensión comparativa es de símil, situacional y compleja, en interacción con la figura religiosa, la búsqueda de lo perpetuo inencontrado y fijado en un nuevo cuadro: la cruz. "Cruz" y "catedral" se unen para configurar la isotopía de lo monumental y la muerte. Obsérvese que el efecto de detención de la microlectura actúa positivamente para deconstruir la operatividad de la imagen, permitiendo resaltar el momento de temblor, en las acciones de intentar mantenerse en pie y la vacilación de las piernas. Esta imagen le permite ahondar e instalarse en el plano poético, en el desvío que mencionaba Derrida en el texto citado más arriba. De aquí en más se instala el terreno de la similitud plena, "como una hoja" y la introducción a la metáfora de los "zancos". Este término actúa como concreción sémica de años, en una sustitución interna en el paradigma, en una estructura de *similitudo*.

Gérard Genette, en su trabajo sobre la metonimia en Proust, destaca que "metáfora y metonimia se sostienen e interpenetran", como una contigüidad de sensaciones en una "mismo contexto mental".Toda la imagen se estructura en torno a estos grandes procedimientos. La contigüidad atrae la sustitución metafórica y/o comparativa, donde la inicial sustitución de acumulación por altura culmina en "zancos" y la cruz, el arzobispo, los campanarios contaminarán por contigüidad la idea de altura. La primera idea del "abajo" erige toda la secuencia hasta llegar a la intensidad de los "campanarios" y la caída.

› 3. La exclusión de lo no-visible

Vayamos ahora a la significación de exclusión cultural. Hilia Moreira en su libro *Antes del asco*, se refiere a la tradición oculta cultural de los signos de lo excrementicio,

7 Je venais de comprendre pourquoi le duc de Guermantes, dont j'avais admiré en le regardant assis sur une chaise, combien il avait peu vieilli bien qu'il eût tellement plus d'années que moi au dessous de lui, dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout, avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empressent des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur des vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient.

ISBN 978-987-3617-74-4

fundamentalmente, así como de los signos de la corporalidad, vejez y muerte. La idea de contaminación, suciedad, olor, subrayadas en la sociedad contemporánea mediante el culto a los aromatizantes, variedad de fragancias para encubrir todo tipo de emanación corporal, se aviene a significarla como domesticación, la socialización de la corporalidad tumefacta, decrépita, deteriorada. La sociedad hipermoderna, como define Lipovesky, ha generado los mecanismos para disimular la vejez, promocionar las maneras de detener la percepción de su efecto. Así el *monstruo* es el transformado, intervenido, en su corporalidad, voluntariamente para algunos grupos sociales. Para otros también lo es aquel que mantiene el aspecto de su senilidad intocada.

> ¿Sería quizás ese el motivo de que la figura de los hombres de cierta edad fuera, para los ojos del más ignorante, tan imposible de confundir con la de un joven y sólo se viera a través de la seriedad de una especie de nube? Me daba miedo que mis zancos fueran ya tan altos bajo mis pasos, me parecía que no iban a conservar la fuerza suficiente para mantener mucho tiempo unido a mí aquel pasado que descendía ya tan lejos. Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello debieran de parecer seres monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el Tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales vinieron a situarse tantos días.[8]

Sabemos que esta última página proustiana fue reescrita, tachada y corregida varias veces por su autor, como lo indican los Cuadernos manuscritos y releva Kristeva en su esquematización estructural del pasaje, intentando "establecer la totalidad compleja del proceso creativo" (Kristeva, 2005: 376), descubriendo las etapas y simbología de la sintaxis. He tomado este pasaje, que continúa al anterior en el final de la novela proustiana, y que incluye la imagen de la "nube". En la edición de Folio está incluido en el cuerpo del texto. La edición de *La Pléiade* lo coloca en nota pie por ser una adición marginal y considerarlo una disgresión. Sin embargo resulta pertinente la asociación, en esa confusión y co-fusión que señala Genette, con la imagen de la nube que envuelve la imagen del viejo. Nuevamente la contigüidad de los campanarios y la altura del zanco lleva a consignar los efectos atmosféricos de altura, que también metaforizan la dificultad para percibir al joven detrás del viejo, como su palimpsesto. En el pasaje, la variante " seres horrorosamente fabulosos" aparece tachado, en bastardilla y al margen y agrega *monstruosos*. En primera instancia, en el texto nos llama la atención el grado de creciente figuración. Kristeva señala que el narrador no se cansa de expandirse en la imagen, proliferante, en una extensa frase que culmina en *Tiempo*, como una red sintáctica que desafiara la entropía en la que terminará. Tiempo y sintaxis como los caminos en que opera la red de nuestro pensamiento.

Aquí es donde el narrador-personaje se ubica directamente en sí mismo, su altura, su novela, y el Tiempo adquiere la dimensión transhistórica y a la vez subjetiva. La figura del

8 Était-ce pour cela que la figure des hommes d'un certain âge était, aux yeux du plus ignorant, si impossible à confondre avec celle d'un jeune homme et n'apparaissait qu'à travers le sérieux d'une espèce de nuage?). Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant des jours sont venus se placer dans le Temps" (Proust, 1999: 352-353).

ISBN 978-987-3617-74-4

monstruo o *los seres monstruosos* se realiza en la temporalidad más que en la espacialidad. El ser se comprende en el tiempo. La imagen del monstruo se concreta con la de los gigantes ubicados entre épocas distantes, y la imagen se subjetiviza con la enumeración de los días. Las esencias ovilladas en los signos, que señala Deleuze, desembocan en esta concepción mayúscula del tiempo en su versión original en francés, palabra con que culmina toda la gran novela. Lo *monstruoso* excluido por el discurso hegemónico, *gigantes* nacidos de la sangre de Urano mutilado por Cronos, el Tiempo, encerrados por Zeus en el Tártaro, mortales, algunos sobreviviendo bajo volcanes. Así la temporalidad concebida como una sucesión subjetiva de acontecimientos de los que la memoria emotiva da cuenta viene a iluminar al narrador-personaje del avance de los días, y el monstruo que emerge no es deforme ni amenazador, es lo siniestro freudiano escondido en el propio significado, como huella excluida en el acto de la designación. Huella que surge cada vez que algo se clausura. "Toda la *Recherche* es una experimentación de las reminiscencias y de las esencias", sostiene Deleuze. Así el Tiempo busca cuerpos y objetos para hacerse visible, "se apropia" y emerge en esa imagen. "Experiencia polimorfa del ser para la muerte" señala Kristeva, que reclama a partir de lo sensible una nueva relación con el Ser. De este modo, y comentado este pasaje desde la perspectiva señalada, la presencia metafórica del zanco impugna la posibilidad de efectivizar una sustitución plena por "años", o por vida consumada. Sugiere, además, la constitución endeble y jocosa de la vida y la obra de arte, con una connotación de feria, por medio de la cual el zanco ofrece la imagen tragi-cómica del Duque de Guermantes.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Aristóteles (1974). *Poética*. Traducción de García Yebra. Madrid, Gredos.

Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama.

Derrida, J. (s/f). *De la grammatologie*. http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ de_la_grammatologie.pdf

Gamble, C. (s/f). *Adrien Proust et John Ruskin: la mort inspiratrice du travail Proustien.* http://marcelproust.pagesperso- orange. fr/images/ la_mort_inspiratrice_du_travail_ proustien.pdf

Genette, G. (1985). Metonimia en Proust, en *Maldoror, El texto según Gérard Genette*, nº 20. Montevideo.

Kristeva, J. (2005). *Proust y el tiempo sensible.* Buenos Aires, Eudeba.

Le Guern, M. (1973). Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris, Larousse Université.

Moreira, H. (1998). Antes del asco. Montevideo, Trilce.

Proust, M. (1969). *El tiempo recobrado*. Trad. de Consuelo Berges. Madrid, Alianza.

Proust, M. (1999). *Le temps retrouvé*. Paris, Folio.

Proust, M. (2001). *Du côté de chez Swann*. Paris, Folio.

ISBN 978-987-3617-74-4

"Aléjate de la mujer perversa..."

Diana L. Frenkel / Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

El género femenino según la visión de una mirada masculina impuesta a lo largo de siglos, ha sido y es causante de innumerables males, pero al mismo tiempo es fuente de placer, alegría, vida, por lo cual resulta imposible pensar en un mundo privado de mujeres. La ambigüedad surgida frente a la mujer se plantea desde la antigüedad más remota y relatos como el hesiódico constituyen una prueba de ello. Esta ponencia propone partir de Pandora, metáfora del género femenino para detenerse en dos figuras aparentemente opuestas, la Filosofía y la Mujer perversa/necia, descriptas en el *Libro de Proverbios* del *Antiguo Testamento*. A pesar de ser obras surgidas en distintas culturas, presentan algunas características semejantes, lo que demuestra la existencia de una visión masculina universal que considera imprescindible la conservación y transmisión de determinados valores a través de una mujer instalada en el hogar, esposa legítima y madre. Por el contrario, una "mala" o "desviada" conducta femenina podría poner en riesgo la pervivencia de la comunidad y arrasaría con ella.

› *El texto hesiódico*

Hesíodo trata el tema de Pandora en *Teogonía* vv. 507-616 y en *Trabajo y Días* vv. 43-105, aunque en la primera obra la joven creada por los dioses carece de nombre. Es definida como un mal (v. 570), un bello mal (v.585), un engaño profundo (v. 589), expresión repetida en *Trabajos y Días* (v. 83). En ambos textos se describe la participación de los dioses en la creación de semejante criatura: Hefesto la modela a partir de la tierra, Atenea la embellece con vestidos apropiados y con una diadema de oro sobre su cabeza, según *Teogonía* vv. 578-82. Los dones de las Gracias, la Persuasión, las Horas, las Horas y Afrodita son mencionadas sólo en *Trabajos*..., pero, como bien observa Brown (1997: 29) el material de la diadema, el oro, es el metal de Afrodita. Y ese adorno es un producto de la labor de Hefesto que ha representado en ella numerosos monstruos "cuantos cría la tierra y el mar" (v. 582). De manera semejante, Pandora es una creación de Hefesto, una mujer de bello aspecto que oculta una mente cínica, un carácter engañoso (*Trabajos*... v. 90), mentiras y palabras seductoras (*id.* v. 102).[1] El hermano de Prometeo, Epimeteo, "de mente errada" es el personaje que acepta a Pandora, desoyendo los consejos de su hermano (*id.* vv. 85-89). Y de Pandora nace la estirpe femenina quien consume el

1 "The craftsmanship on the diadem is the work of a god, but it portrays beasts, just as the woman herself can simultaneously look like a goddess and act like a beast..." (Brown, *ob. cit*: 29).

ISBN 978-987-3617-74-4

trabajo penoso del varón cual zángano que llena su vientre con el esfuerzo ajeno (*Teog.* 594-99).[2] El consejo de Hesíodo en *Trabajos*…es cuidarse de una mujer de bello trasero, seductora, buscadora de bienes.[3] El poeta concluye el mensaje mediante una máxima –habitual en la literatura didáctica- "Quien confía en una mujer, confía en ladrones" (vv. 373-375).[4]Sin embargo en *Teogonía*, después del pasaje en cuestión, el poeta expresa que quien rehúye el matrimonio por no querer casarse, alcanza la vejez sin que nadie lo cuide y sus bienes se reparten entre los parientes.[5] Y a quien el destino le depara una mujer prudente, grata a su corazón, compensa el mal con un bien (vv. 602-609). La felicidad completa no existe, sólo hay dos posibilidades[6]: una vida angustiosa para quien contrae matrimonio con una mujer malévola y la mezcla de infortunios y dichas.

› *El Libro de Proverbios*

Forma parte de los llamados "libros sapienciales" de la *Biblia* hebrea (*Job, Eclesiastés*, *La Sabiduría de Salomón* en la *Septuaginta*). Si bien el título en hebreo, *Mišle Šlomó –Los Proverbios de Salomón*- le atribuye la autoría al famoso rey, la obra está constituida por diferentes secciones provenientes de varios autores de épocas distintas, la más temprana a fines del siglo VI a. C. Se trata en realidad de una antología de proverbios de carácter universal. Los estudiosos advierten un influjo de la literatura sapiencial existente en Egipto, Canáan, Siria y Mesopotamia. De los dos grandes géneros que comprenden este tipo de literatura (la didáctica y especulativa[7]) *Proverbios* pertenece al género didáctico Un rasgo típico es el uso del vocativo y la segunda persona verbal (carácter exhortativo) expresado por un padre o persona de experiencia de vida que se dirige a un hijo, alumno, generalmente más joven. Es una literatura de carácter secular, por lo cual *Proverbios* no presenta menciones relativas a la revelación divina, profética o apocalíptica. La primera sección de la obra, conformada por los capítulos I-IX habría sido redactada tardíamente, *circa* 190-180 a.C.[8] y cumple la función de una introducción para el resto de la obra. A su vez, los siete primeros versículos del capítulo I expresan la intención didáctica del texto: el aprendizaje de la sabiduría y otras cualidades, el desciframiento de proverbios y enigmas a fin de lograr éxito en la vida. El versículo 7 es una sentencia, típica de los libros sapienciales: "El temor a Dios es el principio de la sabiduría…". Del versículo 20 al fin del capítulo se presenta la

2 Remitimos al acertado comentario de J. P. Vernant (1994: 163-4) sobre la importancia del *gastér* (vientre) en este contexto.

3 Cf. B. M. Wolkow (2007: 260): "She is explicitly connected with thieves, she employs similar flattering language, she flaunts an attractive exterior in order to conceal a devious intent, and she invades storage".

4 M. West (1990: 251) en el comentario a este verso expresa: "Warning against loose women are common in the oriental wisdom texts: *Instr. of Ptahotep* 18; *of Ani* 3. 13 and 9; *Counsels of Wisdom* 66 ff; *Prov.* 2. 16, 5.3; 6.24; 7; *Ahiqar* 2.5 (Syriac)".

5 Cf. C. García Gual (1995: 42): "…no menos triste es el destino de quien trata de prescindir de ella (una mujer) ya que la posible mejoría económica no compensa su soledad y su muerte sin descendencia".

6 Cf. *Ilíada* XXIV 527-533.

7 Los libros de *Eclesiastés* y *Job* pertenecen a este subgénero de sabiduría. R. Gordis (1981: 370) la define como "Higher wisdom, unconventional, speculative, generally skeptical and often critical of the socio-economic order". Menciona otro tipo de sabiduría: la cósmica o metafísica.

8 Tal es la opinión de M. Fox (2000: 6), aunque con reparos: "A Persian or early Hellenistic dating is likely for the latest strata of the book…especially chapter 8, seem to me to be a response to Greek philosophy, though this is an uncertain basis for dating.

ISBN 978-987-3617-74-4

Sabiduría, personificada[9], que se muestra en lugares públicos (calles, plazas, esquinas, puertas de la ciudad) donde pronuncia un discurso directo exhortando a los seres humanos a seguir su camino (vv. 20-33). La personificación continúa en el capítulo II en el discurso paterno pues ella, la Sabiduría, es la encargada de apartar al joven de la mujer extraña,[10] la que abandonó al amigo de juventud, olvidó el pacto con Dios y cuyo trato conduce a la muerte (*id.* 16-22). Este personaje, "la mala" hace su aparición en otros pasajes. En el capítulo V 1-23, el padre continúa con su discurso aleccionador al hijo a quien aconseja no hacer caso de la mujer perversa, poseedora de una notable retórica por medio de la cual seduce al varón, pero que finalmente lleva a la amargura y muerte (*id*. 2-6). Probablemente se trata de una mujer casada puesto que el progenitor advierte del peligro que entraña enfrentarse a otro hombre con riesgo de vida y pérdida de bienes[11]. En cambio, aconseja el trato con la mujer "del lugar, de la adolescencia" (*id.*18), es decir la que ha frecuentado el joven desde su tierna edad y por lo tanto, conocida por sus padres. Ella es "una bella gacela" que promete un amor eterno (*id*. 19). Un discurso semejante en conceptos, algunos ampliados, pronuncia el padre en el capítulo VI 20-35. El hijo debe cuidarse de la mujer que tiene marido, hábil de palabra, bella y ambiciosa. Distingue entre la prostituta que se conforma con un mendrugo de pan y la adúltera quien busca un bienestar económico (*id*. 26). Y el marido engañado no se contentará con un resarcimiento material sino con la vida del joven (*id.* 34-35). El capítulo VII cierra el motivo de la mujer "extraña". El padre nuevamente exhorta a llamar a la Sabiduría para que proteja a su hijo de la mujer "ajena y perversa" (*id.* 5). Añade a su consejo el relato de un hecho del cual afirma ser testigo cuando mira por la ventana[12]: el de la seducción de un joven "falto de sensatez" (*id.* 7) por parte de una mujer casada, cuyo esposo se hallaba ausente. La presencia de la "mujer extraña" ha dado origen a múltiples interpretaciones[13]: podría ser una mujer de carne y hueso que combina rasgos de una diosa que intenta seducir a un joven héroe (cf. *El Cantar de Gilgamesh* VI. i 1-79); una prostituta sagrada (perteneciente al culto de Afrodita-Astarté); una mujer extranjera; una prostituta común; una mujer casada. Cualquiera de ellas es peligrosa para una adecuada vida familiar. El capítulo VIII reproduce un discurso directo de la Sabiduría quien, al igual que en I 20 ss, situada en lugares públicos, exhorta a los hombres a seguirla por los beneficios que produce su compañía: justicia, poder, riqueza, gloria. Destaca el hecho de haber sido la primera creación divina (*id.* 22-31). Sus palabras terminan con otra exhortación a los hombres (se trata de un discurso en anillo) a quienes ahora invoca como "hijos" y concluye con una sentencia antitética:

9 La personificación es una figura literaria frecuente en el texto bíblico. Las ciudades (Egipto, Jerusalén, Babilonia) son tratadas como si fuesen personas.

10 En el original hebreo el adjetivo *zaráh* puede traducirse como "extraña, desconocida o casada con otro hombre"

11 Este castigo recuerda al infligido por Eufileto, quien mató al amante de su esposa, Eratóstenes, y fue defendido por el orador Lisias (cf. *Defensa por la muerte de Eratóstenes*). Una ley establecida en tiempo de Dracón sostenía que quien matase al adúltero sorprendido en flagrante delito con su mujer, no debía ser considerado asesino. Existía otra posibilidad: la de la compensación pecuniaria: el agraviado recibía dinero por parte del ofensor.

12 A. Brenner y Van Dijk-Hemmes citados por Fox (*ob. cit*: 256) han intentado descubrir las voces femeninas ocultas en la *Biblia* que se manifiestan a través de textos masculinos y sostienen que el narrador de *Proverbios* I-IX es una mujer. Más aún, creen que quien mira por la ventana es una mujer ya que se trata de una actitud típicamente femenina, cf. *Jueces* V 28; *II Samuel* VI 16; *II Reyes* IX 30. Nosotros no compartimos esta opinión porque creemos que la transmisión de valores que está en juego: patrimonio, buena conducta, fama era un asunto de preocupación masculina, si bien la mujer podía aconsejar a sus hijos, como se atestigua en *Génesis* XXVII 6; *II Crónicas* XXII 2-3, *Proverbios* XXXI 1-9.

13 Seguimos la síntesis de Fox (*ob..cit.*; 134-141).

ISBN 978-987-3617-74-4

"Mis caminos son caminos de vida…y quienes me odian aman la muerte" (*id*. 35-36). Una situación diferente se presenta en el capítulo IX en el que las dos mujeres son retratadas en situaciones paralelas con objetivos opuestos: la Sabiduría y la Mujer necia. La primera quien ha edificado una casa sólida (provista de siete columnas) ha preparado un banquete cuyos invitados (personas insensatas, carentes de juicio) han sido convocados por sus esclavos (16), ella está instalada en su hogar y no recorre las calles como antes. La incorporación de las enseñanzas difundidas por la Sabiduría se expresa en una metáfora alimenticia: el pan y el vino ofrecidos en el banquete permitirán al asistente abandonar su insensatez, adquirir buen juicio y entendimiento (*id*. 6). En los versículos siguientes es la Mujer necia quien sentada en las puertas de su morada, invita al necio y al insensato a su mesa a los que ofrece comer "el pan oculto" y beber "la dulce agua del engaño" (*id.* 17), dones que aluden a acciones, placeres ilícitos que deben realizarse a escondidas por su condición de tales. El agua puede significar unión sexual si se tiene en cuenta la imagen metafórica de V 15-20. Pero el final es amargo: los invitados de la Mujer necia terminan en el *sheol* (la parte más profunda del mundo subterráneo) (*id.* 18).[14]

Una vez descripta la situación de la Sabiduría y la Mujer perversa, es preciso reflexionar sobre el significado de ambas y su relación con el resto de la obra. Habel (1972)[15] sostuvo que la metáfora-raíz[16] de *Proverbios* I-IX es el camino, o más precisamente, dos caminos, uno que conduce a la vida, el otro, a la muerte. Ambos están representados por las dos personificaciones femeninas: Sabiduría y Mujer perversa (o necia) El discurso paterno y Sabiduría representan el modelo del orden, el cumplimiento de las normas sociales y éticas que contribuyen a la perpetuación de la sociedad con sus valores establecidos por la tradición y la ética. La Mujer perversa o necia, en cambio, personifica el desorden, la transgresión de las normas, la perdición de los valores familiares, querellas, destrucción de los bienes adquiridos, etc.[17] Se trata de la elección entre el "mal y el "bien" que en *Proverbios* adquiere una característica singular, la de la ambigüedad de ambos personajes, expresada en el uso común de determinado vocabulario referido a las dos personificaciones: el ser humano puede abrazar a la Sabiduría (IV 8) o a la mujer adúltera (V 20)); él puede aferrarse a la Sabiduría e instrucción (III 18; IV 13) o ser atrapado por la Mujer perversa (VII 13); escuchar los buenos consejos del padre (I 8; IV 10; VII 1) o el discurso engañoso de la Mujer perversa (V 3). Tanto Sabiduría como la Mujer necia buscan a sus seguidores en espacios abiertos: calles, plazas, entrada de la ciudad.[18]. La comida y bebida que ofrecen ambas son esenciales para la subsistencia de la vida humana y esconden lo contrario en el caso de la Mujer necia: la perdición y la muerte (IV 17; IX 17). Las dos opciones se valen del mismo lenguaje, de los mismos utensilios y lugares de convocatoria. Un elemento simbólico es el líquido ofrecido por ambas: en párrafos anteriores comentamos que la Mujer necia ofrece "la dulce agua del engaño"

14 Remitimos al artículo de W. Loader (2009) en el cual analiza las adiciones que la *Septuaginta* presenta a este pasaje y que describen la conducta de la Mujer necia afín con la de una prostituta y la de la Sabiduría relacionada con el cumplimiento de la ley mosaica."Woman Folly also functions as a symbol, representing folly and wickedness, understood as transgression of Torah" (*ob. cit*: 219).

15 Citado por Van Leeuwen (1990: 112)

16 Se entiende que las metáforas o imágenes no existen como figuras aisladas sino forman parte de un todo coherente con otras metáforas. Entre ellas se destaca una cuyo carácter determina el orden y coherencia de las demás metáforas subsidiarias en un sistema. Su nombre es metáfora-raíz ("root metaphor"); cf. Van Leeuwen (*ob. cit*: 111).

17 Cf. Camp (1991: 17 ss)

18 Cf. Aletti (1977: 132-134).

ISBN 978-987-3617-74-4

(IX 17); los labios de la Mujer extraña destilan miel (V 3). Y el padre aconseja al hijo beber el agua de su vaso y la que brota de su propia fuente (V 15). Lo que se encuentra dentro del límite de lo conocido y aceptado como bueno por la sociedad es válido y seguro. Frecuentemente es la divinidad quien establece el orden cósmico que asegura la estabilidad del orden social. Así ocurre en la *Teogonía* hesiódica: Zeus, después de vencer a sus enemigos (Prometeo, los Titanes, Tifón) establece las prerrogativas de los demás dioses[19], por ser el padre de hombres y dioses[20]. En *Proverbios* es el padre quien aconseja a su hijo que se mantenga dentro de su círculo cercano y no cruce el límite de lo permitido. La tentación que se ofrece a la vista es poderosa y para contrarrestarla es preciso una fuerza con las mismas características pero que guíe hacia el camino opuesto: es la Sabiduría, cuya observancia es imprescindible para la preservación de los valores: ella ofrece amor con límites, una vida dentro de la legalidad[21]. La crítica ha coincido en señalar como modelo de la Sabiduría a la diosa egipcia Maat, personificación de las leyes esenciales de la existencia humana: el concepto de ley, verdad y orden cósmico[22]. Ambas son figuras femeninas al servicio del mantenimiento del orden establecido. En el texto bíblico es la mujer extraña o necia quien asoma como un peligro contra la estabilidad del grupo social: el adulterio es peligroso por lo que encarna: transgresión de los límites que cuidan a la comunidad, por lo cual ella se ve amenazada y corre peligro de muerte. No se trata de una elección individual, sino de tener responsabilidad social. Resulta valiosa una mención acerca del famoso relato de Pródico conocido como "La elección de Heracles" transmitido por Jenofonte en *Memorabilia* II 1: 21-34. Dicho pasaje describe el encuentro del héroe con dos abstracciones: Virtud y Maldad personificadas en dos mujeres que pronuncian discursos. Heracles, quien se encuentra en su período de juventud, es un personaje silente, que sólo le pregunta a Maldad por su nombre. Ambas mujeres son altas, pero diferentes en lo demás. Virtud es hermosa, natural, pudorosa y discreta, Maldad, en cambio, abundante en carnes, maquillada, deseosa de atraer la miradas de los demás (II 1:23). Ésta propone al héroe un camino grato y fácil colmado de placeres alimenticios y sexuales. Virtud, por su parte, le advierte al joven que no lo engañará con preludios de placer sino le ha de explicar la realidad tal cómo la han establecido los dioses (*id* 27) ya que lo bueno se consigue con esfuerzo. Nos interesa destacar que al igual que en *Proverbios*, no sólo es la divinidad instauradora de un orden que da sentido al mundo, sino que los padres de Heracles le han transmitido una educación acorde con su naturaleza (*ibidem*): sus progenitores son mencionados dos veces: al comienzo y al final del discurso de virtud (II 27 y 33). Otra situación semejante ocurre en la comedia de Aristófanes, *Nubes*, en la que el joven Fidípides, debe elegir entre dos razonamientos: el más fuerte y el más débil. Ambos se enfrentan en un *agón* (vv. 889-1114), en el que el primero intenta convencer –vanamente- al muchacho para que éste siga su camino. Entre los argumentos esgrimidos, señala que así no ha de contradecir a su padre en nada y a no caer en brazos de una bailarina o una prostituta de manera de hacer pedazos su buena fama (vv.996-7).[23]

19 Cf. v. 885.

20 Cf. vv. 47; 457; 468.

21 Cf. Van Leeuwen *ob. cit*: 132.

22 Maat portaba una pluma de avestruz sobre su cabeza. En representaciones aparece el faraón con la diosa en su mano –como una muñeca- que es ofrecida a los dioses. Esta imagen demuestra que el rey era representante del orden divino. Cf. M. Lurker 1995: 78.

23 Con respecto al texto de Pródico como modelo del primer *agón* de *Nubes* cf. Frenkel (2007).

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Conclusiones*

La descripción de la primera mujer en la obra hesiódica presenta los rasgos habituales de la literatura misógina: una belleza atrayente que esconde males para el varón y que le puede acarrear la destrucción de su patrimonio, si bien se reconoce que éste puede lograr un matrimonio feliz. Además, quien no se casa carece de cuidados durante su vejez y tiene asegurada la pérdida de sus bienes en manos de herederos no directos. En *Proverbios*, la situación es más compleja al presentarse dos personificaciones que pueden utilizar medios parecidos en su convocatoria, pero sus fines son opuestos: la vida y la muerte. El discernimiento entre ambas está dado por la elección de los valores consagrados y transmitidos por la familia quien necesita conservar su patrimonio dentro de su heredad. La figura de Sabiduría sirve al mundo del varón para legitimar su situación de poder en la estructura social.[24] La importancia de la conservación de los bienes es un punto esencial en las sociedades antiguas, tanto indoeuropeas[25] como orientales, en las que la mujer debía cumplir un papel bien definido como esposa y madre, de lo contrario, podía destruir el cosmos instituido tradicionalmente y conducir a la muerte, por ello el "aléjate de la mujer perversa" que pone en peligro todo los bienes y tradiciones aceptadas durante siglos por la sociedad.

24 Cf. C. Camp 1988: 32): "…once again images of women are being used by men to support their own place of power in the social structure…"

25 Cf. E. Benveniste (1983: 176) quien señala con respecto al adjetivo *patrius* que no hay adjetivo correspondiente que derive del nombre de la madre. "Esta diferencia se explica por la situación respectiva del padre y de la madre…porque en la sociedad, el "padre" es el único que puede poseer".

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Aletti, J. N. (1977). Seduction et parole en *Proverbs* I-IX, en *Vetus Testamentum* XXVII/2, 129-144.

Benveniste, É. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas.* Madrid, Taurus.

Camp, C. (1988). Wise and Strange: an Interpretation of the Female Imagery in *Proverbs* in light of Trickster mythology, en *Semeia* 42, 14-36.

Camp, C. (1991). What´s so Strange about the Strange Woman, en *The Bible and the Politics of Exegesis* (D. Jobling et alii edd.). Cleveland, Pilgrim, 17-31.

Fox, M. (ed.) (2000). *Proverbs 1-9* en *The Anchor Bible.* New York, Doubleday & Co.

Frenkel, D. (2007). El primer *agón* de *Nubes*: Protágoras, Pródico y Aristófanes, en *AFC* 20, 109-26.

García Gual, C. (1995). Prometeo, mito y tragedia. Madrid, Hiperión.

Gordis, R. (1981). Religion, Wisdom and History in the *Book of Esther*-A New Solution to an Ancient Crux, en *JBL* 100/3, 359-388.

Loader, W. (2009). The Strange Woman in *Proverbs, LXX Proverbs* and *Aseneth,* en Cook, Johann (ed.), *Septuaginta and Reception.* Leiden, New York, Brill.

Lurker, M. (1995). *The Gods and Symbols of Ancient Egypt.* Slovenia, Thames and Hudson.

Van Leeuwen, R. C. (1990). Liminality and Worldview in *Proverbs* 1-9, en *Semeia* 50, 111-144.

Vernant, J. P. (1994). *Mito y sociedad en la Grecia Antigua.* Madrid, Siglo Veintiuno.

Wolkow, B. M. (2007). The Mind of a Bitch: Pandora´s Motive and Intent in the *Erga*, en *Hermes* 135/3, 247-262.

ISBN 978-987-3617-74-4

'sagax nasum habet'. *La vieja guardiana de* Curculio *y lo "otro" de lo femenino*

Viviana Diez / UBACyT – Universidad de Buenos Aires

En la comedia plautina *Curculio* se representa una típica situación, de alta frecuencia en este género literario: un joven desea unirse su amada, pero no puede concretar la relación con ella dado que esta no es libre sino que se encuentra en poder de un lenón, que ya la ha vendido a un soldado. En virtud de esta posesión, la joven no puede moverse libremente, sino que se encuentra confiada a la custodia de otra mujer, que vigila sus movimientos y la preserva de compañías masculinas no autorizadas. Así, el enamorado debería superar este obstáculo, para acceder al menos a un encuentro furtivo, en tanto espera el regreso de un servidor suyo que intenta procurar el dinero necesario para liberar a la jovencita. Sin embargo, esta aparente dificultad no resultará tal, ya que la guardiana es una vieja fácilmente corruptible por su afición por el vino, descubierta por el joven pretendiente. La oferta de esta bebida le permitirá burlar la vigilancia y acceder, al menos temporalmente, a su objeto de deseo. La escena en que hace su aparición la custodia y se produce su soborno será analizada en el presente trabajo. Su propósito es examinar la significación de la imagen que construye el texto de esta mujer vieja, atendiendo, entre otros elementos, a cómo se describe su apariencia, qué rasgos se le atribuyen, con qué se la compara. Sostenemos que la vieja que aparece en este tramo de la comedia presenta, desde su misma mención como *anus* -un lexema connotado negativamente-, una suma de rasgos que producen que su despliegue en escena se muestre como lo "otro", más allá de lo femenino, pese a ser nombrada en este género. Es decir, mientras que en el corpus plautino muchas veces aparece la imagen de la mujer, en algunas ocasiones como lo peligroso, lo censurable, especialmente en la figura de la *meretrix*, y en otras encarnando los valores deseables, en el personaje de la *matrona*, esta vieja es construida más allá del binomio mencionado. Esta es una mujer que prácticamente no puede catalogarse como tal, ya que se encuentra más allá de la sexualidad censurada y también de la permitida. Esto se configura a partir de ciertos procedimientos en torno a la construcción de su cuerpo y de su deseo, que intentaremos especificar.

Veamos, en primer término, cómo se introduce la vieja en la acción de la escena: en el comienzo de la comedia, luego de un intercambio entre Fédromo, el joven protagonista, y su esclavo Palinuro, en el que este último evidencia la insensatez de los actos del enamorado, empieza lo que podemos denominar el episodio de trasgresión de la custodia, que fijaremos en el verso 75, cuando el amo pide la jarra de vino que traen consigo. Al ser interrogado por sus acciones futuras, el *adulescens* presenta el personaje del que nos ocuparemos y lo hace con las siguientes palabras:

"anus hic solet cubare custos ianitrix,

ISBN 978-987-3617-74-4

nomen Leaenaest, multibiba atque merobiba"[1](Curc., vv.76-77)
"Una vieja custodia, portera, suele acostarse aquí,
su nombre es Leena, multibebedora y bebedora de vino puro".

Como podemos observar, la primer caracterización que se hace de la *anus* es su ocupación, lo cual la configura como oponente al personaje del enamorado, que sabe que debe de alguna manera doblegarla si quiere conseguir el objetivo de reunirse con su amada. La segunda mención es su nombre y dos atributos. Estos, que constituyen neologismos acuñados por Plauto, nos presentan las claves de la forma en que se configurará la violación de la custodia recién señalada.

En efecto, a partir de estos adjetivos, *"multibiba atque merobiba"* se desplegará una caracterización que desde varios puntos producirá progresivos refuerzos sobre la imagen que se va construyendo de la guardiana, asociada al vino y a su gusto por él.

El segundo elemento lo constituye una comparación visual que la equipara a una botella contenedora de vino:

"quasi tu lagoenam dicas, ubi vinum Chium
solet esse" (Curc., vv.78-79)
"Dirías que es como una botella, donde suele estar el vino de Quío"

Como señala Suárez (2003:122), *lagoena*, el término utilizado, "atestiguado a partir de Plauto, significa "botella de cuello estrecho" y el empleo que hace de este término Palinuro apunta, sin dudas, a caracterizar el aspecto físico de Leena a partir, incluso, de la semejanza fónica entre el objeto y el nombre de la vieja". Esta imagen actúa cimentando la relación de la *anus* con el vino, no solo por la forma de la botella, sino porque lo contiene en ella, relación que se profundizará en las réplicas posteriores.

La tercera referencia es el uso de un adjetivo en grado superlativo para describirla: "*vinosissuma*", que podemos traducir por "vinosísima", en el sentido de inclinada a la bebida.

Luego, se alude a cierto rasgo de animalidad es la expresión:

"eaque extemplo ubi uino has conspersi fores,
de odore adesse me scit, aperit ilico." (Curc., vv.80-81)
"y cuando rocío con vino esta puerta,
ella inmediatamente sabe por el olor que estoy cerca y abre enseguida"

El descubrimiento de situaciones mediante el olfato, característica eminentemente animal, es puesta en primer plano. Este rasgo es subrayado en un verso posterior:

"canem esse hanc quidem magi' par fuit: sagax
nassum habet" (Curc., v.110b)
"Más le valdría, por cierto, ser un perro: tiene una nariz sagaz"

1 Las citas en latín siguen la edición de Lindsay (1959)

ISBN 978-987-3617-74-4

Aquí se asimila prácticamente sin matices a la mujer con el animal. Cabe señalar que podemos encontrar este rasgo ya preanunciado en el mismo nombre de la guardiana. Como indica Suárez (2003:120): "La *anus* de *Curculio* lleva por nombre *Leaena* que se translitera del nombre propio griego *Léaina*. El sustantivo común 'leona' podría resultar adecuado no solo por su aspecto sino más bien por el rol de guardiana de la puerta (*custos ianitrix*) al que ha sido reducida, con el objetivo de cumplir las órdenes del *leno*".

Hemos visto entonces los rasgos generales de la descripción del personaje de la vieja (*anus)*. Todos ellos apuntan al vino, en forma directa con la primera predicación (*multibiba atque merobiba*) y con el superlativo *vinosissuma* y a través de imágenes comparativas que la identifican con una botella o un animal. El hecho de que no se desarrollen otros atributos de este personaje, ni en esta primera presentación, ni posteriormente cuando la vieja entra en escena, conduce toda la atención de los espectadores a la condición de borracha de la custodia. Esta característica que condensa toda la identidad del personaje, constituye, por un lado, la posibilidad de la obtención del objeto amado por parte del oponente, imprescindible para el avance de la situación dramática, pero además, por otro, organiza la construcción de la imagen de la vieja, que se expande a partir de la mención de su afición al vino.

En cuanto al primer aspecto, podemos observar su importancia en cómo Fédromo va hasta la puerta de la muchacha pretendida ya munido del objeto que le permitirá acceder a ella. Al llegar a la puerta de su amada, ordena al esclavo:

> "cedo, puere, sinum" (Curc., v.75)
> "Esclavo, dame la jarra"

Y más adelante, luego de que la guardiana le cante al vino y lo beba, se sellará el pacto de trasgresión de la custodia. Ante el lamento amoroso de Fédromo, relacionado con la añoranza de la amada, la *anus* responde:

> "Phaedrome mi, ne plora, amabo.
> tu me curato ne sitiam, ego tibi quod amas iam nunc adducam" (Curc., vv.137-138)
> "Fédromo mío, no llores, por favor.
> Ocúpate de que yo no tenga sed y te traeré hasta aquí lo que amas"

De este modo queda anulada toda función delegada en ella, que explícitamente traicionará la confianza depositada por su amo y lo hará por satisfacer su inclinación a la bebida, conducta que resulta reprochable en una mujer y que la expone a las burlas y al escarnio. Esto podemos observarlo en palabras de Palinuro, el *servus* que encarna el discurso de la sanción moral, tanto para con su amo, como para con la vieja, e incluso para con la joven más adelante:

> "hoc uide ut ingurgitat inpura in se merum auariter,
> faucibu' plenis" (Curc., vv.126-7)
> "Mirá como la viciosa se traga a borbotones el vino puro,
> ávidamente, con la boca llena"

A la valoración negativa de Leena, anclada en su edad, su apariencia, su ocupación y sobre

ISBN 978-987-3617-74-4

todo, su inclinación a la bebida, se agrega su ineficacia como custodia, no tanto dada por una capacidad limitada o por las fuerzas del oponente, sino por su misma voluntad que establecer el pacto trasgresor que referimos, de cambiar el bien custodiado, Planesia, por una provisión sostenida de vino.

Examinaremos ahora otros rasgos negativos presentes en la construcción de este personaje, que, si bien tienen su punto de origen en la puesta en escena de la inclinación a la bebida, la exceden y terminan por configurar a la vieja como un ser ajeno a lo femenino, cuya identidad se estructura a partir de tres procedimientos: la animalización, la construcción de su deseo como anómalo y la cosificación de su cuerpo.

El primero se apoya en dos elementos. Por un lado, tiene lugar a partir de la identificación de su nombre con un animal ('Leona'), que además la sitúa fuera del orden doméstico, incluso urbano, por el tipo de bestia invocada; por otro, su olfato agudo, calificado como '*sagax*' la vincula con los perros y con una forma de conocimiento y relación con el mundo que no es propia de humanos. Además, el adjetivo '*sagax'* introduce otro espacio de significaciones que refuerza la marginalidad de la vieja. Con el término *'saga'* se denomina a la bruja o hechicera[2], por lo cual la presencia de este lexema calificando la nariz de la mujer remite a ese mundo que se encuentra por fuera de la condición femenina aceptable y es siempre visto como ajeno y portador de peligrosidad.

La construcción de su deseo se organiza en torno a dos condiciones particulares: por un lado la excepcionalidad del objeto y por otro la desmesura en su anhelo y en la consumación de su encuentro con lo deseado. La vieja solo desea al vino, no a un hombre, no a otro cuerpo, y se aparta así de lo esperable para una mujer. Entre los versos 96 y 109 la *anus* interpreta una monodia en la que expresa su amor incondicional y exclusivo por el vino:

> "Flos ueteris vini meis naribus obiectust,
> eiius amor cupidam me huc prolicit per tenebras.
> ubi ubi est, prope me est. euax, habeo!
> salue, anime mi, Liberi lepos.
> ut ueteri' uetu' tui cupida sum!
> nam omnium unguentum odor prae tuo nautea est,
> tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa,
> tu crocinum et casia es, tu telinum,
> nam ubi tu profusu's, ibi ego me peruelim sepultam" (Curc., vv.95-103)

"El aroma de un añejo vino se presentó ante mis narices, el amor por él me atrae deseosa hasta aquí a través de las tinieblas. ¿Dónde, dónde está? Está cerca de mí. ¡Bravo, lo tengo! ¡Salud, alma mía, encanto de Líber! ¡Siendo vieja, cuan deseosa estoy de ti, que eres añejo! Pues el olor de todos los perfumes es revulsivo frente al tuyo; tú eres mi mirra; tú, canela; tú rosa; tú aceite de azafrán y casia ; tú, alhova, pues donde tú fuiste vertido, allí quisiera yo estar sepultada"

Como vemos, el vocabulario erótico, propio de composiciones de tema amoroso, es abundante (*amor, anime mi, cupida sum*, etc.) y si duda constituiría una fuente muy eficaz de

2 Cf. *OLD*, s.v.

ISBN 978-987-3617-74-4

hilaridad en el público. También aparece en este pasaje un cierto grado de re-significación con respecto a la cuestión del olfato, que primero sirvió a la animalización del personaje y ahora sirve para expresar un deseo que se ubica por fuera de cualquier parámetro de normalidad. Además, este deseo es completamente desmesurado, como hemos mostrado más arriba, en el examen de las predicaciones que se efectúan acerca del personaje. Esa descripción se refuerza con el siguiente comentario hiperbólico, relacionado con la forma de consumir la bebida una vez que accede a ella:

> "pol ut praedicas, uindemia haec huic anu non satis est soli" (Curc., v.110)
> "¡Por Pólux! Según dices, la vendimia de este año no es suficiente para esta vieja sola"

Finalmente, en las referencias a la corporalidad de la *anus* aparecen elementos que hacen de este cuerpo no solo una cosa, sino una cosa monstruosa. Uno es el símil, ya mencionado, *lagoena* (botella) que la cosifica. Además, su cuerpo se menciona como una cloaca y un abismo:

> "age, ecfunde hoc cito in barathrum, propere prolue cloacam" (Curc., v.121)
> "Vamos, vuelca esto rápido en tu vientre abismal, apresúrate a bañar tu cloaca"

Tanto *barathrum* como *cloaca*[3] aparecen referidos al aparato digestivo y esta selección de términos enfatiza respectivamente lo diverso del tipo de cuerpo esperable (este es un abismo) y lo degradado (por remitir a un espacio físico desagradable y a la voracidad, que es el elemento que permite aplicar cloaca a la deglución).

Así hemos visto cómo la construcción del personaje de la vieja hace de ella un ser que se ubica por fuera de las posibilidades de identidad para un sujeto femenino, ya que el desarrollo de los procesos de animalización y cosificación que describimos completa la noción de anomalía que se había instalado desde la misma presentación de la figura organizada en torno al vino. Para terminar, cabe preguntarse qué significa este borramiento de la condición femenina, en relación con los otros personajes de mujeres presentes en la obra examinada y también en el género al que esta pertenece. Al analizar la serie de máscaras femeninas presentes en la comedia plautina, Rabaza-Maiorana-Pricco (1998:226), señalan: "Resulta interesante notar cómo de la serie de personajes femeninos surgen como roles más importantes la *meretrix* y la *matrona*. Entre ambos tipos se instaura un agón que pone en escena los dos extremos del sistema axiológico (...) Cada una, a su manera, ayuda a construir la identidad de los personajes masculinos: la primera establece el valor conductual, que se trasgrede; la segunda es el vehículo de la trasgresión".

De este modo, si las figuras femeninas se organizan en relación con una polaridad en la que tanto la *meretrix* como la *matrona* funcionan como extremos del sistema de valores, y ambos son necesarios para su funcionamiento, este otro personaje, al que nos hemos referido, que no es ni uno y ni otro, se instala por fuera de dicho sistema y aparece como lo extraño. Más allá de su capacidad

3 Cf. *OLD*, s.v.

ISBN 978-987-3617-74-4

para provocar la risa, la vieja se manifiesta en la comedia como un ser que no se puede encuadrar y que, al presentar esa condición de extrañamiento con respecto a lo femenino, funciona reforzando el modelo dual imperante como el único posible.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Plauti, T. M., Lindsay, W. M. (1959). *T. Macci Plauti, Comoediae*. Oxford, Clarendon.

Rabaza, B., Maiorana, D., Pricco, A. (1998). El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno, en Pociña, A., Rabaza, B. (edd.), *Estudios sobre Plauto.* Madrid.

Suarez, M. (2001). *Quid si adeam ad fores atque occentem?* (Pl. *Curc.* 145): Alusión y transformación en el motivo del *paraclausithyron,* en *Argos* 25. Buenos Aires, 95-112.

Suarez, M. (2003). *Nomen Leanaest*: la construcción de la *anus* en *Curculio* 1 1-2, en *Phaos* 3, Campinas, 119-28.

ISBN 978-987-3617-74-4

Magia, sedução e monstruosidades nos romances Satyricon *de Petrônio e* Metamorphoseon *de Apuleio*

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet / Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

› *Introdução*

As obras de ficção em prosa *Satyricon* de Petrônio (séc. I d.C.) e *Metamorphoseon* ou *Asinus aureus* de Apuleio (séc. II d.C.) se estruturam de modo a incluir, na linha diegética central, uma série de histórias curtas, que se destacam pela utilização de temas semelhantes: são episódios de cunho erótico e de feitiçaria e magia. Nesses passos, o foco narrativo é transferido do narrador autodiegético para um personagem secundário, que assume a vez e a voz da narrativa. O narrador em primeira pessoa, que apresenta suas próprias aventuras, ou aventuras das quais fora testemunha ocular, transforma-se, pois, em ouvinte das aventuras alheias, as quais ele reproduz como citação, mantendo a 1ª pessoa – ou seja, muda-se o 'eu' da narrativa, abre-se espaço para um outro se pronunciar. Quanto aos episódios de cunho erótico, no *Satyricon*, têm-se as narrativas, feitas pelo poeta Eumolpo, de duas histórias de sedução: o garoto de Pérgamo (capítulos 85 a 87) e a matrona de Éfeso (capítulos 111 a 112), comumente analisadas como exemplares supérstites de fábulas milesianas; nas *Metamorphoseon*, concentram-se tais narrativas na sequência de histórias sobre adultério no livro nono, que, de alguma forma, encontram eco na narrativa da sedução da escrava Fótis pelo protagonista Lúcio nos livros 2 e 3.

Especificamente em relação a episódios de feitiçaria e magia, tem-se como tema principal a metamorfose, a transformação em outro ser, animalesco e/ou monstruoso, por obra das artes mágicas. A metamorfose é um tema que tem fascinado a mente humana há milênios. Ainda hoje pode ser considerada uma garantia de sucesso nas vendas das imagens de muitos dos 'super-heróis' contemporâneos. No mundo antigo, o tema das metamorfoses faz parte do universo literário ocidental desde seu primeiro momento, com a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero. Às vezes são deuses que se transfiguram em humanos ou em animais, para transitar em terreno humano, ou humanos que se transformam em deuses, para poder transitar em terreno divino; outras vezes são homens transformados em animais, por artes mágicas de uma feiticeira. De fato, a inclusão desse tipo de *argumentum* pode ser identificada em diversos autores da antiguidade clássica, dentre os quais se destaca, além de Homero, também o autor latino Ovídio (séc. I a.C./I d.C.).

A inclusão de elementos fantásticos, que remetem ao novo, ao inaudito, ao monstruoso, pode ser analisada como uma das principais estratégias para atrair a atenção do leitor/ouvinte nos romances latinos em análise. A transfiguração no outro está presente no *Satyricon* mais

ISBN 978-987-3617-74-4

especificamente no grupo de episódios da *Cena Trimalchionis* (capítulos 27 a 78), quando o anfitrião convoca um de seus amigos a contar uma história fantástica (conto do lobisomem), para, logo em seguida, ele próprio contar uma outra história maravilhosa sobre bruxas (*Sat*. 61-63). Nas *Metamorphoseon* a inserção de histórias breves configura-se como uma estratégia discursiva de uso mais recorrente; além disso, as histórias inseridas apresentam uma conexão mais direta com a narrativa principal da obra, já que o tema da magia é o *motus* da narrativa de Lúcio: literalmente, é o que coloca o narrador em movimento e desencadeia toda a série episódica de transfigurações por ele desenredada.

A estratégia de inserir histórias dentro da história, muitas vezes, é textualmente marcada, ou seja, é previamente informada ao leitor pelo narrador, que se mostra preocupado em justificar essa inserção, como, por exemplo, o faz a personagem Trimalquião, no grupo de episódios da *Cena Trimalchionis* em que os convivas são instados a dar sua contribuição aos diversos espetáculos que compõem a ceia. Também nas *Metamorphoseon* a inserção de toda e qualquer história curta é justificada pelo protagonista. Na verdade, os narradores do *Satyricon* e das *Metamorphoseon* criam contextos que favoreçam a inserção de micro-narrativas, paralelamente à narrativa das aventuras e desventuras centrais do enredo.

A narrativa fantástico-erótico-cômica se caracteriza, pois, como ficção dentro da ficção, uma janela que se abre, talvez para que o leitor fique com a sensação de que o eixo narrativo central não é realmente ficcional. A estratégia de inserir narrativas periféricas parece dar maior credibilidade ao narrador, através de cujos olhos os leitores enxergam os eventos.

Uma justificativa apresentada pelo narrador para inserir histórias é a de demarcar a passagem do tempo, como, por exemplo, no primeiro episódio das *Metamorphoseon*, em que ao leitor é apresentada uma narrativa fantástica – na verdade, a primeira metamorfose do livro. Trata-se de uma história contada por um dos companheiros de viagem do narrador: a história de um homem transformado em tartaruga por sua amante feiticeira. Essa história é ouvida por um terceiro personagem, que a recebe de modo incrédulo. Aqui nota-se uma contraposição entre ceticismo e credulidade (Shumate, 2004) – o episódio narrado serve como advertência contra a propensão do narrador para acreditar muito facilmente no sobrenatural, o que se evidencia em uma de suas primeiras falas ("Ego uero nihil impossibile arbitror". *Met*. I, 20, 3; "Eu, na verdade, penso que nada é impossível".). Ao final da longa narrativa, os viajantes completam seu percurso seu percurso e a viagem chega ao fim.

A distração proporcionada pela narração do conto fantástico é recebida com entusiasmo pelo narrador, que já dá mostras de seu foco de interesse: a magia. Na verdade, o que provoca a série de eventos vividos pelo narrador homodiegético das *Metamorphoseon* é a *curiositas*, que somada à *credulitas*, resulta em instabilidade.

Além da narrativa inserida no início do romance, desfilam pelas *Metamorphoseon* dezenas de outras histórias, que, em princípio, desviam a atenção do leitor do foco narrativo principal: a metamorfose intencional de Lúcio por efeito de magia. No entanto, por obra da *fortuna caeca*, o sonho da tão desejada metamorfose do protagonista em pássaro se transforma no pesadelo da metamorfose em asno! O adiamento do final da história – a metamorfose do burro em Lúcio, que

ISBN 978-987-3617-74-4

ocorre somente no último livro (*Met.* XI) – por meio das histórias tem seu ponto mais importante na narrativa do extenso conto do amor entre *Cupido* e *Psyche* (Amor e Alma), que ocupa parte do livro IV, todo o livro V e ainda parte do livro VI. Nesse percurso narrativo, o asno Lúcio se isenta por completo da responsabilidade sobre a narrativa, assumida por uma velha senhora com o intuito de aplacar a mente conturbada da prisioneira dos ladrões, que estava sob sua custódia.

› *Fábulas milesianas*

Embora as fontes para os estudos das fábulas milesianas sejam escassas, o que não permite formar um *corpus* bem definido, a partir do qual se possam estabelecer com maior precisão suas características genéricas, o pouco que se tem fornece informações consistentes e inequívocas acerca de sua temática e contexto de inserção: trata-se de narrativas curtas encaixadas em outras obras mais extensas, que apresentam um caráter imoral, mas irônico e divertido, expresso basicamente por temas pornográficos e sensacionalistas[1]. O forte caráter de abordagem de temas relacionados a sexo nas fábulas milesianas é destacado, por exemplo, por Ovídio. Em sua *Ars Amatoria* (2, 413-414), na tentativa de apontar precedentes de sua obra, o autor se refere à obra de Aristides de Mileto, traduzida para o latim por Sisena, como uma produção literária que aborda "delitos milesianos".

> Iunxit Aristides Milesia crimina secum
> Pulsus Aristides nec tamen urbe sua est.[2]

Ainda em outro passo da obra de Ovídio (*Tristia* 2, 443-444), em que o autor se lamenta por seu exílio e sugere ter sido este motivado pelo conteúdo erótico de suas obras anteriores, destaca-se o conteúdo imoral das narrativas milesianas.

> Vertit Aristiden Sisenna, nec obfuit illi
> Historiae turpis inseruisse iocos.[3]

Outra caracterização importante das narrativas milesianas diz respeito a seu contexto de inserção ao longo da obra. Via de regra, a introdução dessas narrativas indecentes e/ou fabulosas ocorre após o jantar, por solicitação do anfitrião, espaço profícuo para tratar de amenidades, tempo adequado para se dedicar às *nugae*. Os passos seguintes do *Satyricon* e das *Metamorphoseon* exemplificam esse traço:

> Immo mi Thelyphron," Byrrhena inquit "et subsiste paulisper et more tuae urbanitatis

1 Harrison (1998).

2 Aristides associou-se aos delitos milesianos; não foi, contudo, expulso de sua cidade.

3 Sisena traduziu Aristides e não foi impedido de introduzir gracejos de história indecente.

ISBN 978-987-3617-74-4

> fabulam illam tuam remetire, ut et filius meus iste Lucius lepidi sermonis tui perfruatur comitate.[4]
>
> Trimalchio ad Nicerotem respexit et: "Solebas, inquit, suavius esse in convictu; nescio quid nunc taces nec muttis. Oro te, sic felicem me videas, narra illud quod tibi usu venit."[5]

A reação do conviva convocado a assumir a voz narrativa também segue um mesmo padrão em ambos os romances. Num primeiro momento, o personagem hesita em aceitar o convite, hesitação essa justificada por receio de ser alvo de zombarias por parte dos outros convivas, certamente em função do viés sensacionalista e ficcional da história a ser narrada.

Vencida a resistência do personagem, introduzem-se as histórias de lobisomem (*Sat.* 61-62) e de bruxas (*Sat.* 63) no *Satyricon*, durante a *Cena Trimalchionis*, e a história de Télifron, inserida no episódio das *Metamorphoseon* que narra o jantar na casa de Birrena (*Met.* II, 18-31). Também se destaca aqui a receptividade dessas histórias fantásticas por parte dos ouvintes, que tendem à incredulidade e a por em evidência seu caráter ficcional e anedótico, confirmando que o receio dos personagens tinha fundamento.

Importante aqui é destacar que o caráter de unidade semântica autônoma das fábulas milesianas não interfere diretamente na história central, que pode ser entendida pelo leitor sem remissão aos fatos inseridos. É fato, no entanto, que as micro-narrativas, uma vez inseridas, não se desvinculam do fluxo global da narrativa das narrativas de ficção em prosa.

› *A inserção de histórias curtas no* Satyricon *e nas* Metamorphoseon

O principal objetivo de inserir histórias nas obras *Satyricon* e *Metamorphoseon*, declarado explicitamente pelos narradores, é o de mera fruição. São histórias introduzidas para *mirari* (*Met.* I, 1, 2), *laetari* (*Met.* I, 1, 6), *auocare* (*Met.* IV, 27, 8), *perfrui* (*Met.* II, 20, 7). Outro elemento textual que corrobora o caráter de "meras" amenidades das histórias inseridas é o adjetivo que as qualifica: as *fabulae*, outras vezes referidas como *sermones* ou *narrationes*, são sempre *lepidae* – "graciosas, encantadoras, espirituosas" (*Met.* I, 20; IV, 27; IX, 4; *et passim*). São histórias que provocam espanto (*Sat.* 63), assombro (*Sat.* 64), encorajamento (*Sat.* 88), risadas (*Sat.* 113).

Inicialmente as histórias breves inseridas ao longo da narrativa das *Metamorphoseon* são feitas sempre por outros personagens, mesmo padrão encontrado no *Satyricon*. O narrador homodiegético de ambos os romances divide a responsabilidade da narrativa com personagens secundários através da inserção de histórias fantásticas e/ou eróticas que cumprem o papel de ilustrar eventos da narrativa principal, ou mesmo de antecipar eventos que serão vivenciados pelo protagonista. Nas *Metamorphoseon* grande parte desses personagens secundários é introduzida

4 Espera, meu caro Télifron, fica um pouco mais e, com a tua conhecida cortesia, conta-nos de novo essa aventura, a fim de que também esse meu filho, Lúcio, desfrute igualmente do prazer e delicadeza do teu relato. (*Met.* II, 20, 7). (Tradução de Delfim Leão).

5 Trimalquião voltou-se para Nicerote e disse: "Você costumava ser mais amável no trato com os outros; não sei por que você hoje está calado, nem resmunga. Por favor, se você quer me ver feliz, conte aquilo que aconteceu a você". (*Sat.* 61)

ISBN 978-987-3617-74-4

basicamente, ou melhor, quase que única e exclusivamente, para contar sua história. O fato é que o único personagem permanente na narrativa é o protagonista, ainda que ora sob aspecto humano, ora sob aspecto asinino.

No entanto, à medida que a narrativa das *Metamorphoseon* avança, diferentemente do narrador do *Satyricon*, o próprio protagonista passa a assumir também a função de inserir histórias fantásticas e/ou eróticas – basta que ele deseje compartilhar o que viu, viveu, ouviu.

> Ibi coeptum facinus oppido memorabile narrare cupio.[6]
> (...) hospitio proxumi stabuli recepti cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam vos etiam cognoscatis volo.[7]
> Fabulam denique bonam prae ceteris, suaue comptam ad auris uestras adferre decreui, et en occipio.[8]

As numerosas histórias curtas de conteúdo fantástico, erótico, real de matiz dramático inseridas ao longo das *Metamorphoseon* mantêm estreita relação com o relato da metamorfose do protagonista em asno. O fato é que são criadas dezenas de núcleos narrativos semanticamente autônomos que, ao mesmo tempo em que desviam a atenção do leitor do cerne da narrativa e adiam seu desfecho, mantêm estreita relação com a mesma: são episódios que comentam a narrativa principal, antecipam eventos de que o protagonista tomará parte, apresentam uma versão periférica para os acontecimentos centrais da narrativa. A narrativa resulta, pois, da mescla entre eventos vividos e narrados pelo protagonista X eventos narrados ao protagonista X eventos vistos e narrados pelo protagonista.

Aparte os episódios de cunho erótico vivenciados pelo próprio protagonista –aventuras do jovem Lúcio com a escrava Fótis, que o auxilia na metamorfose e é a responsável pelo insucesso da transformação (II, 7-10; 16-17), e aventuras amorosas do asno Lúcio com uma matrona *pollens et opulens* (X, 19-22)– as histórias inseridas apresentam relatos de experiências das quais o burro fora ora testemunha ocular, ora testemunha "auricular". Assim, Lúcio, um burro, ele mesmo um contador de histórias, preocupa-se em demonstrar sua habilidade como tal, através de um certo refinamento das técnicas narrativas de que lança mão, como, por exemplo, quando, ao narrar o adultério de que seu atual dono estava sendo vítima (*Met.* IX, 14-28), acrescenta à narrativa mais dois outros adultérios com desfecho surpreendente (*Met.* IX, 17-21; *Met.* IX, 24-25). Outra preocupação recorrente e manifesta do burro é com a verossimilhança da narrativa, como se pode comprovar pelos passos selecionados e destacados a seguir, apesar do evidente tratamento espetacular do tema da magia e da sedução.

---

6 Nessa localidade, tinha sido cometido um crime absolutamente digno de memória e que eu desejaria relatar. (*Met.* VIII, 22, 1) (Tradução de Delfim Leão).

7 Ficámos alojados no albergue mais próximo, onde nos deram a conhecer a divertida história que eu gostaria de lhes contar: diz respeito ao adultério de que um pobre homem fora vítima. (*Met.* IX, 4, 4) (Tradução de Delfim Leão).

8 Por conseguinte, decidi presentear os vossos ouvidos com uma história, a melhor entre as melhores, agradável e graciosa, que agora mesmo vou iniciar. (*Met.* IX, 14, 1) (Tradução de Delfim Leão).

ISBN 978-987-3617-74-4

> Sed tibi prius deierabo solem istum omniuidentem deum me uera comperta memorare.[9]
> Haec ad istum modum gesta compluribus mutuo sermocinantibus cognovi. Quibus autem verbis accusator urserit, quibus rebus diluerit reus ac prorsus orationes altercationesque neque ipse absens apud praesepium scire neque ad vos, quae ignoravi, possim enuntiare, sed quae plane comperi, ad istas litteras proferam.[10]

Também no *Satyricon* é possível identificar preocupação semelhante, como quando, após a narrativa do lobisomem, o personagem Nicerote sentencia:

> Viderint alii quid de hoc exopinassent; ego si mentior, genios uestros iratos habeam.[11]

Assim, pode-se afirmar que as histórias pornográficas, sensacionalistas, misteriosas, monstruosas surgem no curso da narrativa de maneira fortuita, aparentemente sem motivo. Essa estratégia narrativa remonta à tradição, já desde Heródoto[12], de apresentar relatos de experiências e aventuras, próprias ou alheias, em lugares exóticos, que produzem um misto de relato historiográfico e literatura de viagem (Harrison, 1998).

No romance latino, no entanto, as histórias inseridas ganham uma dimensão única na tessitura da narrativa ficcional em primeira pessoa, já que são as responsáveis pela própria extensão da obra e ocasionam o prolongamento do enredo e o adiamento do desfecho da narrativa.

› *Considerações finais*

O estudo das narrativas curtas, ou micro-narrativas, com princípio, meio e fim, inseridas na narrativa principal de ficção em prosa das obras *Satyricon*, de Petrônio, e *Metamorphoseon*, de Apuleio, permite delinear seu *modus narrandi* e a função que as mesmas assumem na obra: são histórias breves que funcionam como elementos marcadores de tempo, espaço e/ou drama psicológico dentro da narrativa principal. Mas, mais do que isso, são histórias fantásticas, com forte apelo ao incomum, ao sobrenatural e ao erótico, que se apresentam ao leitor por meio de técnicas narrativas complexas, estratégias sofisticadas de composição e uma multiplicidade de perspectivas que têm envolvido leitores há séculos...

---

9 Contudo, antes de mais, juro-te perante este Sol omnividente que contarei apenas factos verídicos e comprovados. (*Met.* I, 5, 1) (Tradução de Delfim Leão).

10 Que foi esse o procedimento adotado, soube-o eu a partir das numerosas conversas ouvidas a propósito deste assunto. No respeitante, porém, às palavras usadas pela acusação durante o requisitório ou aos argumentos utilizados pelo réu na refutação, bem como em relação aos discursos e réplicas proferidos, nada conheço, pois encontrava-me no estábulo e portanto ausente do local. Em consequência, não lhes posso apresentar pormenores que ignoro, mas aquilo sobre o qual tiver informação segura, vou expô-lo neste relato escrito. (*Met.* X, 7, 3) (Tradução de Delfim Leão).

11 Cada um que faça sua avaliação sobre esta história; se eu estiver mentindo, quero que os gênios protetores de todos vocês se voltem contra mim. (*Sat.* 63).

12 Cf. *Verae historiae*, de Luciano, que são uma paródia de obras do gênero, e as perdidas *Babylonikae*, de Iâmbulo.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Anderson, G. (2004). The novella in Petronius, en Hofman, H. *Latin Fiction:* the novel in context. London & New York, Routledge.

Apuleio (2007). *O burro de ouro*. Introdução e tradução do latim e notas de Delfim Leão. Lisboa, Livros Cotovia.

Conte, G. B. (1996). *The hidden author*: an interpretation of Petronius's *Satyricon*. Bekerley/Los Angeles/London, University of California Press.

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil.

Harrison, S. J. (1998). The Milesian Tales and the Roman Novel, en *Groningen Colloquia on the Novel.* Vol. IX. Groningen, Egbert Forsten.

Oliveira, F. de, Fedeli, P., Leão, D. (coords.) (2005). *O romance antigo – origens de um gênero literário*. Coimbra, Imprensa de Coimbra.

Petrônio (2004). *Satyricon*. edição bilíngüe - tradução e posfácio de Sandra Maria G. B. Bianchet. Belo Horizonte, Crisálida.

Shumate, N. (2004). Apuleius'*Metamorphoses*: the inserted tales, en Hofman, H., *Latin Fiction: the novel in context.* London & New York, Routledge.

ISBN 978-987-3617-74-4

Amazonas: a monstruosidade motivada pela alteridade[1]

Letícia Lopes Damasco / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

O termo Monstruosidade vem do latim *monstruosus*, um adjetivo que significa "monstruoso, extravagante, extraordinário, estranho". No entanto, existe uma imagem concebida de monstro como sendo um ser animalesco e perigoso. Essa imagem não é constituída por acaso, mas advém porque aquilo que nos é estranho geralmente causa certo receio justamente por não sabermos o que esperar dele. Ora, o monstruoso e o estranho estão essencialmente associados ao desconhecido. Só pode ser monstruoso o que é desconhecido para nós ou o que foge as normas constitutivas de uma cultura, seja em termos físicos, comportamentais, seja em outros aspectos. Em seu livro *Os anormais*, Foucault (2001) dá uma definição de monstro exposta abaixo:

> O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica - jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. [...] O monstro é, por definição, uma exceção. (Foucault, 2001: 69-72)

A concepção de monstro se molda ao longo do tempo, como podemos perceber do conceito primeiro do termo latino à concepção variada que se tem hoje. A imagem de monstro se adapta também em cada contexto. Por exemplo, podemos dizer que o monstro para o cristianismo é o demônio; e o monstro dentre os animais do mar, o tubarão. Em qualquer caso, a ideia de monstro vai estar relacionada com o estranho e o diferente, ou seja, com o outro. Pois é o outro que não conhecemos e por não saber do que ele é capaz, o tememos, transformando-o em monstro. Até quando se refere ao nosso eu , quando descobrimos um lado nosso que não conhecíamos, nos assustamos conosco mesmos.

Para demonstrar essa relação entre monstro - o outro - desconhecido, será analisado o conto das Amazonas conforme narrado pelo historiador grego Heródoto em sua obra *Histórias*, produzida em meados do quinto século antes de Cristo. Nesta obra, Heródoto apresenta suas investigações a respeito da guerra entre gregos e persas e buscando principalmente suas causas como ele mesmo no prólogo da obra. Na busca pelas causas, Heródoto volta às gerações passadas, como também perfaz minuciosas descrições geográficas e de costumes dos povos. Toda essa descrição pode ser explicada como uma tentativa de tentar entender mais o outro, de tornar possível uma comunicação com o universo do outro e isso só pode ocorrer através do conhecimento do outro. Este é um aspecto muito percebido em toda a obra de Heródoto e que suscita inclusive muitos estudos sobre a alteridade. Em sua obra observa-se a noção de que um

[1] Agradeço o apoio de Diego Guilherme quando da ocasião em que apresentei este trabalho e as considerações a respeito do conteúdo feitas pelo mesmo.

dos primeiros efeitos ocasionados no encontro com esse outro desconhecido é o *thaûma,* termo grego muito usado pelo historiador denotando "admiração, espanto, maravilha, estranheza" o que já seria de se esperar em uma obra que apresenta muito o aspecto da alteridade. Vejamos o conto:

› *Histórias. Livro IV, 110-117*[2]

CX. [1] Σαυροματέων δὲ πὲρι ὧδε λέγεται. ὅτε Ἕλληνες Ἀμαζόσι ἐμαχέσαντο, τότε λόγος τοὺς Ἕλληνας νικήσαντας τῇ ἐπὶ Θερμώδοντι μάχη ἀποπλέειν ἄγοντας τρισὶ πλοίοισι τῶν Ἀμαζόνων ὅσας ἐδυνέατο ζωγρῆσαι, τὰς δὲ ἐν τῷ πελάγει ἐπιθεμένας ἐκκόψαι τοὺς ἄνδρας. [2] πλοῖα δὲ οὐ γινώσκειν αὐτὰς οὐδὲ πηδαλίοισι χρᾶσθαι οὐδὲ ἱστίοισι οὐδὲ εἰρεσίῃ· ἀλλ᾽ ἐπεὶ ἐξέκοψαν τοὺς ἄνδρας ἐφέροντο κατὰ κῦμα καὶ ἄνεμον, καὶ ἀπικνέονται τῆς λίμνης τῆς Μαιήτιδος ἐπὶ Κρημνούς· οἱ δὲ Κρημνοὶ εἰσὶ γῆς τῆς Σκυθέων τῶν ἐλευθέρων. ἐνθαῦτα ἀποβᾶσαι ἀπὸ τῶν πλοίων αἱ Ἀμαζόνες ὁδοιπόρεον ἐς τὴν οἰκεομένην. ἐντυχοῦσαι δὲ πρώτῳ ἱπποφορβίῳ τοῦτο διήρπασαν, καὶ ἐπὶ τούτων ἱππαζόμεναι ἐληίζοντο τὰ τῶν Σκυθέων. CXI. [1] οἱ δὲ Σκύθαι οὐκ εἶχον συμβαλέσθαι τὸ πρῆγμα· οὔτε γὰρ φωνὴν οὔτε ἐσθῆτα οὔτε τὸ ἔθνος ἐγίνωσκον, ἀλλ᾽ ἐν θώματι ἦσαν ὁκόθεν ἔλθοιεν, ἐδόκεον δ᾽ αὐτὰς εἶναι ἄνδρας τὴν αὐτὴν ἡλικίην ἔχοντας, μάχην τε δὴ πρὸς αὐτὰς ἐποιεῦντο. ἐκ δὲ τῆς μάχης τῶν νεκρῶν ἐκράτησαν οἱ Σκύθαι, καὶ οὕτω ἔγνωσαν ἐούσας γυναῖκας. [2] βουλευομένοισι ὧν αὐτοῖσι ἔδοξε κτείνειν μὲν οὐδενὶ τρόπῳ ἔτι αὐτάς, ἐωυτῶν δὲ τοὺς νεωτάτους ἀποπέμψαι ἐς αὐτάς, πλῆθος εἰκάσαντας ὅσαι περ ἐκεῖναι ἦσαν τούτους δὲ στρατοπεδεύεσθαι πλησίον ἐκεινέων καὶ ποιέειν τὰ περ ἂν καὶ ἐκεῖναι ποιέωσι. ἢν δὲ αὐτοὺς διώκωσι, μάχεσθαι μὲν μή, ὑποφεύγειν δέ· ἐπεὰν δὲ παύσωνται, ἐλθόντας αὖτις πλησίον στρατοπεδεύεσθαι. ταῦτα ἐβουλεύσαντο οἱ Σκύθαι βουλόμενοι ἐξ αὐτέων παῖδας ἐκγενήσεσθαι.

CXII. [1] ἀποπεμφθέντες δὲ οἱ νεηνίσκοι ἐποίευν τὰ ἐντεταλμένα. ἐπεὶ δὲ ἔμαθον αὐτοὺς αἱ Ἀμαζόνες ἐπ᾽ οὐδεμιῇ δηλήσι ἀπιγμένους, ἔων χαίρειν· προσεχώρεον δὲ πλησιαιτέρω τὸ στρατόπεδον τῷ στρατοπέδῳ ἐπ᾽ ἡμέρῃ ἑκάστῃ. CXIII. [1] ἐποίευν δὲ αἱ Ἀμαζόνες ἐς τὴν μεσαμβρίην τοιόνδε· ἐγίνοντο σποράδες κατὰ μίαν τε καὶ δύο, πρόσω δὴ ἀπ᾽ ἀλληλέων ἐς εὐμαρείην ἀποσκιδνάμεναι. μαθόντες δὲ καὶ οἱ Σκύθαι ἐποίευν τώυτὸ τοῦτο. καί τις μουνωθεισέων τινὶ αὐτέων ἐνεχρίμπτετο, [2] καὶ ἡ Ἀμαζὼν οὐκ ἀπωθέετο ἀλλὰ περιεῖδε χρήσασθαι. καὶ φωνῆσαι μὲν οὐκ εἶχε, οὐ γὰρ συνίεσαν ἀλλήλων, τῇ δὲ χειρὶ ἔφραζε ἐς τὴν ὑστεραίην ἐλθεῖν ἐς τωὐτὸ χωρίον καὶ ἕτερον ἄγειν, σημαίνουσα δύο γενέσθαι καὶ αὐτὴ ἑτέρην ἄξειν.

CXIV. [1] μετὰ δὲ συμμίξαντες τὰ στρατόπεδα οἴκεον ὁμοῦ, γυναῖκα ἔχων ἕκαστος ταύτην τῇ τὸ πρῶτον συνεμίχθη. τὴν δὲ φωνὴν τὴν μὲν τῶν γυναικῶν οἱ ἄνδρες οὐκ ἐδυνέατο μαθεῖν, τὴν δὲ τῶν ἀνδρῶν αἱ γυναῖκες συνέλαβον. [2] ἐπεὶ δὲ συνῆκαν ἀλλήλων, ἔλεξαν πρὸς τὰς Ἀμαζόνας τάδε οἱ ἄνδρες. «ἡμῖν εἰσὶ μὲν τοκέες, εἰσὶ δὲ κτήσιες· νῦν ὦν μηκέτι πλεῦνα χρόνον ζόην τοιήνδε ἔχωμεν, ἀλλ᾽ ἀπελθόντες ἐς τὸ πλῆθος διαιτώμεθα. γυναῖκας δὲ ἕξομεν ὑμέας καὶ οὐδαμὰς ἄλλας. αἳ δὲ πρὸς ταῦτα ἔλεξαν τάδε. [3] «ἡμεῖς οὐκ ἂν δυναίμεθα οἰκέειν

[2] Resumido

ISBN 978-987-3617-74-4

μετὰ τῶν ὑμετερέων γυναικῶν· οὐ γὰρ τὰ αὐτὰ νόμαια ἡμῖν τε κάκείνῃσι ἐστί. ἡμεῖς μὲν τοξεύομέν τε καὶ ἀκοντίζομεν καὶ ἱππαζόμεθα, ἔργα δὲ γυναικήια οὐκ ἐμάθομεν· αἱ δὲ ὑμέτεραι γυναῖκες τούτων μὲν οὐδὲν τῶν ἡμεῖς κατελέξαμεν ποιεῦσι, ἔργα δὲ γυναικήια ἐργάζονται μένουσαι ἐν τῇσι ἀμάξῃσι, οὔτ᾽ ἐπὶ θήρην ἰοῦσαι οὔτε ἄλλῃ οὐδαμῇ. [4] οὐκ ἂν ὦν δυναίμεθα ἐκείνῃσι συμφέρεσθαι. ἀλλ᾽ εἰ βούλεσθε γυναῖκας ἔχειν ἡμέας καὶ δοκέειν εἶναι δίκαιοι, ἐλθόντες παρὰ τοὺς τοκέας ἀπολάχετε τῶν κτημάτων τὸ μέρος, καὶ ἔπειτα ἐλθόντες οἰκέωμεν ἐπὶ ἡμέων αὐτῶν.»

CXV. [1] ἐπείθοντο καὶ ἐποίησαν ταῦτα οἱ νεηνίσκοι. ἐπείτε δὲ ἀπολαχόντες τῶν κτημάτων τὸ ἐπιβάλλον ἦλθον ὀπίσω παρὰ τὰς Ἀμαζόνας. CXVI. [2] καὶ διαίτῃ ἀπὸ τούτου χρὲωνται τῇ παλαιῇ τῶν Σαυροματέων αἱ γυναῖκες, καὶ ἐπὶ θήρην ἐπ᾽ ἵππων ἐκφοιτῶσαι ἅμα τοῖσι ἀνδράσι καὶ χωρὶς τῶν ἀνδρῶν, καὶ ἐς πόλεμον φοιτῶσαι καὶ στολὴν τὴν αὐτὴν τοῖσι ἀνδράσι φορέουσαι. CXVII. [1] φωνῇ δὲ οἱ Σαυρομάται νομίζουσι Σκυθικῇ, σολοικίζοντες αὐτῇ ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου, ἐπεὶ οὐ χρηστῶς ἐξέμαθον αὐτὴν αἱ Ἀμαζόνες.

› *Tradução*[3]

CX. [1] A respeito dos sauromatas conta-se o seguinte: depois de guerrear com os helenos, [2] as amazonas foram parar no território dos citas; elas se apoderaram da primeira manada de cavalos que encontraram e, montadas nesses cavalos, saíram saqueando os bens dos citas. CXI. [1] Eles não conseguiam explicar o acontecimento, pois não conheciam nem a língua nem os costumes (*esthêta*) desse povo, e se perguntavam admirados (*en thómati*) de onde vinham. Eles as confundiram com homens e se empenharam em combate contra elas; mas quando, no final do combate, recolheram os mortos, reconheceram que se tratava de mulheres. [2] Depois de deliberar sobre o assunto, decidiram não continuar matando-as de modo algum; em vez disso, enviaram até onde estavam as amazonas os homens mais jovens entre eles; esses jovens deveriam acampar nas proximidades das mesmas, e agir de conformidade com a conduta delas; se elas os atacassem, eles fugiriam sem combater e, cessada a perseguição, voltariam a acampar nas proximidades delas. Os citas tomaram essa decisão movidos pelo desejo de vir a ter filhos com elas.

CXII. [1] Enviados com essas instruções, os jovens fizeram o que lhes havia sido prescrito. Percebendo (*émathon*) que eles não tinham vindo para fazer-lhes qualquer mal, as amazonas os deixaram em paz, e com o passar dos dias os acampamentos se aproximavam cada vez mais um do outro. CXIII. [1] Ao meio dia as amazonas agiam da seguinte maneira: dispersavam-se uma a uma aos pares, dirigindo-se a lugares diferentes, para satisfazerem suas necessidades naturais. Os citas notaram o seu procedimento e fizeram o mesmo. Um deles aproximou-se de uma amazona que estava só; [2] ela não o repeliu, permitindo-lhe que se satisfizesse com ela. Não podendo falar-lhe (os dois não se compreendiam um ao outro), ela lhe fez sinais com a mão para que ele voltasse no dia seguinte ao mesmo lugar com um de seus companheiros, dando-lhe a entender que deveriam ser dois, e que ela mesma traria outra consigo.

CXIV. [1] Em seguida eles juntaram os dois acampamentos e passaram a morar com elas,

[3] Resumo da tradução de Kury, Mário da Gama (1985)

ISBN 978-987-3617-74-4

cada um tendo como mulher aquela com a qual havia tido relações sexuais primeiro. [2] Quando eles passaram a entender-se, os homens disseram às Amazonas: "Temos pais e temos bens; não continuemos portanto, a levar uma existência assim; voltemos para onde está nosso povo e vivamos com ele; sereis nossas mulheres e não teremos outras." As amazonas responderam a isso dizendo o seguinte: [3] "Não seríamos capazes de conviver com as mulheres de vosso povo; nossos hábitos (*nómaia*) não são os mesmos delas; manejamos o arco, atiramos a lança, montamos a cavalo, não aprendemos os trabalhos femininos, vossas mulheres nada fazem do que dissemos; elas se ocupam dos trabalhos femininos, permanecendo em suas carroças, sem ir à caça nem a parte alguma. [4] Não poderíamos, portanto, entender-nos com elas. Mas se quiserdes ter-nos como vossas mulheres e parecer perfeitamente justos, ide até onde estão vossos pais, recebei vossa parte de seus bens, voltai depois e moremos no que é nosso."

CXV. [1] Os jovens concordaram e fizeram isso. Após receberem sua parte dos bens eles voltaram para junto das amazonas. CXVI. [2] Desde então as mulheres dos sauromatas conservam o modo de vida de seus antepassados: vão caçar a cavalo com seus maridos ou sem eles, vão à guerra e se vestem à maneira dos homens. CXVII. [1] Os sauromatas usam a língua cita, que falam incorretamente desde a antiguidade pelo fato de as amazonas não a terem aprendido bem.

Este conto visa explicar a origem do povo sauromata, descendentes dos citas e das amazonas. Em um primeiro contato com as amazonas, uma das primeiras reações dos citas é ficar em *thómati*, ou seja, estar surpreso, espantado, admirado. Este espanto é provocado por um não conhecimento das amazonas. Os citas não sabem que espécie de pessoas elas são, não sabem de que lugar elas vêm, não conhecem sua língua e nem suas vestimentas (*esthêta*). O detalhe das vestimentas é importante. Os citas obviamente perceberam que as amazonas tinham algo de mulher, mas usavam roupas de homens. Podemos dizer que esta "mistura" as tornavam monstruosas para os citas. Inclui-se a isso o fato de não conhecerem a língua delas, isso significa que não tinham até então tido contato com este povo, e por isso não podiam se entender. A vestimenta tem um significado que não fica só na questão material e estética. Vestir uma roupa é também assumir uma postura, um comportamento. Isso faz com que os citas as confundam com homens. São mulheres com roupa e atitude de homem: espantoso demais para eles. A vestimenta é culturalmente estabelecida. O encontro dos citas é com uma regra social diferente da deles. Isso está ligado ao que para a cultura deles e para seu costume é estabelecido para um homem e para a mulher. Se se distingue roupas de homens e de mulheres é porque nessa sociedade é estabelecido uma maneira certa de mulher se vestir e outra de homem, em última estância, indica uma maneira certa de mulher se comportar e de homem se comportar. Isto explica a escolha de Kury pelo termo "costumes" para a tradução de *esthêta*, em vez do literal "vestimentas". No último parágrafo, capítulo CXVI reforça-se essa ideia da vestimenta e do modo de agir das amazonas: "Desde então as mulheres [...] se vestem à maneira dos homens". Isto condiz com a definição que Foucault dá de monstro - aquele que viola a lei, isto é, viola o que é civicamente estabelecido. Ora, sabe-se que na antiguidade, especificamente na Grécia do século V, que é o contexto da obra analisada aqui, as mulheres têm o importante papel[4] de serem as

[4] Tal indagação não é irônica, pelo contrário. A concepção que tem se instaurado sobre o papel da mulher nos dias de hoje é muito diferente não só da do mundo antigo, como de 200 anos atrás. De fato este papel é considerado importante para os gregos, ao contrário do que se pensa hoje, isso não era rebaixar a mulher. Elas tinham apenas uma função diferente da dos homens na sociedade, mas nem por isso menor.

ISBN 978-987-3617-74-4

senhoras da casa e as responsáveis por gerar os filhos legítimos, como também de cuidar de sua educação. Fala-se aqui da cultura grega, pois apesar de serem os citas que interagem com as amazonas neste conto, tal relato é feito por um historiador grego, então a visão de mundo é grega. Os citas neste caso se identificam com os gregos. Eles são os citas-gregos, como chama Hartog[5]. Por isso a princípio, eles pensaram que as amazonas fossem homens, pois se comportavam como tal e não como mulheres para a concepção citas, e assim lutaram com elas. Esse combate é travado pelo fato delas representarem algum perigo para os citas, só assim o combate faz sentido, sendo então um fruto de um não entendimento e temor de ambas as partes. O aspecto de periculosidade se dá pelo não conhecimento do objeto em questão. Após o combate, com a morte de algumas amazonas, eles puderam então se aproximar delas, visto estarem desprovidos de medo. E a partir dessa primeira e breve aproximação (pois estavam mortas, eles as reconheceram só fisicamente), os citas podem distingui-las: não são homens, mas sim mulheres. O espanto não desaparece, pois ainda os admira o fato de verem mulheres combatendo como homens. Então o cuidado e o estranhamento ainda permanecem, principalmente em se tratando delas vivas, pois digamos que eles ainda não sabem do que elas são capazes de fazer. A decisão deles é de acampar perto das amazonas. Notamos aqui todo um cuidado, eles as observarão e agirão conforme elas agirem. Os citas têm um cuidado com o modo de agir delas, mas ao mesmo tempo um desejo de se aproximar provocado talvez pela ânsia de conhecimento, de entender e desvendar tal monstruosidade. É o efeito causado pelo *thaûma*; um espanto aliado a uma admiração (vontade de se aproximar). Além disso, os citas querem ter filhos com elas. Por que essa vontade? Não é o simples prazer sexual que eles procuram. Os citas desejam ter filhos delas. Seriam os filhos um símbolo de identificação entre as amazonas monstros e os citas? Hartog argumenta: "O texto postula que a mulher está excluída do mundo da guerra (...). Eis como se reencontra a polaridade guerra/casamento: com mulheres não se faz guerra e sim crianças." [6]

A parte do conto em que fala da aproximação dos acampamentos mostra como conforme eles vão se reconhecendo, se aproximam cada vez mais. O conhecimento do outro faz com que sua monstruosidade vá diminuindo e permite que ambas as partes fiquem mais perto. Só depois das amazonas entenderem (*émathon*), elas deixam os citas em paz. Isto significa não só uma aproximação espacial, mas também cultural.

Os citas passam a observar os hábitos das amazonas. Eles notam que elas costumavam sair ao meio-dia aos pares. Conhecer os costumes do outro é uma das principais formas de conhecê-lo e compreendê-lo. Assim, eles passam a se comunicar, mas ainda não totalmente. Os citas e as amazonas se comunicam em um primeiro momento através de sinais. É o início da quebra de monstruosidade. As amazonas já não são para os citas tão monstros como no início. A possibilidade de comunicação aponta uma assimilação de pensamentos, ou seja, os dois povos começam a se entender.

Em seguida, os acampamentos se juntam e os citas passam a moram com elas. Mais

[5] "Sendo que o que há então de interessante é a transformação da sociedade cita em uma sociedade quase grega, como se fosse indispensável fazer com que as amazonas lidassem com gregos vestidos de citas, a fim de tornar compreensível para o espectador grego a alteridade delas. Imperceptivelmente, o texto tende, pois, a cair de novo na rotina da relação dual: as amazonas e os citas-gregos." (Hartog, 1999: 240)

[6] Hartog, 1999: 235

ISBN 978-987-3617-74-4

especificamente, cada cita fica com a mulher que teve relações sexuais primeiro, ou seja, há uma relação de exclusividade. Essa "exclusividade" é um indício que tal relação entre os citas e as amazonas se aproxima do que na Grécia é um casamento legítimo, e isso coaduna com a questão deles quererem ter filhos delas, que como já foi dito, filhos só são de casamentos legítimos e de esposas legítimas. É conhecida a importância que tem essa legitimidade em Atenas. Os citas chamam as amazonas para irem embora com eles, pois eles tem pais e bens, ou seja eles querem fazer delas partícipes dessa família e dos direitos provenientes disso ("pais e bens"). Os citas garantem que não terão outras mulheres além delas, o que indica claramente a ideia da legitimidade, ou seja, a relação que eles buscam ter com as amazonas é a do casamento. Todo esse aspecto mostra uma tentativa de "civilizar" as Amazonas e consequentemente de "desmonstrificá-las". A partir do momento em que elas passam a fazer parte da família e ter seus direitos, elas se civilizam. Mas, apesar dos jovens chamarem as amazonas para viverem com eles em sua terra, elas não aceitam porque dizem que seus hábitos não são os mesmos das mulheres citas. Repara-se aqui o apontamento dos *nómaia*, ou seja, dos costumes, hábitos, comportamentos. Isto é, suas normas de vivência eram diferentes das normas que regiam a sociedade dos citas, em que mulheres faziam serviços caseiros e delicados. Percebe-se que a definição de Foucault sobre o monstro ser a exceção e aquele que viola as leis da natureza e da sociedade se encaixa bem neste conto. O que faz de um monstro ser um monstro é principalmente o fato dele não ser civilizado ou ter normas sociais diferentes.

› Conclusão

Nota-se que no conto, as amazonas também têm um cuidado em relação aos citas. Isto demonstra que a monstruosidade não está nas amazonas em si, mas naquele que é o outro em relação a nós. Aqui são as amazonas que aparecem como monstro porque o discurso é alheio, da parte dos citas-gregos. É como se a visão do público de Heródoto fosse semelhante ao pensamento dos citas como exposto no conto. Lembremos que o conto inicia-se falando de um combate entre as amazonas e os gregos, mostrando que as amazonas estão de um lado oposto ao dos gregos o que os coloca junto aos citas.

No último capítulo, ao falar dos sauromatas, que são os descendentes dos dois povos referidos no conto, diz-se o seguinte: "Os sauromatas usam a língua cita, que falam incorretamente desde a antiguidade pelo fato de as amazonas não a terem aprendido bem". Esta consideração sobre eles falarem incorretamente a língua cita é um julgamento do narrador, pois esse "incorretamente" já indica uma mistura da língua cita com as das amazonas. Ou seja, a língua que os sauromatas usam, apesar de ser predominantemente cita, é uma mistura da língua cita com a língua das amazonas. As amazonas não aprenderam a língua deles tão bem. Isso pode significar que no processo de junção entre os dois povos há influências de ambas as partes e de fato uma mistura em que ao mesmo tempo nenhuma da partes deixa de ser totalmente o que é para passar a ser totalmente o outro, tendo como fruto algo novo. Pois um não é e nunca será o outro, quer dizer, cada um tem a sua peculiaridade de ser outro para quem vê e não ser este mesmo. E por mais que ocorram aproximações, o outro, por não ser totalmente conhecível será sempre para nós uma espécie de monstro.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Bakker, E. J. (2006). "The syntax of historie: How Herodotus writes" In: *The Cambridge Companion to Herodotus*. Eds. Carolyn Dewald e John Marincola. Cambridge University Press. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press, 92-102.

Cartledge, P. (org.) (2009). *História ilustrada da Grécia Antiga*. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. 2ª ed. São Paulo, Ediouro.

Chantraine, P. (1990). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque.* Paris, Klincksieck.

Foucault, M. (2001). *Os anormais: curso no Collège de France*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes.

Hartog, F. (1999). *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro.* Belo horizonte, UFMG.

Heródoto (1939-1954). *Histoires*. Texte établi et traduit par Ph.–E. LEGRAND. Paris, Les Belles Lettres.

Heródoto (1985). *Histórias*. Intr. e Trad. Mário da Gama Kury. Brasília, UnB.

Jeha, J. (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura.* Belo Horizonte, UFMG.

Lacarrière, J. (1986) *De paseo com Heródoto: Viajes a los extremos de la Tierra.* Trad. Carlota Vallé. México, Fondo de Cultura Económica.

Liddell, S. (1981). *Greek-English Lexicon.* Oxford.

Morais, C. (2004). *Maravilhas do mundo antigo: Heródoto, Pai da História?* Belo Horizonte, UFMG.

Pelling, C. (2006). Speech and narrative in the Histories, en *The Cambridge Companion to Herodotus*. Eds. Carolyn Dewald and John Marincola. Cambridge University Press. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press, 103-121.

Reuter, Y. (2002). *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, DIFEL.

Snell, B. (2005). *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva.

Souza, M. A. P. (1988). *A guerra na Grécia antiga*. São Paulo, Ática.

Vernant, J.-P. (1999). *Mito e Sociedade na Grécia Antiga.* Trad. Myriam Campello. 2ed. Rio de Janeiro, José Olímpio.

Vernant, J.-P. (2005). O momento histórico da Tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas*,* en ____ & Vidal-Naquet, P., *Mito e Tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo, Perspectiva.

ISBN 978-987-3617-74-4

La mujer en Clemente de Alejandría

Paola Druille / Universidad Nacional de La Pampa, Conicet

Ubicado en el siglo II d. C., y posicionado como el portavoz oficial de los postulados cristianos básicos de la Escuela de Alejandría, Clemente reflexiona sobre la figura de la mujer desde dos aspectos ambiguos y contradictorios: *psíquico* y *somático*. Según el aspecto *psíquico*, la mujer se coloca en una posición similar a la del varón. Ambos son un compuesto de cuerpo y alma y han sido creados por un único Dios (*Pedagogo* 1, 10). En esta última interpretación, los dos tienen en común la vida y la salvación, por eso participan indistintamente tanto de la virtud como de la educación. Desde el punto de vista *somático*, la mujer se diferencia del varón por estar destinada a las gestaciones y al cuidado de la casa (*Stromata* 4, 60, 1). Sobre la base de esta diferencia, el género femenino es para Clemente la ayuda del varón (*Pedagogo* 3, 19, 1), con el que colabora no sólo en la procreación y en las tareas domésticas, sino también en lo espiritual, puesto que la mujer debe guiar su vida hacia la virtud y mantener su fe en lo divino. Sin embargo, por estar destinada a una posición distinta a la del varón, le corresponde permanecer bajo la tutela masculina; en este sentido la concepción clementina coloca a la mujer en un lugar inferior a la del varón, subordinación que obtiene sus fundamentos teológicos en la asociación del Antiguo con el Nuevo Testamento. Es interesante, por tanto, distinguir en el discurso clementino las diferentes caracterizaciones que se formulan para mostrar las contradicciones y tensiones que definen la figura de la mujer, particularidades que permiten razonar acerca de la posición de la mujer en la iglesia alejandrina del siglo II.

› *El aspecto psíquico en la mujer*

Clemente desarrolla su concepción *psíquica* de la mujer partiendo de una noción antropológica común entre los escritores alejandrinos de su época: el ser humano es un compuesto "de cuerpo y alma" (ψυχῆς καὶ σώματος)[1]. El cuerpo es la parte irracional y material del compuesto que "trabaja la tierra y se lanza hacia la tierra" (γῆν ἐργάζεται καὶ σπεύδει εἰς γῆν), mientras que el alma es lo racional y espiritual que "se despliega hacia Dios" (τέταται πρὸς τὸν θεὸν, *Stromata*, 4. 9. 4-5)[2] y se acerca al Creador mediante el ejercicio de la virtud. La idea de compuesto atañe a una categoría común: ἄνθρωπος. Varón y mujer están afectados por esta condición genérica y no manifiestan ninguna diferencia estructural porque ambos son creaciones de Dios. Así en *Pedagogo* 1, 11, 1 Clemente afirma: "en efecto, también hombre es el

1 Todas las traducciones de Clemente son mías y directas del griego, y así también la traducción de fragmentos de los textos de la Biblia, si no se indica lo contrario.

2 Siendo el alma la parte racional, Clemente se detiene en explicar su incorporación en el cuerpo irracional. Siguiendo el pensamiento platónico, en *Stromata* 5, 94, 3 llama al cuerpo "tienda terrena" (γήϊνος σκῆνος) porque fue formado de la tierra, y el alma racional aquella parte que fue insuflada por Dios (ἐμπνευσθῆναι ὑπὸ τοῦ θεοῦ) en el cuerpo.

ISBN 978-987-3617-74-4

nombre común para varones y mujeres" (κοινὸν οὖν καὶ τοὔνομα ἀνδράσιν καὶ γυναιξὶν ὁ ἄνθρωπος). En su reflexión sobre la igualdad entre varón y mujer, el alejandrino pone en relación Gn 1, 26 –"hagamos al hombre según nuestra imagen y semejanza" (ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ ὁμοίωσιν)- con Ga 3, 28, versículo en el que se manifiesta la igualdad y unidad cristiana: para Dios no hay ni hombre ni mujer porque todos somos iguales bajo su amparo. El fundamento de la igualdad genérica que declaran ambos versículos se encuentra en Gn 2, 7.

Según Gn 1, 26, Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza. La acción de Dios establece una relación de semejanza entre el Creador y la cosa creada. Esta semejanza se desprende de la naturaleza divina del hombre que lo separa del resto de los animales: el hombre fue creado y dotado de razón, facultad que le permite entrar en directa relación con Dios. Continuando la lectura bíblica, Gn 2, 7 nos anuncia que luego de formar al hombre, Dios insufló en su interior el aliento de vida y así "el hombre llegó a ser un alma viviente" (ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν). Aquí el concepto ἄνθρωπος es un colectivo, *i. e*. la humanidad, que refiere a varones y mujeres por igual, tal cual se expresa en Gn 1, 27, "masculino y femenino los hizo" (ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς). El varón y la mujer se encuentran en el centro de las obras creadas y han recibido por la voluntad de Dios el dominio sobre los otros seres vivos (Gn 1, 28). Es este un razonamiento teológico que a su vez encuadra el aspecto más inmediatamente evidente, *i. e*. el origen de todas las cosas en Dios, y que no hace más que marcar la idea que interesa resaltar: varón y mujer contienen igual naturaleza divina[3]. El carácter teológico de esta naturaleza determina la base antropológica común del varón y la mujer: el alma. En efecto, en *Stromata* 4, 60, 1 dice: "en lo que es idéntico, lo que respecta al alma, con esa alcanzará [la mujer] la misma virtud" (ᾗ μὲν τοίνυν ταὐτόν ἐστι, καθὸ ψυχή, ταύτῃ ἐπὶ τὴν αὐτὴν ἀφίξεται ἀρετήν)[4]. La teoría de la identidad anímica entre varón y mujer, fundada en el término ταὐτόν, conduce a Clemente a explicar esta igualdad con las siguientes palabras: "por lo tanto, no tiene una naturaleza la mujer, y otra el varón" (οὐκ ἄλλην τοίνυν φύσιν ἔχειν ἡ γυνή, ἄλλην δὲ ὁ ἀνὴρ), sino la misma <naturaleza>, así como la virtud" (ἀλλ' τὴν αὐτήν, ὥστε καὶ τὴν ἀρετήν, *Stromata* 4, 59, 1), porque "la misma naturaleza según cada género tiene la misma virtud"(τὴν αὐτὴν φύσιν κατὰ γένος ἕκαστον τὴν αὐτὴν καὶ ἴσχειν ἀρετήν, *Stromata* 4, 58, 4). En *Pedagogo* 1, 10, 1 repite la misma fórmula: "la misma virtud es para el varón y la mujer" (τὴν αὐτὴν ἀρετὴν ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς εἶναι).

Clemente define la igualdad de género en términos éticos. La virtud es "la disposición del alma que sintoniza con la razón durante la vida entera" (διάθεσίς ψυχῆς σύμφωνος τῷ λόγῳ περὶ ὅλον τὸν βίον, *Pedagogo* 1, 101, 2); es el *lógos* de Dios incorporado en el hombre desde su origen (*Pedagogo* 3, 35, 2) [5], *i. e*. el espíritu divino[6]; y finalmente, recibe una definición

3 Cfr. 1 Co 11, 11.

4 En el plano teórico los estoicos reconocieron a la mujer igual disposición para la virtud que la del hombre, pero no sacaron las conclusiones prácticas de tal teoría. La Estoa se caracterizó por un talante decididamente varonil.

5 Para Osborn (2005: 236-237) Clemente incluye el tema de la virtud dentro de los ámbitos filosófico, bíblico y práctico del cristianismo:

ISBN 978-987-3617-74-4

axiomática: "la virtud es la fe" (ἀρετὴ ἡ πίστις ἐστί, *Stromata* 2, 55, 3). Por ser el alma la parte racional del compuesto humano, la virtud es un producto de la razón, y se fortalece con la práctica racional[7]. La conducta propia del cristiano debe conseguir que su alma persiga una actividad racional acorde con las enseñanzas del Logos de Dios que no son más que los mandamientos inscriptos en la verdadera filosofía, la Escritura, entendida por Clemente como "la práctica de la recta razón" (ἐπιτήδευσιν λόγου ὀρθότητος, *Pedagogo* 1, 101, 2). Siendo la filosofía una ciencia que debe ser practicada por el hombre para fortalecer la virtud, y siendo la virtud común a varones y mujeres, se sigue que también las mujeres deben ejercitarse en la filosofía para fortalecer su virtud, *i. e*. su fe, y ganar proximidad con lo divino. Por tal causa en *Stromata* 4, 62, 4 establece la relación directa entre la mujer y la filosofía cuando dice: "también debe ser perseguido el conocimiento por las mujeres, de manera similar a los varones" (φιλοσοφητέον οὖν καὶ ταῖς γυναιξὶν ἐμφερῶς τοῖς ἀνδράσι)[8]. Con esto el alejandrino fundamenta la autonomía moral[9] y la independencia cognoscitiva de la mujer. Al reconocer la importancia de la filosofía en el crecimiento espiritual de la mujer, Clemente pone en relación directa Gn 1, 26-27 y 2, 7 con Ga 3, 28, identificación que obtiene su base discursiva en las siguientes palabras: "de los que la vida es común, común es la gracia, común es la salvación, común de éstos es también la virtud y la conducción" (ὧν δὲ κοινὸς μὲν ὁ βίος, κοινὴ δὲ ἡ χάρις, κοινὴ δὲ καὶ ἡ σωτηρία, κοινὴ τούτων καὶ ἡ ἀρετὴ καὶ ἡ ἀγωγή, *Pedagogo* 1, 10, 2)[10].

La práctica filosófica produce un movimiento interior en la mujer[11], en la medida en que la ejercitación de la virtud favorece el enriquecimiento anímico y con esto promueve la cercanía con Dios. No obstante la conducta virtuosa depende de la correcta conducción del cuerpo en el mundo material. De esto se desprende que cualquier acción incorrecta se plasma en el alma y trae como consecuencia el alejamiento de lo divino. Espiritualidad y moralidad, entonces, se

---

"*the whole of the Christian life is a related pattern of racional deeds, the practice of the things taught by the logos*" (p. 236).

6 No obstante la virtud con la que trata Clemente es la virtud cristiana, aquella enseñada por Cristo, la razón o el *lógos* hecho carne. La virtud es producto del esfuerzo humano y de la gracia divina.

7 Todo acto irracional se traduce en un alejamiento de Dios y en un acercamiento al pecado. Con la presencia del pecado gana importancia el aspecto ético incorporado en la definición de virtud. Al ser humano masculino y femenino le corresponde el mismo grado de responsabilidad ética, pues ambos son un compuesto de cuerpo y alma, materia y razón. La parte racional es el alma insuflada en el cuerpo por el soplo divino. El alma, lugar donde se aloja la virtud, es la única facultada por naturaleza para acercarse a Dios. El alejamiento de Dios trae irracionalidad, entendido como una limitación privativa de lo racional. Si el varón y la mujer tienen su origen en Dios, el relato de la transgresión en el Paraíso quiere sobre todo explicar las limitaciones del varón y la mujer (Gn 3, 16-19) y alejar cualquier interpretación que tienda a entender Gn 1, 26 en sentido absolutamente literal. La acción de la transgresión es un acto cometido por el extravío de la razón, al que Clemente llama pecado.

8 Y sigue: "y en esto los varones, llevando la preeminencia en todas las cosas, alcancen los mejores" (κἂν βελτίους οἱ ἄρρενες τά τε πρῶτα ἐν πᾶσι φερόμενοι τυγχάνωσιν).

9 Cfr. König (2000: 192) argumenta que la autonomía moral de la mujer es "autonomía espiritual". La mujer contribuye con su fe en su propia libertad espiritual que le permite actuar conforme a su propia razón.

10 Porque "todas las cosas [son] iguales" (ὅμοια πάντα). Si bien todas las cosas son iguales, a todas no les corresponde el mismo grado de responsabilidad ética; sólo las cosas creadas e insufladas por el soplo divino deben actuar conforme al Logos.

11 Las generalizaciones de la filosofía estoica sobre lo bueno y lo malo fueron planeadas para aplicar al ser humano sin considerar su sexo, nivel social o etnicidad. Según Long (1996: 13): "*Thus the Christian Lactantius was correct in supporting his own resistance to discrimination by referring to 'the Stoics who said that slaves and women should philosophise*'". Otro estoico, Musonio, sostuvo que la mujer tiene la misma naturaleza que el varón en lo que se refiere a su mente y virtud y que las hijas deben ser educadas en la misma forma que los hijos. Cfr. Kinder (1989/1990: 213) quien sostiene que Clemente concede a la mujer igual capacidad que al hombre para alcanzar la virtud y la perfección, incluida su posibilidad para ejercitarse en la filosofía.

ISBN 978-987-3617-74-4

encuentran íntimamente conectadas, pues sólo el que se esfuerza por alcanzar la perfección ética progresa en el conocimiento de Dios.

› *El aspecto somático en la mujer*

En intrínseca relación con lo psíquico, el cuerpo es la otra parte del compuesto humano que debe ser estudiado detenidamente para observar cómo incide lo femenino en su comprensión. En el apartado anterior se ha demostrado que Clemente acuerda en tratar al varón y a la mujer con las mismas propiedades anímicas a causa de su origen divino común. Pero en *Stromata* 4, 59, 4 introduce una contradicción que descubre su verdadero pensamiento acerca de su teoría de la igualdad: "no decimos que la naturaleza de lo femenino es la misma en relación a lo masculino" (τὸ μὲν τοίνυν τὴν αὐτὴν εἶναι φύσιν τοῦ θήλεος πρὸς τὸ ἄρρεν, οὐ φαμέν), porque "alguna diferencia llega a existir en cada una de estas, a causa de la cual ha nacido, por un lado, lo femenino, por otro, lo masculino" (τινα καὶ διαφορὰν ὑπάρχειν προσῆκεν ἑκατέρῳ τούτων, δι' ἣν τὸ μὲν θῆλυ αὐτῶν, τὸ δὲ ἄρρεν γέγονεν). Con estas palabras el alejandrino desarrolla su concepción somática sobre la mujer mediante la asociación de Gn 2, 18 –"no es bueno un hombre solo; hagamos una ayuda para él" (οὐ καλὸν εἶναι τὸν ἄνθρωπον μόνον · ποιήσωμεν αὐτῷ βοηθόν)- y Gn 3, 16 –"él te dominará" (αὐτός σου κυριεύσει)- con 1 Co 11, 3 –"el Señor es cabeza del varón, y cabeza de la mujer es el varón" (κύριος κεφαλὴ τοῦ ἀνδρός, κεφαλὴ δὲ γυναικὸς ὁ ἀνήρ)-, donde se plasma la idea cristiana de la autoridad del varón sobre la mujer; de este modo coloca en relación directa el discurso bíblico del Pentateuco con el del Nuevo Testamento. La nueva relación se constituye en el punto nodal de la literatura del alejandrino y en la base sustancial de su ideología sobre la mujer.

La idea colectiva que indicaba el concepto ἄνθρωπος en el aspecto psíquico, se relativiza cuando la interpretación del alejandrino refiere a la parte corporal del compuesto humano. La corporeidad de la mujer se hace patente en las actividades inherentes a su naturaleza física: "el estar embarazada y dar a luz" (τὸ κυοφορεῖν καὶ τὸ τίκτειν) pertenece a la mujer (τῇ γυναικὶ προσεῖναί)", en la medida en que "comprende lo femenino" (θήλεια τυγχάνει), y "no en cuanto <es> un ser humano" (οὐ καθὸ ἄνθρωπος). Y aclara: "si ninguna diferencia existiera entre hombre y mujer, cada uno de ellos haría y experimentaría lo mismo" (εἰ δὲ μηδὲν ἦν τὸ διὰφορον ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς, τὰ αὐτὰ ἂν ἑκάτερον αὐτῶν ἔδρα τε καὶ ἔπασχεν, *Stromata* 4, 59, 5)[12]. El aspecto somático de la mujer se funda sobre un pensamiento que se opone a la identidad trabajada en el caso anímico: "en lo que es diferente, por la particularidad del cuerpo, <alcanzará> las gestaciones y el gobierno del hogar" (ᾗ δὲ διάφορον, κατὰ τὴν τοῦ σώματος

12 La teoría de la identidad se ve profundamente afectada por la transgresión en el Paraíso: varón y mujer son separados en dos sexos opuestos, aunque complementarios, con funciones y características distintas por su desigual conformación corporal; el pecado edénico trastorna la armonía y el orden dispuestos por Dios. A pesar de que el varón debe esforzarse por arrancar sus medios de subsistencia de una tierra hostil que está muy lejos de parecerse al jardín del Edén, adquiere una ventaja jerárquica sobre la mujer: actúa como señor (cfr. Gn 3, 16). Por su parte, contemplar como criterios de los sexos el hacer y el padecer se encuadra en la tradición aristotélica. Esto se observa con más claridad en *Pedagogo* 3, 19, 2.

ISBN 978-987-3617-74-4

ἰδιότητα, ἐπὶ τὰς κυήσεις καὶ τὴν οἰκουρίαν, *Stromata* 4, 60, 1). Identificada con el concepto διάφορον, la teoría de la diferencia le permite a Clemente encuadrar las características de la corporeidad femenina. Este fundamento discursivo se repite en *Pedagogo* 3, 19, 1, espacio en el que el alejandrino hace más especifica su referencia bíblica a partir de la asociación exegética de Gn 2, 18 con 3, 16: "y luego formó a la delicada Eva para la recepción del semen, siendo la mujer ayudante en la generación y en el gobierno del hogar" (εἰς ὑποδοχὴν σπέρματος εὐαφῆ τὴν Εὔαν δημιουργήσας γυναῖκα βοηθὸν οὖσαν γενέσεως καὶ οἰκουρίας). La diferencia corporal de la mujer tiene una localización biológica imposible de sortear: el útero. Situado en el interior de la pelvis de la mujer, el útero es el órgano donde se gesta la vida que asegura la pervivencia de la especie humana sobre la tierra. En ese sentido, la función procreadora de la mujer no hace más que cumplir con el mandato divino de Gn 1, 28 al que tan afecto se muestra el teólogo alejandrino: "multiplicaos" (πληθύνεσθε)[13], que a su vez instaura la única justificación válida para la unión entre el varón y la mujer, la procreación. Varón y mujer no pueden llevar a cabo una unión sexual con un fin meramente placentero; si el hombre pretende llegar a ser semejante a Dios, debe obrar de acuerdo a la exhortación divina (*Pedagogo* 2, 83, 2). Una vez más la moral racional y religiosa se unen para reafirmar una idea de enorme trascendencia en la ideología de Clemente: seguir la naturaleza y actuar conforme a la razón equivale a cumplir la voluntad de Dios.

No obstante su función netamente reproductora, Clemente redunda sobre la función doméstica de la mujer. Siguiendo Pr 31, 19-20, el alejandrino describe las actividades de la mujer ideal en el hogar: "[la mujer] debe ejercitarse en el oficio de la hilandería y en el arte de tejer y en ayudar a la que cocina" (ταλασιουργίᾳ δὲ γυμναστέον καὶ ἱστουργίᾳ καὶ τῷ παραστῆναι τῇ πεττούσῃ) (*Pedagogo* 3, 49, 2); incluso debe "ocuparse del molino" (τῷ μύλῳ προσελθεῖν, 49, 3). La mujer ideal también debe llevar a cabo tareas de caridad: "extiende los brazos hacia las cosas útiles" (τοὺς πήχεις ἐκτενεῖ εἰς τὰ χρήσιμα) y "abre sus manos al pobre" (χεῖρας δὲ αὐτῆς διήνοιξεν πένητι, 49, 5), de modo que "sea grata al marido" (ὅπως θυμῆρες ᾖ τἀνδρί, 49, 3). El modelo de mujer que propone Clemente evoca a la vez la eficacia práctica y la virtud que se unen en la presencia de una mujer administradora que desempeña con eficiencia funciones y competencias de variada actividad física. Pero de manera simultánea plantea la relación jerárquica que coloca a la mujer en una posición complementaria, pero nunca igualitaria, al varón[14]. En *Stromata* 4, 63, 5 expone con cabal convicción el orden de subordinación que debe seguir la relación entre el varón y la mujer en la sociedad cristiana: "si 'el Señor es cabeza del varón, cabeza de la mujer es el varón', siendo [éste] 'imagen y gloria de Dios'" (εἰ δὲ κύριος κεφαλὴ τοῦ ἀνδρός, κεφαλὴ δὲ γυναικὸς ὁ ἀνήρ, εἰκὼν καὶ δόχα θεοῦ ὑπάρχων). Aquí Clemente cita de manera literal 1 Co 11, 3. Con la exégesis del versículo del Nuevo Testamento, el alejandrino completa su interpretación hermenéutica de Gn 1, 26: no es el ser humano de Gn 1, 26 el que puede llegar a ser la imagen de Dios y alcanzar la semejanza con el Creador, sino el que

13 Véase *Pedagogo* 2, 36, 1; 83, 2; *Stromata* 2, 139, 4; 3, 37, 1; 101, 2.

14 Cfr. Platón, *República* 455 d-e. Si bien el diálogo platónico indica que en principio varón y mujer están capacitados por igual para realizar las tareas en el Estado ideal, sostiene la inferioridad de la mujer. Cfr. König, 2000: 203, n. 5.

ISBN 978-987-3617-74-4

se plasma en un orden anterior al de la mujer[15], y que necesita de un complemento que lo ayude en el cumplimiento de los mandatos divinos, *i*. *e*. el hombre de Gn 2, 18.

En suma, el varón y la mujer tienen un origen común en Dios, pero el relato antropogónico de la mujer viene a confirmar la naturaleza privativa de su nacimiento: varón y mujer no tienen un origen común en lo sexual sino en lo anímico. Lo idéntico y lo diferente, cuerpo y alma, ponen en tensión tanto la ideología antropológica de Clemente, como su concepción sobre la mujer. Si bien Clemente asigna a la mujer iguales responsabilidades espirituales que al varón, mantiene fidelidad a los mandatos cristianos de su época, y encuentra en 1 Co 11, 3 el fundamento ideológico de su pensamiento.

15 Para analizar la preeminencia del varón por sobre la mujer en la filosofía griega clásica cfr. Platón, *Timeo* 42b.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Aland, B., Aland, K., Karavidopoulos, J., Martín, C. M., Metzger, B. M. (1994). *The Greek New Testament.* Stuttgart, Destsche Bibelgesellschaft-United Biblie Societies.

Burnet, J. (1900-1907). *Platonis opera*, 5 vols. Clarendon Press, Oxford.

Merino Rodríguez, M., Redondo, E. (1994). *Clemente de Alejandría*. *El Pedagogo* (edición bilingüe), Fuentes Patrísticas 5. Madrid, Ciudad Nueva.

Rahlfs, A. (1935-1971). *Septuaginta.* Stuttgart, Wurttembergische Bibelanstalt.

Stählin, O., Früchtel, L., Treu, U. (1960-1970). *Clemens Alexandrinus*, *Stromata*. *Die griechischen christlichen Schriftsteller* (15), 3 vols. Berlín, Akademie-Verlag.

Bibliografía citada

Kinder, D. (1989-90). Clement of Alexandria: Conflicting Views on Woman, en *Second Century* 7: 4, 213-220.

König, H. ([1]1999-[2]2000). Observaciones sobre la autonomía moral de las mujeres en Clemente de Alejandría, en Gerhard Ludwig Müller (ed.), *Las mujeres en la Iglesia*. Madrid, Encuentro, 189-212.

Long, A. A. ([1]1996-[2]2001). *Stoic studies.* California, University of California Press.

Osborn, E. F. (2005). *Clement of Alexandria.* Cambridge, Cambridge University Press.

ISBN 978-987-3617-74-4

De lo femenino misterioso y su poder en el Cuento de los Dos Hermanos

María Violeta Pereyra / Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

En una anterior convocatoria a la reflexión sobre monstruos y monstruosidades, habíamos concluido que la evidencia que proveen las necrópolis egipcias muestra que el hombre egipcio enfrentó la muerte como un verdadero monstruo, en un todo de acuerdo con la definición que de "monstruo" da el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española, 2001[22]), que atribuye al vocablo el sentido de "ser fantástico que causa espanto". También señalamos en esa oportunidad que su ocurrencia ponía de inmediato al difunto ante la amenaza de una segunda muerte[1], de una reiteración del ataque de Seth que podía representar la definitiva aniquilación del sujeto. Por último, sostuvimos que tal 'monstruosidad' estaba en abierta contradicción con otro significado atribuido al vocablo en ese mismo diccionario: "producción contra el orden regular de la naturaleza". En el caso del antiguo Egipto, el destino del individuo dentro del orden natural fue percibido en forma dinámica y, más allá del espanto que el monstruo de la muerte como entidad de orden ontológico pudiera causar, arbitró los recursos mágicos a su alcance para conjurarla. Acorde a esto, la cultura egipcia antigua modeló una respuesta que se expresó en la erección de monumentos funerarios equipados para remediarla.

Nuestro objetivo aquí se enfoca en otro tipo de evidencia relativa a la idea monstruosa de la muerte. La cuestión que nos planteamos es el sentido de un relato del Reino Nuevo en el que la búsqueda de la aniquilación de un sujeto masculino por parte de su par femenino se conjura, a través de la regeneración que acaece luego de la muerte del protagonista.

El cuento en que nos enfocamos es de época ramésida y fue conocido en tiempos modernos a partir de una única copia que se preservó en el papiro D'Orbigney[2]. Desde su publicación en el siglo 19, con mucha frecuencia el texto atrajo la atención de diferentes especialistas que publicaron transcripciones, traducciones y variados estudios, guiados por intereses igualmente diversos.

Nuestra preocupación por este texto se remonta a la investigación que desarrollamos en el proyecto "La mujer y el espacio socio-cultural del género en el mundo antiguo" [3] dirigido por la Profesora Elena F. Huber †, en cuyo marco estudiamos por primera vez el Cuento de los Dos Hermanos del papiro D'Orbigney desde la perspectiva del género. Casi una década más tarde nos

1 Producida de acuerdo al mito osiriano por el dios Seth, hermano de la divinidad reinante en Egipto.

2 Papiro conservado en el British Museum (BM 10183).

3 Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (Programa UBACyT 2001-2003).

ISBN 978-987-3617-74-4

enfocamos ahora en él para inquirir en torno a los rasgos que la antigua civilización egipcia atribuyó a las diosas madres. Nos proponemos mostrar que el carácter hathórico de la figura de la protagonista del cuento asume su sentido final al mostrar los poderes de muerte y vida de los que hace gala, que remiten a su misterio, propio de su género.

› *El Cuento de los Dos Hermanos*

El Cuento de los Dos Hermanos es un relato de ficción que se conoce desde su edición hierática por Samuel Birsch en 1860. Ya en el siglo 19 el texto había merecido la atención de los más importantes especialistas de la época, que William Groff enlistó en su temprano estudio de 1888. Su trascripción jeroglífica fue hecha por Charles Moldeke (Moldeke, 1900) y otros egiptólogos, siendo de relevancia la reedición anotada de 1927 de Georg Möller (Möller, 1927), reimpresa en 1961.

Publicado luego por Alan Gardiner en una edición que registró las anotaciones de Möller (Gardiner, 1932: 9-19)[4], a ésta sucedieron numerosos estudios y traducciones al inglés, francés y alemán, entre las que se destacan las de Gaston Maspero (Maspero, 1989), Gustav Lefebvre (Lefebvre, 1949: 137-158), Edward Wente (Wente, 1973: 92-107), Miriam Lichtheim (Lichtheim, 1976: 203-211), Jan Assmann (Assmann, 1977) y Claire Lalouette (Lalouette, 1987). El cuento fue traducido al español por Abraham Rosenvasser (Rosenvasser, 1976: 96-105), en tanto que José Manuel Galán (Galán, 1998)[5] y José Miguel Parra Ortiz (Parra Ortiz, 1998) hicieron las ediciones más recientes del relato.

En este siglo y medio el relato fue interpretado de diversos modos, sobre todo en razón de su complejidad estructural, y se propusieron incluso varias fuentes de origen para sus contenidos. Sin embargo, en nuestra opinión se trata de una narración unitaria, con núcleos temáticos identificables a la manera de unidades pero intrínsecamente unidos para crear un texto de sentido único[6].

A diferencia de otros autores que enfatizan su sentido mitológico, Miriam Lichtheim considera que este complejo cuento es más importante por la descripción de los rasgos humanos de sus personajes y por las relaciones que establecen que por sus conexiones mitológicas (Lichtheim, 1976: 203), que la autora también pondera en su antología.

Los motivos variados que presenta la narración tienen algunos paralelos en otras literaturas posteriores, tal como ocurre con el de la "mala mujer", que puede vincularse con la griega Pandora de Hesíodo y con la bíblica mujer de Putifar.

Una versión tardía del cuento se conservó en el papiro Jumilhac (Vandier, 1962)[7], de época ptolemaica, conjuntamente con otros relatos míticos, lo que contribuyó a considerarlo como uno de ellos[8].

---

4 Esta edición anotada de la versión jeroglífica del texto hierático es la que utilizamos como fuente para nuestro análisis

5 En su publicación dedicada a los viajes registrados en la literatura del antiguo Egipto Galán sólo traduce una parte del Cuento de los Dos Hermanos.

6 De acuerdo a nuestra argumentación (Pereyra, en prensa).

7 Papiro del Museo del Louvre (mss E. 17110), en el que Anubis es considerado como una hipóstasis de Horus el menor.

8 Tal como hace Lichtheim por ejemplo, al decir que una versión tardía del "mito" del Cuento de los Dos Hermanos se preservó en el papiro

ISBN 978-987-3617-74-4

El cuento relata las peripecias de un personaje masculino, Bata, que en diferentes situaciones es destruido por las acciones que provoca un personaje femenino. Primero se lo presenta como un hombre joven, hermano menor de Anubis, a quien su cuñada intenta conquistar y que, luego de ser rechazada y temerosa de ser denunciada, acusa falsamente a Bata de haber intentado seducirla lo que induce a su marido a intentar ultimarlo. El segundo y tercer intento de destrucción de Bata los provoca la Mujer del Faraón, quien en dos ocasiones insta al soberano para ello: en la primera Bata se presenta en el palacio transformado en Toro y se da a conocer a la mujer, quien asustada pide al rey que lo sacrifique; en la segunda Bata, convertido en dos Perseas[9] surgidos de dos gotas de sangre del toro sacrificado, se da a conocer de nuevo a la mujer, quien asustada pide al rey que los tale.

En el final del relato la Mujer del Faraón es juzgada por el nuevo soberano, que ella había engendrado de una astilla del Persea ingerida durante su tala.

A la luz de la concepción egipcia de las diosas-madre, el análisis de la figura de la protagonista femenina del Cuento de los Dos Hermanos permite reflexionar en torno al carácter de la divinidad que se identifica con los personajes en los que aquella se transforma, Hathor, e indagar en el sentido de sus antitéticos rasgos.

› *La naturaleza antitética de Hathor*

La figura de la diosa madre ocupó un importante lugar en la religión del antiguo Egipto, ya sea en el dominio funerario, como parte de una tríada divina o como madre del niño solar y del rey. Diversas diosas se identificaron con tales roles y asumieron benéficas funciones[10]. No obstante, ellas también expresaron a sus contrarios, dando muerte en vez de protección, devorando en vez de alimentar, provocando angustia y tensiones cuya resolución se conjuraba por su propia acción.

Por su parte Hathor revela un carácter multívoco y sus poderes permiten reconocerla como deidad propia del universo mineral (esto es como montaña). Así concebida, es la señora de la necrópolis, suerte de tumba-sarcófago-útero que protege y mantiene latente la vida hasta su nueva manifestación.

La multifacética Hathor (Lesko, 1999: 81-129) se asocia igualmente con el universo vegetal, como sicómoro, y como fuente de alimento para el difunto. Por esto, en múltiples ocasiones fue representada en los monumentos y papiros funerarios como diosa árbol de cuya copa sus brazos surgen para ofrecer alimento y bebida[11].

Divinidad antitética al fin, Hathor revela su esencia destructora como Ojo de Ra, violenta y potente. Este aspecto es el propio de lo femenino que puede asociarse con los poderes que encarnan en el cuento la/s figura/s innominada/s de la/s mujer/es.

El carácter hathórico de esos personajes es claro y por eso podemos considerar que sus

---

Jumilhac (Lichtheim, 1976: 203).

9 Árbol vinculado a la realeza, en cuya corteza se escribía el nombre el soberano.

10 Neftis como opuesta a Isis (Hornung, 1992: 186-188) y Sekhmet entre otras.

11 Por ejemplo en el pasaje interior de TT49 (Davies, 1933, I: Pl. XL) y en las viñetas del Libro de los Muertos, cuyo capítulo 52 alude al tema. Comparte esta función con Nut y con Isis, por ejemplo en la tumba de Tutmosis III.

ISBN 978-987-3617-74-4

rasgos evocan a la diosa madre. Fuente de vida y abrigo material para los muertos en su proceso de transformación y renovación, Hathor asumió roles maternales y propios de la mujer. Pero en tanto dadora de la vida que conformaba lo creado, el caos que era continente de lo increado y de donde surgía la vida debió ser percibido como una realidad incierta e intimidante, que por oposición amenazaba la vida tanto sobre la tierra como en el Más Allá. Así la diosa madre egipcia asumió al mismo tiempo una naturaleza benévola, como engendradora, y caótica como potencia generatriz.

La aparente contradicción que muestra el proceder de la protagonista es propia de la ambivalencia característica de las diosas egipcias y lo era en particular de las diosas madre, en un todo de acuerdo al imaginario egipcio, en el que las realidades más complejas de la dinámica cósmica se expresaban en forma de polaridades. La oposición entre orden y caos, entre lo creado y lo no creado, ponían de manifiesto la existencia de un espacio misterioso y temido, tan inexplicable como la vida misma que las diosas otorgaban.

Así la diosa protectora y que nutre se encuentra integrada en el discurso mítico con la madre que mata y devora, expresando en el universo divino una forma caótica interna del ser humano, y entendiendo a aquélla como el contrario necesario para movilizar las fuerzas cósmicas.

Parece asimismo relevante que en los primeros episodios se revelen sus actos transgresivos de los límites impuestos por el decoro de la vida social, visible y ordenada. En ambos casos -la Mujer de Anubis en el incidente de la seducción y la Mujer que los dioses crearon para Bata en el segundo- la acción femenina es antitética con lo que esperan de ellas sus respectivas contrapartes masculinas. Más el relato avanza para mostrar además las cualidades extraordinarias que posee y permiten definirla por ambas razones como ser monstruoso.

› *Los rasgos hathóricos de la/s protagonista/s femenina/s*

En el caso del cuento del papiro D'Orbigney, sin que su identidad sea explícita, la heroína asume diferentes personalidades, cuyos roles la individualizan como ejecutora de acciones que, como adelantáramos, provocan cambios en la naturaleza de su antagonista masculino: Bata[12].

Prima facie simuladora y violenta, las diversas individualidades que ella encarna muestran sus capacidades regenerativas por antonomasia, que la consagran al final del relato como la madre del nuevo soberano de Egipto. Sin embargo, el proceso de metamorfosis en si mismo permanece invisible y misterioso, como la propia generación de la vida.

Las sucesivas muertes del protagonista masculino muestran que las nuevas formas de vida surgen porque las acciones de su contraparte femenina las hacen posibles. Así, la monstruosidad de las acciones de cada uno de los personajes en los que se convierte nuestra heroína es tan desproporcionada como su función de creadora, que debe generar la situación de

12 El concepto encerrado en la figura de Khepri, el dios que se re-crea a sí mismo en un proceso continuo de transformación, puede considerarse como una forma de abordar el problema de la finitud de la vida sin fracturas ni discontinuidades. No obstante, en nuestra fuente ese proceso requiere de la intervención femenina a modo de antagonista necesario.

ISBN 978-987-3617-74-4

caos que permita la obra de recreación.

Los episodios subsecuentes van confirmando la naturaleza divina de la figura femenina, identificada como la hija de Ra-Harakhte y como Hathor. El tratamiento de los personajes en los que la protagonista va transformándose a lo largo del relato anticipan su destino de genitora real, a la vez que la presentan como un monstruo devastador, caracterizado de forma negativa por sus acciones en contra de su antagonista masculino. La heroína del papiro D'Orbigney se revela activa en los aspectos invisibles que expresan sus potencias regenerativas, estrictamente femeninas. Como figura hathórica asume un rol eficiente en tanto fuerza explosiva, que es capaz de generar vida porque en ella residía igualmente el poder de aniquilación. De esto da cuenta otro relato mítico en el que se refiere cómo los hombres fueron destruidos por Hathor y rescatados por la intervención de Ra.

En "La destrucción de la humanidad" (Rosenvasser, 1981), Hathor es la deidad que por orden de Ra debía llevar a cabo la matanza y para ello se convierte en diosa leona, ser violento y furioso que encarna el poder de aniquilación. El relato no conserva registro de las acciones de los hombres que llevaron a su castigo, pero recoge en cambio la desmesura de la masacre, que provoca el arrepentimiento de Ra.

Las acciones de Hathor en este mito, como las de cualquier personaje de un mito, integran metáforas que, simbólicamente, expresan el conflicto entre la vida y la muerte y su dinámica resolución. Lo atrayente de esta diosa es que exhibió su apariencia contradictoria con mayor frecuencia que otras diosas madre egipcias y esto justifica que los múltiples papeles que cumple el personaje femenino del papiro D'Orbigney sean inteligibles y que su sentido sea percibido con claridad.

Para concluir nuestro análisis, es interesante considerar el prototipo femenino que Lana Troy propone (Troy, 1986), que representa una imagen de la unidad cósmica. Aquél comprende un dualismo complementario de las generaciones que interactúa en la dinámica regenerativa del cosmos. En ese arquetipo Hathor se constituye en el centro del sistema como garante de la transferencia de los poderes vitales y de su renovación.

Encarnación de la potencia transformadora, en la versión del cuento que da el papiro Jumilhac (Vandier, 1962) la diosa aparece como partícipe necesaria de la acción sethiana[13] que debía ser conjurada. Según este relato, luego de dar muerte a Osiris, Seth huyó convertido en una pantera. Al ser encontrado se lo despellejó y los sacerdotes funerarios vistieron desde entonces su piel como símbolo de su poder de triunfo sobre la muerte.

También en el papiro D'Orbigney el hermano del héroe se transforma en "pantera del Alto Egipto" para restablecer el orden que su mujer había alterado. Y esto es importante para nuestro análisis, porque muestra al otro protagonista masculino en su proceso hacia su definitiva reparación[14].

13 Seth es el asesino de Osiris, pero también señalamos antes que es la amenaza que asecha al difunto y puede llevarlo a una segunda muerte, que sería la definitiva. La función de los dioses funerarios es protegerlo durante el período de crisis abierto por la primera muerte y asegurar su transfiguración.

14 En el Cuento de los Dos Hermanos también Anubis alcanza la realeza.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Conclusiones en torno a los aspectos hathóricos de la diosa madre en el antiguo Egipto*

La caracterización de los personajes en el cuento del papiro D'Orbigney atribuye a los dos hermanos nombres de dioses cuya naturaleza funeraria es indiscutible: Anubis y Bata, debiéndose a su vez identificar en ellos a las divinidades sobre las que se sustentaron los fundamentos de la realeza: Horus y Seth, entendidos como los opuestos esenciales. Y en ese contexto Bata emprende una activa búsqueda de las circunstancias que le permitirán encontrar su destino por acción de una mujer, sea ésta "la Mujer de su hermano", "la Mujer que los dioses crean para él" o "la Dama muy Noble que el rey amó". Así la acción del héroe hace posible la de su antagonista y de la misma forma que los personajes femeninos desencadenan el conflicto, los masculinos crean las condiciones para que ello ocurra.

La figura femenina del Cuento de los Dos Hermanos es pues la desencadenante del conflicto, que evoca al mito primigenio y remite al caos informe, necesario para dar forma y que requería de la acción femenina dadora de vida/forma.

La aparente violencia y naturaleza negativa de la Mujer de Anubis y los sucesivos personajes en los que se transforma queda resumida en un recurso adoptado para mostrar la ambivalencia del poder femenino que da vida y también produce la muerte. El restablecimiento del orden por obra del hijo de la Mujer del Faraón, que puede reconocerse como una y la misma que la Mujer de Anubis da cierre al relato mostrando que el movimiento reside en el interior de los personajes femeninos, que destruyen y regeneran.

Por último, otra característica del proceso de muerte y renacimiento del héroe es la potencial destrucción del orden social que se enmascara en las muertes de Bata. El joven devenido al final del relato en faraón revela su rol de armonizador cósmico sólo después de haber cumplido el proceso de destrucciones y regeneraciones que la Mujer provoca. La mujer se constituye así en un elemento articulador entre orden y caos, rasgos que serán atribuidos sin duda al género y que las diosas egipcias revelaron en los mitos de modo contundente.

Omnipresente en la vida social, el tema de la muerte se registró en el género literario elegido por los antiguos egipcios para transmitir ideas y valores con sentido didáctico. El Cuento de los Dos Hermanos es así un ejemplo de un relato pleno de evocaciones míticas que muestra la potencia recreadora de la madre en todas sus facetas.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Assmann, J. (1977). Das ägyptische Zweibrüdermachen (Papyrus d'Orbiney): Eine Textanalise auf drei Ebenen am Leirfanen der Einheits frage, en *Zeischrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, vol. 104, 1-25.

Birch, S. (1860). *Select Papyri in the Hieratic Character from the Collections of the British Museum, Part 2*. Liverpool, 7-9 y Plates. 9-19.

Galán, J. M. (1998). *Cuatro viajes a la literatura del Antiguo Egipto*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 146-151.

Gardiner, A. H. (1932). *Late-Egyptian Stories*. Bibliotheca Aegyptiaca, 1. Brussels, Foundation Égyptologique Reine Élisabeth, 9-29.

Groff, W. N. (1888). *Étude sur le Papyrus d'Orbiney*. Paris, Ernest Leroux.

Hornung, E. (1992). Versuch über Nephthys, en Lloyd, A.B. (ed.), *Studies in Pharaonic Religión and Society in Honour of J. Gwyn Griffiths*. London, Egypt Exploration Society, 186-188.

Lalouette, C. (1987). *Textes sacrés et textes profanes de l'anciene Égypte, II, Mythes, contes et poésie*. Paris, Gallimard.

Lefebvre, G. (1949). *Romans et contes de l'époque pharaonique*. Paris, Maisonneuve, 137-158.

Lesko, B. (1999). *The Great Goddesses of Egypt*. Norman: University of Oklahoma Press.

Lichtheim, M. (1976). *Ancient Egyptian Literature, 2. The New Kingdom*. Berkeley-Los Ángeles-London, University of California Press, 203-211.

Maspero, G. (1889). *Les Contes populaires de l'Égypte ancienne*. Paris, J. Maisonneuve. (Traducción al español de la edición de 1911: Mario Montalbán, *Cuentos del Antiguo Egipto*. Barcelona, Abraxás, 2000).

Moldenke, C. E. (1900). *Papyrus d'Orbiney (British Museum), the Hhieroglyphic Transcription*. Watchung, Elsinore.

Möller, G. (1927). *Hieratische Lesestücke für den Akademischen Gebrauch*. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung.

Parra Ortiz, J. M. (ed.) (1998). *Cuentos Egipcios*. Madrid, Alderabán.

Pereyra, M. V. (En prensa). Dioses, reyes y 'malas mujeres'.Aspectos simbólicos del poder en el antiguo Egipto, en *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena F. Huber*.

Real Academia Española. (2001[22]). *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?LEMA=dar.

Rosenvasser, A. (1976). Introducción a la literatura egipcia. Las formas literarias, en *Revista del Instituto de Historia Antigua Oriental* vol. 3, págs. 96-105.

Rosenvasser, A. (1981). Reproches a Ra por la injusticia de los hombres, en *Cuadernos del Sur* nº 4, 221-230.

Speiser, C. (2009). Avaleuses et dévoreuses: des déesses aux démones en Égypte ancienne, en *Chrónique d'Égypte* vol. 84, nº 167-168, 5-19.

Troy, L. (1986). Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History, en *Boreas* vol. 14. Uppsala, University of Uppsala.

Vandier, J. (1961). *Le Papyrus Jumilhac*. París, Centre National de la Recherche Scientifique.

ISBN 978-987-3617-74-4

Wente, E. F. (1973). The Tale of the Two Brothers, en Simpson, W. K. (ed.), *The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions and Poetry*. New Haven y London, Yale University Press, 92-107.

ISBN 978-987-3617-74-4

¿Las brujas, mujeres o femeninas? Una respuesta desde los Estudios de Género

Agustina Veronelli / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Entre los siglos XV y XVII miles de personas en Europa occidental fueron acusadas de practicar delitos de brujería y condenadas a penas que iban, desde la expropiación de bienes y tormento público, hasta su muerte en la hoguera o en la horca. En su mayoría mujeres, éstas eran consideradas como adoradoras del diablo con quien se suponía que sellaban un pacto durante el *sabbat* o aquelarre. Se creía que dichas ceremonias se realizaban durante la noche, en zonas alejadas, hacia donde las participantes acudían volando o montando animales, asesinaban niños para ofrendarlos a Satanás, tenían relaciones sexuales con él, realizaban conjuros que perjudicaban a los campos, a las poblaciones o al ganado, o que volvían estériles a las mujeres e impotentes a los hombres.

Los intelectuales religiosos de los siglos XV y XVI afirmaban que la cristiandad se hallaba amenazada por la presencia del demonio en el mundo de los mortales. Según ellos el diablo cooptaba a algunas personas y las convertía en sus fieles servidoras. El supuesto accionar oscuro de sus devotos consolidó la percepción de un enemigo interno, un "otro entre nosotros", que se empeñaba en hacer el mal y conspiraba, fronteras adentro, contra la moral y las buenas costumbres de la sociedad occidental.

El vínculo entre brujería y mujeres es estrecho. En este trabajo nos proponemos analizar la construcción del estereotipo de *mujer bruja*, deteniéndonos en dos niveles: el de las comunidades campesinas, desde donde se elaboraban ciertas creencias y prejuicios sobre algunos de los personajes más marginales de las comunidades, y el de los intelectuales eclesiásticos, cuyos escritos inspiraron y sirvieron de fundamento para el accionar represivo laico y religioso. Desde ambas esferas se construían las imágenes que describían la existencia, los ritos y las costumbres de estas personas dedicadas a realizar actos malvados y diabólicos.

› "Donde hay mujeres hay muchas brujas"

Durante la Edad Moderna el sexo femenino, dadas sus supuestas características fisiológicas, fue considerado "desordenado". Aquellas que se alejaban de sus roles tradicionales de madres y esposas devotas, representaban una amenaza a los valores patriarcales, e incluso llegaban a ser consideradas como "monstruosas". El Renacimiento en particular, fue testigo de las expresiones femeninas más diversas: santas, beatas, religiosas, herejes, brujas, mujeres muy cultas, y aquellas destacadas en la política.

Todo un cuerpo ideológico fuertemente misógino, construido por lo menos desde la Antigüedad y reforzado por la escolástica medieval, influenciaba a los juristas y teólogos modernos. Fueron estos quienes se encargaron de redactar los textos que sirvieron como fundamento y manual de procedimientos para el accionar del Tribunal de la Inquisición. Entre ellos se destacaba el *Malleus Maleficarum*, documento fue redactado por los dominicos Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger y publicado por primera vez en 1486. Era un tratado de demonología

ISBN 978-987-3617-74-4

que fue encargado por el papa Inocencio VIII para que se investigara los delitos de brujería de las provincias del sur de Alemania.

El documento estaba dividido en tres partes en las cuales se explicaban las características del demonio y las brujas, los distintos aspectos de su malvado accionar y la manera de proceder ante ellos. Los temas en cada sección eran organizados a partir de preguntas y respuestas (*quaestiô disputata)*, cuyo fin didáctico era instruir y asesorar a sacerdotes, y a jueces laicos y eclesiásticos sobre este delito. En la en la *quaestiô* VI el Tratado contenía el interrogante "Por qué la brujería se encuentra, por sobre todo, en las mujeres", donde reproducía un estereotipo misógino de las mujeres en general, que luego aplicaba a las brujas. De acuerdo a los dominicos, cualquier fémina sería débil, frágil, incapaz de gobernarse a sí misma, con inteligencia nula, se manejaba por instinto y estaba subordinada al deseo de sus "insaciables úteros".[1] Según ellos Dios "... protegió al sexo masculino de tal delito..." (Kramer y Sprenger, s.d.: 123) y aclaran "... es mejor llamarla herejía de las brujas que de los brujos..." (Kramer y Sprenger, s.d.: 123). Sin embargo este último criterio no era inflexible ya que, como indicaban "hay gran cantidad de practicantes de brujería entre el sexo femenino, en mayor proporción que entre los hombres" (Kramer y Sprenger, s.d.: 114, el subrayado es nuestro). [2] Vemos entonces que la bruja (sea hombre o mujer) correspondería "simbólicamente" al género femenino, ya que siempre tendía hacia el pecado, era débil de espíritu, más crédula y tenía por sobre todo "apetitos carnales" insatisfechos. De hecho, los autores sostienen que la palabra *femina*, proviene de *fe* y *minus*, que los traducían como "débil para mantener y conservar la fe" y mencionaban:

> ... la brujería se encuentra con más frecuencia entre las mujeres que entre los hombres, como sabemos por experiencia, si alguien siente curiosidad en cuanto a la razón, podemos añadir a lo dicho lo siguiente: que a causa de su debilidad de mente y de cuerpo no resulta extraño que caigan en mayor medida bajo el hechizo de la brujería. (Kramer y Sprenger, s.d.: 118)

Podemos afirmar que en el documento que estamos analizando, "masculino" y "femenino" son pares opuestos subordinados donde, aplicando este significante simbólico, lo "masculino" se igualaría a lo completo, a la inteligencia, lo perfecto; y lo "femenino" a lo imperfecto y naturalmente dependiente. [3] Así entonces, coincidiendo con Singrid Brauner, las mujeres serían la contraparte negativa de los varones.

Según los autores éstas, por su propia "naturaleza", "están más dispuestas a recibir el influjo de un espíritu separado" (Kramer y Sprenger, s.d.: 117), pero como no sabían distinguir entre lo bueno y lo malo, no eran capaces de reconocer la verdadera naturaleza de aquel espíritu. Las brujas eran siempre mujeres impías, lujuriosas, ambiciosas e infieles. Como Eva, ellas dudaban de su fe, entregándole su alma al diablo (o a la "serpiente"), buscaban venganza, por causa de tensiones o pasiones exageradas, eran embusteras y se unían con los demonios "para satisfacer sus vicios".

---

1 Ver Brauner, 1995: 3.

2 La proporción de mujeres involucradas en este delito respecto de los hombres fue de un 80%.

3 Al respecto los autores del *Malleus* mencionan: "... hubo un defecto en la formación de la primera mujer, porque fue formada de una costilla curva, es decir, de una costilla del pecho que se halla torcida, por decirlo así, en dirección contraria a la de un hombre. Y a causa de este defecto es un animal imperfecto, siempre traiciona" (Kramer y Sprenger, s.d.: 118).

ISBN 978-987-3617-74-4

Partiendo de estudios clásicos, el *Malleus* explicaba que la mujer tenía una sexualidad desenfrenada, y que copulaba con el demonio, para saciar dichos impulsos. Según ellos "... todo el arte de la brujería proviene del deseo carnal, que en la mujer es insaciable" (Kramer y Sprenger, s.d.: 123). De acuerdo a los autores las brujas buscan evitar la procreación u ofrecerle los niños concebidos al Demonio, dándonos la pauta para encontrar en el documento lo "simbólico oscuro femenino" propio de la bruja. [4] Así entonces, preguntas como "¿era el acto sexual más placentero con el demonio?" o "¿de qué está hecho el diablo cuando tiene relaciones sexuales?" eran algunos de los aspectos sugeridos para ser indagados en los juicios. En esas instancias las mujeres, que ya habían sufrido torturas, respondían como esperaban sus interrogadores "repitiendo, después de penosas experiencias, información sobre ceremonias iniciáticas, confesando fornicación con el diablo, con animales, con bestias imaginarias..." (Anderson y Zinsser, 1991: 195).

Las brujas creaban un universo sexual alternativo alejado del comportamiento aceptado por la Iglesia post Concilio de Trento. Este último buscaba generar un disciplinamiento ideológico que buscaba penetrar la conciencia individual de cada una de las personas. En este nivel, las pautas de la moral heterosexual y familiar representaron uno de los puntos fundamentales en la agenda eclesiástica, al punto que la castidad se volvió un ideal a seguir.

En el *Malleus* las fantasías de los demonólogos proyectaban a las brujas copular con demonios íncubos (con apariencia de varón), por lo cual seguían concibiendo una unión bajo formas sexuales opuestas, aunque las mujeres tendrían una posición activa en el coito. El objetivo de Satán en esos actos era el de reproducirse, luego de "infectar [usando el esperma de un hombre real] las almas y los cuerpos de los que actúan como íncubos o súcubos".

› *"Pueblo chico, infierno grande", las brujas en la comunidad campesina*

¿La cultura campesina construía también una idea misógina de las brujas? Para responder a este interrogante nos adentraremos en la esfera de las relaciones sociales de las comunidades campesinas de fines del siglo XVI. En primer lugar tomamos uno de los panfletos redactados por el juez de paz Bryan Darcy, en la antigua abadía de St. Osyht en el condado de Essex en el 1582, que contenía información obtenida en los testimonios y confesiones tomados por Darcy, previos a los juicios (*pre-trial examinations*). Allí las brujas eran descriptas con bastante detalle. En segundo lugar utilizamos el apellido criminal contra Catalina Garcia, alias la Dalmava o Nadalmava, natural del pueblo de Peñarroya, a cargo de la justicia episcopal del arzobispado de Zaragoza (en el entonces reino de Aragón), en 1591. Garcia fue acusada de ser *bruxa* y hechicera y descripta como "rea y criminosa", de quien se afirmaba que había cometido graves delitos, como hacerle daño a muchas personas o a sus pertenencias. El perfil de la acusada se correspondía con la idea que las comunidades campesinas tenían respecto de la bruja: la Dalmava era viuda de tres maridos y oficiaba de curandera. [5]

4 Este concepto desarrollado por Fernanda Gil Lozano "... convierte a las prácticas de las mismas [brujas] en verdaderos misiles sobre el entramado patriarcal"... (Gil Lozano, 2005: 1).

5 En el juicio, más de una decena de individuos respectivamente, la mayoría vecinos de Peñarroya, testificaron tanto en contra como a favor

ISBN 978-987-3617-74-4

Todo el entramado social presente en cada documento estaba formado por parientes y vecinos. Entre ellos, de generación en generación, se divulgaban un conjunto de creencias y prejuicios: se determinaba quiénes eran brujas, qué tipo de daños podían producir, cómo lo hacían y las posibles recetas para contrarrestar los efectos de sus conjuros. Lo que comenzaba porque "alguien le dijo a otra persona algo", terminaba siendo aquello que se percibía de manera colectiva, generando sentimientos como miedos o rencores. Un ejemplo de los rumores presentes en el pueblo de Peñarroya lo podemos apreciar en las palabras de Pedro Gil:

> ... en dicho lugar Peñarroya se dice públicamente que dicha Catalina Garcia, alias la Dalmava ha sido y es bruxa y que mata las criaturas a quien le enoja y assi que todos le tienen grandissimo miedo y no osan reñir con ella ni negarle lo que pide porque luego les sucede mal y daño... (Tautsiet, 1988: 53. El subrayado es nuestro.)

Como es resaltado en la cita, la fama de Nadalmava, es conocida porque sobre ella se dicen cosas *públicamente*, lo que nos ayuda a ejemplificar la manera en que se construía esta "leyenda", producto de un juicio o prejuicio elaborado por un conjunto, que individualizaba a una habitante del pueblo.

La acusación se desataba tras una murmuración sobre Garcia que provoca temor ("*grandissimo miedo*") en el colectivo de Peñarroya: luego de que por ejemplo, alguien le negara una limonsa, se enojaba y causa ciertos daños. Aquellas desgracias ocurridas por factores supuestamente inexplicables o desconocidos eran atribuidas a ella, de quien se sospechaba que era *bruxa* y que *mataba a las criaturas*, como decía el testigo.

En el caso de St. Osyth la proximidad de las viviendas hacía que alguien pudiera escuchar una pelea familiar o un incidente que había tenido un vecino, y así se empezaba a construir una cierta imagen sobre aquella persona. También se relataba que mujeres como Ursula Kemp o Joan Pechey eran brujas, porque se habían escuchado decir cosas sospechosas sobre aquellas, introduciendo nuevamente el factor del rumor.

Una verdadera dinámica de tensiones se pone a flote en las fuentes. Las ópticas de Alan Macfarlane o María Tautsiet, toman la brujería como un fenómeno inherente a las relaciones internas de las comunidades. Ambos explican que aquellos vínculos, generados muchas veces a partir de haber negado una limosna o un préstamo de dinero a una determinada persona, podían desembocar en algún momento en una acusación en donde se terminaba de romper la relación social entre quien rogaba y quien rechazó el pedido. Del nivel local, de la aldea-ciudad-condado, era desde donde surgía la sospecha y la denuncia; acudir a la ley era una de las posibilidades entre otras, de salvarse de posibles daños infligidos por las maléficas. Sin embargo, ambas partes no sólamente tenían algún contacto, sino que solían ser vecinos, o parientes muy cercanos. En la fuente de 1582 testificaban contra las acusadas sus mismos hijos / as, muchos en la etapa de la infancia. Por otro lado, en el proceso judicial contra Catalina García, quienes daban su palabra

---

de la Dalmava. En las palabras de los testigos aparecen repetidas las mismas escenas: que conocían a Nadalmava de hacía tiempo, que era señalada por sus saberes en la cura de extraños males o enfermedades, que le pidieron consejo en varias oportunidades y ella lo dio, que fue vista que salir de su casa sin abrir las puertas y reunirse con otras mujeres también tenidas por brujas, y que luego después de dicho evento o de haberle pedido consejo algún niño o adulto apareció muerto. El veredicto fue extraviado, pero creemos que fue absuelta, al tratarse de un caso donde tenía gran cantidad de testimonios a su favor, y dado que el Arzobispado de Zaragoza estaba enmarcado en una justicia "menos controlada que la de la Inquisición, más suave y más dúctil" (Tausiet, 2000: 11) a cargo de obispos y vicarios que "... representaron la cara más justa de la represión" (Tausiet, 2000: 11).

ISBN 978-987-3617-74-4

como testigos son sus familiares (su nieta, sobrino, parientes de sus maridos) y conocidos de mucho tiempo.

Pareciera darse una lógica de vendetta, donde embrujo-acusación serían los recursos de ambas partes para resolver sus conflictos. [6] El testimonio de Joan Caldu, notario real, vecino de Peñarroya nos sirve para entender la anterior idea:

> "Sobre lo contenido en el quinto artículo del dicho apellido respondio y dixo que ha su madre deste deposante una y muchas veces le ha oido decir que habra veynte años poco mas o menos un dia la dicha Dalmava fue a pedirle a su madre un poco miel y no se la quiso dar y luego, al otro dia una ninya suya estando sana y buena murio sin enfermedad ninguna y tuvo por muy scierto que en sus hechicerias la dicha Dalmava la mato que ya en aquel tiempo hera voz comun y fama publica ser broyxa y que se vengava de los que no le davan lo que les pedia matándoles los ninyos y ninyas como tambien lo hizo con matarle otra ninya y hermano de la dicha su madre porque no les dio unos mingerios que le pedia". (Tautsiet, 1988: 61)

El clima de tensión se observa también en el Panfleto de 1582, donde una expresión repetida es la de *fall out*, es decir, pelearse o reñir. La causa de los entreveros era similar a la del proceso aragonés, el haber negado una dádiva en dinero o productos, alterando así los ideales de solidaridad y buena vecindad en los marcos de la comunidad de St. Osyth. Además sabemos, como indica Tautsiet que las relaciones maritales distaban de ser pacíficas. Para el caso del matrimonio de Alice y William Newman, en este último documento, según la denuncia de William Hooke (vecino) ella sufría cierto maltrato por parte de su marido. El supuesto embrujo de los hijos, por parte de los espíritus con los que las brujas se relacionaban, también ocasionaba peleas en las parejas. [7]

Volviendo a los interrogantes planteados al principio, no se observa en nivel de las relaciones sociales en las comunidades campesinas de St. Osyth y de Peñarroya una explicación misógina de la brujería. A pesar de esto, como indica Macfarlane, en la "gente común" los poderes de la brujería maléfica estaban asociados a las mujeres. En los documentos analizados la mayoría de los acusados por brujería eran las féminas. Para el de 1582, todos los casos llevados a los Assizes son de mujeres. En 1591, junto con Catalina Garcia, fueron procesadas Barbara Bonfill y Bárbara Blanc, todas tenidas por brujas. La razón de que la brujería existiera en la comunidad es por ende explicable atendiendo a los tensos y conflictivos lazos sociales. En este punto es necesario incorporar la completa óptica de James Sharpe que quien se aventura a entender las relaciones de poder entre las mismas mujeres, trascendiendo la mirada simplista que las ubicaba como meras víctimas del patriarcado. Son estas mismas rivalidades y tensiones las que para Sharpe hacen que nuestro fenómeno en cuestión se relacione con lo que él llama *female struggles for local power* (las luchas femeninas por el control del poder local). Las partes enfrentadas correspondían según este autor a dos estereotipos de mujeres: las matronas, mujeres honestas, respetables y confiables, (*women of credit*) y las sospechosas de brujería. Así se dirimían según él, temas "específicamente femeninos" como el de la crianza de los niños (entre dueñas de casa y criadas, en el momento de la lactancia cuando el niño recién nacido es

6 Esta idea es similar a la expresada por Macfarlane, para quien la solución contra la brujería, se buscaba de manera colectiva en las comunidades. Ver Macfarlane, 1970: 112-113.

7 Así ocurría con el matrimonio Sellis. Según el testimonio de uno de Henry, uno sus hijos, un espíritu había atacado a su hermano John. Según él su padre le dijo a Cicely, su madre ... "*Why, thou whore, cannot keep your imps from my children*"... (Rosen, 1991: 133, subrayado mío).

ISBN 978-987-3617-74-4

amamantado por la nodriza, mientras la madre guardaba reposo), el de los conflictos intergeneracionales entre madres y las mujeres postmenopáusicas; y, ya no exclusivo de esta esfera, el producido por el dar y recibir limosnas.

En el pueblo de Peñarroya, dichos problemas femeninos se podían observar alrededor de la lactancia. [8] Cecilia Reynez, testigo, declaraba que había acudido a Garcia cuando no podía dar de mamar, y que Nadalmava le había dado una serie de consejos, entre los que se encontraban dar unas "*eescobadas* (sic) *por el aposento*". El testimonio de Reynez agregó que "... *dichas escobadas no las diesse en cruz y que hechasse la escoba tras de si y se fuesse corriendo a la cama y procurasse que no hubiese persona alguna delante*" (Tautsiet, 1988: 50). Pero luego terminó diciendo que había inventado aquello "*... para dañar y perjudicar a dicha Catalina Garcia*" (Tautsiet, 1988: 50). Más adelante Reynez volvía a afirmar que había tenido más riñas con la acusada, en que las había sido amenazada.

En el panfleto de St. Osyth, la cantidad de testimonios femeninos supera a la de los varones, siendo, en mayoría las mujeres las que dan su palabra contra otras mujeres. Ursula Kemp, es quien a lo largo del documento sufre la mayor cantidad de denuncias en su contra. Al parecer ella también oficiaba de enfermera y curandera. En una ocasión contaba que cuidaba del niño enfermo de Grace Thurlow y le daba consejos. Luego de una pelea entre ambas, tras que Thurlow no le pagó lo que le debía, su hijo falleció. El supuesto daño, entonces, lo había hecho la acusada de forma indirecta, atentando contra la vida de otra persona y así lastimar a la madre.

› *Imágenes divergentes: la bruja mito campesino y construcción clerical*

Tanto desde la comunidad aldeana como desde la estructura eclesiástica y su cuerpo ideológico, se producían descripciones y explicaciones sobre la existencia y comportamiento de ciertos individuos tenidos por adoradores de Satanás y agentes del mal. Varios son los factores que confluían, en ambos niveles, para comprender estas creencias. El tránsito del feudalismo al capitalismo, dejaba sus rastros, no sólo sobre las estructuras productivas y de acumulación, sino que también influye en la subjetividad y las relaciones sociales. Los enemigos internos, en una coyuntura donde el poder religioso y político formaban una unión estrecha, afloraron en una sociedad, en donde desde lo local se proponía barrer las amenazas a las familias y a sus pertenencias, y a nivel general, se busca para terminar con la disidencia.

El *Malleus Maleficarum* es representativo de una visión hegemónica de la intelectualidad religiosa. Sin embargo, además de la distancia temporal que se observa con los otros documentos analizados, ejercía influencias limitadas sobre la Inglaterra protestante, y la inquisición española estaba escéptica sobre su valor. Como un documento inherente a la cultura del Renacimiento, su imagen de la bruja, resume la historia de las ideas sobre la mujer desde la

8 Según nos explica Tautsiet, uno de los síntomas de mal de ojo para la brujería aragonesa consistían en impedir el amamantamiento, causar la impotencia en el varón o la esterilidad para la mujer, estas preocupaciones se enmarcaban en torno de una sociedad muy preocupada por la fertilidad.

ISBN 978-987-3617-74-4

Antigüedad.

El proceso contra Catalina García y el Panfleto de 1582, nos permitieron ver, la construcción la bruja mediatizada que la cultura local campesina de ambos contextos realizó. Como explicamos, las relaciones sociales contribuyen a entender a este fenómeno, en cuyo mito confluyen creencias de antaño.

Coincidiendo con María Tautsiet, la presencia de brujas no sería mas que la válvula de escape a la agresividad latente de una sociedad que necesita un enemigo al que identificar, primero, y perseguir, después. La caza de brujas, no podría haberse realizado sin la colaboración de las capas populares junto con la Estado y el poder religioso, ya fuera católico o protestante.

¿La bruja como mito campesino o construcción clerical?, se trata de una falsa pregunta, ya que es desde ambos niveles, donde consideramos que debe ser analizado y explicado este apasionante fenómeno.

ISBN 978-987-3617-74-4

Fuentes primarias

"Apellido criminal a instancia del procurador fiscal contra Catalina García habitante de Peñarroya por brujería", en María Tausiet (1988), *Un proceso de brujería abierto en 1591 por el Arzobispado de Zaragoza (contra Catalina García, vecina de Peñarroya)*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico (CSIC), 35-97.

"A true and just Recorde, of the Information, Examination and Confesión of all the Witches, taken at S. Oses in the countie of Essex; whereof some were executed, and other some entreated according to the determination of the lawe. Wherein all men may see what pestilent people witches are, and how unworthy to lyve in a Christian Commonwealth, Writen orderly, as the cases were tryed by evidence, By W.W.1582", en Barbara Rosen (1991), *Witchcraft in England, 1558-1618*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 103-157.

Kramer, H., Sprenger, J., *Malleus Maleficarum (El Martillo de los Brujos), Orión. Traducción Floreal Maza* (versión disponible en **http://www.gabrielbernat.es/espana/inquisicion/ie/delitos/brujas/brujas.htm**) y Kramer, Heinrich y Jacobus Sprenger, *Malleus Maleficarum (El Martillo de los Brujos),* sine data (s.d.).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Amelang, J. (1990). Los usos y abusos de la autobiografía: monjas y beatas en la Cataluña Moderna, en Amelang J. S., Nash M., *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, Edicions Alfons el Mangànim, Institució Valenciana D´Estudis i Investigació, 191-209.

Anderson, B., Zinsser, J. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*, Volumen I. Barcelona, Crítica.

Brauner, S. (1995). *Fearless Wives and Frightened Shrews. The construction of the witch in Early Modern Germany,* Amherst, University of Massachusetts Press.

Calvi, G. (1995). *La mujer barroca.* Madrid, Alianza.

Campagne, F. A. (2002). Vampirismo y estereotipo de la bruja en la España de los siglos XV y XVI, en Burucúa, J. E., Gil Lozano, F., *Zilele Dracului.* Buenos Aires, Eudeba, 31-43.

Gil Lozano, F. (2005). Mujeres- márgenes, en *Xº Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Rosario, septiembre de 2005.

Kelly, J. (1990). ¿Tuvieron las mujeres renacimiento?, en Amelang J. S., Nash M., *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, Edicions Alfons el Mangànim, Institució Valenciana D´Estudis i Investigació, 93-126.

King, M. (1993). *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio.* Madrid, Alianza.

Macfarlane, A. (1970). *Witchcraft in Tudor and Stuart England. A regional and comparative study.* Prospect Heights (Illinois), Waveland Press.

Quaife, G. R. (1989). *Magia y Maleficio. Las brujas y el fanatismo religioso.* Barcelona, Crítica.

Roper, L. (1994). *Oedipus & the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe.* London, Routledge.

Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico, en Lamas, M., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual.* México, PUEG/ Porrúa, 265-302.

Sharpe, J. (1996). *Instruments of Darkness. Witchcraft in England, 1550-1750.* London, Penguin Books, Hamish Hamilton.

Tautsiet, M. (2000). *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI.* Zaragoza, Turner.

Zemon Davis, N. (1990 a). Un mundo al revés: las mujeres en el poder, en Amelang J. S., Nash M., *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, Edicions Alfons el Mangànim, Institució Valenciana D´Estudis i Investigació, 59-92.

Zemon Davis, N. (1990 b). Mujeres urbanas y cambio religioso, en Amelang J. S., Nash M., *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Edicions Alfons el Mangànim, Institució Valenciana D´Estudis i Investigació, 127-165.

ISBN 978-987-3617-74-4

As duas máscaras: figurações do feminino e do masculino em Yerma de García Lorca

Josiane Felix dos Santos / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT), Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Desde muito cedo aprendemos a duplicidade da natureza e natural das coisas, em um olhar educado para diferenciar macho e fêmea. Porém, seja no rigor linguístico, que por vezes nos trai quando sugere a existência do neutro, ou na taxonomia científica moderna, que ainda hoje é aristotélica, distinguindo as espécies em gêneros, mas admitindo a existência de seres híbridos -como na botânica, por exemplo- nos deparamos constantemente com um conflito posto diante de nossa divisão sempre dual do mundo. Devo mencionar que se trata de uma postulação julgada cristã e ocidental, por muitos. Já que na base dessa religião se encontra o duplo: céu e inferno, mal e bem, Deus e o Diabo, homem e mulher, fidelidade e infidelidade, benção e maldição, recompensa e castigo, luz e trevas. Essas questões tornaram-se ponto de tensão na literatura e constituem-se uma base de trabalho produtiva, explorada por muitos escritores, que em certa medida buscam novos caminhos para essa aporia.

É um exemplo disso a imagem criada por Federico García Lorca de um duelo entre duas máscaras que dançam e são nomeadas, pela voz de crianças, como *"el demonio y su mujer"* (Lorca,2005: 129). Essa cena se passa em uma romaria para fertilidade e precede o clímax da peça *Yerma* (1934). Revela-se nela, ainda, uma profunda relação entre a figuração do masculino e do feminino como elementos positivos e negativos concomitantemente, isto é, o bem e o mal presentificados na própria questão de gênero. Sendo assim, uma delas figura o macho e leva nas mãos um chifre, já a outra figura a fêmea e leva, por sua vez, um guizo de chocalhos de cascavel. Assinala-se, ainda, que essa imagem de cunho monstruoso é caracterizada na didascália não como assustadora, mas como portadora de uma beleza natural, Lorca reforça essa ideia através do uso de vocábulos como:

> dos máscaras populares.(...) Llevan grandes caretas. (…) No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. (Lorca, 2005: 128)

Há, ademais disso, uma direta ligação desses signos, presentes na cena, a uma referenciação poética da cultura judaico-cristã, de cunho patriarcal, lendo-se o chifre característico da iconografia do demônio e a associação da mulher à serpente e ao pecado, reportando à narrativa bíblica do Éden e instaurando o mal como principal impressão presente. Contudo, devo frisar que na narrativa mitológica do Éden, numa observação mais profunda do *Gênesis* da Bíblia, Adão adormece e Deus tira Eva de uma costela, isto é, antes deste instante Eva estava dentro de Adão e era o próprio Adão, sendo que este primeiro ser, por sua vez, pode ser considerado neste prisma como um ser duplo e por isso sem hierarquias. Citando trecho do Gênesis capítulo 2 versículos 23 e 24 em que o homem vê pela primeira vez a mulher e reforça a ideia do "ser um" ou do "ser duplo":

> Então disse o homem: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; ela será chamada varoa, porque do varão foi tomada. Portanto deixará o homem a seu pai e a sua

ISBN 978-987-3617-74-4

mãe, e unir-se á à sua mulher, e serão uma só carne.

O confronto proposto no texto lorquiano discute a questão de gênero na literatura como uma chave de leitura crítica da sociedade, para tal, ele utiliza imagens que estão enraizadas em um tipo de uso poético que desencadeia uma sequência sensual, sexual e que define papéis ao mesmo tempo em que os dissolve numa dança de acasalamento entre as duas máscaras. Ao dançar as máscaras cantam acompanhadas por cortejo formado por homens e crianças, em um chamado constante para procriação, um referente à unidade física entre macho e fêmea, mas também ao hibridismo dos seres, num retorno à imagem icônica da fertilidade. Essa sugestão nos é dada pela personagem *Vieja*, que ao falar com Yerma, revela que um filho - que era o maior desejo da protagonista – ou, em uma ampliação do sentido, o ser humano é resultado da mistura entre macho e fêmea:

> Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo, se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. Mira qué maldición ha venido a caer sobre tú hermosura. (Lorca, 2005: 135)

Nesse ponto, quando trata do hibridismo entre masculino e feminino, Lorca reinventa a ideia do "ser uma só carne", tensionando a hierarquia social entre masculino e feminino, abrindo caminho para que a protagonista da peça, Yerma, possa se libertar do seu sofrimento assassinando o próprio esposo, ou seja, se liberta da subordinação à vontade do esposo, que não desejava ter filhos, bem como do julgamento social que a condenava por ser estéril. Assim, se por um lado seria monstruoso o ser humano híbrido e seria monstruosa sua ordem social que o hierarquiza, por outro lado seria monstruosa a quebra dos preceitos que lhe regem.

Cabe citar o trabalho de Michel Foucault em *Os Anormais*, texto que apresentará (pelo menos em uma proposta genealógica que alcança os séculos XVII, XVIII e XIX) o monstro como parte da nossa concepção de anormal. Nesse texto Foucault trará a relação entre monstruosidade e instâncias de poder, que operam para julgar, punir ou corrigir o monstruoso, demonstrando um incessante cruzamento entre o criminoso e o monstruoso, nas diferentes épocas abordadas por ele. Define, por fim, a concepção de *monstro humano* que, nas palavras de Foucault, seria aquele que constitui *"em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza*." (Foucault, 2001: 69)

A reflexão de Foucault aponta outra possível leitura para a peça *Yerma* de Lorca. Primeiro a protagonista estéril, ou a esterilidade monstruosa, por ser uma *violação da natureza* procriadora da mulher. Julgo necessária outra citação do Gênesis capítulo 3 versículo 20, em que se apresenta a primeira mulher com a maternidade posta em seu nome, como se sua identidade fosse antes de tudo a de mãe. Universalizando na sociedade patriarcal a função de mãe antes da de indivíduo, a de procriadora antes da de sujeito:

> E chamou Adão o nome de sua mulher Eva, porquanto ela era mãe de todos os viventes.

Carregando em si uma marca que a converte em um monstro humano, Yerma por ser estéril é socialmente excluída e sofre repressões severas e constantes. Perde sua identidade e se torna, simplesmente, aquela que não tem filhos, a de ventre seco, ou, como Lorca descreve,perde

ISBN 978-987-3617-74-4

seu nome para se tornar conhecida como *marchita.*

Sem o encaixe social, ela é levada a cometer o crime de assassinato do próprio esposo, que para ela é na verdade um infanticídio. Ela mata mais do que o esposo, a idealização da esposa mãe e submissa, ou seja, ela reage contra a hierarquia. Yerma viola as leis sociais. A mulher que deveria dar a vida, a tira; a esposa que deveria submete-se, se rebela; a voz que deveria se calar, fala. No texto de Lorca a cena se dá da seguinte maneira:

> Eso nunca. Nunca. (Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Yerma le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el Coro de la romería). Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (Se levanta. Empieza a llegar gente.) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo! (Lorca, 2005: 143)

Reforço os trechos *"Marchita, marchita, pero segura"* e *"Con el cuerpo seco para siempre."*, pois aqui Yerma define que seu estado seria imutável e paradoxalmente modificável. Apresentando uma condição corpórea inalterável (corpo seco), mas modificando seu estado social (segura).

Retomando a imagem das duas máscaras, podemos a entender como síntese da peça, isto é, a hipótese de que Lorca condensa nessa cena todo o percurso da narrativa. Sendo assim, proponho uma leitura que grife essa função do fragmento analisado.

Destaco que Lorca ao produzir o texto dramático, *Yerma,* nos localiza em um gênero com alguns recursos já conhecidos e com padrões delimitados historicamente. Quando pensamos no texto dramático nos deparamos inicialmente com a dificuldade de defini-lo, já que o próprio termo *drama* se multiplica em significados. Uma das possibilidades de significação, para este, é *execução de uma ação; ato; ação; afazer; função, peça de teatro, efeito teatral; cena trágica; acontecimento trágico.*[1] Todos esses nos remetem a idéia de um texto que convive e depende de outros elementos para se realizar, sendo eles corpóreos, vocais ou cênicos. O que Lorca propõe para o fragmento analisado é a mistura entre cena, poesia e música.

Utiliza para o texto cênico a estrutura tradicional dialógica, para delimitar as falas das personagens, com didascálias, que encerram detalhadamente ou ditam a cena. Acrescenta a isso, nas falas das duas máscaras e de seu cortejo, pequenos trechos poéticos, ou líricos, utilizando o metro popular octossilábico (redondilha maior). Em dado momento do diálogo poético, determina, através da didascália, a instância musical - *Empiezan a sonar unas guitarras.* A sequência musical segue até o final da cena até culminar em uma dança.

> (Se van bailando con son de palmas y música. Cantan.)
> El cielo tiene jardines
> con rosales de alegría:
> entre rosal y rosal,
> la rosa de maravilla. (Lorca, 2005: 133)

Portanto, nos apresenta um texto estruturalmente híbrido, ou apresenta o texto de

1 Dicionário Grego-Português, vol. I, Ateliê Editorial.

ISBN 978-987-3617-74-4

maneira monstruosa, misturando gêneros.

Seguindo mais detalhadamente a cena, ela se inicia com vozes infantis que dizem: *-¡El demonio y su mujer! ¡El demonio y su mujer!* (Lorca,2005: 129). Lorca estranhamente coloca o reconhecimento e nomeação da figura demoníaca das duas máscaras na voz de crianças. Sabemos que é na infância que o monstro é mais presente como símbolo principalmente do mal, permeando diversas histórias e o imaginário infantil. É justamente a criança que percebe o monstro e o declara publicamente, na cena, as crianças ao se depararem com as duas máscaras anunciam a presença do mal, na relação entre masculino e feminino, demonizando o que é fertilidade.

As duas máscaras são, então, símbolo da relação entre feminino e masculino, em uma mistura entre mal e bem; Mal, pois a máscara fêmea canta solitária, sendo a única representante do feminino no cortejo, estando cercada de crianças e homens que cantam, além de seu esposo, a máscara macho, em uma nítida repressão do feminino. Assim como a protagonista Yerma, que está sozinha, cercada pela repressão da sociedade patriarcal.

Segundo Herrero (Herrero, 2005: 117), *una interpretación social del uso lorquiano de la imaginería religiosa es ciertamente posible*, sugerindo que o autor coloca a experiência da vida, em suas diversas instâncias, como um conflito entre o espírito e a carne. O referencial religioso na obra de Lorca seria, nessa visão, deslocado para um novo estado significador, em que as estruturas mais profundas da sociedade são tensionadas, aproximando-se de uma arte anterior, cunhada a partir do que é mais comum e primordial na sociedade. Porém, realiza isso criticamente de maneira a transformar o objeto aproximado, levando-o a um novo sentido, em que estruturas sociais são submetidas a um tratamento poético que as converte em um novo estado significador.

ISBN 978-987-3617-74-4

Referências

Douglas, J. D. (1962). *The new Bible Dictionary.* Cambridge, The Inter Varsity Fellowship.

Foucault, M. (2001). *Vigiar e punir: História da Violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. 24 ed. Petrópolis, Vozes.

Foucault, M. (2002). *Os anormais: curso no Collège de France* (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes.

García Lorca, F. (1974). *Yerma, La casa de Bernarda Alba y Doña Rosita la solterira.* Colección Novelas y Cuentos. Madrid, Magisterio Español.

Herrero, J. (2005). El padre contra el hijo: la visión cristiana de Lorca*,* en Cifuentes, L. F. (org.), *Estudios sobre la poesia de Lorca*. Madrid, Istmo.

ISBN 978-987-3617-74-4

Es un monstruo grande y (pega) fuerte...

Silka Freire / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay

› *La monstruosidad, cuestión de Estado*

El concepto de *monstruo* (monstrum), aceptado tradicionalmente en los diferentes relatos ficticios, como término que denomina y define a una criatura fantástica, con ostensibles diferencias físicas con los seres humanos, poseedor de la cualidad de *crear espanto y terror*, es localizado generalmente en mitos, leyendas o cuentos de terror. Con el paso del tiempo la literatura y el cine nos han acostumbrado, a revivir o inventar variadas formas de monstruosidad, con base en leyendas, antiguos relatos o creaciones de la más avanzada tecnología. Los ejemplos son innumerables, desde el Minotauro a Frankestein, desde las Gorgonas a Godzilla y en esas diversidades el parecido con la forma humana se va haciendo cada vez más patente, como también el hecho de que a partir de esa tendencia *ficticia* al antropomorfismo se genera, por un mecanismo extraño, la posibilidad de la inversión, a partir de la cual el ser humano desarrolla su potencial conversión en un *monstruo*. De esta manera se ejemplifica visualmente el desplazamiento semántico del concepto, incorporando la *monstruosidad*, como elemento constituyente de la realidad y no de la ficción, proceso por el cual *lo monstruoso* pasa a ser una cualidad del ser humano, un elemento latente que puede convertirse en emergente en cualquier momento y por lo tanto generar el terror, en la situación menos pensada, y en el ámbito menos esperado, como por ejemplo el doméstico.

La casa, con todas las connotaciones que conlleva el término, es el lugar elegido en la mayoría de los casos, por la figura masculina para transformase en fuente de pánico, adoptando conductas de una monstruosidad que lamentablemente vuelve a reafirmar la repetida premisa, de que la realidad supera a la ficción.

El crecimiento de la violencia doméstica y su más grave consecuencia: la muerte de mujeres en manos de sus compañeros, se ha convertido en uno de los problemas más acuciantes de la sociedad uruguaya en los últimos años y se relaciona con la conversión de la figura masculina en algo monstruoso dentro del imaginario colectivo, frente a acontecimientos de esta índole la respuesta espontánea es la calificación de esa forma para el victimario. De esta manera los agresores pasan a integrar una lista de seres para los cuales el poder no encuentra respuestas adecuadas y la implementación de sistemas disciplinarios tampoco, con lo cual se pone nuevamente en tela de juicio, tanto el sistema punitivo como los posibles dispositivos de prevención.

Este trabajo se centra en el tema de los asesinatos “domésticos”, partiendo de la base que el *femicidio* en Uruguay se incrementa anualmente. Por ejemplo, en los nueve primeros meses del año 2010, se contabilizan 29 muertes, en las cuales, en un 99% el victimario es el esposo, compañero, padre o padrastro de las asesinadas. Las denuncias sobre violencia doméstica, si comparamos cifras entre los primeros cuatro meses del 2009 y el 2010 han crecido en casi un 22%. Estos datos, de por sí alarmantes, dejan como saldo una mujer asesinada cada 9 días y a la

ISBN 978-987-3617-74-4

vez indica que la conducta masculina está encontrado en la violencia una respuesta prácticamente diaria para dirimir problemas de pareja. Si a la cifra de muertes le sumamos las llamadas que se producen diariamente a los centros de auxilio y las que no se realizan por temor a la represalia, el tema privado se convierte en un problema de Estado, porque la monstruosidad se instaura como delito al cual las autoridades no logran prevenir y mucho menos disminuir y castigar adecuada y ejemplarmente, con todas las contradicciones, alertas y críticas que la puesta en práctica de sistemas de rehabilitación han supuesto a través de los últimos siglos.

El Estado uruguayo frente al avance de esta problemática ha demostrado preocupación por el tema, mediante, por ejemplo, la creación de diferentes organismos gubernamentales. Su respuesta se traduce en la creación del Consejo Nacional Consultivo de la Lucha contra la Violencia Doméstica, también con la creación dentro del Ministerio de Desarrollo Social de un Instituto Nacional de las Mujeres. Incluso desde el punto de vista estrictamente legislativo se aprobó hace dos años la Ley 17.514 sobre Violencia Doméstica que establece el repudio, sanción y necesaria denuncia, de las víctimas o testigos de delitos de esta índole, para preservar de manera explícita los derechos de la mujer frente a atentados que impliquen la violencia física, psicológica, emocional, sexual y/o patrimonial.

También es necesario destacar el trabajo constante de organizaciones independientes como la *Red Uruguaya en contra de la Violencia Doméstica y Sexual* o la labor de la filial uruguaya del colectivo denominado *Mujeres de Negro*, cuyas integrantes se congregan en la explanada del gobierno de Montevideo, todos los primeros jueves de cada mes para realizar una demostración silenciosa durante media hora, a efectos de que las víctimas no sean olvidadas y de recordar que la responsabilidad frente a un delito de estas características, que va en notorio y lamentable ascenso, es de *todos* los ciudadanos.[1]

Lo que nos preocupa en este caso, no es un problema que enfrentan familias aisladas, sino que es la salud mental de la sociedad la que está en peligro y frente a eso las medidas y los proyectos de prevención no han resultado eficaces. En el 2008 se realizó una campaña de fuerte impacto visual con rostros y cuerpos brutalmente golpeados, para dicha muestra fotográfica se contó con el apoyo de mujeres conocidas comunitariamente, por sus diferentes ocupaciones o posiciones de poder, quienes accedieron a "ponerse en la piel" de las víctimas, a efecto de concientizar a los gobernantes y a los gobernados sobre esta problemática y para remarcar, que el lugar que tenga la mujer en la sociedad, no significa ninguna protección, ni seguridad hacia la no violencia.

Estos ejemplos de grupos y campañas en contra de la violencia doméstica, no solamente de la mujer en particular, sino de la salud y la conformación familiar que se ve seriamente quebrantada, porque más asesinatos significan más huérfanos, sirven de ejemplo para mostrar la preocupación que existe por el tema y la carencia de una infraestructura, educativa, legal, judicial, psicológica y edilicia adecuada para contener a las mujeres y a sus hijos.

Si la sobrevivencia para las víctimas es difícil, una de las peores partes de la misma es

1 www.myspace.com/mujeresdenegrouruguay

ISBN 978-987-3617-74-4

romper el silencio y denunciar la situación. Esta determinación las convierte y las hace sentir mucho más frágiles y vulnerables frente al agresor, con el cual en la mayoría de los casos, se convive. Cuando se produce el enfrentamiento con el atacante es para ser victimizada, las mujeres, en zona de riesgo, no tienen opciones, por lo tanto la soledad es absoluta y el miedo es lo único refugio seguro que tienen.

La intensificación de esta clase de situaciones marcadas por la proliferación de hombres violentos, nos remite a reconsiderar la responsabilidad del Estado en relación a este u otros tipos de conductas anómalas, tema que ha sido motivo de preocupación en varios pensadores, entre los cuales Foucault, es un referente ineludible, cuando examina la incidencia del "poder disciplinario" estatal en el individuo mediante la transformación del hombre en asunto político y señalándolo como objetivo de diferentes procesos de la "normalización" que paradójicamente obtienen respuestas antagónicas, porque lo ubican en situaciones límites originando respuestas tan inadecuadas como lamentables.

› *Las anomias del Estado*

Este relacionamiento por demás desequilibrante entre el Estado y el sujeto moderno, ha sido objeto de análisis de varios pensadores e inevitablemente tenemos que recurrir al pensamiento de M. Foucault y sus estudios sobre las relaciones poder-individuo, desde el momento que éste último deja de ser considerado dentro de la unidad familiar, para serlo como parte de una población, por lo tanto pierde su individualidad para ser incorporado a un sistema masificado, es decir biopolitizado. Estatus que comienza a funcionar en la medianía del siglo XVIII y cuyas consecuencias preocupa y alarman al pensador francés, en la medida que este cambio de nivel, sustentado por estadísticas, censos, distribuciones demográficas, implementos para regular la salud física y mental, traen como respuesta rechazos, conductas anormales y proliferación de la criminalidad, por lo tanto lo prescriptito llevó a originar conductas en las cuales la animalidad podía llegar a ser un sustituto de la conducta humana.

Debemos recordar el concepto de "Biopolítica" expresado por Foucault como una forma de: "racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas... Es sabido el lugar creciente que esos problemas ocuparon desde el siglo XIX, y se conoce también cuáles fueron las apuestas políticas y económicas que han representado hasta nuestros días". (Foucault, 2007: 359). Esta necesidad de racionalizar viene unida con las respuestas que los seres en ese proceso de (des)individualización son capaces de instrumentar, originando nuevos problemas y nuevas situaciones desestabilizadoras, los sistemas de controles y vigilancia establecidos desde el biopoder, son generadores de conductas espejo en la medida que el binomio: vigilante versus vigilado, obtiene paradójicamente una inesperada contrapartida en la actitud: dominado versus dominador lo cual configura un mapa poblacional, que escapa a los presupuestos normalizadores en los que se había sustentado esta nueva concepción del ejercicio del poder. Al respecto podemos revisar la posición de Foucault, al expresar las advertencias que el objetivo del poder "no es ya matar sino invadir la vida enteramente" , para señalar también que la factibilidad del poder soberano radica en la capacidad administrativa de

ISBN 978-987-3617-74-4

lo corporal y en la posibilidad de programar la vida, no de los hombres, sino de la población en su totalidad. (Foucault, 1998: 168). Parte de las consecuencias de estas prácticas pueden ser examinadas específicamente en su conocida obra Vigilar y Castigar, en las cual se reitera, su preocupación u obsesión, por dejar claro su posición de denunciante frente al dolor ajeno, independiente de la situación por lo que esté atravesando y de su ubicación en la estructura social.

Teniendo en cuenta este impacto de los mecanismos de poder sobre los seres humanos, G. Giorgi y F. Rodríguez, en la introducción a la compilación: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* señalan como: "ese ser viviente, vuelto objeto de tecnologías de normalización e individuación, es también el umbral que amenaza y resiste esos mismos dispositivos de sujeción: si el individuo coincide con su cuerpo, si el biopoder superpone los mecanismos de control con la inmanencia de lo vivo, ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se puede tornar línea de desfiguración de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad" (Giorgi y Rodríguez, 2009: 10).

Dentro de este marco de estadocracia represiva el ser humano reacciona frente a las estructuras de poder al enfrentarse a los efectos de lo que Foucault denomina "biopoder" y que al considerar, como señalamos anteriormente, al ser viviente no en su individualidad, sino como miembro de una población, este cambio no significa que lo potencie en sus cualidades humanas, sino que frente a estos cambios históricos, el individuo al quedar ubicado entre lo individual y lo poblacional, objeto de la biopolítica: "emerge también como instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano; como fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano, y que las amenaza con su pura potencia de devenir y de alteración" (Giorgi y Rodríguez, 2009: 11).

Foucault y sus presupuestos surgen como una clara voz emergente en cuanto a la peligrosidad del desarrollo el poder, tanto a través de la anatomopolítica, en su consideración del hombre como una máquina o de la biopolítica misma que llevan a la tergiversación del relacionamiento estado-sujeto, provocada por los excesos de poder del primero, en su afán tan racional, como discriminatorio de estagimatizarlo.

› *Los mecanismos del agresor*

En este apartado nos detendremos en la figura del agresor, único agente de este desequilibrio social, que contó tradicionalmente, con cierto apoyo familiar y/o comunitario que justificaba su conducta, por aquello de que si le pegó, *algo le habrá hecho*, o la conclusión tan simple como machista, *es el marido tiene derecho*. Es hora de que nos pongamos a pensar y a preguntarnos ¿por qué un hombre agrede hasta las últimas consecuencias?, ¿qué lo convierte en un golpeador sistemático o en un hábil manipulador psicológico, en un asesino o en la sumatoria de todas estas conductas?, ¿cuándo entra ese ser humano en la categoría de *monstruo* sin necesidad de cambiar su apariencia?, o si realmente, como menciona Foucault, es posible mostrar: "cómo el individuo se parecía a su crimen antes de haberlo cometido".

El estado debe encontrar dentro de la denominada "tecnología política", los recursos necesarios para agotar los esfuerzos, en todos los sentidos, a efecto de que la cifra de mortalidad,

ISBN 978-987-3617-74-4

que obviamente no es la única consecuencia de la violencia, pero si la más extrema e irreversible, no se convierta en un guarismo en permanente ascenso y comience su tendencia descendente, lo cual significa especialmente poner la mira en los potenciales asesinos, que muchas de las veces han sido denunciados reiteradamente por quienes en definitiva serán sus víctimas.

También sería pertinente cuestionarnos en qué momento nos daremos plenamente cuenta que instrumentar políticas de género, no significa solamente beneficiar a la mujer, ni enarbolar una bandera feminista que puede convertirse fácilmente en discriminatoria, sino que cuando hablamos de políticas de género debemos pensar en el género humano, que va perdiendo valores, exteriorizando miserias y adueñándose de poderes que lo denigran como el de mutilar, lapidar, violar, raptar, amenazar, robar, acuchillar o balear, en definitiva, variaciones de una sola acción: *dominar*.

Estos agresores utilizan el cuerpo de sus víctimas para expresar, en algunos casos hasta la muerte, la escriturística de su violencia, que es la marca de su (de)formación y por lo tanto de su distinción entre el ser humano que parece y el ser inhumano que es, pero que está enmascarado por un afecto que busca justificación y devolución a través de los golpes. Con esta conducta agresiva logra (de)sujetivizar a su víctima y ubicarla en el plano de un objeto de deseo ligado a la perversidad y distanciado total y radicalmente de cualquier expresión afectiva. Su yo Masculino debe imponerse y la fuerza es el mejor instrumento, y de esta forma se convierte, no solamente en un simple victimario, sino en lo que adhiriéndonos a Foucault denominaremos: "monstruo humano" y con esta denominación hacerlo entrar en un marco legal, que lo haga plausible de pena y de una posible "normalización", que no se inscriba dentro de los sistemas punitivos que acentúan aún más las conductas anómicas.

El pensador francés incluye, la figura del monstruo dentro de las inconductas que rastrea, en su obra *Los Anormales*, estableciendo que desde el siglo XVIII comienzan "a destacarse" estas anomalías, para reafirmar su incidencia social en el siglo XIX, reconociéndose públicamente en el XX, cuando la "denuncia", se convierte en un hecho más concreto y valedero. En el siglo XXI, las cifras nos indican que cada día se van dejando de lado miedos y prejuicios, por quienes padecen la violencia doméstica o por quienes siendo testigos, final y corajudamente se animan a trasladar al ámbito policial, lo que es un hecho privado. Expresa Foucault: "(...) La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica- jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de **jurídico biológico**. (Énfasis del autor) (Foucault, 2000: 61).

De esta manera la monstruosidad deja de ser una curiosidad mitológica-literaria, que afianza su leyenda en figuras particularmente diferenciadas de las humanas, mezcla generalmente del reino animal y el humano, para especialmente a partir del siglo XIX, convertirse en una presencia encubierta, pero localizable, que justamente se va a caracterizar por su antropomorfismo, máscara, más que eficaz, para actuar socialmente con la debida impunidad y con el perfecto salvoconducto. Las acciones de los monstruos de esta clase no tendrán que ser juzgadas por la *ratio pastoralis*, acostumbrada a dirimir sobre lo que es el bien y el mal y propia del Estado de justicia feudalista, sino por la *ratio gubernatoria*, obligada a

ISBN 978-987-3617-74-4

castigar e intentar "normalizar", lo que no puede vigilar, ni evitar, dentro de lo que Foucault denomina un estado de gobierno con raíces en los siglos XVII y XVIII. (Foucault, 2009: 215)

Es el derecho el que tiene la palabra cuando el hombre muestra el monstruo que lleva dentro y su respuesta no es siempre la adecuada, como explica Foucault: "el monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho" (2000: 69).

Los femicidios son productos de esta clase de seres, porque son provocados por el instinto criminal que actúa en contra de la naturaleza humana y el castigo no es un impedimento para su reiteración, la forma y la necesidad de demostrar su "poder", para el potencial victimario, es más fuerte que la posibilidad de enfrentar un sistema punitivo, que en algunos casos oficia, irónicamente de cómplice, porque la relación culpa-castigo, es inoperante. Los mecanismos reguladores no han demostrado, en este caso mucha eficacia, al igual que en el establecimiento de verdaderas políticas preventivas, donde la educación y la difusión inteligente de esta problemática, siguen estando en el debe de las políticas estatales, dejando a la vista un balance desequilibrado, que demuestra que ser mujer, no es siempre sinónimo de ser sujeto de derecho.

Violentar, en sus formas más variadas y sutiles, hasta las más agresivas y contundentes, se ha convertido trágica e iterativamente en parte del todo: relaciones de pareja y por lo tanto en un problema que se incrementa diariamente y que ha trascendido lo particular, para colocarse en el lugar de lo público y por lo tanto debe ser tratado como una verdadera fisura en el tejido social, con ramificaciones extremadamente serias, que afectan no solamente a varias vidas, sino que repercute seriamente en los intentos de lograr la constitución de una sociedad más justa, equitativa y solidaria.

Para terminar creo que solamente debemos pedir que este continuo y creciente aumento de esta guerra entre cuatro paredes: "no nos sea indiferente", porque también, parafraseando a León Gieco, es: "un monstruo grande y pisa fuerte/ toda la pobre inocencia de la gente".

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI.

Foucault, M. (2000). *Los Anormales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gieco, L. (1978). *Solo le pido a Dios*.

Giorgi, G., Rodríguez, F. (comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

www.myspace.com/mujeresdenegrouruguay

.

La mujer-vegetal. Algunas reflexiones en torno a las representaciones del vello axilar femenino en una campaña publicitaria contemporánea

Georgina Gluzman / CONICET-Universidad Nacional de General San Martín

› *Introducción*

En este trabajo buscamos avanzar en el análisis de los modos de representación del cuerpo femenino en los medios masivos de comunicación a través de un estudio de caso: la campaña publicitaria del antitranspirante *Hair Minimising*, de la empresa Dove. Por lo tanto, nuestra propuesta es analizar los discursos visuales y escritos pensados para vender este producto, discursos que a nuestro entender tematizan los peligros del acercamiento entre la mujer y la naturaleza. Nos valdremos, sin prescindir de otros aportes como la historia del cuerpo, de la renovación que supuso la crítica feminista a la teoría del arte y las imágenes.

Las preguntas por la naturaleza de la representación del cuerpo femenino han interesado especialmente a las primeras historiadoras feministas del arte (Nochlin, 1994: 130-137). Como parte de la célebre inversión de la vieja metáfora del "cuerpo político" por la de las "políticas del cuerpo", las feministas defendieron una visión del "cuerpo humano como una entidad inscripta políticamente, su fisiología y su morfología [están] moldeadas por las historias y prácticas de contención y control" (Bordo, 2003: 21).

Para las primeras historiadoras que adscribieron al feminismo, el arte y las imágenes en general desempeñan un papel fundamental en la creación y difusión de estereotipos femeninos. Según Linda Nochlin, "las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular" (Mayayo, 2000: 138). Pero las imágenes de mujeres tienen una consecuencia más importante: la imagen es un modo primordial de construcción de subjetividades. Con frecuencia, sin embargo, creemos que no prestamos atención a las imágenes de comerciales y publicidades (Bordo, 2003: xiii). No obstante, los antiguos modos de transmitir qué es una dama, ejemplificados en cientos de manuales a lo largo de la modernidad, han cedido su lugar a las representaciones: "aprendemos las reglas directamente a través del discurso corporal: por medio de imágenes que nos dicen qué ropas, tipo de cuerpo, expresión facial, movimientos y conducta son necesarios" (Bordo, 2003: 170).[1]

Una parte de los ataques de esta nueva crítica feminista se dirigía a estudios tradicionales sobre la imagen femenina, entre los que se destaca la obra de Kenneth Clark, quien realizó una célebre distinción entre *naked* y *nude*. Esta última palabra alude al desnudo artístico,

1 Todas las traducciones al español incluidas en este trabajo son nuestras.

ISBN 978-987-3617-74-4

que Clark diferencia del corporal: "La imagen que [la palabra *nude*] proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo *re-formado*" (Clark, 2000: 17). El cuerpo que el arte debe representar es siempre el cuerpo modificado, nunca el cuerpo sin forma de las modelos que los estudiantes copian.

Los trabajos realizados desde la perspectiva feminista, en cambio, han centrado su atención en la conflictiva relación entre los artistas, las mujeres y los espectadores, en particular, los espectadores masculinos. En un esfuerzo por volver a situar las obras dentro de su contexto de producción, Nochlin afirmó que "el arte no es una actividad autónoma de un individuo superdotado, 'influenciado' por artistas previos y, más vagamente, por 'fuerzas sociales', sino que ocurre en una situación social" (cit. en Gouma-Peterson y Mathews, 1987: 326). Además, desde esta perspectiva, la perfección de los cuerpos presentados se debe a que "los cuerpos 'reales' de las mujeres son tabú dentro del patriarcado" (Frueh, 1994: 195).

Cercano a estas tendencias renovadoras, John Berger ha destacado la mirada masculina que se encuentra en la base de la mayoría de los desnudos e imágenes femeninas occidentales. El punto culminante de la "adulación a la masculinidad alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo XIX" (Berger, 2002: 66). Sin embargo, Berger también ha señalado que el mismo modo de ver se encuentra reproducido en los medios de comunicación actuales, acercándose a la posición de Linda Nochlin. Asimismo, fue Berger quien intuyó que la ausencia de vello en las representaciones icónicas femeninas no tenía una razón meramente estética sino que respondía a prácticas de control ejercidas sobre el cuerpo femenino, lo que en términos de Foucault podríamos llamar una disciplina que normaliza a los sujetos, y figuradas en el arte.

Lucir un cuerpo libre de vello es una preocupación permanente para casi la totalidad de las mujeres occidentales. A pesar de que los sistemas depilatorios recorren buena parte de la historia, es evidente que durante los siglos XVIII y XIX se asistió a una verdadera multiplicación de los discursos en torno a la necesidad de eliminar todo rastro de pelo del cuerpo femenino. Las prácticas vinculadas al embellecimiento del cuerpo son universales. En Occidente, sin embargo, están unidas a la condición de la feminidad. A pesar de haberse extendido durante los últimos años, estas prácticas excluyen a los hombres por lo menos a partir de fines del siglo XVIII. Hacia la década de 1780, "la mayor parte de los hombres dejaron de lado las pelucas y el maquillaje facial, quedando reservadas para las mujeres" (Martin, 2005: 352).

La proliferación de textos escritos y visuales alrededor de las inconveniencias del vello ha invadido la conciencia de las mujeres, quienes rara vez cuestionan esta fuerte normativa, aun en la actualidad. La periodista Mimi Spencer sostiene que "la depilación es la batalla perdida del feminismo" (Spencer, 2003). Es indudable que hay algo de cierto en sus palabras. Sin embargo, también sería acertado destacar que fue una lucha no del todo asumida. Si bien las artistas feministas de la década de 1970 cuestionaron duramente los procesos de normalización del cuerpo femenino, sus críticas rara vez se dirigieron hacia los terrenos de la depilación. En la justamente célebre *Les tortures volontaires*, Annette Messager no incluyó imágenes que dieran cuenta de este procedimiento cotidiano. El tema permanece inexplorado por una artista de la talla y radicalidad de Judy Chicago, quien abordó un tema como la menstruación.

Por otro lado, Adrienne Rich, en un texto ya clásico, se sirvió del análisis de Kathleen Gough acerca de las ocho características del poder masculino. Entre estas se encuentra el poder

ISBN 978-987-3617-74-4

de los hombres "de encerrarlas [a las mujeres] físicamente e impedir sus movimientos" (Rich, 1999: 174). La autora se encarga de elaborar esta categoría, incluyendo entre sus manifestaciones el vendaje de pies, el velo, la alta costura, los códigos de vestimenta y el acoso sexual en la calle. Sorprende no encontrar rastros de la obligatoriedad de la norma depilatoria, que también constriñe la libertad cotidiana de las mujeres. En una de las publicidades de la campaña cuyo análisis nos proponemos emprender una joven declara que su vello axilar era "duro y grueso. Insoportable. Era algo que lo tenía que ocultar". Más recientemente, una publicidad de depiladoras eléctricas mostraba mujeres desplazándose por la ciudad con pantalones largos de franjas negras y blancas, una indudable equiparación de la libertad con la obligatoriedad de la norma depilatoria.

La reflexión en torno a la práctica de la depilación está incluso ausente de uno de los más grandes intentos específicamente feministas de analizar las imágenes y discursos sobre el cuerpo en la sociedad contemporánea. Nos referimos al texto de Susan Bordo, *Unbearable Weight*. Allí, la autora establece que la dieta, el maquillaje y la elección de la ropa son ejes centrales de la organización del tiempo y del espacio para muchas mujeres (Bordo, 2003: 166).

› *Problemas espinosos o persiguiendo al vello*

Junto al crecimiento de los estudios centrados en las figuraciones femeninas, se han realizado trabajos específicos sobre el cuerpo, el cabello y su capacidad de significar. Sin embargo, la investigación acerca de las prácticas de cuidado personal en relación con el vello corporal sólo se ha desarrollado recientemente. Indudable tema tabú de nuestra cultura, las prácticas depilatorias no han recibido una amplia atención. La periodista Mimi Spencer ha resumido este tema con gran claridad y humor:

> Después de todo, es increíble que este tema [la depilación] siga siendo tabú. Discutimos libremente el sexo anal, la disfunción sexual femenina, la pedofilia y los implantes mamarios. Pero el vello corporal en los lugares equivocados aún está fuera de los límites. ¿No es momento de mostrarlo? ¿No es momento de enterrar la depilación, limpiar los estantes de químicos, quemar las tinturas y de acabar con las pinzas? Por supuesto que lo es. Pero, hermana, vos primero (Spencer, 2003).

Esta ausencia de interés es especialmente significativa si consideramos que desde la "antigüedad hasta el siglo XX han existido pocos lugares donde haya sido posible la representación no velada, no metafórica y detallada de los genitales femeninos" (Endres, 2004: 18) y del vello corporal en general.

Dentro de las prácticas de cuidado personal y control social, aquellas vinculadas al pelo ocupan un lugar extraordinario: "emergiendo desde la piel, [el pelo está] mediando entre lo natural y lo cultural" (Rosenthal, 2004: 1). Además, el pelo puede "marcar (o peligrosamente borrar) las diferencias aparentemente naturales entre los sexos" (Rosenthal, 2004: 1). De esta manera, el vello corporal siempre ha sido conflictivo. La preocupación por el vello no es una invención ni moderna, ni occidental, ya que los relatos sobre depilación femenina provienen de diversas sociedades y

ISBN 978-987-3617-74-4

tiempos, tales como Egipto, Grecia y Roma (Toerien y Wilkinson, 2003: 333). Sin embargo, durante los siglos XVIII y XIX la ansiedad en torno al vello femenino parece hacerse más viva. Nosotros vivimos sólo la prolongación de esa incomodidad.

En primer lugar, durante el siglo XVIII, varios hombres ilustrados comenzaron a preocuparse por la higiene y por la salud del cuerpo. De esta manera, el vello púbico femenino se convirtió en un espacio problemático y su eliminación se adscribió a consideraciones higiénicas (Endres, 2004: 27). Esta particular atención sobre el cuerpo de las mujeres se explica porque se considera que las mujeres están más estrechamente ligadas a la naturaleza. Sin embargo, junto a esta inquietud se encuentra un problema estético de gran importancia para los siglos XVIII y XIX: el tema de la "bella línea", es decir, de la Venus sin velos como modelo de la atractiva línea serpenteante. En una afamada observación realizada a propósito del Salón de 1765, Diderot comentó:

> "La segunda [pregunta] es por qué la escultura, tanto la antigua como la moderna, remueve el velo de la mujeres que la modestia de la naturaleza y la edad de la pubertad diseminan sobre las partes sexuales, y por qué lo dejan intacto en el caso de los hombres (…) La limpieza, la indisposición periódica, la tibieza del clima, el placer de la comodidad, la curiosidad libertina, las costumbres de las cortesanas que servían como modelos en Atenas y Roma, éstas son las razones que se ofrecen a cada hombre razonable y yo las considero apropiadas. Simplemente no se representa aquello que uno no encuentra en su modelo. Pero tal vez el arte tiene motivos más elaborados: desea atraer la atención a la belleza de los contornos…" (cit. en Endres, 2004: 20)

Además, existe una tercera turbación de la época vinculada al vello femenino: la de la distinción entre los sexos implicada por la cantidad de vello corporal. "Inmersos en amplias aprehensiones culturales sobre el vello corporal, los dermatólogos del siglo XIX desarrollaron un nuevo término médico para la condición de 'excesiva' vellosidad: *hipertricosis.* El vello corporal abundante… se convirtió en una patología individual, un 'mal' que esperaba la intervención profesional de los médicos" (Herzig, 2000: 53). El vello corporal femenino se vinculaba con el peligro de la fealdad: "Como explicó el médico Adolph Brand, su encuentro con la hipertricosis se dio entre mujeres que contaban entre dieciocho y treinta y cinco años, 'siendo éste el período de la vida de la mujer en que sus encantos físicos reciben su más importante atención'" (Herzig, 2000: 53-54). Era, por lo tanto, fundamental controlar el vello femenino para permitir una "correcta" lectura del cuerpo femenino como tal. En este contexto, los libros de belleza de mediados y fines del siglo XIX asumían que todo vello visible que no estuviera en la cabeza era un afección que requería tratamiento (Toerien y Wilkinson, 2003: 333).

› *Representar a las mujeres, crear la feminidad*

Linda Nochlin ha buscado demostrar que las convenciones de representación circulan en diversas esferas de la cultura visual. El "gran arte" y otras formas menores de la imagen presentan a menudo fuertes vínculos formales y temáticos. La representación icónica de cuerpos de mujeres ha simultáneamente formado y acompañado la constitución de la normativa social de la depilación. En particular, la estatuaria grecolatina ha moldeado el gusto de siglos posteriores.

ISBN 978-987-3617-74-4

Las superficies tersas de mármol constituyeron un referente obligado para los artistas occidentales. El arte del siglo XIX ocupa un lugar destacado en este panorama. Los artistas *pompiers* desarrollaron la perfecta técnica del *fini*, destinada a borrar toda huella del quehacer pictórico. En palabras de Charles Rosen y Henri Zerner este procedimiento da como resultado una "pintura lamida y reluciente" (Rosen y Zerner, 1988: 207). Éstos son los antecedentes de nuestra cultura visual. En este esquema no hay lugar para la rugosidad que supone el vello.

A comienzos del año 2009 la publicidad de un novedoso desodorante femenino inundó las calles, los espacios virtuales de la web y la televisión argentinos. Se trataba de avisos que difundían la salida al mercado de un nuevo producto, el desodoradante *Hair Minimising* de la empresa Dove, que fue presentado como un desodorante reductor de vello axilar. Entre las apuestas publicitarias más fuertes se encontraban un spot televisivo y un ambicioso sitio en Internet donde se daban a conocer los testimonios de diversas clientas.

Sostenemos que las imágenes femeninas presentadas, tanto a nivel visual como a nivel escrito, se encuentran enlazadas formalmente con los modos artísticos de representación del cuerpo femenino más conservadores, inscribiéndose de esta manera en una larga cadena de figuraciones de la mujer como poseedora forzada de un cuerpo pulido. Katharina Sykora ha señalado que "la mujer velluda (y por lo tanto monstruosa) puede fácilmente parecer una mujer cuyo vello púbico se ha extendido por todo el cuerpo" (cit. en Rosenthal, 2004: 8; *cfr.* Berger, 2002: 64). El vello es algo que no puede mostrarse. A tal punto su exhibición ingresa en el terreno de lo interdicto que dejar ver unas tímidas raíces indica que la condición de mujer se está perdiendo. El producto cuya campaña analizaremos actúa sobre esta área, induciendo sentimientos de miedo y rechazo hacia el tiempo que media entre depilación y depilación de las axilas.

En la propaganda televisiva se mostraba una maceta gigante que albergaba un cactus enorme. Emergiendo detrás de las espinas, veíamos a una joven vestida con un vestido blanco corto que avanzaba sobre tacos altísimos. Miraba con temor y sorpresa el arbusto gigante. Finalmente su expresión cambiaba y tocaba el terrible cactus sin lastimarse. Una voz femenina nos recordaba que a veces un poco de vello en las axilas se siente como mucho vello en las axilas. La joven entonces comenzaba a caminar. A medida que avanzaba hacia nosotros, mostrando sus largas piernas (depiladas), el cactus disminuía de tamaño. Finalmente, la muchacha se agachaba y recogía el cactus, ya convertido en un risueño objeto de escritorio, para proceder a tirarlo a un tacho de basura a sus espaldas, dándonos la posibilidad de observar que realmente no tiene vello en sus suaves axilas. El resto de la publicidad mostraba básicamente a la joven levantando sus brazos.

El diseño de la página web retomaba este tema, profundizando la equiparación entre el vello axilar y las espinas de estos arbustos, que aparecían en un vaso de agua que los ahogaba. Además, el espacio virtual se enriquecía con los testimonios de varias mujeres que comentaban el modo en que el producto contribuía a la superación del "problema" del vello. El tema de la libertad era recurrente. Entre las razones que figuraban en la primera página del sitio se encontraba una que habla a las claras de esta situación: "me muevo con mucha más libertad". Entre los poco creíbles testimonios, presentados en prolijas ventanas con videos de alta calidad, una joven confesaba que no sabía hacía cuánto tiempo que no se depilaba gracias a este producto, que finalmente parece ofrecer un respiro frente a las inagotables tareas de cuidado

ISBN 978-987-3617-74-4

personal. Otra mujer hacía explícita esta situación, afirmando que la vida de las mujeres había sido simplificada.

En este contexto, la operación de sustitución del vello de las axilas por el vegetal es un imperativo, dado que la representación del vello en las mujeres, e incluso la sola mención a su existencia, es un tema peligroso, dado que forma parte de las diferencias "naturales" entre los sexos. La puesta en duda de esta distinción ingresa, entonces, en el terreno de lo indecible y de lo invisibilizado.

Si bien la campaña es internacional y sólo ha sido traducida para su circulación en nuestro medio, la lengua española es muy pródiga en expresiones que asocian vello y vegetal: "tener crecidos los cardos", "tener una selva" y "podar el jardín", entre muchas otras. No es casualidad que se haya apelado a la imagen de un arbusto para mostrar lo que se debe invisibilizar. Lo que se está poniendo en juego es la necesidad de alejar, de cuidar a las mujeres de todo mal, representado por el cactus amenazante y, más ampliamente, de alejarlas de la naturaleza.

La nueva campaña del producto, lanzada durante el año 2010, ha implicado la producción de una nueva publicidad televisiva. En lugar de una modelo, se nos presenta una "chica común", de acuerdo con la política de la empresa Dove.[2] Sin embargo, antes de escuchar el increíble testimonio vemos una pantalla. Allí reaparece el cactus, temible monstruo, símbolo de una horrible amenaza. Si no consumimos, si no nos depilamos, bien podemos acabar convertidas en lo más salvaje de la naturaleza. La ausencia de vello, en cambio, garantiza nuestra pertenencia al género femenino y nos hace libres. Esta libertad viene en dos versiones, *spray* y *roll on*, ambas igual de efectivas.

La reflexión en torno a la norma depilatoria y a los modos en que esta es representada es una manera de recuperar el fuerte sentido de unión entre lo personal y lo político que propuso el feminismo de la segunda ola, llevándolo a un terreno específico que este había descuidado. Charlotte Bunch señaló en 1968 que "No hay dominio privado en la vida de una persona que no sea político y no existe asunto político que no sea finalmente personal. Las viejas fronteras han caído" (cit. en Bordo, 2003: 17). De eso se trata, de romper barreras.

2 La empresa lleva adelante campañas por la Belleza Real que, al tiempo que publicitan sus productos, buscan crear conciencia de los peligros que entrañan las imágenes comerciales habituales. Uno de sus videos promocionales, *Onslaught*, mostraba a una niña que era invadida por estas imágenes. El corto se cerraba con un mensaje donde se instaba a los padres a hablar con sus hijas antes que la industria de la belleza. Rye Clifton (Estados Unidos, 1980) ha realizado un provocador video donde las imágenes que atacan a la niña son publicidades de *Axe*, otro de los productos de los fabricantes de Dove. El video se cierra con estas palabras: "Hablen con sus hijas antes que Unilever lo haga".

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Berger, J. (2002). *Modos de ver.* Barcelona, Gustavo Gili.

Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body.* Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

Clark, K. (2000). *El Desnudo. Un estudio de la forma ideal.* Madrid, Alianza.

Endres, J. (2004). Diderot, Hogarth, and the Aesthetics of Depilation, en *Eighteenth-Century Studies,* vol. 38, nº 1, 17-38.

Frueh, J. (1994). The Body through Women's Eyes, en Broude, N., Garrard, M. (eds.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement.* Londres, Thames and Hudson, 190-207.

Gouma-Peterson, T., Mathews, P. (1987). The Feminist Critique of Art History, en *Art Bulletin*, vol. 69, nº 3, 326-357.

Herzig, R. M. (2000). The Woman Beneath the Hair: Treating Hypertrichosis, 1870–1930, en *NWSA Journal*, vol. 12, nº 3, 50-66.

Martin, M. (2005). Doctoring Beauty: the Medical Control of Women's *Toilettes* in France, 1750–1820, en *Medical History*, vol. 49, nº 3, 351-368.

Mayayo, P. (2000). *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid, Cátedra.

Nochlin, L. (1994). Starting from Scratch: the Beginnings of Feminist Art History, en Broude, N., Garrard, M. (eds.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, ob. cit., 130-137.

Rich, A. (1999). La heterosexualidad obligatoria, en Navarro, M., Stimpson, C. R. (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 159-211.

Roberts, T.-A. et al (2002). Feminine Protection: the Effects of Menstruation on Attitudes towards Women, en *Psychology of Women Quarterly,* vol. 26, 131-139.

Rosen, C., Zerner, H. (1988). *Romanticismo y Realismo.* Madrid, Hermann Blumen.

Rosenthal, A. (2004). Raising Hair, en *Eighteenth-Century Studies,* vol. 38, nº 1, 2004, 1-16.

Spencer, M. (2003). Let waxing wane and the fur fly free in the fight for unmown territory, *The Guardian*, 23 de enero.

Toerien, M., Wilkinson, S. (2003). Gender and Body Hair: Constructing the Feminine Woman, en *Women's Studies International Forum*, vol. 26, nº 4, 333-344.

ISBN 978-987-3617-74-4

Immitis Achilles: sexualidad y violencia en los Commentarii de Servio a la Eneida

Liliana Pégolo / Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Tal como puede leerse en el resumen, esta comunicación estuvo motivada inicialmente por una publicación de Alan Cameron,[1] en la cual se focaliza la atención en la persistencia del mito de Aquiles en el mundo helenístico y su posterior adopción en la cultura romana; más aún, el filólogo inglés demuestra que el interés sobre el personaje homérico se extendió al período tardoantiguo, durante el cual artistas plásticos, autores de ficción y gramáticos hicieron uso de un conjunto de representaciones que tenían al jefe de los mirmidones como protagonista, de manera semejante a las apariciones que dan cuenta de él en el arte arcaico.[2]

Si bien los motivos de la niñez del héroe, su muerte y presencia en el mundo de ultratumba constituyen algunos de los mitemas más recurrentes del arte alejandrino y arcaico respectivamente, el *dossier* temático es mucho más extenso: entre los tópicos pictóricos se encuentran el duelo llevado a cabo con Héctor, el encuentro con Pentesilea y Memnón, la muerte de Patroclo, la recuperación del cuerpo de Héctor por parte del rey Príamo y el pago del rescate exigido por Aquiles. Otro de los motivos mitológicos sumamente populares en el arte preclásico es el asesinato de Troilo,[3] del que no hay demasiados testimonios posteriores, quizás por lo escabroso del relato;[4] no obstante Virgilio, en *Eneida* I.474-478, dedica cinco hexámetros para mostrar el salvajismo del griego frente al joven troyano, desprotegido e inerme.[5]

El carácter impiadoso de Aquiles, en el que tanto insistieron poetas como el mantuano y posteriormente Quinto de Esmirna, se convierte en epítome del guerrero violento y furibundo que representa al personaje tanto en el Tardoantiguo como en el Medioevo; sin embargo, en "tiempos romanos", como afirma Cameron, la saga de la infancia del mirmidón, que incluye la

1 Cameron, Alan, 2009: 1-22.

2 Cameron señala, "ibíd.": 1, que el aprovechamiento del tema de Aquiles era uno de los favoritos en el arte greco-romano, desde épocas remotas hasta la Antigüedad Tardía.

3 Además de vasos e hidrias griegas en los que se representa a Aquiles persiguiendo a Troilo, se encuentra este motivo en la zona de Tarquinia, en la denominada "Tumba de los toros". Este monumento, perteneciente al siglo VI a. C., presenta en una de sus cámaras, precisamente la central, la leyenda de Troilo, quien, al llevar sus caballos a beber, es sorprendido por Aquiles. El joven troyano se encuentra armado con un largo cayado. Cf. Pallotino, Massimo, 1955: 133.

4 Grimal, Pierre, 1984: 525, señala la existencia de discrepancias sobre la muerte del más joven de los Priámidas. Algunas sostienen que fue sorprendido por Aquiles mientras conducía sus caballos a la fuente; otras hablan de que Troilo fue hecho prisionero y sacrificado por Aquiles. Otra variante sostiene que el griego lo vio en la fuente y se enamoró de él, pero Troilo se escapó refugiándose en el templo de Apolo Timbreo, donde Aquiles, encolerizado, lo traspasó con su lanza. Alguna de estas variantes narra que estaba Polixena junto a Troilo cuando Aquiles los descubrió en las cercanías de las puertas Esceas; la joven, entonces, logró escapar del guerrero, quien también se había enamorado de la princesa.

5 La aparición del motivo de Troilo en la épica virgiliana se produce en el contexto de la *ekphrasis* del L. I, en la representación de las puertas del templo de Juno en Cartago; en esta descripción vívida se reproducen parcialmente los tópicos recordados arriba, tales como: la intervención de Aquiles en el combate (v. 468), la humillación del cadáver de Héctor (vv. 483-484), el llanto de Príamo ante la violencia cometida contra su hijo muerto (v. 487), la presencia de las huestes de Memnón (v. 489) y Pentesilea junto a sus amazonas (v. 490-493).

ISBN 978-987-3617-74-4

instrucción del centauro Quirón y su travestimiento femenino en Esciro, tenía mucha aceptación en la representación de murales, mosaicos, sarcófagos y objetos de la vida cotidiana.[6] La inmensa popularidad de la feminización del joven Aquiles y el enamoramiento de Deidamía, una de las hijas del rey Licomedes, del que era huésped, también encontró en la literatura latina un medio expresivo,[7] en particular en la *Achileida* estaciana en la que se enfatizan los elementos eróticos, idílicos y sentimentales.[8] Precisamente con Estacio se asiste, hacia finales del siglo I d. C., al desarrollo de una poesía épica que evoluciona a la par del *argumentum* propio de la novela, además de profundizar en la *enargeia* descriptiva.

Hacia la misma época el personaje de Aquiles se convierte en el protagonista de un ciclo de figuras decorativas destinadas a representar la *paideia* de la *elite* política y administrativa gubernamental. Se trata de un Aquiles *puer* y *adulescens* devenido en paradigma de la ilustración filosófica, retórica y moral que recibían los jóvenes, incluso, durante el Imperio tardío.[9] Gramáticos y *rhetores* como Menandro (siglo III d. C.), escritores encomiásticos de la *pars* occidental como Claudiano (a finales del siglo IV d. C.) y, contemporáneamente, personalidades de la Patrística oriental como Gregorio Nacianceno, tomaron el motivo del Aquiles "pre-troyano" para referirse, a favor o en contra, acerca de un modelo pedagógico aún en vigencia.

Pero, volvamos a la *Eneida*: en esta obra, constituida en el texto canónico por excelencia de la enseñanza imperial a partir del siglo III d. C., pueden reconocerse algo más de veinte referencias -directas o indirectas- de la figura de Aquiles; en cuanto a su temática, esta se relaciona con el ciclo troyano, sobresaliendo, tal como se afirmó más arriba, la impiedad del personaje. En particular, de los doce libros del poema virgiliano, la recurrencia del motivo es mayor en los dos primeros, asociados a la evocación de la caída de Troya; entonces aparecen calificativos como *immitis* (I.30: "cruel"),[10] *saevus* (I.458 y II.29: "salvaje"), *cristatus* (I.468: "crestado"*, "que porta una cresta o penacho"), que contribuyen a caracterizar negativamente al héroe desde la mirada troyana.

En el libro tercero, se recuerda el sacrificio de Polixena, quien es entregada a Aquiles muerto como prometida; en este caso la palabra compasiva del poeta, que es cedida al personaje de Andrómaca,[11] insiste en la suerte de la joven Priámida que la muerte liberó de "la arrogancia de la estirpe de Aquiles".[12] Este ejemplo demuestra, una vez más, que las variantes mitológicas

---

6 Cameron, Alan, "ob. cit": 2-3.

7 Entre otros, Ovidio, en *Ars Amandi*, recuerda el episodio del travestimiento de esta manera (I.679): *Fabula nota quidem, sed non indigna referri* ("Ciertamente existe una historia conocida, pero no indigna de referirse"); más adelante, en 687-689: *Achilles / veste virum longa dissimulatus erat. / Quis facis, Aeacide? Non sunt tua munera lanae;* ("Aquiles / había disimulado al varón con una larga vestimenta. / ¿Qué haces Eácida? No son las lanas tus obligaciones;").

8 En *Achileida*, Estacio narra el episodio del engaño de Aquiles, quien con ropas femeninas seduce a una desprevenida Deidamía. Este texto es motivo de numerosas discusiones entre los que creen visualizar en él un ataque por parte del poeta al emperador Domiciano, que, siendo joven, en el 69 d. C., habría escapado del Capitolio vestido como una sacerdotisa de Isis. Cf. Cameron, Alan, "ob. cit.": 2.

9 Al respecto se descubrieron platos de material diverso, en la zona norafricana, en los cuales el medallón central está ocupado por Aquiles en Esciro y otros representando la llamada *paideia* "quironiana".

10 Este calificativo se repite a la manera de un epicismo en *En.*, III.87.

11 *En.*, III.320-322: *Deiecit vultum, et demissa voce locuta est: / O felix una ante alias Priameia virgo, / hostilem ad tumultum, Troiae sub moenibus altis, iussa mori,* ("Volvió el rostro, y habló con una voz decaída: / ¡Oh feliz única entre las otras, la virgen priámida, / junto al túmulo enemigo, bajo las altas murallas de Troya, se le ordenó que muriera,").

12 "Ibíd.", III.326: *stirpis Achilleiae fastus.*

ISBN 978-987-3617-74-4

de las que se valió Virgilio están dirigidas a consolidar un retrato anti-heroico del personaje homérico, el que es utilizado en el libro VI para anticipar la aparición de Turno, como principal exponente del modelo contracultural del *vir* romano.[13]

Un imaginario semejante se registra en el comentario al texto virgiliano compuesto por Servio hacia el siglo V d. C., en el cual, como es de esperar en un texto que despliega *in extenso* una exégesis ecléctica y variada,[14] son múltiples las variantes míticas que recoge sobre el personaje que nos ocupa, tal vez como producto de la difusión de digestos mitológicos a los que también recurrían los poetas.[15] Pero, particularmente lo que se desprende de la lectura serviana es la manipulación que se ejerce sobre estas variantes, dirigidas a desestimar la heroicidad de Aquiles, y una aparente contradicción entre la violencia demostrada en el combate y la sensualidad erótica, no menos violenta, ejercida sobre hombres y mujeres por igual.[16]

Servio no pierde oportunidad de exponer a un Aquiles feminizado, cuyo *status* masculino no se adecua al "puritanismo de la virilidad" que se visualizaba en el Imperio de los primeros siglos, antes del "giro decisivo" que se produce con el advenimiento del cristianismo.[17] La primera referencia a la ambigüedad sexual del guerrero homérico tiene lugar en el extenso comentario al hexámetro 30 del libro I, cuando, entre otras cosas, Servio recuerda la existencia de una estatua de Aquiles en la que se observa un pendiente con forma de pera característico del ornato femenino, es decir, el gramático justifica un "desplazamiento" de la masculinidad por una apariencia estereotipada, asociada con las mujeres:[18]

> Sane apud Sigeum Achillis statua fuisse dicitur, quae in lanna, id est in extima auris parte elenchum more femineo habuerit. Hic apud Chretam insulam pemptus vocatus est, ut veteres auctores tradunt.[19]

La siguiente insinuación sobre la sexualidad del griego es sugerida a través de un comentario gramatical, cuando Servio señala cuál podría ser la derivación del término *cristatus*, "entrada" o *lemma* del verso I.468.8. Esta nota de tipo etimológico, en el marco de la *ekphrasis* de las puertas del templo cartaginés, es un agregado -casi al margen pero muy efectivo para los fines del gramático-, sobre el carácter desmesurado del personaje, que se manifiesta a partir de un elemento destacable de su externalidad:

---

13 "Ibíd.", VI.89-90: *alius Latio iam partus Achilles, / natus et ipse dea;* ("otro Aquiles ya fue engendrado en el Lacio, / nacido también él mismo de una diosa;"). Más adelante, en *En.*, XI.438, es Turno quien evoca a Aquiles calificándolo como *magnus.*

14 Este tipo de comentario, ya existente desde el siglo III a. C., estaba conformado por *lemmata* continuos, es decir, se tomaba el texto de manera completa, frase por frase. Cf. Cardigni, Julieta, 2010: 85-97.

15 Cf. Cameron, Alan, "ob. cit.": 9.

16 Son numerosas las referencias que el comentarista hace sobre Aquiles y no siempre aparecen relacionadas con las apariciones del personaje en el texto base; a lo largo del comentario a la *Eneida* se registra el siguiente número de menciones: en el L. I, veinte; en el II, trece; en el III, ocho; en el IV, tres; en el V, al igual que en el texto base no se registra ninguna; en el VI, cuatro; en el VII, ninguna; en el VIII, cuatro; en el IX, cinco; en el X, seis; en el XI, siete y en el XII, cinco.

17 Le Goff, Jacques-Truong, Nicolas, 2008: 126, recuerdan que los médicos de los siglos I y II d. C. consideraban la actividad sexual como una patología, "construida alrededor de dos elementos que ordinariamente caracterizan los peligros del acto sexual: violencia involuntaria de la tensión, gasto indefinido que agota." Al respecto, cf. Brown, Peter, 1993: 21-57.

18 Cf. Williams, Craig, 1999: 129.

19 Servio, *In Verg. Aein. Comm.* I.30.17 ss.: "Generalmente se dice que una estatua de Aquiles estaba junto al Sigeo, que en el lóbulo, esto es, en la parte más externa de la oreja, tenía una perla en forma de pera según la costumbre femenina. Este junto a la isla de Creta fue llamado "el enviado", como lo transmiten los antiguos autores." **Nota del autora:** Se utiliza mayúscula para destacar el *lemma* o la "entrada" efectuada por el comentarista.

ISBN 978-987-3617-74-4

> CRISTATUS ACHILLIS secundum Homerum, qui dicit in Achillis cristis terribile quiddam fuisse. 'Cristatus' autem participium est derivatum a genero femineo.[20]

Unos versos más adelante se incluye en el poema virgiliano el episodio de Troilo, sobre el cual recae la mirada piadosa del observador que distingue los pocos años con que cuenta el personaje y el hecho de que se presenta huyendo desarmado, condición desigual ante la figura terrible del jefe griego:[21]

> Parte alia fugiens amissis Troïlus armis,
> infelix puer atque impar congressus Achilli,[22]

Servio, atento a la variante mítica que señalaba el deseo del griego por el joven y su asalto en las cercanías del templo de Apolo por medio de un ardid propio de "un cazador", insiste en que su exposición está sustentada por una instancia de "verdad" histórica que supera lo fabular del mito, ya que el poeta se vio obligado a modificar la narración a causa de la indignidad del hecho, contraria a la *aristeia* heroica; no obstante el gramático, como guardián de la norma lingüística y en consecuencia de lo justo y lo correcto, se presenta como un fiel observador de las categorías *secundum* o *contra naturam*, al condenar la conducta sexual de Aquiles por alejarse de la mesura y control de su *libido*:[23]

> I.474 PARTE ALIA FUGIENS AMISSIS TROILUS ARMIS: 'parte alia' scilicet templi et veritas quidem hoc habet: Troili amore Achillem ductum palumbes ei quibus ille delectabatur obiecisse: quas cum vellet tenere, captus ab Achille in eius amplexibus periit. Sed hoc quasi indignum heroo carmine mutavit poeta.[24]

La variante seguida por Servio es una entre tantas otras que recuerda Robert Graves, quien muestra a Aquiles como un enamorado indecoroso que hace uso de la superioridad física y bélica para conquistar su objeto de deseo; en esta versión se señala que el señuelo de las palomas hace salir al joven del templo para morir finalmente con las costillas rotas y el rostro lívido a consecuencia de un sometimiento erótico que semeja al del oso.[25] Virgilio, contrariamente a esto, se adecua a otra narración más decorosa, aquella en la que Troilo es

---

20 "Ibíd.", I.468.8 ss.: "AQUILES EMPENACHADO O QUE MUESTRA UNA CRESTA**,** según Homero, quien dice que en los penachos de Aquiles había algo terrible. Mas 'empenachado' es un participio derivado de [un sustantivo] de género femenino." Cf. *crista*: sustantivo femenino, "cresta".

21 Virgilio destacó en el hexámetro 468 que Aquiles, además del aspecto aterrador provocado por su casco de guerra, conducía su carro.

22 *En.*, I.474-475: "En otra parte Troilo que huye, después de haber perdido las armas, / el niño infeliz entonces se midió con Aquiles en condición desigual".

23 En este sentido puede pensarse que Aquiles protagoniza un *stuprum*, cometido contra el joven troyano que resulta violentado en su integridad de "hombre libre", particularmente, en un episodio de guerra; al respecto, cf. Williams, Craig, "ob. cit.": 96 ss. Asimismo Servio recuerda, en I.491, otra acción "deshonesta" por parte de Aquiles en situación de combate, ya que, en consonancia con el texto de Quinto de Esmirna, el Eácida *admavit* (¿poseyó?) el cuerpo de la amazona Pentesilea después de muerta; sin embargo la sepultó con honores: *Haec [PENTHESILEA FURENS], quam Achilles cum adversum se pugnantem peremisset post mortem eius adamavit eamque honorifice sepelivit.* ("Esta [la furiosa Pentesilea], a la que Aquiles, como la hubiera matado luchando contra él, la amó apasionadamente después de muerta y la enterró con honores."). De manera semejante se refiere, entre diferentes versiones, el comentario serviano sobre Hipólita, en *En.*, XI.661: *quae ab Achille occisa ac mortua adamata est* ("la que después de asesinada y muerta fue amada apasionadamente por Aquiles.").

24 Servio, "ibíd.", I.474: "EN OTRA PARTE TROILO QUE HUYE, DESPUÉS DE HABER PERDIDO LAS ARMAS: 'en otra parte', sin duda, del templo. Y por cierto la verdad tiene esto: que Aquiles conducido por el deseo de Troilo arrojó a él las palomas con las que se deleitaba: como quisiera retenerlas, pereció capturado por Aquiles en un abrazo. Pero esto como es indigno para el héroe, el poeta lo cambió en el poema."

25 Graves, Robert, 1985: 376.

ISBN 978-987-3617-74-4

asesinado por un lanzazo a manos del griego:

> fertur equis, curruque haeret resupinus inani,
> lora tenens tamen; huic cervixque comarque trahuntur
> per terram, et versa pulvis inscribitur hasta.[26]

La imagen reproduce una forma sublimada de penetración a través del uso del verbo *inscribo* que representa la marca con que el griego autentifica su crimen sobre la tierra, fundando en la víctima su condición de poseedor a la vez que ejerce el dominio propio de lo masculino sobre el cuerpo del otro.[27] Por su parte Servio analiza la trayectoria del lanzazo con la autoridad de quien lleva a cabo una "autopsia", es decir, certificando con la palabra aquello que ve por sí mismo como producto de su capacidad intelectiva:

> I.476 Sed intellegitur Achillis hastam transisse per pectus et a parte qua ferrum est a tergo trahi.[28]

Este episodio entre Troilo y Aquiles nos lleva a reflexionar sobre los límites morales de la pederastia en el mundo romano, que, según Williams,[29] como práctica sexual era más aceptable que el *stuprum*, o bien era considerada como una de sus formas; sin embargo Michel Foucault afirma que, comparando con la época clásica, en los primeros siglos de la era cristiana

> "la reflexión sobre el amor hacia los varones jóvenes perdió […] sino actualidad, por lo menos intensidad, seriedad y lo que tenía de vivo".[30]

Seguidamente comenta que la práctica pederasta persistió sin que fuera objeto de descalificaciones al referirse a:

> "el gusto por los jóvenes, ni el juicio de valor acerca de quienes tienen esa inclinación, sino la forma de preguntar por ese gusto."[31]

Esta "desproblematización", sin duda, contó con variados motivos, entre ellos, la existencia de leyes que protegían a los adolescentes sobre el abuso y la violencia sexual, la disminución de las relaciones personales de *philia* y la importancia de los lazos matrimoniales en la definición de una "estilística" de la vida moral.[32] Estos cambios contribuyeron a que la relación de amor entre hombres dejara de ser objeto de discusiones teóricas, aunque Foucault analiza dos textos, relativamente tardíos, en los que se legitima la pederastia aunque se observa una creciente declinación: se trata de los textos de Plutarco y el seudo-Luciano[33] en los que se

---

26 Virgilio, "ob. cit.", I.475-477: "es llevado por sus caballos, y se adhiere soberbio en el carro vacío, / teniendo las riendas sin embargo; el cuello y los cabellos le son arrastrados / a través de la tierra, y el polvo es marcado por la lanza alineada."

27 Cf. Williams, Craig, "op. cit.": 141.

28 Servio, "ob. cit.", I.476: "Pero se comprende que la lanza de Aquiles atravesó el pecho y fue lanzada desde atrás, de la parte por donde está el hierro."

29 Cf. Williams, Craig, "ob. cit.": 113.

30 Foucault, Michel, "ob. cit.": 207.

31 "Íd."

32 "Ibíd.": 210.

33 El texto de Plutarco, producido entre los siglos I y II d. C., que se abre y se cierra bajo el signo del matrimonio, se titula *Diálogo sobre el amor*; en cambio el texto atribuido a Luciano, es claramente tardío, ya que en la edición de Loeb se lo ubica a principios del siglo IV d. C.

ISBN 978-987-3617-74-4

vislumbra una nueva erótica que privilegia la relación heterosexual, la integridad virginal y la recompensa por esa pureza que hallará satisfacción en un matrimonio espiritual.

Es posible que la mirada de Servio sobre los episodios analizados esté en consonancia con las concepciones de estos autores post-clásicos y no con la virgiliana que se muestra más afecta a recrear relaciones pederastas entre los guerreros itálicos y troyanos, a la manera griega.[34] La sociedad tardía, anterior al triunfo del cristianismo, exigía el cumplimiento de códigos estrictos en lo que respecta a la virilidad; así lo afirma Peter Brown:

> "Ningún hombre normal podía convertirse realmente en mujer; pero todo hombre temblaba al verse a punto de volverse 'afeminado'. […] Nunca era suficiente con ser varón: un hombre tenía que esforzarse para mantenerse 'viril'.[35]

Estas consideraciones sobre el hecho de que no alcanzaba con parecer hombre sino que se debía demostrar serlo, justificarán el siguiente ejemplo serviano en el que el comentarista hace mención del episodio de Aquiles, quien travestido por su madre, se encontraba resguardado en el gineceo del palacio de Licomedes. Uno de los *lemmata* que funciona como apertura del comentario al hexámetro 477 del libro II de la *Eneida*, es el sintagma *Scyria pubes* ("la juventud de Esciro"), la cual acompaña a Pirro, el hijo que Aquiles habría tenido con Deidamía, una de las princesas de Esciro.[36] Si bien el episodio narrado por Virgilio se enmarca en la secuencia bélica de la caída de Troya, la evocación mítica realizada por Servio insiste en el comportamiento poco decoroso del héroe homérico y, aunque en forma tácita, sobre su sexualidad:

> SCYRIA PUBES, a Scyro insula, una de Cycladibus, in qua Lycomedes fuit, pater Deidamiae: quam Achilles commendatus ibi a matre Thetide vitiat, unde Pyrrhus natus est. Quamvis alii volente Lycomede Deidamiam Achilli datam in matrimonium dicunt.[37]

El pasaje anterior demuestra una vez más la intención del gramático en deconstruir la imagen del Peleida apelando a versiones que hacían hincapié en la brutalidad sexual del personaje, a lo que se suma su condición de *perfidus* al violar la hospitalidad de su protector. Servio no menciona explícitamente su feminización, solo recuerda que su madre lo ubicó en ese escenario, dejando posiblemente a sus receptores, conocedores de la tradición mítica, que completen las omisiones;[38] pero en lo que sí se detiene en recordar es el *stuprum* del que fue

---

34 Cf. Williams, Craig, "ob. cit.": 115-119, recuerda a los itálicos Cupavo, hijo de *Cycnus*, quien había sido amado por Faetón (*En.* X.186-193), Cidón que ama a Clicio (*En.* X.324-327) y la pareja troyana constituida por Niso y Eurílalo quienes cumplen los roles de *erastes* y *eromenos* (*En.* V.294ss. y IX.424ss.).

35 Brown, Peter, "ob. cit.": 29.

36 La referencia a la presencia de los combatientes "esciros" comienza en el verso anterior, cuando Virgilio detiene la imagen en la mención de Perifas y el guerrero Automedón: *Una ingens Periphas, et equorum agitator Aquillis / armiger Automedon, una omnis Scyria pubes / succedunt tecto, et flammas ad culmina iactant.* (*En.,* II.476-478: "A una Perifas, y el conductor de los caballos de Aquiles, / el armado Automedón, a una toda la Juventus escira / avanzan bajo el techo, y arrojan llamas hacia la cumbre.").

37 Servio, "ob. cit.", II.477: "LA JUVENTUD DE ESCIRO, de la isla de Esciro, una de las Cícladas, en la cual vivió Licomedes, el padre de Deidamía: a esta Aquiles, encomendado allí por su madre Tetis, deshonra, de donde nació Pirro. Aunque otros dicen que Deidamía fue entregada a Aquiles en matrimonio con el consentimiento de Licomedes."

38 A la luz de las investigaciones antropológicas puede comprenderse el travestismo de Aquiles como parte de un rito iniciático de transición entre la pubertad y la edad de la adultez, donde debe asumir su condición de guerrero, en este caso, "asaltando" la castidad de una virgen.

ISBN 978-987-3617-74-4

objeto la joven engañada por la apariencia femenina de su violador.[39] Las consecuencias del ataque contra la *pudicitia* de Deidamía están contenidas en la significación del verbo *vitio*; la marca de tal acción, donde se sublima la violencia guerrera en la pasión erótica, está testificada en el nacimiento de Pirro,[40] aunque otros mitógrafos, historiadores, comentaristas, mitigan la versión manipulada por Servio señalando la existencia de un casamiento consentido.

También Aquiles será el instrumento de la violencia cometida contra otra doncella, víctima de la victoria de las armas enemigas: se trata de la ya mencionada Polixena, a la que Aquiles amó apasionadamente desde que la avistó mientras acosaba las murallas troyanas. Servio, al desplegar su comentario al verso 321 de *Eneida* III, recuerda que el Peleida la pidió en matrimonio como condición para concertar la paz:

> PRIAMEIA VIRGO Achilles dum circa muros Troiae bellum gereret, Polixenam visam adamavit et condicione pacis in matrimonium postulavit.[41]

No obstante esta afirmación, Servio acude a otras versiones que dan cuenta del enamoramiento de Aquiles por la doncella, en ocasión de acompañar a su padre, el rey Príamo, para pedir al guerrero la devolución del cuerpo de Héctor:

> Alii dicunt, quod, cum ad redimendum corpus Hectoris ab Achille etiam ipsa cum patre venisset, adamata est.[42]

Cualquiera fuera la narración utilizada por los mitógrafos, Polixena ocupa en la narración mitológica el lugar de otras doncellas sacrificadas por la satisfacción de la *libido* del guerrero;[43] todas ellas son objetos de un deseo sin mesura que, en el caso de la princesa troyana, utilizada como "carnada" para la eliminación de Aquiles,[44] será inmolada para satisfacer su erotismo bélico, característico de los vencedores sobre los vencidos:

> Tum Achilles moriens petiit, ut evicta Troia ad Rius sepulcrum Polixena inmolaretur: quod Pyrrhus implevit.[45]

Servio, conciente de la suerte que corrían los cautivos, en particular las mujeres jóvenes, concluye el comentario sobre la doncella concedida a la muerte (III.323), afirmando que

39 Según Cameron, Alan, "ob. cit.": 20, Aquiles se mostró renuente a aceptar el travestimiento al que lo obligó su madre, hasta que advirtió que era un medio válido para acercarse a Deidamía y violentarla.

40 Grimal, Pierre, "ob. cit.": 40, afirma que en la corte de Licomodes Aquiles, quien permaneció allí por nueve años, era conocido como Pirra, es decir, "la rubia", por el color de sus cabellos. Su hijo llamado Neoptólemo, sería llamado Pirro más adelante.

41 Servio, "ob. cit.", III.321: "VIRGEN PRIÁMIDA, mientras Aquiles combatiera alrededor de los muros de Troya, a Polixena, después de haberla visto, la amó apasionadamente y la pidió en matrimonio como condición de paz."

42 "Íd.": "Otros dicen porque, como ella misma también hubiera ido con su padre para rescatar de Aquiles el cuerpo de Héctor, la amó apasionadamente.

43 Los mitemas que conforman la leyenda de Aquiles dan cuenta de un supuesto compromiso matrimonial entre Aquiles e Ifigenia, la mencionada relación con la sorprendida Deidamía, la pasión necrofílica por las reinas amazonas y un posible encuentro entre el Peleida y Helena.

44 Servio, al comentar el hexámetro III.321 señala que, en el momento de entregar a Polixena, prometida a Aquiles, Paris, escondido tras la estatua de Apolo Timbreo, lo hiere de muerte. Asimismo advierte sobre la posibilidad de que la doncella amara a Aquiles y que no supiera nada del engaño cometido contra él.

45 "Íd.": "Entonces Aquiles muriendo pidió que, habiendo sido vencida Troya, se inmolara a Polixena junto a su sepulcro: lo que Pirro cumplió". Sobre la muerte de la joven, el gramático recuerda el hecho maravilloso de que se escuchara la voz de Aquiles muerto pidiendo el sacrificio (*vox audita e tumulo Achillis*: "una voz fue escuchada desde el túmulo de Aquiles").

ISBN 978-987-3617-74-4

Polixena tuvo la suerte de no convertirse en botín de guerra:

> SORTITUS quia captivi et praeda inter victores sorte dividebantur.[46]

Finalmente, a modo de conclusión, puede afirmarse que a través de los ejemplos servianos se advierte que la figura de Aquiles, lejos de representar para el comentarista de Virgilio un paradigma de las expectativas de las élites gobernantes, se convierte en un modelo humano y moral a desestimar a causa de lo que Foucault denomina como la falta del "cultivo de sí mismo".[47] Esta "nueva estilística de la existencia",[48] planteada desde el comienzo de la Antigüedad Tardía, estaba fundamentada en una mayor preocupación por las relaciones conyugales y las obligaciones de ambos cónyuges; por otra parte el progresivo repliegue hacia la interioridad de la conciencia individual relativizó el juego político, lo que terminaría amenazando la subsistencia misma de las ciudades; pero aseguraría la necesidad de contar con hombres que se acercaran a la actividad política de manera virtuosa.

Estas condiciones estaban estrechamente relacionadas con el dominio de sí, a la vez que requería del individuo el respeto por la superioridad -divina o humana- que garantizaba la moderación y la continencia. Nada de esto está representado por el Peleida, al que Servio va dando forma progresivamente para poner a recaudo por su falta de autocontrol, "núcleo ético esencial",[49] a los futuros cuadros de la burocracia imperial sobre los cuales ejerce su *auctoritas* de gramático.

46 "Ibíd.", III.323: "A LOS TIROS DE LA SUERTE, porque los cautivos y el botín eran divididos por vía de la suerte entre los vencedores".

47 Foucault, Michel, "ob. cit.": 81.

48 "Íd."

49 "Ibíd.": 109.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Blake Tyrrell, W. (2001). *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses.* Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Brown, P. (1993). *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual.* Barcelona, Muchnick.

Cameron, A. (2009). Young Achilles in the Roman World, en *Journal Roman Studies*, Vol. XCIX, 1-22.

Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos 2.* Madrid, Alianza.

Grimal, P. (1984). *Diccionario de mitología griega y romana.* Barcelona, Paidós.

Le Goff, J., Truong, N. (2008 [2005]). *Una historia del cuerpo en la Edad Media.* Buenos Aires, Paidós.

M. Servius Honoratus (1881). *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Georgius Thilo, Leipzig, Teubner.

P. Ovidius Naso. (1979). *Ars amatoria.* J. H. Mozley-G. P. Goold. Cambridge, Loeb.

Pallotino, M. (1955). *Art of the Etruscans.* London, Thames & Hudson.

Pégolo, L. (dir.), Cardigni, J., Meardi, F., Ramírez, C., Romero, U. (2010). *Cultura y pedagogía en el Tardoantiguo: Claves de lectura sobre los Comentarios de Servio a la Eneida de Virgilio*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

P. Vergilius Maro (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford.

Williams, C. (1999). *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity.* New York-Oxford, Oxford University Press.

ISBN 978-987-3617-74-4

Violencia y lascivia. La crítica a los misterios en Protr. *II.12-22 de Clemente de Alejandría*

Laura Pérez / Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa

El *Protréptico a los Griegos* de Clemente de Alejandría es un texto de intención apologética en el que el autor busca demostrar la superioridad del cristianismo frente a los cultos y creencias griegos. Con el objeto de exhortar a la conversión, el teólogo cristiano necesita delimitar claramente los dos campos enfrentados, paganismo y cristianismo. Entre las secciones 12 y 22 del capítulo II del *Protréptico*, el alejandrino dirige su ataque específicamente contra los misterios y las τελεταί (ritos de iniciación). Su exposición se refiere a una serie de cultos distintos e independientes entre sí: los misterios de Eleusis, los de Cibeles o la Madre de los dioses, los de los Cabiros y Coribantes, los de Afrodita y los cultos de ámbito báquico-dionisíaco: Leneas, Sabacias y los misterios órficos de Dioniso. Sin embargo, el autor transforma esa variedad de ritos en un único conjunto de carácter homogéneo, con la finalidad de oponerlo más claramente al cristianismo, presentado como el verdadero 'misterio' de Cristo. En este trabajo, analizaremos cuáles son las estrategias que Clemente pone en juego para fundir los diversos misterios en un ente indiferenciado, caracterizado por dos rasgos fuertemente negativos: violencia y obscenidad.

› *Violencia y lascivia*

Una primera estrategia utilizada por Clemente para convertir los misterios en un solo conjunto de características absolutamente negativas es la cuidadosa selección de las informaciones que transmite: elige exponer los rasgos más crueles, violentos y obscenos de los mitos y rituales mistéricos. Se concentra en episodios escabrosos como crímenes, violaciones, raptos, incestos, asesinatos, descuartizamientos y exhibiciones de órganos genitales; es decir, aquellos mitos que justifican las dos cualidades definitorias que asigna a todos los cultos mistéricos: la violencia y la lascivia. Para demostrar esto, sintetizaremos aquí brevemente los sucesos míticos y sus derivaciones cultuales que expone Clemente en *Protr*. II.12-22.

El alejandrino comienza por referirse a los ritos báquicos, caracterizados por el "delirio sagrado" (μανία) y la "omofagia" (12.2, ὠμοφαγία, cuyo significado más preciso es "consumo de carne cruda")[1]. Después propone una etimología para los términos "orgías" (όργία) y "misterios" (μυστήρια); las primeras habrían surgido de la "cólera" (όργή) de Deméter por el rapto de su hija Perséfone y los segundos a partir del "crimen" (μύσος) de Dioniso (13.1). Luego, presenta "las ceremonias lascivas de Afrodita" (τὴν Ἀφροδίτην μαχλῶντα όργία, 13.4), a quien compara con una prostituta (13.4) y una hetaira (14.2), la llama "amante de los genitales" (φιλομηδέα) y critica que el símbolo de sus misterios sea un "falo" (φαλλός). Continúa su relato

[1] Todas las traducciones de fragmentos de Clemente son mías y directas del griego. Utilizo la edición de Merino Rodríguez (2008).

ISBN 978-987-3617-74-4

con la violación incestuosa de Zeus a su madre Deméter[2] (15.1), por la cual Zeus paga un falso castigo, cuando entrega a Deméter los genitales de un cabrito, aparentando haberse castrado a sí mismo (15.2). Sigue otra violación de Zeus que, convertido en serpiente, se une a su hija Feréfata (Perséfone) (16.1) y el rapto posterior de esta por Hades (17.1). Narra a continuación los misterios de Dioniso, centrándose en el episodio en que los Titanes lo atraen con juguetes, lo descuartizan y lo cocinan para comerlo (17.2-18.2). Relaciona el mito de Dioniso con los misterios de los Coribantes, que mataron a su hermano (19.2-3), y de los Cabiros (identificados con los Coribantes), que exponen y adoran los genitales de Dioniso en una canastilla (19.4). Finalmente, nuestro autor relata el episodio eleusino en que Deméter, afligida por el rapto de su hija, se sienta en un pozo y solo se alegra cuando Baubó, una habitante del lugar, le exhibe sus órganos sexuales (20.1-21.1). La serpiente, otro elemento altamente negativo para un cristiano por su relación con el pecado y lo demoníaco, caracteriza asimismo algunos de estos cultos: es el símbolo de Dioniso Basareo (22.4) y, metafóricamente, también de los Sabacios en la fórmula "el dios a través del seno", ya que, cuando esta era pronunciada, se pasaba una serpiente por el seno de los iniciados para simbolizar la violación de Zeus a Perséfone (16.2).

Por otro lado, Clemente no solo se restringe a consignar únicamente los incidentes más cruentos de los mitos y rituales, sino que además amputa a esos episodios de su carácter simbólico. De hecho, todos los mitos que refiere tenían una dimensión alegórica claramente reconocida en la época, como manifiestan otros autores anteriores o contemporáneos al alejandrino. Demetrio, en su tratado *Del estilo* (101.1), afirma que mientras lo que es claro y manifiesto es fácilmente menospreciado, lo que no se expresa abiertamente resulta más estremecedor, por eso los misterios son formulados en forma de alegoría para causar consternación y temor. También Plutarco (*Fr*. 157) explica que los misterios expresan, a través del simbolismo, contenidos mucho más profundos y que en los poemas órficos la ciencia natural y la teología mistérica aparecen disfrazadas de mitos y ocultas entre enigmas. En este sentido, Burkert, en su estudio sobre los cultos mistéricos (2005: 89ss.), distingue tres niveles de elaboración intelectual creciente en los *lógoi* (explicaciones) de los misterios: el mito, la alegoría de la naturaleza y la alegoría metafísica. Pero aún el nivel mítico implicaba ideas e interpretaciones que trascendían el contenido explícito de los relatos. En efecto, si bien los mitos contenían incidentes especialmente crueles u obscenos que solo se contaban a los iniciados bajo juramento de secreto, estos relatos no podían constituir el verdadero secreto de los misterios. En realidad, el mito proporcionaba un "armazón para verbalizar" que permitía "hablar sobre dios", es decir, formular una *theología*, aunque ese discurso estuviese lejos de ser una teología sistemática, debido a que no estaba fijado por la tradición ni se convertía en dogma (p. 96). Todos los misterios tenían, entonces, una explicación "mística"[3] que remitía, en la mayoría de los casos, a fenómenos de la naturaleza: los cultos eleusinos representaban simbólicamente los orígenes de la agricultura y el ciclo de regeneración de los cereales, en especial el trigo; los cultos dionisíacos se relacionan desde la más remota antigüedad con la producción de las uvas y el vino. El mito del desmembramiento de Dioniso dio lugar, incluso, al tercer nivel de interpretación, la alegoría metafísica, que se desarrolló en dirección a la antropología y a la escatología.

[2] Deméter, en las versiones más tradicionales de la mitología griega, como la *Teogonía* hesiódica y los poemas homéricos, es la hermana de Zeus y no su madre. Sin embargo, en la tradición órfica Deméter se identifica con Rea, la madre de Zeus.

[3] "desde la época helenística [se ha] llamado comúnmente 'mística' a la alegoría" (Burkert, 2005: 97).

ISBN 978-987-3617-74-4

Es evidente que Clemente no podía desconocer las interpretaciones alegóricas que suscitaban los mitos de los cultos mistéricos. De hecho, en otros lugares de su propia obra se refiere a esas exégesis simbólicas; así, en *Stromata* 5.4.24.1, para justificar y validar la interpretación alegórica de la Biblia, el teólogo cristiano argumenta que los paganos también interpretaban sus poemas y mitos de modo simbólico y alegórico. Nombra incluso a Orfeo, entre otros poetas antiguos, y afirma que todos ellos "filosofan mucho a través de la alegoría". Sin embargo, en el fragmento que analizamos aquí, de intención marcadamente apologética y exhortativa, a los fines de desprestigiar y demostrar el horror de los cultos griegos, nuestro autor prefiere olvidar o desechar los fundamentos 'místicos' de los ritos, las especulaciones cosmológicas, antropológicas o escatológicas a las que ellos daban lugar y las necesidades a las que respondían, en tanto modos de explicar el cosmos, el orden natural y social. De este modo, puede presentar los relatos de sucesos violentos u obscenos como fines en sí mismos y, por lo tanto, caracterizar a los misterios como un conjunto de mitos sin sentido, de rasgos absolutamente crueles y licenciosos, frente al ascetismo y las estrictas normas morales que propugna el cristianismo como vías principales de acercamiento a Dios y a la salvación.

› *El patrón de los misterios: Orfeo*

La otra operación fundamental que Clemente utiliza para homogeneizar los distintos cultos y convertirlos en una realidad unitaria es la atribución de todos ellos al patronazgo del mítico poeta Orfeo, a quien presenta como el introductor de la mentira y la corrupción en el mundo griego. En efecto, ya desde el primer capítulo del *Protréptico* Clemente adscribe todos los misterios a la autoridad del cantor tracio. En *Protr*. II.12-22, Orfeo es el único poeta cuyos versos cita Clemente, y no solo cita poemas referidos a los misterios de Dioniso, sino también a otros cultos, como los eleusinos. En una sola oportunidad aparecen en este pasaje versos literales que no se atribuyen a Orfeo, pero tampoco se consigna quién es su autor. Aún cuando nombra a otros transmisores, en todos los casos aparece Orfeo como el más antiguo y el primer introductor de estos cultos.

Clemente selecciona a este célebre poeta como representante del paganismo por varios motivos. En primer lugar, el personaje ya era considerado en el contexto histórico del alejandrino como una de las autoridades más antiguas y prestigiosas de los cultos mistéricos, por lo tanto, resultaba adecuado a la intención de Clemente de convertir todos los cultos en un único conjunto homogéneo. En efecto, numerosos autores griegos se refieren a Orfeo como el 'fundador' de los misterios. Demóstenes, en un discurso de 324 a.C., dice: "El que nos dio a conocer las *teletaí* más sagradas, Orfeo" (*In Aristogitonem 1*, *Discurso* 25, 11). También Diodoro Sículo afirma que Orfeo "se trajo la mayor parte de las *teletaí* iniciáticas [y] los ritos mistéricos" (*Biblioteca histórica*, 1.96.4). Incluso Orfeo es el único personaje que podía postularse como introductor de los misterios de Eleusis. Estos habían sido entregados por Deméter misma a dos familias aristocráticas de la zona, los Eumólpidas y los Kerykes. Fuera de los miembros de estas familias, Orfeo es el único poeta al que se atribuye la fundación de los ritos eleusinos. Diodoro, por ejemplo, nombra varios cultos mistéricos, entre ellos los de Eleusis, y afirma al respecto que "desde que las mostró Orfeo, [estas *teletaí*] se transmiten mediante iniciación" (*Biblioteca histórica*, 5.77.3).

ISBN 978-987-3617-74-4

En segundo lugar, la elección de Orfeo como representante de los cultos paganos se relaciona con ciertas características de los misterios órficos que resultan de gran utilidad para los propósitos de Clemente. En efecto, el orfismo le brinda el marco de referencia que hace posible la construcción de un conjunto homogéneo de cultos, debido a que este complejo mítico-ritual contenía una marcada tendencia al sincretismo[4], que se manifestaba en la identificación de diversas divinidades hasta convertirlas en una única deidad que respondía a múltiples denominaciones. Además, en los poemas y ritos órficos confluían elementos de diversa procedencia, que eran combinados en un culto heterogéneo, variado y que se transformaba de acuerdo a los momentos y lugares en que era practicado –rasgo motivado por la enorme extensión temporal y geográfica que alcanzó–. En definitiva, el orfismo ya presentaba una tendencia a la homogeneización y combinación en su interior de diversas divinidades y ritos, y el alejandrino solo se preocupa por enfatizarla y desarrollarla al máximo.

Una primera estrategia que tiende a la unificación de los misterios en el marco del orfismo consiste en otorgar una posición de centralidad a la figura de Dioniso, quien actúa como un punto de contacto entre cultos distintos. Dioniso es el dios principal del orfismo, por lo que su presencia en los variados cultos descritos hacía mucho más factible y justificada la atribución de todos los misterios al patronazgo de Orfeo. Además, esta divinidad le resulta a Clemente de gran utilidad por otra causa: es el dios que mejor le permite ejemplificar las dos cualidades básicas que encuentra en los misterios, violencia y obscenidad. El dios de la manía y el arrebato enloquecido, de las borracheras, de la omofagia, el dios descuartizado brutalmente y adorado mediante imágenes fálicas es el ejemplo más representativo de esas características.

En forma complementaria al rol asignado a Dioniso, Clemente realiza tres movimientos convergentes a su intención de construir un conjunto unitario a partir de los misterios: ubica los misterios órficos de Dioniso en el centro de su exposición; atribuye a los diversos cultos determinadas características o elementos propios de la tradición órfica; y relaciona muy estrechamente ciertas divinidades y rituales independientes del orfismo, con los dioses y ritos principales de este movimiento. De este modo, el orfismo funciona como marco cohesivo del 'paganismo' griego.

Entre los apartados 15 y 18 del capítulo II del *Protréptico*, Clemente relata de manera detallada el mito central de los misterios órficos, que aparecía incluido en varios poemas teogónicos atribuidos a Orfeo. Narra las relaciones incestuosas y forzadas de Zeus con su madre Rea-Deméter (15.1) y con su hija Perséfone (16.1); el consecuente nacimiento de "un hijo con forma de toro" (16.3), es decir, Dioniso –también llamado en el ámbito órfico Sabacio y Zagreo–, y su muerte en manos de los Titanes, que lo descuartizaron y lo cocinaron para comerlo (17.2-18.1). Comenta también que Atenea salvó el corazón del niño cuando aún latía (πάλλειν) –motivo por el cual recibió el epíteto "Palas"– (18.1), y que Zeus entregó los miembros del dios a Apolo para que los enterrara, acto que este cumplió en el monte Parnaso (18.2). Estos sucesos conforman el núcleo central del relato mítico del orfismo, por lo tanto, todos ellos forman parte de la teogonía de las *Rapsodias* –un extenso poema del siglo I a. C. que compila la tradición órfica anterior[5]– y algunos se encuentran también en fragmentos de otros poemas teogónicos órficos[6].

[4] Guthrie (1970: 103) afirma que este fenómeno religioso está caracterizado por el sincretismo desde sus mismos comienzos.

[5] En esta teogonía: Fr. 276 sobre el nacimiento de Perséfone y Frs. 280-283 sobre su unión con Zeus. Sobre el crimen de los Titanes, Frs. 301-313, y sobre la fulminación de éstos por Zeus, Frs. 318-320. El episodio en que Palas salva el corazón de Dioniso aparece en los Frs. 314-316; y

ISBN 978-987-3617-74-4

A partir de este mito, el alejandrino establece vinculaciones sincréticas entre Dioniso y otras divinidades masculinas como los Cabiros, los Coribantes y Atis. En *Protr*. II.19.1-3, equipara el tabú del perejil en los ritos de los Coribantes, originado en la creencia de que esa planta surgió de la sangre del Coribante asesinado por sus hermanos, con el tabú de las granadas, que se prohíben en las Tesmoforias porque brotaron de la sangre de Dioniso. Pero esta etiología para la abstención de granadas se contradice con otra tradición que las relaciona a la historia del rapto de Perséfone: Hades, antes de devolverla a su madre Deméter, ofrece a la Muchacha una granada y, al probarla, la diosa queda atada al mundo infernal y debe regresar y permanecer allí durante un período del año. De este modo, Clemente logra producir una fuerte confusión e imbricación entre distintos cultos y mitos. El tabú del perejil en los misterios de los Coribantes se asimila a la prohibición de las granadas, pero el origen que el alejandrino le atribuye le permite sincretizar los cultos de los Coribantes, de Dioniso, y de Deo y Perséfone, que remiten no solo a las Tesmoforias, sino también a Eleusis. Más adelante, otro proceso de identificación liga a los Coribantes con los Cabiros, y a estos con Dioniso, ya que las partes pudendas que exponen en una canastilla resultan ser las del dios principal del orfismo (19.4). El Dioniso castrado se identifica, entonces, con Atis. Por último, la amalgama entre cultos se establece también a través de las relaciones sincréticas que fusionan a divinidades femeninas, como la que se establece mediante el uso de la epiclesis órfica 'Deo', nombre que unifica a las diosas Hera, Rea, Deméter, Madre Tierra y Hestia[7]. El uso de este nombre por parte del alejandrino simplifica su objetivo de relacionar estrechamente los diversos cultos descriptos entre sí.

Finalmente, para poder atribuir a Orfeo todo el conjunto de cultos que describe, Clemente debe subsumir también a los misterios de Eleusis en el mismo conglomerado cultual de carácter órfico. Esta operación es esencial para sus propósitos porque los misterios eleusinos son los más prestigiosos y conocidos desde la época clásica. El testimonio más antiguo del mito de la búsqueda de Perséfone por su madre Deméter es el que se ha conservado en el *Himno Homérico a Deméter*, pero el relato que transmite Clemente difiere en puntos esenciales de esa historia más comúnmente aceptada y difundida. En efecto, nuestro autor no sigue el *Himno Homérico*, sino que presenta una versión órfica del mito. Hay varios testimonios acerca de la existencia de literatura atribuida a Orfeo sobre el rapto de Perséfone y la búsqueda de Deméter. Tanto en el *Marmor Parium* como en el Papiro de Berlín 44 se habla de un poema o himno de Orfeo acerca de este mito, y las referencias del *Protréptico* parecen provenir de estas fuentes[8]. Si bien no detallaremos aquí las diferencias entre la versión tradicional del mito y la que transmite Clemente, podemos señalar que el uso de la versión órfica permite al alejandrino citar literalmente versos atribuidos a Orfeo sobre el mito eleusino, lo cual contribuye a la

aquel en que Apolo entierra sus miembros, en los Frs. 321-323. Los fragmentos corresponden a la compilación de Bernabé (2003).

[6] En la Teogonía de Derveni se insinúa, al final del fragmento conservado, el incesto entre Zeus y su madre (Fr. 18, col. XXV 13 y XXVI 1). En fragmentos que Bernabé (2003: 63-80) atribuye a la misma tradición que las teogonías de Derveni y Eudemia, se relataban las uniones de Zeus con Rea-Deméter (Fr. 29) y con Perséfone (Fr. 34) y el mito de Dioniso y los Titanes (Frs. 35, 36, 39). Finalmente, en la Teogonía de Jerónimo y Helanico se narran los nacimientos de Perséfone y Dioniso (Frs. 87-89).

[7] Esta fusión aparece explicada en varios testimonios órficos. Cf. Papiro de Derveni, col. XXII; Fr. 206 de la teogonía de las *Rapsodias* (Bernabé, 2003: 149).

[8] Cf. Bernabé, 2008: 28, n. 35.

ISBN 978-987-3617-74-4

verosimilitud de la asignación del patronazgo sobre este culto al poeta tracio. De esta manera, Clemente de Alejandría logra unificar estos misterios con el resto de los cultos griegos, también adscritos a la autoridad del 'poeta de los misterios', Orfeo.

› *Conclusión*

Las distintas estrategias que pone en juego Clemente en su refutación de los cultos mistéricos griegos en *Protr*. II.12-22 tienden a la conformación de un ente unitario a partir de un conjunto variado de cultos. Para logarlo, el alejandrino comienza por seleccionar elementos de los diferentes cultos que permitan asignarles a todos unas características comunes fuertemente negativas. Desde la óptica del teólogo cristiano, los mitos y ritos de los misterios están signados por la violencia y la lascivia: constituyen un conjunto de crímenes, fratricidios, violaciones sexuales, incestos y exhibiciones impúdicas. Además, al omitir las proyecciones alegóricas de estos relatos y conservar solo su interpretación literal, los muestra como fines en sí mismos y los vacía de sentido. La segunda estrategia que Clemente esgrime para conformar una realidad unitaria a partir de todos los cultos es su atribución a un único patrón, Orfeo, personaje de prestigio y antigüedad reconocidos y considerado por muchos como el introductor en Grecia de todos los cultos mistéricos. Para justificar y otorgar fiabilidad a esa atribución, por un lado, el alejandrino asigna una importancia central a la figura de Dioniso, el dios principal del orfismo, que en su exposición actúa como punto de enlace entre cultos diversos. Por otro lado, aprovecha la tendencia al sincretismo ya presente en el orfismo para homogeneizar los variados dioses, mitos y rituales y presentarlos como una unidad sincrética bajo el marco cohesivo del orfismo. Mediante la conjunción de estas variadas operaciones discursivas, Clemente logra fundir todos los misterios en un una realidad unificada y signada por unos rasgos de absoluta inmoralidad. Frente a esta construcción, el teólogo presenta al cristianismo como una religión moralmente superior dado que propugna la práctica de la virtud, la piedad y la fe como únicos modos de acercamiento a Dios.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bernabé, A. (2003). *Hieros logos: poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid, Akal.

Bernabé, A. (2008). Orfeo y Eleusis, en *Synthesis*, vol. 15, 13-36.

Burkert, W. (2005). *Cultos mistéricos antiguos*. Madrid, Trotta ([1]1987).

Guthrie, W. K. C. (1970). *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires, Eudeba ([1]1935).

Merino Rodríguez, M. (ed. y trad.) (2008). *Clemente de Alejandría. El Protréptico*. Madrid, Ciudad Nueva.

ISBN 978-987-3617-74-4

Enfrentamientos con seres monstruosos en la Vida de Teseo *de Plutarco*

Analía Sapere / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Conicet

¿Cómo será mi redentor?, me pregunto.
¿Será un toro o un hombre?
¿Será tal vez un toro con cara de hombre?
¿O será como yo?

J. L. Borges, "La casa de Asterión"

El par biográfico Teseo-Rómulo es uno de los más famosos dentro del corpus de las *Vidas paralelas* de Plutarco, puesto que se centra en la biografía de dos de los máximos héroes de la cultura clásica, quienes son, además, padres fundadores de los pueblos ateniense y romano. Dada la naturaleza legendaria de los personajes, ambas biografías poseen indefectiblemente componentes míticos, los que, lejos de desacreditar o poner en cuestión el trabajo historiográfico de Plutarco, lo dinamiza y enriquece, en la medida en que cada biografía se constituye como una creación literaria original, que excede los cánones estrictamente históricos[1]. Nos proponemos en este trabajo el estudio en particular de uno de esos elementos míticos, esto es, la caracterización y tratamiento de los personajes monstruosos a los que se debe enfrentar Teseo, pues entendemos que son un elemento fundamental en el entramado narrativo y, especialmente, en la conformación heroica de Teseo planteada por Plutarco[2].

El episodio del Minotauro: entre el mito y la racionalización

Estudiaremos primero el enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro (15), el más destacado de la biografía. Dice Plutarco que la rivalidad entre Creta y Atenas surge cuando Androgeo, hijo de Minos, rey de Creta, es asesinado a engaño en suelo ateniense; a partir de este hecho, los habitantes de Atenas se ven castigados por la divinidad, que les envía peste y aridez, y por Minos, de quien reciben terribles ataques. Para terminar con esta situación, se acordó que los atenienses llevaran a Creta un tributo de siete jóvenes y siete doncellas (elegidos por sorteo) durante nueve años; de este modo, la divinidad cesaría su cólera y Minos los perdonaría. Una vez en Creta, las víctimas eran asesinadas por el Minotauro en el laberinto, o morían al no poder encontrar la salida. Existen diferentes versiones acerca de los motivos que llevan a Teseo a la isla, pero Plutarco privilegia una en particular, según la cual, Teseo, movido por el deseo de liberar a su pueblo de la opresión, se ofrece como una de las víctimas sacrificiales para, finalmente, enfrentarse al Minotauro (17.2)[3].

1 Acerca de esta problemática, cf. Stadter (1992).

2 Para las características del héroe mítico cf. Mills (2000) y Morford (1971). Para un estudio del héroe en la obra de Plutarco cf. Duff (1999: 2-98).

3 Se trata, desde luego, de un atributo heroico: "At a time when the law offered no protection, the founding hero himself took up the cause of

ISBN 978-987-3617-74-4

Antes de entrar en la narración propiamente dicha, Plutarco nos ofrece una descripción acerca del Minotauro[4]:

> τὸν δὲ Μινώταυρον, ὥσπερ Εὐριπίδης φησί, Σύμμεικτον εἶδος καὶ ἀποφώλιον βρέφος γεγονέναι. Ταύρου μεμεῖχθαι καὶ βροτοῦ διπλῇ φύσει. (15.2)
>
> "El Minotauro, como afirma Eurípides, es una especie híbrida y una criatura monstruosa. Estaba mezclado con una doble naturaleza de toro y mortal."

Sugestivamente, Plutarco prefiere no esbozar ninguna caracterización propia, dejando esta tarea a Eurípides, al que cita textualmente[5]. Semejante manejo del tema, despersonalizado, breve y sucinto, llama la atención, en principio, si tenemos en cuenta que se trata de la hazaña más importante que lleva a cabo Teseo[6]. Sin embargo, en un análisis en detalle, advertimos que la descripción es contundente y que revela más elementos que los que pueden verse superficialmente: el Minotauro es un ser híbrido[7], como lo señala, en primer lugar, el adjetivo σύμμεικτον[8] (vinculado etimológicamente con el verbo μείγνυμι, 'mezclar'), cargado además de connotaciones negativas, como lo atestiguan varios pasajes de la literatura. Así, por ejemplo, en *Áyax* de Sófocles (v. 53), aparece el término para aludir metafóricamente a la forma desordenada y frenética en la que Áyax mataba al ganado, creyendo en realidad que asesinaba a los argivos (σύμμεικτα... βουκόλων φρουρήματα). Heródoto lo emplea en 7.55 aplicado a στρατός, cuando habla despectivamente de tropas 'irregulares'. Tucídides lo usa también en un sentido negativo que puede traducirse por 'heterogéneo', aplicado a aquellos que no son ciudadanos atenienses puros[9]. Finalmente, la idea de hibridez se ve desarrollada por completo en el verso siguiente, Ταύρου μεμεῖχθαι καὶ βροτοῦ διπλῇ φύσει. Por su parte, el sustantivo βρέφος, que hemos traducido por 'criatura', es curioso en el marco de esta descripción, pues su primera acepción es 'infante en el vientre materno', 'niño que aún no ha nacido', 'feto'. Evidentemente, Eurípides intenta con esta palabra evocar el momento de la gestación monstruosa del Minotauro (la unión prohibida del toro con Pasífae) y Plutarco, en consecuencia, se hace eco de ello[10]. A este le corresponde el adjetivo ἀποφώλιον, que significa primero 'vano, estéril' y, aplicado al minotauro, se lo suele traducir como 'monstruoso' (LSJ, Bailly). De todas formas, es posible mantener la idea de esterilidad, que es también negativa (y significativa como atributo de βρέφος)[11].

---

the oppressed." (Den Boer, 1969: 8)

4 Para un análisis de la figura del monstruo en Grecia antigua, cf. Lenfant (1999). Cf. además Aristóteles, *De generatione animalium.*

5 Es el fragmento 996 N2 9 de la tragedia perdida *Cretenses.*

6 Son numerosas las narraciones y composiciones poéticas que tienen por tema el enfrentamiento de Teseo y el Minotauro, lo mismo que alusiones a él. Entre las más importantes, podemos mencionar: Apollod., *Bibliotheca*; D. S., I; Paus., I; Verg, *A,* V, 588, VI, 21; Ov., *Met.* VIII, 167; Call., *Himnus in Delum*, 310; Isoc., X, 21 y ss. Cf. además Gambón (2005) y Daremberg - Saglio (1877-1919: 1933-4).

7 La deformidad y la hibridez son características distintivas de los seres monstruosos representados en la cultura griega (cf. Lenfant, 1999). Además, como dice Buxton (1994: 205), "A monster is chaotic, conforming to no existing class".

8 Destacado por ser la primera palabra del verso.

9 LSJ: "ἄνθρωποι, ὅχλοι, Th.6.4, 17; opp. true citizens, Id.4.106".

10 "A revealing aspect of monstrosity, and one which introduce another facet of mythological mapping, is the connection with genealogy. Monsters are nearly always the product of a liaison which is itself abnormal" (Buxton, 1994: 206).

11 Gambón (2005: 7-8), siguiendo a Daniel Ogden (1996), *Greek bastardy in the classical and Hellenistic periods*), señala que la esterilidad es un elemento que se asocia habitualmente con las criaturas bastardas, como en el caso del Minotauro. Acerca de este tema cf. el libro de Mary Ebbott,

ISBN 978-987-3617-74-4

En suma, la descripción del Minotauro a partir de las palabras de Eurípides es lo suficientemente categórica como para que el lector se represente de manera cabal su naturaleza monstruosa. La concentración de sentidos que hemos analizado, así como las resonancias que evoca, producen tal efecto. Además de esto, advertimos un gesto de despersonalización y distancia respecto de la descripción, que está puesta en boca de Eurípides, sin ninguna opinión propia de Plutarco.

Inmediatamente después de las palabras del tragediógrafo, se menciona la opinión del historiador ateniense Filócoro[12], para quien no existió ningún Minotauro sino que un tal Tauro, general del ejército cretense, se enfrentaba con las víctimas sacrificadas en una competencia en la que siempre salía vencedor. Dice Plutarco de este general:

> ἀνὴρ οὐκ ἐπιεικὴς καὶ ἥμερος τὸν τρόπον, ἀλλὰ καὶ τοῖς παισὶ τῶν Ἀθηναίων ὑπερηφάνως καὶ χαλεπῶς προσφερόμενος. (16.2)
>
> "Varón no justo ni amable de carácter, sino que se dirigía a los hijos de los atenienses brutal y duramente."

En verdad, Tauro no es un monstruo, pero sus atributos denotan de igual modo lo nocivo de su figura, en lo que respecta a su brutalidad y a su crueldad. Se trata de una versión racionalizadora de la leyenda del Minotauro[13] que mantiene la fuerza negativa a la hora de caracterizar al oponente de Teseo.

Ya en la narración del episodio propiamente dicha (19), la primera versión que ofrece Plutarco es la que, asegura, está de acuerdo con los relatos de la mayoría[14]:

> Ἐπεὶ δὲ κατέπλευσεν εἰς Κρήτην, ὡς μὲν οἱ πολλοὶ γράφουσι καὶ ᾄδουσι, παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἐρασθείσης τὸ λίνον λαβών, καὶ διδαχθεὶς ὡς ἔστι τοῦ λαβυρίνθου τοὺς ἑλιγμοὺς διεξελθεῖν, ἀπέκτεινε τὸν Μινώταυρον καὶ ἀπέπλευσε τὴν Ἀριάδνην ἀναλαβὼν καὶ τοὺς ἡιθέους (19.1-2).
>
> "Luego de que llegó a Creta, según escribe y canta la mayoría, tras tomar de su amada Ariadna el hilo e informado acerca de cómo era posible recorrer las circunvoluciones del laberinto, mató al Minotauro y, tras tomar consigo a Ariadna y a los jóvenes, zarpó."

Nada más se dice acerca de este suceso y mucho menos acerca de la figura del Minotauro. Por el contrario, relata a continuación con mayor detalle la versión de Filócoro (FGrH 328 F 17a), es decir, el enfrentamiento con Tauro:

> Ὡς δὲ Φιλόχορος ἱστόρηκε, τὸν ἀγῶνα τοῦ Μίνω συντελοῦντος ἐπίδοξος ὢν ἅπαντας πάλιν νικήσειν ὁ Ταῦρος ἐφθονεῖτο. καὶ γὰρ ἡ δύναμις αὐτοῦ διὰ τὸν τρόπον ἦν ἐπαχθής, καὶ διαβολὴν εἶχεν ὡς τῇ Πασιφάῃ πλησιάζων. διὸ καὶ τοῦ Θησέως ἀξιοῦντος ἀγωνίσασθαι

2003, *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature* (especialmente el capítulo 3) y el de Marie Delcourt (1986), *Stérilités mystérieuses & naissances maléfiques dans l'antiquité classique*.

12 La cita corresponde al fragmento FGrH 328 F 17a.

13 Se puede ver aquí un elemento de evemerismo, teoría según la cual los seres míticos tienen su origen en personajes históricos reales, cuya imagen ha sido distorsionada fabulosamente por la leyenda. Cf. Brown (1946) y García Gual (1992: 201-210). Con la intención de distanciarse aun más de la fantasiosa figura del Minotauro, Plutarco agrega a continuación la opinión de Aristóteles (fr. 443), para quien las víctimas ni siquiera eran asesinadas, sino que pasaban el resto de sus vidas en Creta (16.2).

14 Esta aclaración (ὡς μὲν οἱ πολλοὶ γράφουσι καὶ ᾄδουσι) parece tener la intención de refrendar la validez de lo dicho.

ISBN 978-987-3617-74-4

συνεχώρησεν ὁ Μίνως. ἔθους δ' ὄντος ἐν Κρήτῃ θεᾶσθαι καὶ τὰς γυναῖκας, Ἀριάδνη παροῦσα πρός τε τὴν ὄψιν ἐξεπλάγη τοῦ Θησέως, καὶ τὴν ἄθλησιν ἐθαύμασε πάντων κρατήσαντος. ἡσθεὶς δὲ καὶ ὁ Μίνως μάλιστα τοῦ Ταύρου καταπαλαισθέντος καὶ προπηλακισθέντος, ἀπέδωκε τῷ Θησεῖ τοὺς παῖδας καὶ ἀνῆκε τῇ πόλει τὸν δασμόν. (19.4-7)

"Según relata Filócoro, celebrando Minos el certamen, siendo probable que Tauro venciera de nuevo a todos, era objeto de odio. Pues incluso su fuerza era poderosa, por su carácter, y era acusado de tener relaciones con Pasífae. Por eso, cuando Teseo consideró bien luchar, Minos accedió. Siendo costumbre en Creta que las mujeres observaran, estando presente Ariadna, quedó estupefacta por ver a Teseo y quedó maravillada con el combate, cuando este los venció a todos. Muy complacido también Minos, al ser derrotado Tauro y ser tratado con agravios, devolvió los jóvenes a Teseo y liberó a la ciudad del tributo."

En conclusión, aunque Plutarco asegura que la historia del Minotauro es la más extendida, privilegia en su narración la de Filócoro. Siguiendo la línea evemerista, yuxtapone una versión mítica y una versión que intenta darle racionalidad, con lo que las características monstruosas del Minotauro quedan reflejadas en las características hostiles de Tauro; uno es destacado por su naturaleza biforme y su origen ignominioso; el otro, por su carácter feroz y salvaje. De hecho, el retrato de Tauro es aún más severo que el del Minotauro: la monstruosidad del Minotauro radica en su hibridez (Plutarco, al menos, con ayuda de Eurípides, no le adjudica ningún otro rasgo de monstruosidad), mientras que la de Tauro se manifiesta en su carácter salvaje, su violencia y los rencores que despertaba, incluso para los propios cretenses (οὐκ ἐπιεικὴς καὶ ἥμερος, ὑπερηφάνως καὶ χαλεπῶς, ἐφθονεῖτο, δύναμις ἐπαχθής; ἡσθεὶς δὲ καὶ ὁ Μίνως).

Teseo contra los *thería*: entre la monstruosidad y la justicia

Plutarco vuelve a hablar del Minotauro en la *Sýnkrisis* de las vidas de Rómulo y Teseo, cuando resume las hazañas de ambos personajes:

Ὃ δ' ἐτόλμησε Θησεὺς περὶ τὸν Κρητικὸν δασμόν, εἴτε τινὶ θηρίῳ βοράν, εἴτε... (5)

"Aquello a lo que se atrevió Teseo respecto del tributo de Creta, ya sea siendo alimento de cierta bestia..."

En esta síntesis de los hechos, Plutarco elije, nuevamente, mencionar la versión del Minotauro y no la de Filócoro. Nos interesa subrayar aquí que se refiere al Minotauro con el sustantivo θηρίον, que significa tanto 'animal salvaje', 'bestia', como, específicamente, 'monstruo' (cf. Chantraine, *s. v.* θήρ). El término es utilizado solo en tres ocasiones a lo largo de la biografía de Teseo: una vez (8.2.2) para referirse al león asesinado por Heracles (por lo que no lo estudiaremos aquí) y dos en un pasaje dedicado a Fea, la cerda de Cromión, ser monstruoso hijo de Tifón y Equidna[15] (9.1.2; 9.2.4). Dice:

Ἡ δὲ Κρομμυωνία σῦς, ἣν Φαιὰν προσωνόμαζον, οὐ φαῦλον ἦν θηρίον, ἀλλὰ μάχιμον καὶ χαλεπὸν κρατηθῆναι. Ταύτην ὁδοῦ πάρεργον, ὡς μὴ δοκοίη πάντα πρὸς ἀνάγκην ποιεῖν, ὑποστὰς ἀνεῖλε, καὶ ἅμα τῶν μὲν ἀνθρώπων τοῖς πονηροῖς ἀμυνόμενον οἰόμενος δεῖν τὸν ἀγαθὸν προσφέρεσθαι, τῶν δὲ θηρίων καὶ προεπιχειροῦντα τοῖς γενναίοις μάχεσθαι καὶ διακινδυνεύειν. (9.1.1 – 9.2.5)

15 Aunque Plutarco no menciona aquí su carácter monstruoso ni su ascendencia mítica, como sí lo hace en *Mor.* 987F (*Bruta animalia ratione uti*). De hecho, apelará luego a una nueva racionalización del mito (9.2.6-9), sugiriendo que no se trataba de una cerda, sino de una mujer a la que llamaban 'cerda' por su carácter y su forma de vida (ἔνιοι δέ φασι τὴν Φαιὰν ληστρίδα γενέσθαι γυναῖκα φονικὴν καὶ ἀκόλαστον, αὐτόθι κατοικοῦσαν ἐν Κρομμυῶνι, σῦν δ' ἐπονομασθεῖσαν διὰ τὸ ἦθος καὶ τὸν βίον, εἶθ' ὑπὸ Θησέως ἀποθανεῖν).

ISBN 978-987-3617-74-4

> "La cerda de Cromión, a la que llamaban Fea, no era fiera pequeña, sino guerrera y difícil de vencer. Alejado del camino [*sc*. Teseo], tras reducirla, la aniquiló, para que no pareciera que hacía todo por obligación, y considerando al mismo tiempo que era necesario que el bueno atacara a los hombres malvados defendiéndose, pero, de entre las fieras, que era necesario que, siendo el primero en atacarlas, luchara con las violentas y corriera peligro."

Observamos, por un lado, que Teseo ha tenido un duro rival, por lo que el asesinato de Fea es un logro importante en su conformación heroica; el monstruo es descripto claramente con atributos vinculados con la violencia (οὐ φαῦλον, μάχιμον, χαλεπὸν), y Teseo ha sabido contenerla[16]. Por otro lado, se menciona en este pasaje la justificación del accionar de Teseo. Las fieras (θηρία) deben ser atacadas por el héroe sin poner reparos y sin que exista mayor motivo que su propia fiereza. Así, la imagen de Teseo se asocia también a la brutalidad y a la violencia irreflexiva[17]. Hay, pues, algo de irracional en este planteo, que desconcierta en una primera lectura, sobre todo, si consideramos que esto que se dice acerca del monstruo no está permitido en los combates contra otros enemigos. En efecto, Plutarco afirma en varias oportunidades que Teseo tiene como propósito atacar solamente a aquellos que lo agredan en primer término y, eventualmente, castigar a los que cometan injusticias. A modo de ejemplo:

> Τοιούτῳ φρονήματι καὶ τοιούτοις λογισμοῖς ἐξώρμησεν, ὡς ἀδικήσων μὲν οὐδένα, τοὺς δ' ὑπάρχοντας βίας ἀμυνούμενος. (7.3)

> "Con tal resolución y tales pensamientos partió, para no cometer injusticia contra nadie y defenderse de los actos de violencia que lo asaltaran".

> Ἐν δ' Ἰσθμῷ Σίνιν τὸν πιτυοκάμπτην, ᾧ τρόπῳ πολλοὺς ἀνῄρει, τούτῳ διέφθειρεν, αὐτὸς οὐ μεμελετηκὼς οὐδ' εἰθισμένος, ἐπιδείξας δὲ τὴν ἀρετὴν ὅτι καὶ τέχνης περίεστι καὶ μελέτης ἀπάσης. (8.3)

> "En el Istmo, a Sinis, el doblapinos, de la manera en que este asesinaba a muchos, así lo aniquiló, no practicándolo ni teniendo la costumbre de hacerlo, sino mostrando que la virtud está por encima de la técnica y la práctica".

> ἔπραττε δὲ ταῦτα μιμούμενος τὸν Ἡρακλέα. καὶ γὰρ ἐκεῖνος οἷς ἐπεβουλεύετο τρόποις ἀμυνόμενος τοὺς προεπιχειροῦντας, ἔθυσε τὸν Βούσιριν καὶ κατεπάλαισε τὸν Ἀνταῖον καὶ τὸν Κύκνον κατεμονομάχησε καὶ τὸν Τέρμερον συρρήξας τὴν κεφαλὴν ἀπέκτεινεν. [...] οὕτω δὴ καὶ Θησεὺς κολάζων τοὺς πονηροὺς ἐπεξῆλθεν, οἷς μὲν ἐβιάζοντο τοὺς ἄλλους ὑπ' ἐκείνου καταβιαζομένους, ἐν δὲ τοῖς τρόποις τῆς ἑαυτῶν ἀδικίας τὰ δίκαια πάσχοντας. (11.2 -3)

> "Hacía estas cosas imitando a Heracles. Pues también aquel, defendiéndose de quienes lo atacaban primero con los métodos con los que lo agredían, sacrificó a Busiris y derrotó a Anteo y venció en combate individual a Cicno y mató a Térmero, destruyendo su cabeza. [...] Teseo, castigando también de este modo a los malvados, se vengó de ellos, que terminaron siendo castigados por aquel, con los métodos con los que otros eran castigados, y sufrían justicia con los métodos de la injusticia de ellos."

Este modo de proceder queda ilustrado principalmente en el episodio de los centauros

16 Es decir, su monstruosidad parece estar basada en sus actos y no en el mero hecho de haber nacido así (como el ejemplo del Minotauro).

17 "Theseus was not only the wise ruler, but also the fighter who lost his patience and attempted to maintain his position by force. Thus, even he possessed aspects that were familiar elements of the traditional picture of a king. But his greatness lay in the fact that he had not used this force to the extreme, but had of his own volition given up the throne. This made him the champion of all who suffered under power." (Den Boer, 1969: 8).

ISBN 978-987-3617-74-4

(30). Pirítoo invita a Teseo a su boda con Deidamía, con la intención de que conozca además su país y conviva con los lapitas (30.3). A la boda también habían sido invitados los centauros, quienes inician el conflicto:

> ὡς δ' ἡσέλγαινον ὕβρει καὶ μεθύοντες οὐκ ἀπείχοντο τῶν γυναικῶν, ἐτράποντο πρὸς ἅμυναν οἱ Λαπίθαι, καὶ τοὺς μὲν ἔκτειναν αὐτῶν, τοὺς δὲ πολέμῳ κρατήσαντες ὕστερον ἐξέβαλον ἐκ τῆς χώρας, τοῦ Θησέως αὐτοῖς συμμαχομένου καὶ συμπολεμοῦντος (30.3-4).

> "Como [los centauros] se comportaban licenciosamente con inmoderación y, emborrachándose, no se apartaban de las mujeres, los lapitas acudieron como defensa y mataron a algunos de ellos y a otros, tras superarlos en la guerra, los echaron luego de la región, siendo Teseo su aliado y auxilio en la guerra".

Se cierra así el episodio. Los centauros no necesitan, según la visión de Plutarco, ninguna descripción (como sí habían recibido, aunque breve, el Minotauro y Fea). Tan solo se alude a su reprochable comportamiento (ἡσέλγαινον ὕβρει καὶ μεθύοντες), lo que justifica, entonces, el castigo de Teseo y de los lapitas. Advertimos entonces lo que dice Buxton (1994: 205-6): "battles between the heroic Lapiths and the monstruous Centaurs were capable of symbolising a much broader contrast between the civilized and the savage". De este modo, sin importar si se trata o no de monstruos (que, de hecho, lo son[18]) se convierten en uno más de los enemigos de Teseo, esos enemigos injustos y abusadores, a los que el héroe debe enfrentar para hacer cesar sus atropellos y restablecer el orden. Teseo ya ha recorrido un largo camino de victorias sobre personajes abusivos. Ha vencido en Epidauro al violento Perifetes porque este, amenazando con su maza, no lo dejaba avanzar, como era su costumbre frente a todo transeúnte (8.1); a Sinis Pitiocamptes en el Istmo (8.3), a Escirón en Mégara (10), a Damastes Procrustes en Eréneo (11) y a Cerción de Arcadia (11), dando prueba de su virtud, los asesinó mediante un castigo que pretendía ser aleccionador: utilizando los mismos métodos que ellos empleaban a la hora de causar daño a los inocentes; también de manera justificada mató al toro de Maratón, ya que este importunaba a los habitantes de Tetrápolis (14). Estos episodios se suceden uno tras otro; son breves, no se detienen en descripciones ni introspecciones, pues no tienen otra intención más que la de probar la destreza heroica de Teseo en el combate contra las injusticias[19]. El relato de los centauros se alinea, pues, junto con estos. Entendemos que, desde el planteo de Plutarco, los centauros no son monstruosos por su naturaleza bestial o fuera de lo normal —de acuerdo con lo que podríamos esperar a partir de nuestro conocimiento de estos seres mitológicos— sino por sus acciones inmorales. Otra prueba del poder justiciero del héroe (junto con la justificación de su accionar) la hallamos también en el episodio del Minotauro; es el amor hacia su pueblo, que se encuentra sometido por el yugo de un temible Minos, lo que impulsa a Teseo a ir por propia voluntad a la isla de Creta para castigar al abusador, desplegando todo su valor heroico y encarnando un espíritu civilizador. Asimismo, Plutarco opta, según vimos, por desarrollar con

18 No hace falta exponer los rasgos monstruosos de la figura del centauro, ser mítico de gran relevancia en la tradición legendaria. Son mencionados en numerosos pasajes de la literatura: Pi., *P.* II, 39 ss.; Hom., *Od.*, XXI, 295 ss. Ov., *Met.,* XII, 210 ss., etc. Cf. Daremberg y Saglio (1877-1919: 1010-2).

19 "[...] the monster is a metaphor for all that must be repudiated by human spirit. It embodies the existential threat to social life, the chaos, atavism and negativism that symbolize destructiveness and all other obstacles to order and progress, all that which defeats, destroys, draws back, undermines, subverts the human project [...]" Gilmore, 2003: 12.

ISBN 978-987-3617-74-4

más detalle la historia del general Tauro, dejando en evidencia la crueldad del adversario (a tal punto era cruel, que incluso era odiado por los propios cretenses), con lo que se refuerza con un motivo más el asesinato de Teseo.

› *Conclusiones: la complejidad de la dimensión heroica*

Haremos a continuación un repaso de los episodios analizados, que nos ayudará a delinear las conclusiones finales. El más sencillo de los episodios es el de los centauros; hemos visto que en él se evita por completo cualquier alusión sobrenatural y cualquier mención de las características monstruosas de los enemigos de los lapitas y de Teseo[20], destacando solamente su mala conducta digna de castigo. El episodio del Minotauro reviste una mayor complejidad. La versión mítica consigna las características del monstruo que podríamos llamar "externas"[21] (su naturaleza doble y su origen impuro); la versión racionalizada, los rasgos de su conducta. Si nos atenemos a la primera, Teseo, evidentemente, ha sobresalido en valor, pues ha derrotado a un peligroso θηρίον, ser deforme que devora hombres. Si nos atenemos a la segunda, Teseo ha sobresalido desde el punto de vista moral[22], porque somete al cruel general Tauro, merecedor del castigo no solo por ser instrumento de Minos en contra del pueblo ateniense, sino también (y sobre todo) por tratarse de un hombre sin escrúpulos, que genera odios incluso entre los habitantes de su propia tierra. Por último, el relato del enfrentamiento con Fea está planteado de manera opuesta al de los centauros: no importa la conducta del enemigo; este debe ser asesinado por tratarse, simplemente, de un ser monstruoso. La referencia a la monstruosidad no se esconde, como en el caso de los centauros, sino que se alude con la denominación θηρίον, breve, aunque no tanto, ya que es suficiente para que, a partir de allí, Plutarco haya desarrollado una explicación acerca de las razones por las cuales Teseo debe asesinar a estos seres.

A partir de lo dicho anteriormente concluimos que en la figura del monstruo se resumen las dos facetas más importantes que quiere destacar Plutarco del personaje de Teseo. Por un lado, lo animal y, por ende, lo violento y salvaje del monstruo, atributos que también debe poseer el héroe—en cierta medida, al menos—para vencer a este tipo de seres. Plutarco da cuenta de ello mediante los episodios del Minotauro y de la cerda de Cromión; ambos son θηρία en el estricto sentido de la palabra, seres bestiales que exceden los parámetros naturales, y es deber del héroe superarlos en fuerza física y en valentía. Por otro lado, el monstruo representa lo incivilizado, la falta de valores y de restricciones morales, la inmoderación, aquello que Teseo debe combatir como héroe fundacional de Atenas, para traer orden y paz a su pueblo, como lo demuestra el enfrentamiento con los centauros, con Tauro, y con los otros enemigos menores (Perifetes, Sinis, Escirón, etc.). La categoría de lo monstruoso exhibe, pues, la compleja naturaleza del héroe, cuyas características no son abarcables desde una sola perspectiva.

---

20 De hecho, ni siquiera se les adjudica la caracterización de θηρίον o alguna equivalente que designe su monstruosidad, como θήρ, término que según Chantraine (s. v. θήρ), se aplica habitualmente a los centauros (en Homero, por ejemplo).

21 En el sentido de que le vienen dadas desde el nacimiento y determinan su naturaleza.

22 Esto no quiere decir que Teseo no se haya valido de su fuerza física y de su valentía, sino que, simplemente, se pone en evidencia la dimensión ética. Acerca de la importancia de la virtud moral del héroe de Plutarco, cf. Duff, 1999: 72-78.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bailly, A. (1960). *Dictionnaire grec-français.* París, Hachette.

Brown, T. S. (1946). "Euhemerus and the Historians", *The Harvard Theological Review*, vol. 39, nº 4, 259-274.

Buxton, R. (1994). *Imaginary Greece: the Contexts of Mythology.* Cambridge University Press.

Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots.* Paris, Klincksieck.

Daremberg, Ch., Saglio, E. (1877-1919). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.* París, Hachette.

Den Boer, W. (1969). Theseus: The Growth of a Myth in History, en *G&R*, Second Series, vol. 16, nº 1, 1-13.

Duff, T. (1999). *Plutarch's lives: Exploring Virtue and Vice*. Oxford, Clarendon Press.

Flacelière, R. et al (eds.). *Plutarque, Vies* (t. 1), troisième tirage revu et corrigé par J. Irigoin. Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Gambón, L. (2005). Reimaginando al Minotauro de la Atenas clásica, en *Jornadas de Hum. H. A.* Bahía Blanca, agosto.

García Gual, C. (1992). *Introducción a la mitología griega.* Madrid, Alianza.

Gilmore, D. (2003). *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and all Manner of Imaginary Terrors.* University of Pennsylvania Press.

Hornblower, S., Spawforth, A. (eds.) (2000*). The Oxford Classical Dictionary.* Oxford University Press.

Lenfant, D. (1999). Monsters in Greek Ethnography and Society in the Fifth and Fourth Centuries BCE, en Buxton, R. (dir.), *From myth to reason? Studies in the Development of Greek Thought.* Oxford, 197-208.

LSJ = Liddell et al. (1989). *Lexicon.* New York, Oxford University Press.

Mills, D. H. (2000). *The Epic Hero.* The Johns Hopkins University Press.

Morford, M. P. O. (1971). *Classical Mythology.* London – New York, Longman.

Stadter, P. A. (ed.) (1992*). Plutarch and the Historical Tradition.* London, Routledge.

ISBN 978-987-3617-74-4

Harold Bloom e a monstruosidade de Shylock em O mercador de Veneza[1]

Cássio Henrique Rocha Moura / Núcleo de Estudos de Crimes, Pecados e Monstruosidades, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

O crítico literário norte-americano Harold Bloom se destaca tanto pela qualidade quanto pela polêmica de seus trabalhos. Seu interesse por obras e autores é enciclopedicamente amplo, mas desperta a atenção dos estudiosos pela incisiva defesa que faz dos textos que considera canônicos. Ao lado de Dante Alighieri e Miguel de Cervantes, é William Shakespeare quem se destaca para o crítico, que dedica a maior parte do prólogo de seu livro *Como e porque ler* a elogiar o dramaturgo inglês. Para Bloom, a obra de Shakespeare "*encerra* todos os princípios da leitura" (2001, a: 21); "autor algum, antes ou depois de Shakespeare, exerceu controle da narrativa como ele o fez" (2001, a: 24), e "ela é a única rival possível da Bíblia, em força literária" (2001, a: 193). Tais proposições, certamente, nos despertam o interesse pelo estudo das críticas de Bloom e das peças de Shakespeare.

Naquele livro, Bloom afirma que foi criticado por ter dito que Shakespeare teria "*inventado o humano*, conforme hoje compreendemos tal conceito" (2001, a: 195). Tal crítica decorre de um livro seu que traz essa assertiva logo no título: *Shakespeare: a invenção do humano*, publicado anos antes. Mas as repreensões não fizeram Bloom repensar a majestade de Shakespeare e, nas páginas de *Como e por que ler*, o americano esforça-se para defender seu posicionamento.

A defesa ferrenha de qualquer pensamento sempre faz desconfiar até os mais ingênuos dos interlocutores e deve ser objeto de análise para comprovar, refutar ou simplesmente aperfeiçoá-lo.[2] É ao que me proponho neste artigo. Se Bloom defende com tanta veemência os escritos de Shakespeare – em relação aos nossos contemporâneos e aos contemporâneos do inglês –, tomarei uma de suas afirmações para confrontá-la com outros estudos e testar a validade de seus argumentos.

A principal tese de Bloom que investigo é a de que "Shylock não é um monstro; antes, é um exemplo de um ser humano cuja existência seria perfeitamente admissível" (2001, b: 235). Para tanto, analisarei os motivos que levam o crítico a esta conclusão, as perspectivas em que se pode estudar o mal e a monstruosidade, a representação desta última feita por Shakespeare em *O mercador de Veneza* e, por último, a validade daquele pensamento de Bloom.

Em *Como e por que ler*, o autor procura resgatar a percepção da ironia como um dos princípios de leitura de obras literárias. Segundo ele, "a morte da ironia é a morte da leitura" (Bloom, 2001, a: 22) e "se não houver um renascimento da visão irônica, algo mais do que aquilo que outrora chamávamos de 'literatura de ficção' será perdido" (2001, a: 23). Bloom usa essa

[1] Este trabalho foi orientado pelo professor Julio Jeha e contou com o apoio financeiro da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Em *O mercador de Veneza*, Pórcia sabe que a defesa excessiva merece desconfiança: "Não fale mais, pois fico com receio / Que vá dizer que é algum parente seu, / Já que o elogia com tamanho empenho!" (II, ix)

ISBN 978-987-3617-74-4

percepção irônica para estudar *O mercador de Veneza*: primeiro, confronta a ética de judeus e cristãos na peça, igualando-os em falta de misericórdia, e depois, propõe que Shakespeare caricaturou o personagem judeu de Christopher Marlowe, em *O judeu de Malta*.

Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare traz um personagem judeu em conflito com os demais personagens, todos cristãos (exceto a filha daquele judeu, que se envergonha das origens). Desse conflito surgem dois núcleos éticos: um de cristãos vitimados pela esperteza e pela ira dos judeus; outro, de judeus impiedosos e vingativos ante os cristãos. A trama se desenvolve a partir da disputa entre esses pólos e não seria vencida pelos venezianos ante o estrangeiro não fosse a intervenção e a esperteza de Pórcia, com uma solução jurídica digna "dos romanos de outro tempo" (Shakespeare, III, ii).

Mas para Bloom, a ironia permeia a trama tanto nas relações que se desenvolvem em seu interior, como na relação com a peça de Marlowe. Para ele, não há diferença ética entre Shylock e os demais personagens, como se poderia pensar tendo em vista a crueldade daquele. É bem verdade que "o espírito de Shylock encontra-se enfermo, desvirtuado pelo ódio", mas isso não nos permite falar da "'estupidez espiritual' de Shylock e da 'bondade desinteressada' de Antônio", pois "ironicamente o melhor cristão da peça [Antônio] é imbatível ao cuspir e dar pontapés em judeus" (Bloom, 2001, b: 230), mostrando "sua beatice ao xingar e cuspir em Shylock" (2001, b: 223). Assim, não haveria a formação de dois núcleos éticos, pois todos os personagens possuem as mesmas inclinações à crueldade e ao desprezo pelo estrangeiro.

Da mesma forma, se "o discurso de Shylock revela um espírito forte, maligno, negativo, absolutamente inesquecível" (2001, b: 225), segundo Bloom, invocando a Deus que o livre da misericórdia de Pórcia, "ninguém em *O mercador de Veneza* é o que aparenta ser" (2001, b: 228), pois "Shakespeare, com mais sutileza do que Marlowe, demonstra que, embora os cristãos (excetuando-se Graziano) sejam mais refinados do que Shylock, não são mais misericordiosos" (2001, b: 236). Bassânio e Lorenzo são caçadores de dotes; a mimada Jéssica é ladra de seu próprio pai; Graziano é um corrupto; enfim, conforme o crítico norte-americano, "para a própria Pórcia, bem como para seus amigos, dinheiro é o que importa" (Bloo, 2001, b: 231), e "a tentativa de Antônio no sentido de distinguir entre o mercantilismo por ele praticado e a usura de Shylock não convence ninguém" (2001, b: 238). Com isso, todos os comportamentos dos inimigos de Shylock fazem com que eles sejam tão gananciosos e implacáveis quanto o judeu, de maneira que não se sustenta a separação ética dos dois núcleos de personagens.

Esse jogo de ambivalência axiológica gera a grande ironia interna da peça que é Shylock aprendendo com a justiça cristã e igualando sua ética à dos venezianos ao vender-se e aceitar a catequese católica. Mas acompanha essa ambivalência interna a ironia externa, já que, para Bloom, a tentativa de Shakespeare em "ser melhor do que Marlowe – no estilo do próprio Marlowe" (2001, b: 225) é alcançada e a própria peça de Shakespeare é uma caricatura da peça de Marlowe.

Shakespeare teve de fazer com que seu personagem judeu superasse o judeu marloviano utilizando a ironia e a caricatura de Barrabás. Como a peça de Shakespeare também trazia a "lenda da libra de carne" – conhecida história de um mercador que empenha seu próprio corpo – e seria montada após o sucesso da peça de Marlowe, era necessário que o vilão veneziano fosse mais interessante que o maltês. Segundo Bloom, a forma encontrada por Shakespeare para caricaturar Barrabás foi a ironia através das relações conflituosas e da ambivalência axiológica

ISBN 978-987-3617-74-4

entre a ética do judeu e a dos cristãos.

Acreditando que "a ironia shakespeariana (...) é a mais abrangente e dialética de toda a Literatura Ocidental" (2001, a: 23), Bloom estuda o judeu de Shakespeare em relação ao judeu de Marlowe, Barrabás, pois "devemos encarar o 'Judeu de Veneza' como uma reação, uma guinada irônica com respeito ao Judeu de Malta" (Bloom, 2001, b: 224). O crítico vê em Barrabás uma irrealidade grotesca que o torna monstruoso e que, obviamente, não representa um judeu autêntico, mas um personagem caricato. A motivação malévola de Barrabás é a simples dicotomia judaísmo–cristianismo, já que, segundo Bloom, em *O judeu de Malta*, "cristãos e muçulmanos saem-se pior do que Barrabás, pois, se pudessem, seriam tão perversos quanto Barrabás; falta-lhes, porém, a índole malévola" (2001, b: 234), que não falta aos cristãos de Veneza, detentores de uma maldade inata. Por isso, segundo Bloom, Shakespeare supera Marlowe e inventa o humano.

A caricatura shakespeariana nos coloca diante de dois personagens muito distintos, pois "o demoníaco Barrabás, delirante em sua perversidade, nada tem em comum com Shylock, figura amarga cuja vingança permanece centrada em Antônio" (Bloom, 2001, b: 234). O maltês seria um monstro, o veneziano um ser humano perfeitamente admissível. Para Bloom, Shylock tem suas motivações para empreender a crueldade contra Antônio – só "revida as constantes provocações anti-semitas" (2001, b: 240) – e se comporta como qualquer outro personagem da peça, judeu ou cristão, mercador ou usurário, serviçal ou herdeiro. Ele não seria um monstro porque sua ética não destoa da ética veneziana e porque não dissimula suas posições ante os cristãos. Ao contrário, expõe-se aos demais mercadores e ao Duque a ponto de ficar vulnerável ao ataque de Pórcia quando se instala o Tribunal. Já Barrabás "é dissimulado, sempre consciente de estar representando" (Bloom, 2001, b: 236), judeu malvado simplesmente por ser judeu.

Bloom rejeita a representação da monstruosidade em Shylock em razão de uma dicotomia entre os demais personagens da peça e em razão da caricatura que o distancia de Barrabás. Se Shylock fosse um monstro, segundo o crítico, os demais personagens também o seriam, já que se guiam pela mesma ética. O contrário também se aplica: "se Shylock é um vilão, um assassino, então, Graziano, embora um tanto grosseiro, será um bom sujeito, lépido e fagueiro em seu anti-semitismo" (Bloom, 2001, b: 225). Além disso, a representação inversa, paródica, que Shakespeare pretende fazer de *O judeu de Malta*, não permite que, sendo Barrabás um monstro, Shylock também o seja.

Bloom coloca a ironia como um princípio de retomada da leitura de obras literárias. A imagem irônica deve ser percebida tanto nos valores internos da obra como em relação a outras obras e aos valores humanos e, se ela for perdida, "o valor literário será irrecuperável" (Bloom, 2001, a: 23). Intimamente ligada à ironia está a ideologia, pois "a ironia liberta a mente da presunção dos ideólogos" (2001, a: 24) e "a ideologia (...) compromete a percepção e apreciação da ironia" (2001, a: 21). Segundo Bloom, é preciso livrar-se das amarras ideológicas para perceber a ironia de um texto. Se nos deixarmos guiar pelos aspectos ideológicos de uma obra, os autores morrerão quando a História os contrariar e a grandeza de Shakespeare, por exemplo, poderia ser reduzida à discussão sobre sua possível bissexualidade. Bloom acredita que "somos mais do que ideologia, sejam quais forem as nossas convicções" (2001, a: 24). Por isso a necessidade de olharmos, na representação shakespeariana, o que há de humano, excluindo-se as influências culturais.

ISBN 978-987-3617-74-4

Entretanto, creio que Bloom não abandonou a ideologia para identificar a representação irônica da monstruosidade de Shylock. A chave de ironia que lhe abre o entendimento da peça depende de valores, ideologias e convicções sociais, ainda que tenhamos de recorrer aos estudos da modernidade para identificá-las. O livro que teoriza a sua crítica a *O mercador de Veneza* não é coerente com o que lhe foi necessário para entender a obra. Bloom afirma que o controle narrativo de Shakespeare "desafia qualquer contextualização imposta às suas peças" (2001, a: 24), mas o critério que ele usa para perquirir da monstruosidade do judeu de Veneza depende de contextualização e do universo ficcional da obra. A sua luta para defender a superioridade de Shakespeare e a ironia como princípio da leitura parece impedi-lo de perceber que contradiz seu método ao propor que a humanidade de Shylock é admissível ante a ética dos demais personagens da peça. Bloom é tão ferrenho nessa posição que chega a afirmar que "Shylock, por estranho que pareça, não é nada teatral" (2001, b: 233) e que, ao contrário de Barrabás, que é dissimulado, "Shylock é de uma sinceridade e de uma tenacidade que assustam. Jamais representa um papel: é simplesmente Shylock" (2001, b: 236), ignorando que durante toda a negociação com Antônio o judeu mente sobre sua intenção de receber a libra de carne.

Ao traduzir os valores que norteiam os cristãos de *O mercador de Veneza* e confrontá-los com a ética de Shylock, Bloom contextualiza a monstruosidade desse personagem, analisando-a em relação aos valores vigentes na Veneza shakespeariana. A comparação, que coloca Graziano como necessariamente bom se Shylock for tido como mal, mostra como o crítico prende-se à polarização dos personagens. Porém, a leitura de *O mercador de Veneza* que pretenda ser universal e antropológica, como queria Bloom, não pode aceitar essa dicotomia que impede a representação da maldade e da monstruosidade apenas porque não há personagens na peça que encarnem a bondade humana. Aceitá-la seria banalizar o mal e reconhecer a morte de valores que definem a humanidade. Ou seja, aceitar essa dicotomia é sujeitar-se a uma ideologia que retira o mal e o humano de sua constituição íntima (e de sua capacidade de se dar leis universais) e os colocam em relação aos valores vigentes em determinada época – o que definitivamente não é o desejo de Bloom ao teorizar sobre a leitura irônica e não ideológica.

O jogo dicotômico e contrastante não faz a monstruosidade de Shylock diferente da de Barrabás e de Pórcia e seus amigos. As ações do usurário não são contrárias apenas às regras sociais específicas de um grupo em um determinado momento histórico (cristãos venezianos da renascença) que fariam dele apenas "um indivíduo a ser corrigido". Ao contrário, suas posições são monstruosas na medida em que se inserem num contexto de referência universal, (anti)cosmológico, segundo o conjunto das leis do mundo (Foucault, 2001: 72). Independentes das posições dos outros personagens, a antijuridicidade de Shylock o coloca como um monstro, cujo contexto de referência é a lei, e que constitui "não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza" (2001: 69). A subversão da natureza e do jurídico – no sentido lato – exclui a análise puramente individual e dicotômica da monstruosidade em favor de uma análise universal.

É certo que a caracterização do que seja o monstruoso também se dá sempre em relação ao que é humano, formando uma dualidade necessária entre os dois conceitos. Julio Jeha diz que a monstruosidade, como metáfora do mal que "ocorre no reino estético ou moral" (2007: 19), "consiste na desordem da vontade humana" (2007: 16). Luiz Nazario, na mesa linha, explica que "o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade" e "a maior parte dos

ISBN 978-987-3617-74-4

atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana" (1998: 11). Entretanto, ao contrário do que fez Bloom para identificar a monstruosidade de Shylock, essa dependência dos conceitos para suas definições não nos obriga a considerarmos apenas aspectos particulares e individualizados do comportamento humano. A caracterização do humano feita por Bloom precisava respeitar critérios de necessidade e universalidade.

Segundo Denis Rosenfield, "há modos determinados de transgressão que não têm somente um alcance individual (...) mas põem-se ao nível individual e coletivo como sendo necessariamente malignos" (1988: 134). Ainda de acordo com ele, "uma prova positiva de uma ação fundamentalmente má não é possível se nós permanecermos junto à dimensão individual dos males morais" (1988: 15). Quando Shylock investe suas forças contra Antônio, pretende não apenas vencer sua concorrência que rebaixa os juros cobrados em Veneza (Shakespeare, I, iii), mas também vingar-se de todos os cristãos.[3] A única meta da inventiva de Shylock é o mal geral de um grupo.

Essa meta única ou última de produzir o mal, ademais, caracteriza as ações de Shylock como fruto da vontade maligna, que, em demanda da liberdade, investem contra a sobrevivência de um grupo e transgridem preceitos racionais.[4] A permissividade mercantil de Veneza – liberal ao extremo na definição dos objetos dos contratos – faz aflorar em Shylock o desejo de possuir o corpo do outro. Mas esse direito só existe em "estado de natureza" (Hobbes, 1979), o que faz de seu possuidor um monstro, pois se constituirá em "uma força da natureza desviada contra a humanidade" (Nazario, 1998: 17). A monstruosidade de Shylock é reforçada quando este ataca outros seres humanos, aproveitando-se da liberdade comercial veneziana, pois, segundo Rosenfield, a maldade "se situa na liberdade, ela se põe como perversão de uma regra ou mesmo da capacidade humana de se dar regras" (1988: 34). O inconsequente livre-arbítrio de Shylock o deixa impiedoso na inventiva contra os cristãos e o leva a externar "o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição", como diria Nazario (1988: 13), ao descrever o modo de agir dos monstros.

A liberdade comercial de Shylock é explorada numa subversão à lei que transcende seus limites estritamente jurídicos e a deixa sem reação diante da investida fatal contra o mercador. Se para todas as subversões da lei existe uma contrarresposta na forma de sanção, a transgressão da monstruosidade, ao contrário, furta-se a essa sanção. Para Foucault,

> o monstro contradiz a lei. Ele é a infração, e a infração levada ao seu ponto máximo. E, no entanto, mesmo sendo infração (infração de certo modo no estado bruto), ele não deflagra, da parte da lei, uma resposta que seria uma resposta legal. Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo. (2001: 70)

Shylock é esse indivíduo monstruoso que abre uma lacuna no direito e que o deixa inapto a solucionar, por si, a querela legal.[5] Com Shylock, para que o direito veneziano fosse eficaz,

[3] Eu o odeio porque é cristão" (I, iii).

[4] "E transgressões geram monstros", como lembra Jeha (2009: 20).

[5] Note-se que o Duque, representante da lei, abstém-se de julgar o caso, aceitando sua impossibilidade (e a impossibilidade mesma da lei) em solucionar a questão que se lhe põe: "Terei de dispensar o tribunal, / A não ser que Bellario, um grande sábio, / A quem pedi viesse ouvir o caso, /

precisou-se que Pórcia o recriasse através de uma casuística e da inteligência humana. Sozinho, em sua forma estática, o direito ficaria totalmente refém da capacidade subversiva do usurário.

Os exemplos de ações irracionais, a desonra da humanidade do outro, a luta contra um grupo, o livre-arbítrio que o faz investir contra a natureza humana e, enfim, a manifestação da vontade maligna por Shylock nos levam à representação da monstruosidade naquele personagem. Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare cria um monstro encarnado por um judeu que pretende ter meio quilo de carne de um cristão. Ainda que a ética de todos os outros personagens não seja conflitante com a sua, Shylock não é um ser humano *admissível* – meramente anormal e que precisava apenas ser corrigido – como pretendeu Bloom, porque age em desacordo com os preceitos racionais que individualizam o homem como ser. As conclusões de Bloom consideram a monstruosidade de Shylock a partir de uma ideologia que opõe cristão a judeu e não a partir de uma análise do que há de humano e monstruoso na ética de cada personagem. Bloom nega a leitura ideológica em favor da humana e universal em seus escritos teóricos, mas ao estudar *O mercador de Veneza* comporta-se como um ideólogo refém da polarização contextual das personagens.

Chegue logo." (IV, i).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Bloom, H. (2001a). *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva.

Bloom, H. (2001b). *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva.

Foucault, M. (2001). *Os anormais: curso no Collège de France* (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes.

Hobbes, T. (1979). *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, Abril Cultural.

Jeha, J. (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, UFMG.

Jeha, J. (2009). Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*, en Jeha, J., Nascimento, L. (org.), *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte, UFMG, 11-23.

Nazário, L. (1998). *Da natureza dos monstros*. São Paulo, Arte & Ciência.

Rosenfield, D. (1988). *Do mal*. Trad. Marco A. Zingano. Porto Alegre, L&PM.

Shakespeare, W. (2009). *O mercador de Veneza,* en Shakespeare, W., *Comédias e romances*: *teatro completo.* Vol. 2. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

ISBN 978-987-3617-74-4

Da cidade monstro e da cidade devorada

Lesle de Souza Nascimento / Universidade Federal de Minas Gerais

Umberto Eco em *Sobre a literatura*[1] relata que, quando o personagem Casaubon, do seu romance *O pêndulo de Foucault*, estava aos pés da Torre Eifel em Paris, ele vê a construção como um ser monstruoso. Para essa referência, Eco afirma que se colocou no centro das "patas" da torre e passou a olhá-la de todos os ângulos possíveis, sempre de baixo para cima. Além disso, estudou todos os textos possíveis da época daquela construção, especialmente os mais indignados e violentos. Desse modo, esperava realizar uma colagem de tudo o que foi lido a fim de que os leitores experimentassem o estranhamento daquele empreendimento na ocasião de sua construção. A impressão de monstruosidade, do escritor e de seu personagem, migrariam, assim, para o leitor.

Henriqueta Lisboa (1901-1985) é a primeira poetisa eleita para a Academia Mineira de Letras em 1963. Considerada como um dos grandes nomes da lírica modernista, dedicou-se além da poesia, a ensaios e traduções. Nasceu na cidade de Lambari em Minas Gerais. Conquistou vários prêmios e títulos honoríficos, sendo um deles "Cidadã Honorária de Belo Horizonte" em 1972. Quando do recebimento da homenagem retribui a gentileza com o poema *Belo Horizonte Bem Querer,*[2] publicado no mesmo ano, no qual descreve a história da fundação e o crescimento da cidade.

Belo Horizonte, a capital do estado de Minas Gerais, possui pouco mais de cem anos de existência oficial e mais de trezentos anos de história como fazenda e arraial. É uma cidade incrustada nas montanhas do sudeste do Brasil com, aproximadamente, dois milhões e quinhentos mil habitantes. Sua acelerada modernização acabou por conferir a ela um caráter monstruoso.

Luiz Nazario destaca o gigantismo, o descontrole e a voracidade como algumas características da monstruosidade.[3] No poema "Belo Horizonte Bem Querer", Henriqueta Lisboa ao fazer uma analogia entre a cidade e um ser vivo, possibilita uma leitura da cidade como um ser vivo monstruoso. A pluralidade de sentidos no texto estimula essa leitura. O poema expõe a transgressão dos limites estabelecidos pelo planejamento registrado no mapa da cidade.[4] A cidade escrita é, assim, burlada; sua coerência e simetria são suplantadas pela modernização que, feroz, provoca um crescimento para além das fronteiras dos mapas.

A transformação da cidade começa, segundo o poema:

> Em certo planalto agreste
> ao pé de montes de ferro,
> ladeando bichos selvagens
> ressoam botas de couro

1 Eco, 2003.

2 Lisboa, 1972.

3 Nazario, 1998, 24-42.

4 Rama, 1985.

ISBN 978-987-3617-74-4

Certo planalto agreste situa espacialmente a cidade, bem como ao pé de montes de ferro revela sua vocação para a mineração. Os bichos selvagens evocam um ambiente ainda não corrompido. A poetiza marca, metonimicamente, a chegada da cultura, nesse espaço descrito como natural, a partir das botas de couro que ressoam.

A construção da cidade moderna se dá, no poema, a partir da junção de

> Brancos pardos pretos índios
> de mãos dadas em ciranda
> de vencida palmo a palmo
> vão alargando o Cercado
> (...)
> Erguem tendas e cafuas
> soalho de terra vermelha
> colmo de leve capim.
> Nessas várzeas recortadas
> de veios e fitas d´água
> fazem o gado pascer.
> Multiplicam as sementes
> e as raízes da lavoura
> léguas em torno são glebas
> para o trabalho e a riqueza.
>
> Minas Gerais, este ponto
> de alfinete no teu mapa
> vai mudar-se numa estrela.

A ausência de conflito entre as etnias, de mãos dadas, em ciranda, apontam para o companheirismo daqueles que foram cooptados para a construção da cidade. Estes, como se viu, vão alargando o cercado, portanto, as marcas originais da cidade. Construtores, erguem tendas, habitações rústicas, em meio às várzeas, os córregos e os rios, fazem gado pastar, plantam lavouras e, assim, intentam com o trabalho, a riqueza.

Minas, a partir desse momento, vaticina o verso, irá mudar de estatuto. Sua condição menor, arcaica, marcada pela singela imagem do alfinete no mapa, mudará para a de uma estrela. Dessa forma, o Estado assumirá uma importância que ainda não tinha. Contudo, de acordo com Mariângela Paraizo,

> O crescimento desordenado das grandes metrópoles se tornou um dos principais problemas contemporâneos. Se já não nos movem as promessas que subsidiaram a criação das cidades, também não sabemos ao certo o que devemos procurar, embora desconfiemos de que não se trata de trocar de utopia, mas de construir uma outra perspectiva, uma outra posição, uma outra posição discursiva que ainda não se desenhou com clareza.[5]

A cidade, no Estado em transformação, é representada como um ser que redefine uma minuciosa topografia do espaço arcaico. Como um ser vivo, a cidade, não deixa de crescer, revelando-se ou sendo revelada, de forma imprevisível e fortuita.

> Uma cidade se levanta
> do solo às nuvens.

5 Paraizo, 2007, 83.

ISBN 978-987-3617-74-4

De atalhos parte para avenidas.
Do caos se amolda à geometria:
triângulos quadriláteros círculos.
Uma cidade sobe dos prados
para o lombo das serras.
Destrói choupanas e constrói
arranha-céus.

É um ser total de osso e carne,
tem nervos, músculos e sangue:
o sangue de seus habitantes
os nervos de seus habitantes
a própria força e fraqueza.

Ao se apropriar do fôlego de seus habitantes, a cidade, antes adormecida, adquire força para seus nervos, músculos e sangue, como registra Henriqueta. A cidade, o corpo vivo, "se levanta do solo às nuvens", "sobe dos prados ao lombo da serra" e se faz em "colunas firmes" em um vórtice irreversível. Ao mesmo tempo, a cidade se alimenta, de forma vampiresca do sangue, dos nervos e da força de seus habitantes, mas como uma crisálida,[6] em estado de preparação, em expectativa de ação ou revelação, a cidade devora seus habitantes para crescer.

Assim, a cidade moderna devora seus habitantes, devorando-se a si mesma, provocando a desarmonia que se abateu sobre outras tantas grandes cidades afetadas pelo acelerado desenvolvimento moderno. Henriqueta Lisboa registra em versos, sentimentos antagônicos de amor e de apreensão diante desse avanço da cidade moderna sobre a cidade antiga. A capital de Minas Gerais já tinha, naquela época, sofrido mutações e estava, como ainda está, alterando-se, modificando-se.

Em um álbum de fotografias arquivado no acervo da escritora, depositado no Acervo de Escritores Mineiros da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, existem imagens que congelaram momentos de uma capital em plena transformação. Limitada por suas belas montanhas, mas já pronta para escapar dessa prisão natural, a cidade ainda possui vestígios característicos de uma cidade ainda arcaica, mas que ao passar do tempo, como uma maldição, transforma os ossos, a carne, os nervos e o sangue da metrópole em um corpo que não se sabe exatamente em quê irá se tornar, que não para de crescer e visivelmente aglutinar outras cidadezinhas à sua circunferência, diluindo, na prática suas fronteiras. Algumas imagens de Belo Horizonte, nesse álbum, refletem essa estranha incorporação da velha cidade, pela cidade moderna, monstruosa.

Belo Horizonte, em imagens recentes, não parou de crescer e devorar seus habitantes. Ao contrário, a "cidade monstro" anseia por novos espaços, seu planejamento, ora em sintonia, ora em dissonância com seus habitantes, escapa a qualquer planejamento e "impõe um tempo humano e desumano", com "ásperas dissonâncias". Ruas sem saída, viadutos que não levam a lugar algum, praças abandonas e edifícios que balançam, mas não caem compõem esse corpo monstruoso da cidade.

Em *Da Natureza dos Monstros*, Nazario define o monstro como o ser "em oposição à

6 Lisboa, 1972, 51.

ISBN 978-987-3617-74-4

humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio", mas no caso das nossas metrópoles, como exterminá-las se za cidade é, ao mesmo tempo, o monstro e sua vítima. Como na fábula de Robert Louis Stevenson, no *Estranho caso de Dr. Jackyll e Mr. Hyde*, a cidade adquire e o seu duplo poderia ser vista como o médico e o monstro, a cidade que se devora.

Tal qual Umberto Eco, construindo a impressão de monstruosidade da Torre Eifel para seu romance, Henriqueta e o álbum de retratos da cidade velha de Belo Horizonte revelam, em imagens e textos, essa capital monstruosa, porque híbrida e, muitas vezes, violenta, que mesmo, ao se devorar, permite, ainda, que vestígios de uma cidade de outrora sobrevivam no arquivo vivo da poesia e da fotografia.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Burke, P. (2001). *Testemunha ocular: história e imagem.* Bauru, SP, EDUSC.

Carvalho, A. de O., Souza, E. M. de, Miranda, W. M. (1992). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro, José Olympio.

Cohen, J. J. (2000). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte, Autêntica.

Costa, J. E., Novato, A. C. (1997). *Os primeiros 100 anos*. Belo Horizonte, Gráfica e Editora 101.

Eco, U. (2003). *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Record.

Paraizo, M. de A. (2009). De sereias, cidades ou sirenes, en Jeha, J., Nascimento, L. (org.), *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte, UFMG, 81-101.

Jeha, J. (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, UFMG.

Leão, Â. V. (2004). *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte, PUC Minas.

Lisboa, H. (1972). *Belo Horizonte Bem Querer*. Belo Horizonte, EDDAL.

Martins, J. de S. (2009). *Sociologia da fotografia e da imagem.* São Paulo, Contexto.

Medeiros, R. (2001). *Permanências e mudanças em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Autêntica.

Miranda, W. M. (1996). *Belo Horizonte*: a cidade escrita. Belo Horizonte, UFMG; Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.

Nazario, L. (1998). *Da natureza dos monstros*. São Paulo, Arte & Ciência.

Pechman, R. M. (2002). *Cidades estreitamente vigiadas*: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Rama, A. (1985). *A cidade das letras*. São Paulo, Brasiliense.

Rouille, A. (2009). *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, Senac.

Sennett, R. (2003). *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro, Record.

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruosidad, peligrosidad y degeneración: literatura y anarquismo en el inicio de la Nación Argentina

César Martín Barletta / Estudiante Prof. En Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

› *Introducción*

En este escrito me propongo indagar las representaciones vinculadas a los grupos anarquistas que fueran justificadas bajo una diversidad de argumentos, entre ellos, étnicos, raciales y sexuales, sustentados en las miradas eugenésicos y criminológicos de los intelectuales de fines del s. XIX. La discriminación y estigmatizacion a la cual fueron sometidos estos grupos permaneció y se actualizó en el imaginario social de la Argentina durante el siglo XX no pudiendo ser vista como una novedad histórica dado que la discriminación esta presente ya en la cultura colonizadora latino-americana que, a partir de la conquista de América, tuviera como foco a los indios, los negros y los habitantes de las zonas rurales. De esta manera, los discursos fundantes y orientadores de la escolarización en Argentina se construyeron sobre la base de tensiones dicotómicas y jerarquizadas, dando por supuestas la superioridad de una serie de normas y prácticas (modernas, racionales) sobre otras (premodernas, irracionales). Así:

> El extranjero, judío, tano, ruso, gallego seguidos de diversos epítetos, sería tratado con procedimientos de clasificación semejantes a los utilizados antes con nativos y luego con los "cabecitas negras". El racismo, cuidadosamente acariciado por la oligarquía, impregnó a todas las capas sociales, sirviendo para el enfrentamiento y fragmentación de los sectores subalternos entre sí. Penetró el lenguaje pedagógico y es aún hoy uno de los elementos determinantes de las distinciones educativas que producen circuitos desiguales de escolarización y distribución de la cultura. (Puiggrós, 1996: 105)

El 1900 es un momento histórico en el cual la literatura y las incipientes Ciencias Humanas se funden en textos médicos - ficticios que narran lo social describiendo, convenciendo y probando que la disfuncionalidad individual es reflejo de la anormalidad social para todos aquellos que no puedan plegarse al proyecto hegemónico o se opongan abiertamente a él. La formación discursiva hegemónica articula una amplia gama de dispositivos médico - legales, psiquiátricos y culturales con la cual se identificará el futuro de la sociedad negando a los sujetos el certificado de "salud mental" por no acomodarse a la regla. Si hasta entonces el modelo sarmientino de "Civilización y Barbarie" era el apropiado para el análisis de la realidad nacional, será el higienismo, a través de las nociones de lo salubre y lo insalubre, el elegido/construido para luchar contra un invisible enemigo que amenaza al cuerpo nacional e impone la idea de la sobrevivencia social. Así, los mecanismos de exclusión y expulsión se corroboran sobre aquellos que podrían "enfermar" al resto de la población y que son representados como irresponsables,

ISBN 978-987-3617-74-4

peligrosos, criminales, homicidas y/o suicidas, simuladores de locura, hijos ilegítimos o degenerados[1].

El anarquismo se presenta en el campo cultural y social cuestionando la representación dominante del mundo a través del lenguaje y la imagen, pretendiendo convertirse en un modelo alternativo tanto al de la elite tradicional como al de la cultura popular. Hacia el anarquismo se dirigieron distintos sistemas de control que atravesaron el cuerpo social y conformaron el cuerpo de los "Otros" clasificando, jerarquizando y ordenándolo en nuevas posiciones de sujeto que ponen en circulación miedos fantásticos. Ahora bien, estas ficciones paranoicas que señalan al "Otro" como fuente de decadencia nacional deben entenderse bajo una mirada atónita de la oligarquía ante el avance en los reclamos y en las conquistas, no solo de la clase trabajadora sino también de una incipiente clase media. Anarquistas con sus banderas rojas por las calles de la ciudad, socialistas en el Parlamento y la Revolución Radical de principios de siglo plantean un contexto de acción colectiva y de movilización de masas antes inexistente que es contestado por la clase dominante de manera rotunda.

› *Desarrollo*

El tratamiento del espacio en la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires de la *Belle Époque* dentro de la *ciudad oligárquica,* expresará la polarización social y la materialización del enfrentamiento entre los barrios bajos y los palacetes de los grandes bulevares[2]. Es dentro de la ciudad, donde se produce lo que David Viñas señala como *"el drama anarquista"*, que no es sino una representación de un drama mayor. Es que la urbanización capitalista latinoamericana del 900 comienza a ser el escenario de la conformación de una nueva clase social, la clase trabajadora, y de la confrontación de clases.

Desde mediados del siglo XIX las ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar numerosos cambios no solo en su arquitectura y fisonomía sino también en su estructura social. Acompañada por una serie de innovaciones tecnológicas (como es el caso de la construcción de edificios de la administración pública centralizada en Buenos Aires, trazado de calles, ampliación de avenidas, remodelación de la Plaza de la Victoria, instalaciones eléctricas y de agua en los barrios centrales, creación del puerto y de nuevas líneas de ferrocarriles y tranvías) y un aumento vertiginoso de la población, debido al masivo arribo de inmigrantes, el paisaje urbano se ofrece completamente renovado. Las diferentes formas de habitar la ciudad y transitar por ella, posibilitará el surgimiento de nuevas tramas culturales urbanas, como así también otras formas de percepción y subjetividad. Sumado a ello, este es el momento de la consolidación y

1 Entre los autores de la época encontramos estas denominaciones en libros como: "*En la sangre*" (1887), "*Pot-pourri. Silbidos de un vago*" (1882) y "*Sin Rumbo*" (1885) de Eugenio Cambaceres; "*Juvenilla*" (1884), de Miguel Cané; "*La simulación de la locura*" (1903) de José Ingenieros, entre otros.

2 En este sentido, "Viñas distinguió claramente entre clases sociales que habitaban distintas zonas de la ciudad: el sur obrero, bárbaro y sodomita, y la calle Callao, eje del espacio de la clase patricia liberal", a esos espacios correspondían ideologías anarquistas o clericales que se encontraban en profundo enfrentamiento agudizando la escisión (Salessi, 2000: 190).

ISBN 978-987-3617-74-4

especialización del campo intelectual mediante el surgimiento de un mercado editorial local, caracterizado por la oferta de libros y revistas políticas, culturales y literarias de gran tirada, y por la profesionalización y diversificación de la figura del escritor. En este orden de cosas puede decirse que:

> la cultura argentina de comienzos de siglo era una cultura altamente textual, entre otras razones por el impulso alfabetizador que había desplegado la escuela pública desde fines del siglo XIX. Ello había posibilitado la conformación de un amplio espectro de público lector, que sentaba las bases para la constitución de un auténtico mercado editorial caracterizado por la diversidad de sus ofertas: así, mientras los sectores de elite o de las clases dominantes podían encontrarse con una literatura moderna, de autores extranjeros o de autores locales que comenzaban a escribir en consonancia con las tendencias dominantes en Europa, los sectores populares se encontraban con una literatura destinada a ellos, en ediciones masivas de gran difusión. (Retamoso, 2002; 2)

En la conjunción de estos procesos Buenos Aires surge como escenario propicio para el nacimiento y desarrollo de una forma literaria que, ante las transformaciones de la "cuestión social" será la encargada de representar "lo real", reduciendo al mínimo la ficción. De esta manera, se consolida el imperio realista que tendrá tantas vertientes como cantidad de adeptos, teniendo como finalidad establecer una estrecha vinculación entre la obra literaria y la realidad. Relación que se logrará a través de una minuciosa caracterización de ambientes, seguida por una descripción de sujetos y tipos sociales generalizables dentro de un espacio real y localizable, con un calendario preciso.

El realismo tuvo como gran aliado al naturalismo de principios del siglo XX cuyas profundas raíces higienistas hicieron posible la unión entre literatura y medicina. Así, enfermedad, escritura, ciudad y nación se articulan en la construcción/demostración de las voces y hechos de los sujetos que la habitan. El naturalismo tendrá como principal objetivo representar la verdad con una clara intención pedagógica. Esa alianza impulsará el recurso a mecanismos paranoicos para identificar la Otredad, desarrollando explicaciones que dan cuenta de la confluencia entre patologías y conspiraciones tanto sociales como biológicas que amenazaban la vida social. Desesperados relatos que hacen del país un organismo y, de la sociedad, un cuerpo. Discursos naturalistas-positivistas y nacionalistas se entrecruzan para describir e imponer un modelo de nación liberal-racista que, al mismo tiempo, permite una ciudadanía restringida, a la vez que detecta, revela y excluye a los "otros" que vienen a contagiar/enfermar el cuerpo.

La "nación imaginada" sufre una metamorfosis en tiempos de consolidación del Estado argentino, resultando en un segundo tipo de nacionalismo etnolinguistico, "el cual vino a decir que los límites de la nación, cuya identidad ahora se derivaba de supuestas afinidades lingüísticas y raciales, debía coincidir con los del Estado político" (Nouzeilles, 2000: 19). Una "nación étnica" adopta explicaciones raciales en base a informaciones sociales como principios de traducción omniexplicativos que otorgan legitimidad a una amplia cadena de significantes de discriminación. El nacionalismo étnico de la Argentina del 900 expresa una noción de un nosotros sano (varón, racional, criollo y heterosexual) y de un otro patológico (mujer, emocional, inmigrante y homosexual) que estigmatiza y expulsa contra su voluntad.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Peligrosos, degenerados e invertidos*

Como señala Benigno Lugones, periodista y escritor de principio de s. XX, la empresa naturalista será la posibilitadora de indagar sobre la vida de los sectores populares detectando anomalías y peligros. Este discurso elegido por médicos y escritores tratará de localizar en los cuerpos el origen de las diferenciaciones raciales, sexuales y sociales, así como su tratamiento. La finalidad es la legitimación del orden social imperante y el control de las situaciones potencialmente conflictivas a través de la constitución de una trama discursiva basada en las teorías de la degeneración y la regeneración, por un lado, y los principios evolucionistas, por el otro. Así, fue posible ficcionalizar la figura de un sujeto sano y de un sujeto enfermo, construir nociones de otredad y diferenciaciones entre lo normal y lo patológico. De este modo, la literatura realista – naturalista basará sus presupuestos en torno a las narrativas que predicen y previenen el problema del peligro social. Son discursos que se nutren de vertientes moralizantes y de miedo, cuya función es detectar el peligro social y oponerse a él. Peligro que no vendrá de *"fuera de la civilización",* sino que ya se encuentra "*entre nosotros",* y al que se dirigirá toda una maquinaria institucional política y juríca.

La noción de criminal sufre una metamorfosis que la instala ya no dentro de la realización del acto propiamente dicho, como un asesinato o una violación, sino dentro de las posibilidades reales de consecución. Es a partir de fines del s. XVIII donde Foucault marca la aparición del "*sujeto peligroso*". La peligrosidad radicará en la familiaridad afectiva y la cercanía del acto criminal: no estamos hablando de asesinatos por hambre o venganza entre familias o estados, sino de atroces crímenes que se cometen irracionalmente dentro del ámbito familiar. Será entonces la incipiente psiquiatría quién se ocupe de buscar y encontrar explicaciones a ello. Por otro lado, el discurso higienista de fines de s. XIX al ocuparse de las condiciones de salubridad de los individuos, será la encargada de complejizar la noción de peligrosidad, al detectar y localizar a aquellos sujetos que pudieran enfermar al cuerpo social.

El sujeto peligroso es el nuevo enemigo del orden y del progreso de la sociedad, construido en la relación entre discursos e instituciones que configuran los dispositivos médicos y legales. Es así como toda la literatura naturalista se entremezcla con casos clínicos con el propósito de analizar las conductas y los cuerpos de los criminales a fin de anticipar futuras acciones delictivas de los protagonistas y de su descendencia. El carácter biográfico de las novelas expone la importancia concebida a la herencia genética a través de la cual las degeneraciones son transmitidas. Esos elementos biográficos, que en nada pueden ser vinculados con los delitos, constituyen "especies de reducciones anunciadoras, escenitas infantiles, escenitas pueriles que son ya algo así como el análogo del crimen" (Foucault, 2000: 40). Las producciones literarias se ocuparán de mostrar la realidad social a partir de la descripción de los caracteres de los delincuentes, como así también de aquellos que para no caer en las instituciones de castigo y encierro, simulan su locura. Y en esa descripción, que tiene sus raíces en los genes, en las condiciones sociales de vida, en la infancia, en la trayectoria escolar y en los sitios urbanos por donde circula el sujeto, está marcado su destino de condenado, porque "describir su carácter de delincuente, describir el fondo de las conductas criminales o paracriminales que arrastró con él desde la infancia, es evidentemente contribuir a que pase del rango de acusado al status de condenado" (Foucault, 2000: 34).

ISBN 978-987-3617-74-4

La enfermedad y el contagio del cuerpo social son previsibles y están delatadas por las características del sujeto peligroso, una fuerza instintiva hacia el mal de la cual no puede escapar porque es herencia y se hace deseo. El deseo de crimen siempre es correlativo de una falla, una ruptura, una debilidad, una incapacidad del sujeto, todas ellas definidas por "nociones como ininteligencia, falta de éxito, inferioridad, pobreza, fealdad, inmadurez, falta de desarrollo, infantilismo, arcaísmo de las conductas, inestabilidad" (Foucault, 2000: 33). La función de esta literatura será poner en evidencia como *el sujeto se parecía a su crimen aún antes de cometerlo* y demostrar la monstruosidad que se esconde detrás de todo delito.

› *Los monstruos del Libro extraño*

Francisco Antonio Sicardi (1856-1927) publica, entre 1894 y 1902, su Libro extraño, una extensa obra que remite a varias particularidades del libro y de su autor. Sicardi es hijo de inmigrantes, de clase social baja, que sin embargo rompe con la trayectoria esperada y se diploma en Medicina en la Universidad de Buenos Aires. Unido en matrimonio con una mujer perteneciente a la clase alta porteña, se hace merecedor de una importante reputación como médico y como escritor. Su apodo, "el *loco* Sicardi", conjugaba el barrio de Once donde nació y su filiación a la alta burguesía porteña. Poseedor de una imagen de rareza y genialidad, remite a esa posición *extraña* dentro del espacio social, donde se hallaban presentes tanto su origen inmigratorio (y las posibilidades degeneracionistas) como su respetado ejercicio profesional.

La elección del nombre de Libro extraño refiere a la forma de escritura en la que los personajes hablan en tercera persona pero también comentan, leen y dialogan constantemente; extraño, por la cantidad y variedad de historias presentes que hacen de él "una genealogía de la nación"; extraño, por la cantidad de personajes marginales con sus recorridos urbanos. En él se entremezcla de forma visible la medicina y la literatura.

Sicardi se contornea entre los límites del realismo y del naturalismo, apela a la genealogía familiar, a la herencia y a todos los saberes médicos de su tiempo:

> ¿Cómo es el Dr. Fulano?...
> No es extraño, desde que estamos en la década del análisis y del detalle. Eso es bueno, entre otras cosas, tiene este progreso del arte, porque siquiera enseña, con quién tiene uno que habérselas y en lo que se refiere a este gremio, debemos congratularnos, porque los sumos pontífices de la literatura han declarado, que no puede escribirse hoy, si no se sabe medicina. (Sicardi, 1894; 12)

Mientras que las novelas realistas escritas durante las primeras décadas del S. XX están enfocadas en la problematización de los inmigrantes en general, la particularidad de Libro extraño es que la elección radica en presentar de una clase particular de inmigrantes: los anarquistas. Estos últimos se encuentran en la zona del mal dentro de la novela, sobre todo a partir de su personaje principal, Germán Valverde. Otro personaje, Carlos Méndez, así se va a expresar cuando habla sobre el anarquista:

> no apruebo la conducta de algunos agitadores que perturban la conciencia del obrero y que los alejan del trabajo y del ahorro, creando en su espíritu débil utopías peligrosas. Lo que yo he observado en estos suburbios no tiene objeción posible. Todo trabajador con virtud forma su

ISBN 978-987-3617-74-4

> hogar y levanta después en poco tiempo, su alegre casita llena de sol… No se descuide los obreros. Aquí está todo por hacer. Los que aconsejan el ocio y la rebelión no aman a la patria, alejan su progreso… Son indolentes, viven del odio y de la envidia. (Sicardi, 1894; 44)

El sujeto anarquista es peligroso no solo por su conducta desviada sino y sobre todo porque tiene la capacidad de "transmitir" las mismas conductas en los trabajadores. El anarquista es el *monstruo social* que conjuga peligrosidad y perversión, desde el momento que rompe el pacto societal. El monstruo social se diferencia del monstruo natural, en el sentido que es un *monstruo político*. Es aquel que pone en tensión el orden societal a través de su accionar revolucionario o subversivo y disruptivo, "el criminal es quien, tras romper el pacto que ha suscripto, prefiere su interés a las leyes que rigen la sociedad a la que pertenece. Vuelve entonces al estado de naturaleza, porque ha roto el contrato primitivo" (Foucault, 2000: 96)

Los anarquistas -plantea Sicardi en su novela- son seres deambulantes, no tienen un lugar, no se encuentran dentro del orden de lo social, no son siquiera personas, son como fantasmas, es decir, que no se los reconoce como parte de la sociedad. Los crotos pertenecen al mundo natural del afuera, habiendo transgredido toda norma social y cultural, "grandes nómades que giran en torno al cuerpo social pero a los que este no reconoce como sus integrantes" (Foucault, 2000: 99). Así los reconocemos en el Libro extraño cuando relata que:

> más que personas así tirados sobre los pisos desnudos, buscando el sueño que no llega, o durmiendo inconscientes sobre sus delitos, parecen espectros con el rostro y el cuerpo escuálido en sus funestas demacraciones, una legión de larvas que no hubiera tenido nunca semblanza humana, los deshechos vivientes de un mundo que hubiera desaparecido, la tétrica concepción de un Dios demente y brutal. (Sicardi, 1894; 130)

Es el monstruo porque desafía todos los principios de constitución de las modernas naciones capitalistas, es decir que rompe el pacto social por abajo, a través de la revuelta y el nomadismo. El criminal se vuelve monstruoso, y esa monstruosidad del anarquista tiene sus orígenes en rasgos hereditarios y ambientales:

> hay cierta garra fatal que, desde la cuna, enferma el alma de muchos y que hace que desde el punto de vista de la maldad se asemejen los hombres en todos los gremios… Y por eso, porque el mal está en todos los gremios que la cuestión social no se arregla. (Sicardi, 1894; 45)

No todos los trabajadores ni todos los inmigrantes son portadores del mal, solo aquellos a los que se puede relacionar sus características hereditarias y rasgos fisiológicos a posiciones político – ideológicas consideradas revolucionarias y desafiantes del orden establecido. Ese sería el cuadro sintomatologico que diagnosticaría y sentenciaría al sujeto peligroso y del cual habría que defender a la sociedad. Esta perspectiva entiende, como muestra este fragmento de una pericia psiquiátrica citada por Foucault (2000; 15), que "los seres de su especie, en suma, nunca se sienten muy bien asimilados al mundo al que llegaron; de allí su culto de la paradoja y de todo lo que genera desorden". Ambiciosa metáfora del incipiente Estado, Libro extraño, ficcionaliza "*lo raro*" de la vida social argentina previa al Centenario.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Granuglio, M. T. (dir. volumen) (2002). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), tomo 6. Buenos Aires, Emecé.

Nouzeilles, G. (2000). *Ficciones Somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)***.** Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Puiggrós, A. (1996). *Sujetos, Disciplina y Currículum en los orígenes del sistema educativo argentino (1885-1916)*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 3ª ed.

Retamoso, R. (2002). *Vanguardias, Periodismo y Literatura en la Argentina de 1920 y 1930*. Versión digital disponible en: http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/733/Vanguardias%20periodismo%20y%20literatura_A1a.pdf?sequence=1

Rosa, N. (2006). *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos.* Buenos Aires, Santiago Arcos.

Salessi, J. (2000). *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sicardi, F. A (1894- 1904). *Libro extraño. Imprenta Europea Moreno y Defensa*. Buenos Aires. Versión digital disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818329800503862979079/p0000001.htm#1

Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Viñas, D. (2009a). Nueve hipótesis con motivo de los anarquistas latinoamericanos del 1900, en *Anarquistas en América Latina*. Buenos Aires, Paradiso.

Viñas, D. (2009b). Argentina: el lugar de los malones rojos y de la inversión de la dicotomía liberal, en *Anarquistas en América Latina*. Buenos Aires, Paradiso.

ISBN 978-987-3617-74-4

Dos mujeres que aterran: magnetizadoras y asesinas en los umbrales de dos géneros modernos

Sandra Gasparini / Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

La fantasía científica argentina fue edificándose en los relatos fantásticos o en los recodos de narraciones realistas que insinuaban su propia "inseguridad", como ha preferido caracterizarlos Marcelo Cohen (2003). Antes de su emergencia, algunos cuentos de Juana Manuela Gorriti reescriben tópicos de la literatura gótica y romántica europea y proponen muy tempranamente temas que se reelaborarán a partir de 1870, período decisivo para este género. Instalan el protagonismo femenino que esas estéticas habían construido imprimiéndole la particularidad de las luchas políticas de Sudamérica y comienzan a apropiarse sigilosamente del repertorio de las ficciones cientificistas que llegarán años más tarde.

El camino recorrido por el primitivo "magnetismo animal" practicado por Franz Mesmer (1774) hasta llegar al comienzo de las lecciones de Jean-Martin Charcot en la Salpetrière (1882) impregnó buena parte de los conflictos narrativos de los relatos fantásticos del siglo XIX. Los de Gorriti presentan a las mujeres como subjetividades atravesadas por una sensibilidad extrema que les permite acceder a otras realidades y conectarse con otros saberes (que usan eventualmente para dominar a los hombres) y volverse peligrosas.

La elección temática de Gorriti no es un gesto aislado en la incipiente tradición literaria argentina ni en el horizonte ideológico de las grandes capitales europeas o americanas. Los fenómenos psíquicos que anudan estas tramas tendrán su variante patológica en la compleja construcción de la asesina serial Clara/Antonio Lapas, de "La bolsa de huesos" (1896) de Eduardo L. Holmberg, quien trabajaba simultáneamente sobre el efecto de la sugestión y la telepatía en otras dos mujeres ("Nelly" e Isabel, de "La casa endiablada", publicados el mismo año). Clara toca los extremos del saber científico y de la simulación al aprovechar oportunamente sus conocimientos de medicina y travestirse para persuadir a otros jóvenes con el objeto de vengarse.

Hay dos relatos de estos autores en los que el cientificismo impregna algunas prácticas de los personajes femeninos y les permite controlar su entorno con distintas consecuencias: "Quien escucha su mal oye (confidencia de una confidencia)" (1865) de Gorriti y "La bolsa de huesos". En los umbrales argentinos de la fantasía científica el primero y del policial el segundo, estas ficciones proponen que los usos femeninos de saberes que circulan en academias y sociabilidades tradicionalmente masculinas pueden tener derivas peligrosas tanto para quienes los manipulan como para quienes se relacionan con las protagonistas. Pueden convertir a las mujeres en *monstruos* capaces de subvertir, aunque momentáneamente, el orden simbólico.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Conspiradores y magnetizadoras*

En una escena admirablemente escrita de "Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia", relato que Gorriti escribió en Lima y publicó en Buenos Aires en 1865,[1] un conspirador escucha voces en la habitación contigua a la que está refugiado. Logra espiar, por un agujero -con ayuda de un criado que ha construido el pasadizo entre la casa y un edificio que antiguamente ha sido convento-, a la dueña de la voz que lo seduce: una bella y "excéntrica" mujer a la que atisba entre cortinas blancas, flores y el perfume de un sahumerio. Pero algo parece desentonar:

la biblioteca cuya nomenclatura, en la que figuraban los nombre de Andral, Huffeland, Raspail y otros autores, entre cráneos de estudio y grabados anatómicos, habria hecho creer que aquella habitacion pertenecia á un hombre de ciencia, si una simple mirada en torno, no persuadiera de lo contrario" (Gorriti, 1865:142, ortografía y sintaxis original).

Al voyeurismo inicial del "curioso" se añade, entonces, la contemplación de una fabulosa escena: la mujer someterá a una hipnosis profunda a un hombre quien, por comunicación telepática, le brindará información sobre un amor que ella descubre no correspondido, justamente, en ese mismo momento. La frente del hombre "habría preocupado mucho a un observador frenólogo"; sin embargo, lo más inquietante es que el nombre de la "ciencia" que invoca la que hubiese sido confundida con "una maga celebrando los misterios de un culto desconocido" jamás será revelado en el relato. Los lectores podrán estar al tanto de quiénes son estos personajes históricos contemporáneos a la publicación (un precursor de la hematología, un divulgador del magnetismo y un químico francés conspirador) o permanecer ignorando la respuesta.[2]

Y si generalmente en la narrativa de Gorriti vida privada, ficción y política se entrecruzan dando como resultado "ficciones patrias"[3], en lo particular, sus relatos fantásticos, impregnados del gusto gótico y romántico por lo tenebroso, las pasiones amorosas truncas y las prácticas políticas opositoras, se presentan como un proyecto original y temprano de las fantasías científicas de los 70.

En este sentido es sugestivo que la publicación, en 1865, de *Sueños y realidades*, volumen donde apareció "Quien escucha", se entrecruce con el asesinato, ese mismo año, de Isidoro Belzú, entonces presidente de Bolivia y ex esposo de Gorriti, quien se había alejado de él dos décadas atrás.[4] Es significativa la condición de "proscripta" que había pesado desde temprana edad sobre

---

1 Publicado en Gorriti (1865). Citamos por esta edición, a partir de aquí, como "Quien escucha".

2 El narrador del relato enmarcado se pregunta: "Cuál era esa ciencia de que hablaba y qué le habían revelado sus arcanos?" (Gorriti, 1865: 144). Como la "confidencia" del hombre -generadora del relato- queda trunca, la respuesta no se revela en el plano de la peripecia, pero las prácticas del magnetismo y de la hipnosis quedan fuertemente sugeridas por los autores mencionados y los sucesos narrados.

3 Graciela Batticuore (2005) ha estudiado la cuestión de la "autoría femenina" en la producción de Gorriti y otras escritoras del siglo XIX. Si bien lo que denomina "ficciones patrias" son "una serie de relatos menos autobiográficos" de la autora, vinculados a la literatura sobre Juan Manuel de Rosas, afirma que es posible sostener que "*la inseparabilidad entre la vida y la obra* de Gorriti, así como la relevancia de su nombre en el escenario cultural de mediados del siglo XIX, tal vez solo pueda ser comparable, por su popularidad y su éxito, a la de Lucio Mansilla, cuyo temperamento excéntrico precedió también y acompañó el interés del público de sus escritos" (Batticuore, 2005: 284, cursivas del original).

4 La escritora se hace cargo no solo del funeral de Belzú, sino que participa de la fallida conspiración y el enfrentamiento contra quien

ISBN 978-987-3617-74-4

Gorriti y sobre toda su familia. Remarco el motivo de la "proscripción" y de las luchas revolucionarias porque en "Quien escucha" el protagonista del relato enmarcado es, precisamente, un conspirador casi compulsivo, alguien que opera desde la clandestinidad y cuyo accionar en la trama narrativa decide la inconclusión de la fábula, ya que de Perú pasa a Chile y luego a Europa, participando de diversos procesos revolucionarios hasta perderse de la vista de la narradora del relato marco. [5]

En la construcción del narrador del relato enmarcado subyacen los retazos autobiográficos de Gorriti disfrazados en la voz de un varón. Es él quien espía a la mujer magnetizadora (cuyo secreto no sabemos si logra descifrar) y es subyugado (al igual que el sujeto mesmerizado) por sus movimientos y voz. En este relato, Gorriti altera los modos constituidos de acceso al saber, fuertemente atravesados en las sociedades latinoamericanas contemporáneas por relaciones de género, y coloca al varón en el lugar de la contemplación, connotada de pasividad y de arrobamiento irracional (magnetización), pero también en el espacio activo de la lucha revolucionaria.[6]

Gwenhaël Ponnau (1997) ha estudiado algunas ficciones decimonónicas francesas que incluye dentro del *fantástico psíquico*, género en el cual sueños, visiones y alucinaciones, aliados a imágenes personales de fantasmas obsesivos y de una pretendida objetividad médica crean una forma nueva de explorar el yo.[7] No se trata simplemente de "cuentos de espectros": interviene en estas ficciones un afán por la racionalización del fenómeno. Esta modalidad nueva surgió a la zaga del avance de la neuropsiquiatría y del auge paralelo del espiritismo. Se había comenzado a buscar afanosamente el modo de garantizar la existencia de los fenómenos psíquicos a través de los métodos de las ciencias positivas.

En algunos relatos de Gorriti comienza a observarse la *connivencia* entre saberes señalada por Ponnau: la contigüidad del dominio psíquico con lo paranormal tiende a conferir un carácter fantástico y a la vez positivo a los hechos "aberrantes". Con el magnetismo y las investigaciones neurológicas sobre la hipnosis, el espiritismo formó un conjunto característico en el marco del eclecticismo de las ciencias psíquicas. Esta permeabilidad estimuló en los escritores franceses e ingleses de literatura fantástica la búsqueda de una forma moderna de lo sobrenatural.

Los relatos que se inspiran en estos hechos insólitos proceden de la cristalización de datos de la ciencia médica y de las experiencias reportadas por el medio espiritista. Esta formulación, que alcanzó a una parte importante de la literatura centroeuropea, funcionó como la matriz de nuevas combinaciones temáticas y formales en la literatura hispanoamericana, por

intentaba suplantarlo. Su padre, José Ignacio Gorriti, congresal de la independencia en 1816 y más tarde gobernador (unitario) de Salta, debió exiliarse en 1831 como consecuencia del triunfo de Facundo Quiroga en Tucumán. Entonces comenzó el largo destierro de la escritora en Bolivia, su larga y productiva estada en Lima, sus idas y vueltas a Buenos Aires hasta su muerte, en 1892.

5 El marco del relato lo constituye la narración que una mujer hace a su silenciosa interlocutora, Cristina, cuyo nombre coincide con el de la dedicatoria ("A la señorita Cristina Bustamante"). Lo que le cuenta es, precisamente, la "confidencia" de un hombre –el proscripto- que se "extravió" y del cual no es posible encontrar rastros.

6 En "Legados de guerra", Liliana Zucotti (Iglesia et al., 1993:89) propone una hipótesis que ilumina la escena analizada: "Espiando las habitaciones masculinas, las mujeres logran una acción eficaz (aunque fatal) en el ámbito público; los hombres, en cambio, intentan aprehender una intimidad que se les escapa y acceder a un secreto que se les escabulle".

7 Ponnau (1997: 50) afirma que en el período comprendido entre 1850 y 1860 en Francia las referencias a las experiencias de sabios como garantía de la veracidad del relato son numerosas.

ISBN 978-987-3617-74-4

lo que la elección temática de Gorriti no es, en este sentido, un gesto aislado en ese horizonte ideológico. No lo será tampoco, más adelante, su obsesión por la locura (aunque particularmente femenina y política).

"Quien escucha", sin embargo, marca un momento de quiebre en el uso de estos saberes circulantes: no son una nota de color, ni humorística, ni decorativa. Constituyen el centro de la narración, que descubre el origen del poder de la mujer sobre el varón protagonista -la posesión de una "ciencia" que a él le está vedada- colocando, de ese modo, la cuestión de los "fenómenos psíquicos" en primer plano. Coexisten en esta propuesta las dos perspectivas propuestas por Ponnau a propósito del *fantástico psíquico,* ya que la narrativa de Gorriti no se despega totalmente del fantástico moderno: magnetismo, locura o manifestaciones diabólicas conviven en sus relatos en un sustrato de ambigüedad.[8]

Los motivos del pasadizo, la puerta y los espacios subterráneos, característicos del género gótico, son reescritos en "Quien escucha" para connotar, sobre todo, la clandestinidad política pero también la de las pseudociencias.[9] El que conspira, "ve" y "sabe" otras cosas, atraviesa otros espacios, recorre otros itinerarios. El marco del relato del conspirador desliza una historia que luego no retomará: la de los amores furtivos entre una monja del edificio contiguo, que anteriormente funcionara como convento, y el antiguo dueño de la morada que lo cobija. La mujer habría muerto a causa de ese amor sacrílego y la audición de voces femeninas desde el cuarto del conspirador, tal como él lo sugiere, podría indiciar una lectura conectada con lo paranormal que aquí no tiene cauce: se trataría de lo que los espiritistas denominaban entonces "psicofonías". Pero el desarrollo de la trama descubre el origen "mortal" –aunque no menos inquietante- de esas voces. Si el relato parece aprestarse, al principio, a desarrollar una *ghost story*, finalmente deriva en una "psychological (ghost) story", donde el acento está puesto menos en los fantasmas (aquí finalmente ausentes) u otros fenómenos sobrenaturales que sobre la "obsesión psíquica" de los héroes (Ponnau, 1997: 72).

También otros relatos de Gorriti incorporan, aunque metafóricamente, elementos góticos como los monstruos, el vampiro o las criaturas diabólicas: "La hija del mazorquero" (1862), "Una visita al manicomio" o "Una visita infernal" (ambos de 1876) pueden ser algunos ejemplos. En tanto reelaboración de la novela gótica y de la estética romántica, los relatos fantásticos de Gorriti presentan a las mujeres como subjetividades atravesadas por una sensibilidad extrema que les permite acceder a otras realidades y conectarse con saberes contrahegemónicos que usan eventualmente para dominar a los hombres y volverse peligrosas. Así, la "excéntrica" de "Quien escucha", la protagonista de "Una visita al manicomio" (a la que el paciente/ "diablo [de] la décima legión" le confiesa su "desgracia"), la Rosalía moribunda de "El fantasma de un rencor" (quien protagoniza quizás una comunicación telepática) son ejemplos de una obsesiva tendencia a señalar capacidades femeninas ocluidas por un dominio predominantemente masculino que comienza a perder hegemonía.

8 La "versión moderna" y "positiva" de la posesión diabólica o el "encantamiento" serían la "subyugación", la "fascinación" y la hipnosis. Por otra parte, Castro (2002) ha estudiado en la literatura argentina el "fantástico ambiguo" entendido como el planteo de dos dominios inconciliables, uno natural y otro sobrenatural, que se enfrentan y coexisten sin que ninguno logre la hegemonía.

9 Algunos relatos de Gorriti incorporan, aunque metafóricamente, elementos góticos como los monstruos, el vampiro o las criaturas diabólicas: "La hija del mazorquero", "Una visita al manicomio" o "Una visita infernal" pueden ser un ejemplo.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Travestismo e hipnosis: indicios de un malestar*

Como ya se observó, el narrador confidente relata rápidamente el objeto de una confusión: los libros y sus títulos, que entrevé desde su escondite en la casa contigua, "habria[n] hecho creer que aquella habitacion pertenecia á un hombre de ciencia, si una simple mirada en torno, no persuadiera de lo contrario", porque cada detalle de esta "alcoba de una excéntrica" "revelaba el sexo de su dueño". El conspirador, entonces, no se engaña. El poder fascinador que ejerce la voz de la mujer sobre el hombre al que utiliza como médium es el motor del deseo nunca verbalizado del narrador. De algún modo, él también es víctima involuntaria de esa hipnosis a la que lo somete, sin saberlo, la ex -céntrica: esa mujer "extravagante", que está "fuera del centro" o bien que "tiene un centro diferente".[10]

Algo similar parece ocurrir con Clara T., de "La bolsa de huesos", treinta y un años después.[11] Clara, una joven vengadora, inteligente y bella, cuestiona el orden simbólico al violar varios códigos: el de la camaradería masculina, el de la imposibilidad del acceso femenino a la academia, a la ciencia –aunque el autor real, médico, naturalista y profesor, fuera uno de los promotores del ingreso de las mujeres a la universidad- y al invertir la imagen de la mujer, como dadora de vida, en su polo opuesto: asesina.

Pero el perfil de este personaje va más allá de la ambigüedad que confunde inicialmente al conspirador de Gorriti, porque no es solo producto de un efecto de la percepción o de los modos de ver, sino que se trata de un engaño ingeniosamente planeado y llevado a cabo. Clara se oculta detrás de un nombre (Antonio Lapas) y detrás de ropas masculinos. Para efectuar su venganza, Clara –cuyo onomástico bautismal se invierte irónicamente al opacar su sexo biológico- usa el travestismo no solo como estrategia, sino como síntoma de un malestar que le genera el despecho amoroso. Un hombre la ha dañado, de modo que todos los hombres de esas características deben morir para pagar esa culpa. Su ambigüedad, condensada en la mirada, será el anzuelo.

Con "La bolsa de huesos" Holmberg transita un camino poco antes iniciado por Raúl Waleis (Luis V. Varela) en *La huella del crimen*, considerado el primer policial argentino, agregándole los matices aterradores de los asesinatos en serie, de la marginalidad y del médico-investigador cercano a la novela negra del siglo XX. La transgeneridad -condensada no solo en la condición de *crossdresser* de la vengadora, sino en su manejo de un saber académico tradicionalmente masculino- permite a la asesina desplegar una *performance* de seducción y terror que provoca curiosidad en el narrador. Holmberg, como autor real, parece también magnetizado por un personaje cuyo castigo en la cárcel pide, según se lee en la dedicatoria del relato, Belisario Otamendi, el jefe de la policía de pesquisas de Buenos Aires: Clara ha cobrado carnadura real cuando su creador/narrador la ha obligado a suicidarse.

La magnetizadora, sin embargo, será finalmente magnetizada: el narrador le ordena, con voz imperativa, el fin de la simulación, a lo que ella responde exhibiéndose frente a sus ojos

10 La primera acepción de "excéntrico" del Diccionario de la Real Academia Española es "de carácter raro, extravagante", y la segunda, perteneciente a la Geometría: "Que está fuera del centro, o que tiene un centro diferente".

11 Publicado originalmente en 1896 en Buenos Aires por la Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Sigo la edición de Antonio Pagés Larraya (Eduardo L. Holmberg, 1994).

ISBN 978-987-3617-74-4

como objeto de deseo masculino con todos los atributos del estereotipo de la mujer sensual fatal. Dos disfraces (de estudiante de medicina, varón y de mujer fatal) le impiden a su ahora magnetizador conocer, mientras ella está viva, el origen de la "neurosis" de Clara: la existencia de un hijo que crió sola y cuya imagen atesora en un relicario de rubíes.

Según ha observado Severo Sarduy (1969: 48), la metáfora más apropiada para representar lo que la escritura compromete es el travestismo: "los planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario", afirma.[12] La interacción de "texturas lingüísticas", discursos y parodia *es* la escritura. Cuando se trata de *crossdressing* o travestismo femenino a masculino como el que practica Clara/ Antonio, acotado a la circunstancia de "captación" de sus posibles víctimas, la ambigüedad se redobla planteando un juego de máscaras complejo: una mujer se disfraza de hombre para atraer intelectualmente a jóvenes estudiantes y luego, en un íntimo espectáculo transformista al revés, revelar su identidad sexual "verdadera" y transformarlos en esclavos de su pasión. Es aquí donde el relato lexicaliza la monstruosidad: Clara es una "Circe", una "sirena", una "medusa" (Nouzeilles, 1999: 109). Tal vez ese es uno de los motivos por los que el narrador la obliga a suicidarse luego de la revelación, para no ceder ante ese objeto de deseo; otro, imponer una condena fuera del ámbito legal y ligada a la economía literaria.

Siguiendo a Marjorie Garber (1992), el investigador cubano James Pancrazio (2008: 49) señala que el travestismo sugiere una crisis cultural en la que las "fronteras de la identidad" (las categorías que definen género, clase social, nacionalidad, raza y sexualidad) se vuelven inestables. Así, "[e]l travestismo aparece en la crisis que surge al cuestionar la capacidad de organizar el espacio cultural" (Pancrazio: 49). La década de 1890 provoca en muchos narradores nacionales la necesidad de replantearse la cuestión de la nacionalidad, de la lengua y de la identidad, todas ellas trabajadas en la trilogía ficcional que publica Holmberg en 1896.[13]

Si el *crossdressing* practicado por Clara/Antonio funciona en el texto como "escándalo social" asociado al de los crímenes perpetrados por una mujer, a lo que se suma el agravante de la maternidad, entonces la "interiorización de la ley moral" (Nouzeilles, 1999: 109) que la "cura" con la muerte y la "salva" de la "justicia ordinaria" se propone como el escándalo de la "ley escrita", cuya reformulación se pide desde numerosas ficciones de las décadas de 1880 y 90.

El cuerpo del monstruo es pura cultura, constructo y proyección; solo existe para ser leído por quien sepa descifrarlo: significa algo diferente que él mismo. Básicamente es desplazamiento (J. J. Cohen, 1996:4). La excéntrica manipuladora y la asesina serial, ocultas en los códigos de la vestimenta y el saber libresco masculinos, indician, desde "la lógica travesti" que pone de manifiesto el desplazamiento y la sustitución (Garber, 1992: 37), no solo la presencia de profundas modificaciones en las condiciones de producción de los relatos sino la

12 En "Escritura/ travestismo" Sarduy (1969) trabaja sobre el travestismo en el personaje de Manuela, "hombre disimulado" detrás de los vestidos con volados y las cejas pintadas de *El lugar sin límites* (José Donoso, 1965).

13 "Nelly", "La casa endiablada" y "La bolsa de huesos" fueron publicados en distintos momentos de 1896, aunque pensados, según se lee en la dedicatoria del primero, como una unidad de la que fueron desgajándose los tres. La coincidencia de personajes femeninos con habilidades "extrasensoriales" como Nelly e Isabel o con habilidades intelectuales (peligrosas) que conducen al crimen, como Clara, sumada a la estructura común de *nouvelle,* son algunos de los rasgos compartidos entre los textos. Los tres, además, en mayor o menor medida, ensayan los primeros pasos del policial argentino. He desarrollado esta hipótesis en Gasparini (2010).

ISBN 978-987-3617-74-4

recreación de un repertorio vinculado a las ficciones cientificistas que convirtieron a las mujeres, junto con los inmigrantes, en el centro de las preocupaciones de la psicopatología de fines del siglo XIX.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.

Castro, A. (2002). *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862- 1910).* Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.

Cohen, M. (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

Cohen, J. J. (1996). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis, University of Minnesota.

Cortés Roca, P. (2003). "El misterio de la cuarta costilla. Higienismo y criminilogía en el policial médico de Eduardo L. Holmberg", en *Iberoamericana* año III, 10, junio, 67-78.

Ferro, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires, Marea.

Garber, M. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety.* New York and London, Routledge.

Gasparini, S. (2010). *Espectros de la ciencia. La ficción fantástica en la Argentina del siglo XIX*, tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Gorriti, J. M. (1865). *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora Doña Juana Manuela Gorriti publicadas bajo la dirección de Vicente G. Quesada*, Tomo segundo. Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle.

Holmberg, E. L. (1994). *Cuentos fantásticos*. Introducción, compilación y notas de Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires, Edicial.

Iglesia, C. et al. (1993). *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires, Feminaria.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.

Masiello, F. (1997 [1992]). *Entre civilización y barbarie. Mujer, nación y modernidad en la cultura argentina.* Rosario, Beatriz Viterbo.

Mulvey-Roberts, M. (ed.) (1998). *The Handbook to Gothic Literature.* New York, New York University Press.

Nouzeilles, G. (1999). "Políticas médicas de la histeria: mujeres, salud y representación en el Buenos Aires de fin de siglo", en *Mora 5*, octubre, 97-112.

Pancrazio, J. J. (2008). Introducción, en James J. Pancrazio (intr., sel. y notas), *Enriqueta Faber: travestismo, documentos e historia.* Madrid, Verbum.

Ponce, N. (1997). Holmberg: de vagos, mujeres y criminales, en Ponce, Néstor, Pastormerlo, Sergio y Scavino, Dardo, *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer.* La Plata, UNLP-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Ponnau, G. (1997 [1990]). *La Folie dans la littérature fantastique.* Paris, Presses Universitaires de France.

ISBN 978-987-3617-74-4

Rodríguez Pérsico, A. (2008). *Relatos de época*. *Una cartografía de América Latina (1880-1920*). Rosario, Beatriz Viterbo.

Sarduy, S. (1969). Escritura/ travestismo, en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires, Sudamericana.

ISBN 978-987-3617-74-4

O centauro judeu: o outro, o monstro[1]

Lyslei Nascimento / Universidade Federal de Minas Gerais

No romance *Um centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, a cena da circuncisão de um menino – judeu e centauro – numa comunidade agrícola gaúcha, evoca, de forma paradigmática, uma reflexão importante sobre os monstros, as relações entre o corpo, a linguagem e a tradição na contemporaneidade.[2] Tal reflexão se evidencia, sobretudo, na relação sempre controversa entre a tradição e o novo, entre o próprio e o alheio. O corpo híbrido e monstruoso do menino será suporte de uma tradição que ali se inscreve e se escreve de forma ritual e simbólica. A história certamente não começa na primeira página do romance, no qual se narra uma confraternização entre ex-centauros num restaurante exótico de Porto Alegre, mas sim, retrospectivamente, numa pequena fazenda, berço da imigração judaica no Brasil, no interior do Distrito de Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul.

Agora somos iguais a todos, afirma o narrador, passou a época em que éramos considerados esquisitos. Essa frase inquietante do personagem Guedali, sob o signo do desejo da assimilação e da normalidade, assombra e coloca o leitor diante de uma questão identitária não só desse ex-centauro, mas também, por extensão, de todos nós: pode ser que, no fundo, todos nós, judeus e não-judeus, sejamos centauros e estejamos em situações desconfortáveis diante de um tempo que exige o sacrifício de peculiaridades, diferenças e características individuais para que se possa sobreviver numa sociedade cada vez mais impositiva e niveladora. A diferença é, pois, símbolo de estranheza e de isolamento. De um lado, jaz o desejo da semelhança; do outro, a imposição da igualdade. Nesse sentido, o centauro de Scliar caminha e trabalha para sua autodesconstrução. O desejo de transformação do corpo monstruoso e fantástico em um ser humano comum acaba por gerar outra monstruosidade, de caráter mais íntimo e privado.

Guedali passa por uma série de cirurgias plásticas para perder sua aparência de centauro. Seu corpo, meio humano, meio cavalo, é modelado por uma medicina que, apesar de apresentar-se entre o charlatanismo e a vanguarda científica, mostra-se muito eficiente na sua capacidade de produzir o efeito desejado: a impressão material da normalidade desejada e imposta. Essa pretensa normalidade esconde, no entanto, sob a pele, a primeira natureza, mítica e agônica do centauro.

Regina Igel observa que eliminar as patas eqüinas, os cascos e o couro cavalar – sua condição fundamental – e transformar-se em um humano comum é trocar os galopes da liberdade pelos passos miúdos da mediocridade, marca de nosso tempo.[3] À contrapelo dessa tentativa de obliteração dessa identidade, a circuncisão do centauro evidencia as marcas da tradição judaica, sua perenidade simbólica além de todas as práticas políticas e autoritárias de apagamento da memória e assimilação. A circuncisão aponta para uma reflexão sobre o arquivo

1 Este trabalho recebeu o apoio da Fapemig (Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

2 Scliar, 1997, 19.

3 Igel, 1997, 15.

dessa tradição, concebido aqui como um acervo cultural configurado a partir de feridas e marcas simbólicas sobre a pele, sob a pele.[4]

Para Derrida, os desastres que marcaram o fim do milênio – e, podemos acrescentar, o princípio deste em que vivemos – são "arquivos do mal". Estes, dissimulados, destruídos, interditados, desviados e recalcados, partem da apropriação – por um poder autoritário – que se apodera de um documento ou de um indivíduo, consolidando sua detenção, retenção e interpretação; oblitera, de forma deliberada, o memento, o índice, a prova e o testemunho. Para o crítico, estão sujeitos a esse poder autoritário os revisionismos, os sismos da historiografia, as reviravoltas técnicas do estabelecimento e do tratamento de dossiês.[5] Ao revés desses arquivamentos, notadamente sujeitos à manipulação, Scliar apresenta um libelo contra as imposições, minando as estratégias nefastas da amnésia, pelo caráter indissociável do sujeito da sua constituição enquanto indivíduo. O arquivo – a cultura, a tradição – está ligado, por essa via, à experiência da memória – com suas falhas e reminiscências –, ao retorno a uma origem perdida e imaginária. Pode-se inferir, portanto, que o arquivo se articula com o caráter arcaico e arqueológico daquilo que se escolhe, ou que se acolhe, para ser arquivado, no exercício de resistência de uma identidade perdida; ou, como no caso aqui analisado, pelas marcas indeléveis da memória.

As primeiras lembranças de Guedali surgem, como não poderia deixar de ser, na infância e são, como ele mesmo afirma, viscerais, arcaicas, vagas e confusas:

> Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas – uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo, o pêlo de cavalo. As patas de cavalo. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de cavalo. Sou – meu pai nem sabe da existência deste substantivo – um centauro.[6]

Centauro é uma palavra desconhecida para a família até que sobre ela se abate uma tragédia, um "infortúnio". Os pais do menino-centauro eram judeus russos. Viviam, antes da imigração para o Brasil, em uma pequena aldeia que era, continuamente, aterrorizada pelos *pogroms* executados por cossacos sob a tutela das autoridades czaristas. Diante dessa terrível realidade, resolvem deixar sua pátria e aceitar a ajuda do Barão Hirsch, que, em seu castelo, em Paris, atormentava-se com as notícias do que se passava naqueles dias. Em seus pesadelos, revela-nos o narrador do romance de Scliar, o Barão ouve assustado o tropel das patas dos cavalos sobre os corpos massacrados dos judeus. A visão dos cavalos assassinos não o abandona até que elabora um plano para salvar aqueles que eram por eles perseguidos. Com dois milhões de libras, organiza uma operação de resgate dos judeus e sua transferência para a América do Sul. Em seus sonhos, via campos cultivados, casas modestas, mas confortáveis, escolas agrícolas... Nunca, no entanto, nem em sonhos, nem em pesadelos, o Barão poderia imaginar que, nos bosques do Brasil, galoparia um menino-centauro, um menino-centauro-judeu, um gaúcho judeu.

Para Jorge Luis Borges, o centauro é, surpreendentemente, a criatura mais harmoniosa

---

4 Bettelheim, 1979, 73-87.

5 Derrida, 2001, 6.

6 Scliar, 1997, 19.

ISBN 978-987-3617-74-4

da zoologia fantástica. Biforme é o nome que lhes dão as *Metamorfoses de Ovídio*. No entanto, sua índole heterogênea, sua rusticidade bárbara e sua ira afirmam sua temida monstruosidade.[7] Como os gregos da época homérica desconheciam a equitação, lembra-nos Borges, conjetura-se que o primeiro nômade que viram lhes pareceu unido ao cavalo. Os soldados de Pizarro ou de Fernando Cortês, conta-se, também foram vistos como centauros pelos índios. A mais popular das fábulas em que figuram esses personagens relata-nos um combate entre os centauros e os lápitas, que os haviam convidado para um casamento. Em meio à festa, um centauro transtornado pela bebida ofendeu a noiva e iniciou, virando as mesas, a centauromaquia. Os centauros, então, vencidos pelos lápitas, fugiram da Tessália. Hércules, em outro combate memorável, aniquilaria toda a estirpe a flechadas. Para Tereza Virgínia Barbosa, há, nos centauros, um quê de animalesco que está fora do lugar, também uma pura força da natureza, uma corrente de potências indisciplinadas de vida.[8] Tais características acabam por conformar um caráter incontrolável do centauro, apontado por Borges, no romance de Scliar, pode ser percebida, no entanto, sob a tentativa se domesticação de si.

O imponderável menino-centauro cresce na narrativa de Scliar, pois é preciso crescer e se adaptar. Também é preciso que ele seja introduzido no Judaísmo, religião de seus pais e dos pais de seus pais. O pai de Guedali é um homem pouco culto, porém descende de uma família de rabinos e sabe da Lei e da ordenança da circuncisão. Por isso, é preciso submeter o corpo de Guedali ao arquivo da tradição, para perpetuar um pacto com Deus. Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão,[9] por isso, o corpo se transforma em suporte onde o arquivo se manifesta, através da circuncisão, em letra e ferida.

No romance, a família está reunida na sala de jantar. O *mohel*[10] cumprimenta a todos e pergunta pelo menino. O pai o tira do caixote e o coloca sobre a mesa:

Meu Deus, geme o *mohel*, deixando cair a bolsa e recuando. Dá meia-volta, corre para a porta. Meu pai corre atrás dele, segura-o; não foge *mohel*! Faz o que tem se ser feito! Mas é um cavalo, grita o *mohel*, tentando soltar-se das mãos fortes do meu pai. Não tenho obrigação de fazer a circuncisão em cavalos. Não é um cavalo, berra meu pai, é um menino defeituoso, um menino judeu![11]

O *mohel* aproxima-se, ainda treme assustado. O pai afasta as patas traseiras do menino e ali ficam frente à frente o pênis e o *mohel*. O grande pênis e o pequeno *mohel*, o pequeno e fascinado *mohel*. Centauro ou não, há um prepúcio, e ele fará o que a Lei prescreve. Em poucos minutos, está feito e, apesar de tudo, a Lei foi cumprida. O arquivo da tradição – religiosa ou cultural – constitui-se, pois, de um espaço, não de qualquer espaço, mas o espaço instituído – por leis e estatutos – de um lugar de impressão.

A ambiguidade do vocábulo "impressão" assegura, também, sua ambivalência. No sentido digital, uma marca individualizada, constitutiva e definidora do sujeito; no tipográfico, delineia a

---

7 Borges, Guerrero, 1989, 29-33.

8 Barbosa, 24-39.

9 Derrida, 2001, 8.

10 *Mohel* (hebraico): pessoa treinada no ritual da circuncisão, que remove o prepúcio dos bebês judeus, em geral no oitavo dia após o nascimento.

11 Scliar, 1997, 31.

ISBN 978-987-3617-74-4

inscrição letrada, mecânica do texto, da Escritura no corpo. O arquivo judaico, pela circuncisão, instaura no corpo de Guedali o poder de se instaurar enquanto "consignação", ou seja, a partir da reunião de todos os signos possíveis aos quais a repetição do ritual poderá remeter. Por isso, por sua própria natureza de cicatriz que preserva uma memória que poderia estar para sempre perdida, o arquivo é instituidor e conservador. Os arquivos culturais e religiosos constituem-se, assim, através de duas naturezas de inscrição: da circuncisão e da tipografia.

Algo da ordem do fantástico perpassa, ainda, a narrativa da circuncisão do centauro no romance. O corpo monstruoso de Guedali – sua diferença essencial e bizarra – incorpora-se ao seu modo de ser e viver, sua identidade. Além de ser um judeu russo, ele é um centauro que nasce no Brasil.[12] O estrangeiro e o estranho justapõem-se dentro de um estranho Outro. Guedali é estranho para os seus e para os outros. No entanto, mesmo que mais tarde, adulto, submeta-se às mais requintadas cirurgias para apagar esse estranhamento, a Lei e o Arquivo Judaicos foram nele inscritos. Dessa forma, a memória pode ser, a qualquer momento, ativada.[13]

O *Brit Milá* – o Pacto da Circuncisão – simboliza o sinal da Aliança de Deus com Abraão e seus descendentes. O *brit* é uma marca de pertinência gravada e inscrita no corpo e na alma judaica, um mandamento que vem sendo cumprido, há cerca de quatro mil anos, com fidelidade quase absoluta. Conta-se que apenas durante a peregrinação no deserto, durante quarenta anos, após o Êxodo, os judeus não observaram esse pacto. O risco para suas vidas, naquelas condições, teve primazia sobre a Lei. Em muitos outros momentos da história, apesar dos perigos extremos e das perseguições, os judeus se mantiveram fiéis à prática da circuncisão. Durante o domínio grego, a Inquisição e o Holocausto, também nas prisões da Rússia stalinista, muitos arriscaram suas vidas e a vida de seus filhos por sua lealdade à Aliança. Mesmo as famílias mais profundamente assimiladas, muitas vezes sem compreender por qual motivo devem passar seus filhos pela circuncisão, mantêm o ritual como talvez o único elo com o arquivo da tradição.

A palavra "nada" em hebraico (*belimá*) também possui a conotação de 'refrear'. A essência das *sefirot*, no sentido místico, só pode ser alcançada quando alguém refreia seus lábios e fecha sua mente a todo pensamento verbal e descritivo. Uma das razões tradicionais que justificariam as circuncisões é que estas indicam que todo aspecto espiritual da religião também é carnal, às vezes, em certo sentido, sexual. A Aliança da circuncisão também seria, a partir dessa interpretação, um regulador das paixões. Assim, quem poderia controlar seus impulsos poderia, também, controlar seu espírito e seu instinto. Nesse ponto, o centauro de Scliar é todo impulso, força e primitivismo. Tal natureza pode ser detectada nos episódios violentos presentes na narrativa, em que o instinto fala mais alto do que qualquer outro sentido dito civilizado. Tanto no romance quanto no verbete na biografia dos seres imaginários de Borges,[14] essa natureza bruta e selvagem do centauro é reafirmada. Algo dessa natureza deverá, pois, ser refreado, submetido à cultura para que o ex-centauro possa ter lugar nos pampas.

A palavra hebraica para "circuncisão", *Milá*, entretanto, também significa "palavra". Logo, a "circuncisão da língua" refere-se, também, a submissão à Lei e à capacidade para usar os

12 Na literatura brasileira, o fenômeno do gaúcho visto como centauro dos pampas transporta-o ao plano dos mitos, principalmente, no Romantismo que se encarregará de nobilitar o gaúcho. Ver: Chaves, 1991, 57-68.

13 Nascimento, 2003, 43-53.

14 Borges; Guerrero, 1989, 32.

ISBN 978-987-3617-74-4

mistérios da linguagem. Em um sentido geral, a circuncisão denotaria, ainda, uma fluência verbal. De alguém que não pode falar corretamente é dito que tem "lábios incircuncisos", como Moisés, por exemplo.[15] Quando é dado a alguém o poder de falar, sua língua é considerada "circuncidada". Isto é, esse poder manifesta-se tanto através da "circuncisão", propriamente dita, como da "linguagem". Contrário a outros rituais primitivos que apontam para a circuncisão como castração, o rito judaico assegura um "dom", um "poder" e um "pertencimento". Segundo o rabino Arieh Kaplan, para se entender o significado da circuncisão judaica, originariamente ordenada a Abraão, deve-se compreender por que Deus ordenou que ela fosse realizada no oitavo dia. A *Torá* estabelece que "No oitavo dia, a carne de seu prepúcio deve ser circuncidada" (Lv 12:3). Segundo essa tradição, o mundo foi criado em seis dias, o sétimo dia é o *Shabat*, o descanso, a perfeição do mundo, e o oitavo dia constitui, então, um passo além do aspecto físico e material do mundo, já no domínio do transcendental e espiritual. Mediante a circuncisão, portanto, Deus dá aos homens, centauros originários, poder sobre si (domínio próprio) e sobre a linguagem.

Dessa forma, as duas estratégias de inscrição (a circuncisão – ligada ao signo da Aliança, traduz-se como uma marca íntima da tradição e da linguagem diretamente sobre o corpo – e a tipografia – tecnologia impressora do arquivamento) remetem a outro pressuposto de Derrida: não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Daí que o arquivo precisa ser mantido pelas gerações. Não há arquivo sem um lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão. Uma circuncisão é, portanto, uma marca exterior, de um pacto anterior ao sujeito, mas que, no entanto, instaura-se em seu interior.

O arquivo enquanto impressão ou escritura não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo passível de arquivamento do passado. O arquivo, a circuncisão, é um penhor – um penhor do futuro, da prevalência da memória, da linguagem, sobre o olvido. A circuncisão, assim, mantém uma marca gráfica, o princípio da repetição e a impressão típica. Monumento singular e documento de um pacto, a circuncisão deixa o rastro de uma incisão diretamente na pele que se desfolha como um livro continuamente aberto. Literal ou figurativa, a circuncisão marca o sujeito a ela submetido e o distingue. A estratificação folheada – do corpo, do Livro –, a superimpressão pelicular dessas marcas cutâneas parecem, assim, desafiar a análise (o tempo e a tecnologia), acumulando outros arquivos, anteriormente e simbolicamente sedimentados, alguns dos quais são escritos diretamente na epiderme de um corpo próprio; outros, sobre o suporte de um corpo exterior. Sob cada folha, abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de outra profundidade prometida à escavação arqueológica.

A arqueologia desse arquivo, impresso sobre o corpo, aprofunda-se, portanto, nas tecnologias e nas tentativas de arquivamento de traços simbólicos das culturas afastando-se dos arquivos nefastos e imperfeitos, criados para a amnésia. Perpetuado através das gerações, esse arquivo fere, desenha e multidimensiona o sentido do corpo, estabelecendo nessa inscrição uma cicatriz que sobrevive para além do esquecimento. O corpo registra impassível sua condição de

15 Êxodo 6:2: "Como o Faraó me ouvirá se tenho os lábios incircuncisos?"

ISBN 978-987-3617-74-4

Outro, tornando-se, assim, testemunha, às vezes involuntária, de sua sobrevivência, de sua memória e, portanto, do arquivo da tradição.

Scliar exacerba o contrato com a Divindade, com a memória dos pais, com os ritos de passagem e, também, com a tradição literária gauchesca, na medida em que se afasta da idealização do gaúcho enquanto "o centauro dos pampas".[16] Em sua narrativa, o corpo-arquivo intenta e deseja modificar-se, assimilar-se, perder-se na ilusão daqueles que se acham iguais. Essa exacerbação inscreve-se, sobretudo, na condição do corpo-centauro de Guedali. O centauro exibe, dentro da sua diferença, sua dupla natureza – devedora de mitologias outras, como a grega, por exemplo – uma diferença crucial que é o estranhamento de si mesmo. Desnorteando os sentidos, abrindo acervos inusitados e marcando o menino-centauro, Scliar lembra que, em meio a esses tempos conturbados de proliferação de "arquivos do mal", não é possível perder-se nos jardins amnésicos como os de Cândido, de Voltaire e assegura que a memória e a identidade do ex-centauro, mesmo escamoteadas por desejos de se perder, imprimam, sob a pele, o pacto, às vezes, ignorado por ele mesmo, de sua sobrevivência.

16 Chaves, 1991, 58.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Alverga-Wyler, L. C. da C. (1984). Dança das centauras, en *Suplemento Literário*, 922, de 2 de junio. Belo Horizonte, 4.

Barbosa, T. V. R. (2009). Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens, en Jeha, J., Nascimento, L. (org.), *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte, UFMG, 24-39.

Bell, M. (1962). *Druidas, heróis e centauros*: *de Tule à Ásia das estepes.* Trad. Milton Amado. Belo Horizonte, Itatiaia.

Bettelheim, B. (1979). *Feridas simbólicas*. Trad. Maria Antonieta Miguel. Lisboa, Moraes.

Borges, J. L., Guerrero, M. (1989). *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro, Globo.

Brunel, P. (org.) (2000). *Diccionario de mitos literarios*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro, J. Olympio.

Chaves, F. L. (1991). *História e literatura*. Porto Alegre, UFRGS.

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo*: *uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Igel, R. (1997). *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo, Perspectiva.

Kaplan, A. (2002). *Sefer Ietsirah*: *teoria e prática*. Trad. Erwin Von-Rommel Vianna Pamplona. São Paulo, Sefer.

Mitre, A. (2003). *O dilema do centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte, UFMG.

Nascimento, L. (2003). Borges e Scliar: o corpo, a memória e o arquivo, en Nojosa, U., Garcia, W. (org.), *Comunicação & Tecnologia*. São Paulo, U. N. Nojosa.

Scliar, M. (1997). *O centauro no jardim*. Porto Alegre, L&PM.

Unterman, A. (1992). *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ISBN 978-987-3617-74-4

Violencia y Apoteosis. Los Monstruos de Georges Bataille

Sergio Tonkonoff / Conicet – Universidad de Buenos Aires

› *El Crimen, lo monstruoso humano*

Sea el Mariscal Gilles de Rais, un monstruo batailleano. Un noble francés del siglo XV, que había asesinado a un buen número de niños, sin más motivos que seguir el dictado de su propia imaginación, sin consejo de nadie o, en sus propias palabras, de acuerdo con su propio sentido y para placer y deleite carnal. Es probable que, como escribiera Vargas Llosa[1], el interés de Bataille en este legendario asesino no radicara tanto en la posibilidad de su historia ni de su sociología, como en la exploración de "la más oscura noche humana" o de "lo peor". Es decir, de aquello que este señor feudal encarnó casi perfectamente, y que constituye el elemento esencial de la definición que Bataille diera de crimen[2]. Bataille también llamó exceso, gasto, intimidad o violencia a ese elemento, al que quiso constituyente de su escritura.

Al decir de Vargas Llosa la realidad socio-histórica, en el texto de Bataille, es necesaria pero no suficiente para explicar la siniestra singularidad del *Marechal*. Esto es cierto. Es cierto que su singularidad aparece allí dada por una violencia "salvaje". Con todo, no ha de creerse (como parece hacerlo Vargas Llosa) que esa violencia, inexplicable, es la animalidad neta, la bestia que habita en el fondo de cada individuo liberada por fin de su envoltura. Tal vez algunos escritos de Bataille permitan pensar que estamos frente a un pensamiento capturado por el binarismo mitológico que entiende al crimen y a su elemento monstruoso como la irrupción pura y simple de la naturaleza en la cultura. Así este fragmento citado por el escritor peruano: "Hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un esclavo; hay una puerta: si la abrimos el animal se escapa como el esclavo que encuentra una salida; entonces el hombre muere provisoriamente y la bestia se conduce como una bestia, sin preocuparse por incitar la admiración poética del muerto".

Es fácil dejarse fascinar por la fuerza de estas imágenes y aceptarlas o rechazarlas sin más. Pero cualquiera de las dos actitudes perdería totalmente al mejor Bataille, quien, aún en sus textos más cercanos a esta polaridad, no se interesaba más que por el umbral que une y separa a sus elementos. Se trata de un pensador del límite, desconocer esto sería no saber leerlo. Sería

1 Ver prólogo a la edición española de *La Tragédie de Gilles de Rais* (Bataille, 1972).

2 "El crimen es algo propio de la especie humana, es incluso algo propio exclusivamente de esta especie, pero sobre todo, es su aspecto secreto, su aspecto impenetrable y oculto. El crimen se esconde y de él se nos escapa lo más horrible. En la noche que propone a nuestro miedo, debemos imaginar lo peor. Lo peor es posible; e incluso, en el caso del crimen, lo peor es su sentido mas profundo" (Bataille, 1972: 31).

ISBN 978-987-3617-74-4

desaprovechar la potencia crítica y capacidad heurística de su escritura. Más que a pasar rápidamente del adentro al afuera de la sociedad y la cultura, Bataille nos enseña a demorarnos en el limite. Fundamentalmente porque sabe que un limite tal no es atravesable. No hay pasaje a ese afuera que sea humanamente practicable. Hay pasaje al límite, y esto ya es excesivo, nos explica Bataille. Lo inhumano del criminal más "salvaje", del holocausto más desmesurado, no está del lado de la naturaleza, y no se opone simplemente a la cultura. Lo inhumano es la condición trágica de la humanidad: un tercer término, un intermedio insoportable por cuanto no se deja reducir a binomios ni a síntesis finales. No hay recuperación posible de la animalidad para aquellos que viven más acá de las prohibiciones (y esto incluye a los criminales). Para los seres sujetos al lenguaje, la recaída en la naturaleza pura es imposible. Pero también es imposible la total socialización o simbolización, el estado de sentido total y auto-transparente, la sociedad como el opuesto total de la violencia.

A esta ontología trágica le corresponde una historia: la de los distintos intentos culturales de lidiar con este núcleo excesivo de lo humano. Le corresponde también una sociología – o más bien una heterología: la ciencia de lo completamente otro. A ella nos referiremos para esbozar la noción de monstruosidad social.

› *Lo Sagrado presente*

Una clave, en este sentido, reside en la comprensión batilleana de Gilles de Rais. Y esto porque su singularidad no se reduciría a ser solo la expresión de una verdad trágica (esto es, que el crimen más atroz es una realidad absolutamente humana, que la desmesura es lo propio de nuestra especie). De Rais fue, cómo dudarlo, un individuo socialmente heterogéneo. Los sentimientos de horror y fascinación que provocó en sus contemporáneos alcanzaron un grado tal que lo hicieron aparecer ante ellos como ser nefasto y trascendente. Un individuo desmesurado e intocable, del que una ejecución pública y multitudinaria constituyó la apoteosis. Después de su muerte espectacular, De Rais permaneció en la memoria colectiva como un personaje de leyenda – en su ferocidad fue asimilado a (o confundido con) el terrible Barba Azul. Esa leyenda, narrada de una generación a otra en las regiones donde noble asesino vivió y mató, reprodujo, a su vez, el terror y la fascinación que la habían hecho nacer.

› *Individuos Normales*

Para comprender esto es preciso referirse a los hombres y las mujeres "normales" –para hablar como Bataille (1976)–, a la estructura de su experiencia y al ensamble societal donde tal experiencia tiene lugar. Estos hombres y mujeres son, ante todo, individuos. Es decir, productos de un tipo de formación social caracterizada por la conmensurabilidad y conmutabilidad de los elementos que la componen. Un medio de hecho de contratos y equivalencias abstractas, en el que prevalece la intercambiabilidad funcional generalizada. Aquí ningún elemento posee una composición diferencial tan acentuada como para sustraerse al intercambio y ser visto –o

ISBN 978-987-3617-74-4

presentarse– como un valor en sí mismo. Aquí, ningún ser o actividad es válido en sus propios términos, sino que se vincula a otro según una relación de funcionalidad medio-fin y de equivalencia económico-jurídica. Esto podrá suceder siempre que los componentes que configuran este entramado se coloquen, o sean puestos, en posición de objetos; siempre que se encadenen, o sean encadenados, a la reproducción de la forma que les es propia. Es decir, siempre que se reconozcan como el correlato de los discursos logocéntricos, instrumentales y totalizantes que los producen como idénticos (como "semejantes").

Pero esto no es todo. La estructura de experiencia que conviene al liso desenvolvi-miento de este individuo en el ensamble societal, y que asegura la consistencia de su red intersubjetiva, implica, además, la exclusión de los afectos perentorios que viven en el cuerpo (individual y social) y que se presentan como fines en sí mismos – soberanos, por cuanto solo buscan su descarga inmediata. Implica el esfuerzo por evitar sus súbitas efusiones y sus posibles contagios, por cuanto desequilibrarían a quien se quiere estable. Dicho de otro modo, el individuo normal asume para la administración de sus afectos los lineamientos de lo que se llamó Principio de Placer en Freud (1987) y Economía Restringida en Bataille (1974). Para este individuo toda descarga afectiva es necesariamente mediada y moderada: se trata de una función supeditada a la reproducción de la vida organizada por el hábito. No es que el placer le sea ajeno, pero se trata de un placer "restringido", razonable. Uno que solo busca evitar el dolor. Placer vinculado al imperativo de producción y conservación de los bienes, y de reproducción y conservación de los seres individuales. Toda efusión violenta cae fuera de las reglas que este imperativo organiza y de los cálculos que permite. El dejarse ir, o el ser llevado por, afectos o comportamientos dispendiosos o excesivos (no recuperables por provecho alguno) no parece aquí recomendable, y en el límite no está permitido. El individuo adulto, establecido, bien pensante y bien habiente, rechaza estos exabruptos, o al menos se sustrae a ellos. Aunque tal vez adivine el valor purgante que poseen, favorable casi siempre a la conservación de la estructura social vigente les reserva una existencia marginal y reducida: diversas variaciones del cabaret y el carnaval, tolerados siempre que se encuentren rodeados de restricciones de contacto. Esto es, limitadas en tiempo y en espacio. De modo que, cuando este individuo y la economía política que le conviene refieren al "principio de placer", debemos entender que el vocablo "principio" remite más a un deber que a una descripción. Y que "placer" significa disfrute confortable y anodino de un Yo autocentrado. Sucede que aquel deber y este disfrute provienen de la "decisión" primera que concurren a ocultar: la de expulsar el placer excesivo fuera del campo de la vida social e individual.

Este placer violento, próximo de la muerte, en que el individuo medio sabiamente se niega a reconocerse directamente, es siempre inhumano. Placer desmesurado, ajeno al sosiego y la medida del placer restringido. Por eso, en realidad, no debería ser designado como placer. Lacan lo llamó goce. Y Bataille debió inventar nociones capaces de dar cuenta de algún modo de esa exterioridad fundamental que se agita en el corazón de lo humano: gasto, pérdida, intimidad, violencia. También, lo hemos visto, lo designó como "lo peor". Nociones que buscan designar las fuerzas excesivas que viven en cada sociedad, en cada hombre y cada mujer, como doblemente imposibles: imposible ignorarlas por completo e imposible entregarse complemente a ellas.

ISBN 978-987-3617-74-4

Todo ordenamiento social y subjetivo (toda identidad) para constituirse como tal debe expulsar y mantener a distancia esos afectos radicales. Y son las prohibiciones –actos imperativos de exclusión– las que apartan y regulan la potencia caótica de esas fuerzas miméticas ligadas fundamentalmente a la sexualidad y a la muerte. Prohibiciones que, por instituir limites estructurantes, fundan la posibilidad de un orden simbólico. Solo una vez fundados estos límites, tendrá lugar la economía restringida del placer, la producción, el saber y el individuo normal.

› *Homo Faber / Homo Violens*

Trabajar es servir a un proyecto, esperar un resultado. Y, por lo tanto, convertirse en un medio para la consecución de un fin. Implica el deber someterse a una meta y a un futuro. Posponer o verse privado, según el caso, del gozo de los objetos producidos por el trabajo. Trabajar es someterse a una disciplina que ahueca el presente, lo captura y lo vacía en función del porvenir. Para la mayoría, implica, además, el deber subordinarse a otros. Para todos, es colocarse o ser colocado en posición de objeto en un mundo de objetos.

Es, también, un requerimiento de seriedad: quien trabaja no juega mientras trabaja. Gravedad de un mundo pesado, encadenado a la duración, formado por seres que han debido negar el instante ("el ser sin demora") para permanecer individuos. Trabajar es entonces construirle límites al mundo para apropiarse de él, pero es igualmente quedar preso de lo limitado.

Finalmente, trabajar es temerle a la muerte – al menos eso creen Hegel, Kojève y Bataille. El individuo de la mayoría, el ciudadano medio, por estar siempre bajo la égida del proyecto, por permanecer contenido a la espera de lo que vendrá, debe captarse a sí mismo en el futuro a través de los resultados anticipados de su acción. Y es en este sentido la muerte la que "le impide alcanzarse" (Bataille, 1976a). La muerte desbarata todo proyecto y muestra su absurdo; vuelve una comedia la vocación de eternidad del individuo trabajador. Su acontecimiento próximo lo deja desnudo, aunque que sea por un momento (por un instante) presentifica su abandono.

El Homo Faber es entonces necesariamente serio y temeroso. Añora, sin embargo, un tiempo de descarga y de libertad. Sueña con ser niño, bandido o rey. Quisiera acontecer sin demora, sustraerse de aquello que lo encadena. Mientras permanece preso de las cosas que lo circunscriben, imagina poseerlas a todas y gozar de ellas sin límites. Para ser lo que es debió apartar su violencia íntima y contagiosa. Pero ese vértigo continúa viviendo en él (o en ella). Persiste en el reclamo de lo que le corresponde: violencia desatada, satisfacción abismante, soberanía reconocida.

Se trata, siempre es bueno recordarlo, de una demanda imposible de satisfacer cabalmente. Con todo, existen ciertos dispositivos simbólicos destinados a lidiar con esa necesidad. Dispositivos paradójicos que operan como interfases entre la economía general y la economía restringida de los afectos. Uno de ellos es Criminal Monstruoso.

En tanto tipo mítico, el Criminal Monstruoso es un individuo, pero uno monumental, intocable y soberano. Posee todas las prerrogativas del Sujeto: nunca está en situación de objeto. Nunca es instrumento o medio. Actúa. Niega lo dado. Es causa, nunca efecto. En el límite no acepta

ISBN 978-987-3617-74-4

condiciones: es una condición incondicionada. Juega y no es jugado. Y fundamentalmente no trabaja, gasta. Consume el producto de la actividad de multitud de individuos que trabajan y no gastan más que a modo de consumo productivo (es decir, lo necesario para volver a trabajar). Pero además ha recuperado el poder soberano de dar la muerte. Homo Violens, doble invertido del Homo Faber, vive mas allá de las constricciones laborales y jurídicas, y no teme al don de sí que equivale a la pérdida del yo. Es decir, no teme a la muerte (propia o ajena).

Su función radica en responder al anhelo presente en todo sujeto de un orden de contemplar "la imagen milagrosa de una existencia ilimitada" (Bataille, 1976a). Ilimitada e inútil.

Se trata de una función necesariamente espectacular: monstruosa por concentrar y reflejar aquellos estados afectivos que, aún confinados al afuera por el orden socio-simbólico, permanecen siempre en cada individuo como estados vividos, virtualmente actualizables y pasibles de ser unificados. Estados y fantasmas, residuales e impetuosos, que se proyectan – al tiempo que encuentran cierta codificación y estabilidad – en las imágenes que el mito articula, y que el monstruo social e histórico (apoyado en la imaginación afectiva del mito) está llamado a re-presentar.

Se trata sin dudas de un problema económico. De la producción, circulación y consumo de un flujo afectivo inmanente que puede pensarse como energía: su "forma" es la efusión; su medida, la intensidad; su dinámica, la catástrofe. Flujo, queda dicho, expulsado por las prohibiciones y desconocido por el trabajo, el saber y el individuo. Con todo, un ordenamiento social o subjetivo no sería tal sino funcionalizara esta energía al menos en dos sentidos: a) convirtiéndola en fuerza instituyente de una estructura de jerarquías y sentidos últimos –es decir, transformándola en poder; y b) dando lugar a su re-emergencia periódica de un modo ritual (es decir, regulado), a fin de permitir cierta descompresión de las estructuras y cierta re-legitimación de las jerarquías existentes.

En el caso que nos ocupa, este proceso se realiza a través de la puesta en escena de un crimen desmesurado (expresión que probablemente sea un pleonasmo) y de su castigo espectacular. Tal es el proceso que produce al criminal como monstruo sagrado. Es decir como objeto trascendente de la afectividad colectiva.

El monstruo producido de este modo es una criatura mito-histórica: constituye el *locus* simbólico de todas las transgresiones. Su modelo es el de la fiesta primitiva: un interludio en la vida cotidiana, tan efervescente como necesario, hecho de excesos y de licencias, siempre próximo de la muerte, opuesto al tiempo habitual de las labores y las constricciones; un segmento caótico cuya limitación y ritualización, en el ritual del castigo, le otorgan un valor purgante, favorable a la reproducción societal e individual. De allí que para Bataille (1976a) el monstruo sea en el espacio, lo que la fiesta arcaica es en el tiempo.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bataille, G. (1972). *El verdadero Barba-Azul (La Tragedia de Gilles de Rais).* Tusquets.

Bataille, G. (1974). *Obras Escogidas.* Barcelona*,* Barral.

Bataille, G. (1976). *L'Erotisme*, Œuvres Complètes, T VIII. Paris, Gallimard.

Bataille, G. (1976a). *La Souveraineté*, Œuvres Complètes, Tomo VIII. Paris, Gallimard.

ISBN 978-987-3617-74-4

Cohesión y desintegración en paisajes futuristas

Isabel Quintana / Conicet – Universidad de Buenos Aires

1. Anatomía de la disgregación

Las producciones heterodoxas de Marcelo Cohen y Oliverio Coelho se mueven entre cierta vertiente de lo fantástico, un *realismo incierto* o hiperrealismo. En ellas se despliega un escenario posindustrial (y posutópico) en donde las *fuerzas del mal* sintomatizan los cuerpos. Reencontrándose permanentemente con un precursor, Kafka, estos relatos trabajan con las articulaciones y los efectos que producen diversas máquinas: la *económica* (aunque esta máquina podría incluirse dentro de la gran *máquina de guerra*), la de *la visión o del espectáculo,* la de la *carne humana* y, finalmente, la del *lenguaje*.[1]

La primera ha producido un paisaje nuevo en donde se distribuyen cuerpos y se administran rigurosamente los espacios habitados por empleados, proletarios, lúmpenes, desocupados, linyeras, cartoneros, hordas de hambrientos, enfermos, discapacitados, cyborgs, etc. La máquina de la visión, a su vez, cuyo fin es la configuración del gusto y la sensibilidad, se muestra en estos textos tanto en su funcionamiento (los procesos de cohesión), como también en su *disfuncionalidad*, en su imposibilidad de ceñir o restringir las fluctuaciones diversas y aleatorias de la subjetividad. Finalmente, la máquina de la carne (creo que una de las preferidas de la ciencia ficción y que se encuentra fuertemente atada a la de guerra) que articula el funcionamiento de los personajes, muchos de ellos excluidos sociales o marginales, a través de su sometimiento a diversos experimentos biotecnológicos, químicos, neurológicos o psicológicos. Es decir, en estos textos, la dimensión biopolítica se inscribe en el paisaje poscapitalista tanto de la *alta* tecnología como, también, de la *alta* pobreza. Mientras tanto, la "máquina del lenguaje", que trabaja para crear una "conciencia"[2] (en jaque permanente con los excesos del inconsciente) se muestra en todo su espesor, en su lucha por codificar el lenguaje, por tornarlo legible y borrar sus derivas.

En esa zona espesa de la lengua, en donde se dirime la disputa por la conformación simbólica del mundo y, por lo tanto, el despliegue de cierta subjetividad, se desarrolla la escritura de Cohen. En "La ilusión monarca" (relato perteneciente a *El fin de lo mismo*) Cohen rinde de alguna manera un homenaje a "La colonia penitenciaria" de Kafka. Pero las coordenadas temporales y espaciales se han trastocado, lo que se avecinaba como acontecimiento, amenaza, futuro en el cuento del escritor checoslovaco, en el de Cohen es pura *realidad* o, como sugieren algunos de sus textos, la actualidad es el futuro. De alguna manera, los que constituían elementos

[1] Retomo aquí las ideas desarrolladas por Marcelo Cohen en "El nacimiento del posthumano".

[2] "El control supremo de la conducta se ejerce hoy, no mediante la represión ni la imagen, sino mediante el lenguaje. La conciencia, ese automatismo endémico que cada día, cuando despertamos, se enciende para emitir un registro al parecer irrefrenable, graba vorazmente mensajes que nos son ajenos, reproducen la misma sintaxis, y cuentan siempre lo mismo", "El nacimiento de lo poshumano".

ISBN 978-987-3617-74-4

rudimentarios de intervención sobre los cuerpos en "La colonia", en la narrativa de Cohen –y no solo en "La ilusión monarca"– se han sofisticado: psicofármacos, drogas, cirugías, dispositivos de control del lenguaje, de la comunicación y de las imágenes. Pero, además, el universo de "La ilusión monarca" es una suerte de reduplicación del mundo conocido pero intervenido por la estilización de la palabra (en donde intervienen distintos registros de la lengua popular, culta o inventada) y una visión onírica que desmenuza cuerpos y elementos de la realidad realzando cualidades y trabajando sobre los pliegues de lo ominoso. Así, por ejemplo, aparece el mar con todos sus elementos: medusas, algas, peces, sal y arena, junto a los cuerpos de los presos que se acicalan, toman sol, se tatúan, en lucha permanente frente a la corrosión del clima y a la violencia carcelaria. Como en los cuadros de Bacon, según la lectura de Deleuze, un elemento de la realidad corporal o del paisaje se ha aislado para devenir en algo irreconocible.

La trama del relato es aparentemente sencilla: un grupo de hombres, la mayoría ladrones comunes, ha sido confinado como parte de una experimentación científica -según algunas versiones que circulan entre los presos-, a una prisión de alta seguridad que se encuentra rodeada por el mar al cual ellos tienen acceso. Para tenerlos totalmente bajo control, les administran fuertes dosis de drogas en sus alimentos. La historia se va engrosando a medida que los personajes, especialmente Sergio, desarrollan una relación conflictiva con el mar que constantemente los acecha con su presencia y promete engañosamente la libertad. Podríamos agregar, además, que en este relato, la maldad en la que ellos están sumergidos (se conforman dos grupos liderados por jefes brutales a los que deben rendirle tributos y despliegan acciones violentas entre ellos), no escapa a la descomposición del mundo exterior al que aluden o se alude desde el relato constantemente –y contra la que se enfrenta la población. Gritos de revueltas lejanas, radiaciones luminosas de fuegos, sirenas de carros policiales, llegan a la cárcel como signos de la violencia externa.

En el universo de estas narrativas la amenaza ha sido internalizada y extendida a todo el espectro social, no hay un elemento que irrumpa desde el exterior sobre quienes proyectar los rasgos negativos –cuestión que comúnmente acontece en la ciencia ficción. En todo caso, como en cierta vertiente de lo fantástico, el elemento perturbador es constitutivo de las subjetividades. Sin embargo, esta suerte de colonización final podría tener también sus fisuras. Podríamos decir, que los personajes de los relatos del libro *El fin de lo mismo* de Cohen ("La ilusión monarca", "El fin de lo mismo", "Aspectos de la vida de Enzatti", "Volubilidad", "Lydia en el canal") gozan de cierta voluptuosidad que impide su total asimilación y su inclusión en los territorios y los grupos sociales asignados. Atravesados por el universo hiperinflacionario y la sobreproducción globalizada de objetos tecnológicos (se alude constantemente a este proceso económico) los personajes parecen acorralados por la racionalidad instrumental que fija posiciones sociales, planifica los espacios habitacionales, vigila las derivas mentales a través de diversos mecanismos: la consultora psicológica o visitadora social, la información periodística y las series televisivas que gozan de la predilección del público, la administración de psicofármacos y la eventual represión, como se sugiere en "La ilusión monarca". El paisaje de la ciudad reúne elementos arcaicos y futuristas: pantallas de televisión de grandes dimensiones que se multiplican en diversos lugares en donde constantemente se transmite la información oficial altamente clasificada, montañas de "basura tecnológica" que camiones privados traen de barrios lejanos a las zonas periféricas y que será reapropiada por los pobres o marginales, arquitecturas

ISBN 978-987-3617-74-4

neofascistas compuestas de grandes edificios, canales de aguas contaminadas con desechos industriales, teléfonos públicos que no funcionan, fuerte control policial, circuitos extraoficiales de venta de diversas drogas, sectas religiosas, tribus urbanas, inmigrantes diversos, precarización laboral. En esta topografía, Maguire, personaje central de "Volubilidad" y Lydia, de "Lydia en el canal", desarrollan un comportamiento incompatible al requerido por el estado. La disgregación es una cualidad nociva en esos territorios y ellos la practican férreamente aumentando, así, la percepción del mundo e introduciendo el desorden. En una atmósfera kafkeana, Maguire viaja todos los días en tren a su trabajo mientras recibe los flashes de los informativos en las diversas pantallas:

Desde la enorme pantalla cóncava empotrada en la bóveda, el rostro caligráfico de Nubia Gutiérrez subyuga a los televidentes con las noticias matutinas. Maguire se detuvo a escuchar algo sobre incendios en el Cáucaso, y el talento de Nubia para reducir el mundo lo admiró una vez más. A la salida de la escalera mecánica volvió a encontrarse con la imagen, y sobre la barra del café donde desayunaba ("Volubilidad", 182).

A causa de su deriva laboral es visitado constantemente por la visitadora social con el fin de evitar su ineficacia ya que mientras va pasando de un trabajo a otro cambia también de vivienda hasta perderla debido a la "inflación inmobiliaria". Dicha condición inestable permite, además, que los otros realicen proyecciones sobre su subjetividad: "Alguien dentro del vagón lo observaba formulando hipótesis: inventaba alguna posibilidad amplia, algo para empezar, y el cuerpo de él le refractaba prismáticamente la mirada. Después el observador elegía una frecuencia del espectro y Maguire se veía en el aire, transformado en lago: un postulado, una variante", (183). Acorralado por ese "prisma" de imágenes decide mudarse y deja de viajar en tren. El mundo así dispuesto aprisiona con sus imágenes y mensajes, crea figuraciones de la propia subjetividad y modula el pensamiento en su lucha contra la versatilidad que "dificulta el crecimiento en su conjunto" (188). Es decir, el lenguaje de los medios, al mismo tiempo que da cuerpo y entidad social a algunos, excluye a otros:

Una maciza hueste de espectros, **exilada de la representación noticiosa**, vivía como macilla en los intersticios del cuerpo consumidor: el estado los denominaba *indefinidos sociales.* Para que su tendencia a la movilidad no se propagara, una Oficina Intersubjetiva se ocupaba de controlarlos, o bien de coaccionarlos. Pero pocos sociólogos podrías figurarse cómo se coacciona al que no tiene o no es casi nada (188, énfasis mío).

Esta maquinaria del lenguaje se despliega también en "Lydia en el canal". En este cuento, la protagonista es la que no se pliega a las reduplicaciones *monológicas* que impregnan la vida cotidiana. La lengua se construye como un *ideologema* en donde convive la lengua común de los héroes televisivos, los predicadores apocalítpitcos y los funcionarios científicos del estado (psiquiatras, médicos, etc.). Tras la muerte de Ceo, su esposo, Lydia vive la permanente dislocación entre el cuerpo y el pensamiento. Un cuerpo que vive la coacción del espacio, que debe medir ángulos, objetos, pilas de cajas acumuladas para desplazarse en una minúscula habitación mientras el pensamiento se disgrega, se torsiona ante el puro mundo material buscando ampliar el espacio: "como si el cuerpo se le perdiera en esa geografía abarrotada" (211). O se asfixia ante la geometría del lugar: "La mirada le resbala por esa orografía, se hunde con los últimos poliedros en el agua roñosa, cuando Lydia vuelve a sentir que el cuerpo se le escapa y se disgrega en ángulos de baquelita" (216). Lydia se mueve entre moles edilicias,

ISBN 978-987-3617-74-4

montículos de aluminio y plástico, bandas de chicos que cultivan las mismas prácticas culturales (música, tatuajes, cirugías estéticas, drogas), sermones religiosos repetidos. Pero, especialmente, se ve asediada por la novela que todos miran y citando permanentemente. El lenguaje televisivo rearticula el habla borrando la distancia entre el mundo y esos simulacros de vida como un método para colonizar la memoria:

Desde arriba [piensa Lydia mientra observa a una tribu urbana], no les llega nada salvo la directiva de dónde mantenerse amontonados, y pueden pudrirse, robarse o hacerse humo sin que algo más que ellos mismos se haga cargo. Ni siquiera hace falta vigilarlos. **Los vigilan las frases que tienen implantadas en el cráneo.** No quieren ser otra cosa que esas frases, o el personaje que elijan de las novelas de Musanti. Cuando no copian al alguno de esos mamarrachos, imitan lo que hace tiempo aceptaron ser (237, énfasis mío).

Contra toda lógica social, Lydia no ve televisión, ni adhiere a ninguna secta, cuestión que produce la extrañeza y el rechazo de sus vecinos. Como Maguire, comienza a ser una preocupación para el estado por su falta de "cohesión", cuestión que afecta su productividad. De allí que la consultora terapéutica de su trabajo le recomiende que abandone la melancolía y se someta finalmente al duelo. Pero Lyidia se mueve en la dimensión de las *intensidades* preservando, incluso, una zona íntima de la subjetividad que le devuelve el cuerpo –una apertura al mundo- y que estremece a los demás: una práctica sexual, el *seribín*, que la libera momentáneamente de la coacción y la "ensambla" momentáneamente. Así, la opacidad del mundo se desvanece y se crea un vínculo, un goce, que amplía el espacio provocando el *extrañamiento* de sus visitantes. Porque es allí, podría decirse, en ese exceso de significancia, que siempre es una amenaza para cierta economía de los cuerpos, donde la máquina antropológica se detiene por un momento y hay una huida.[3]

Como en el paisaje anfibio en el que se encuentra Sergio en "La ilusión monarca" cuando finalmente decide huir (y luego fracasa) y se entrega al mar porque ¿en qué consiste esa ilusión sino en la posibilidad/ imposibilidad de la salida?. O, como cuando en "Aspectos de la vida de Enzatti", el personaje escucha un grito y acude tras él (un hombre se cayó si herirse en una fosa de autos y grita reiteradamente para pedir ayuda, cuando Enzatti lo encuentra y lo ayuda a salir se ponen a charlar de banalidades): en esa búsqueda hay una suerte de horror y de inverosímil que linda con la abyección, es una zona de pasaje a otra instancia que saca de golpe a Enzatti de su mismidad cotidiana y lo ingresa a otro espacio. Algo irrumpe en la noche en la forma de un grito, como si el cuerpo tratara de huir por una hendidura. La abyección, en términos de Deleuze, sería ese esfuerzo por escaparse a través de un orificio ya sea interno o externo al cuerpo (*Pintura*, 83), como Lydia a través de su sexualidad, como Sergio a través del mar. Es la *Gran Huida*: huida de los otros humanos, huida de la prisión, huida incluso de uno mismo (o de una zona de la subjetividad) para evitar ser reducido, una huida que no es material sino simplemente un cambio de lugar.

[3] "La máquina se ha detenido, por así decir, está en estado de suspensión y, en la recíproca suspensión de los dos términos, algo para lo que quizás no tengamos nombres y que no es ya ni animal ni hombre, se instala entre naturaleza y humanidad. /…/ Lo que corta –y no desata- el vínculo que liga al hombre a la vida es un elemento que parece pertenecer integralmente a la naturaleza y que, en cambio, la excede por todas partes: la satisfacción sexual" (Agamben, *Lo abierto,* 153).

ISBN 978-987-3617-74-4

La fuga, entonces, aparece como el motor que articula la trama que recorre estos relatos, un delirio paranoico que crea enemigos y delimita monstruosidades. La violencia arcana (fundamentada en el miedo a los otros) es, así, internalizada y reducida, pero en cada momento reingresa vestida con los ropajes de una estética neofuturista. Sin embargo, mientras aprisiona el mundo, las ficciones de Cohen permiten extender el universo, hurgar en las intensidades, expandir el cuerpo.

› 2. Metamorfosis

El encierro y la fuga es también la estructura básica que articula la trilogía de Oliverio Coelho integrada por las novelas: *Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*. Una trilogía poblada de seres monstruosos y mitológicos que remiten tanto al cine, la literatura como al arte contemporáneo. Y todo es producto de una intervención omnipotente y violenta del estado donde una tecnología futura al servicio de un programa inmunitario ha generado profundas atrofias en los cuerpos de los ciudadanos y se ha extendido espacialmente del centro a los mundos paralelos. En estos mundos viven los exiliados, los parias, los que no han podido cumplir desde el punto físico y psicológico con los estándares establecidos.

Al mismo tiempo que los cuerpos son puestos en un jaque permanente, la lengua también se trastoca en una apuesta clara de experimentación. La voz narrativa, a su vez, tiene su propia densidad estética que se produce a partir de la amalgama de significantes extraños entre sí. Descripciones complejas de escenografías irreales que se reduplican en los mapas y dibujos que acompañan la escritura se suman a las modulaciones de los estados de ánimos tortuosos e inasibles de los personajes. Como el grito en el relato de Cohen, estas crispaciones de la lengua actúan como una fisura, son una vía de escape. Además, el montaje de situaciones y personajes reconducen a una dimensión laberíntica de la fuga: las puertas, corredores, calles, ventanas llevan a otras puertas, corredores, calles y ventanas.

Los integrantes de *Los invertebrables* conforman una sola subjetividad ante las distintas deficiencias corporales que cada uno padece (ceguera, parálisis, neurastenia), desarrollando, a su vez, de manera extraordinaria, otras capacidades. De este modo, el acorralamiento mental y físico amenaza el equilibrio de los cuerpos (de allí el nombre de la novela, *Los invertebrables*). La racionalidad del estado, como en los cuentos de Cohen, se repite aquí no solo en la administración de los espacios y los cuerpos que lleva a la creación de fronteras o zonas de exclusión, sino en sus efectos subjetivos. En este sentido, *Los invertebrables* es una condensación de esta maquinaria en donde se exacerban los recursos narrativos. Sus protagonistas se pertrechan en el interior de su casa por temor, precisamente, a "perder el equilibrio", pero es allí también donde la desconfianza entre los compañeros acrecienta la angustia, constantemente el que controla la voz (el narrador de la historia) realiza un ejercicio desesperado de planificación cuyo objetivo es mantener a los otros bajo su dominio. Él es el que le lee a los otros la Enciclopedia – libro que constituye una suerte de memoria de la civilización de la que han sido excluidos-, posee esa habilidad que los otros no tienen y sobre la que fundamenta su poder. En un monólogo interior abarrotado de reflexiones fluye su pensamiento y la historia que nos cuenta. Él es la *vértebra* que articula la triangulación entre los tres amigos, la sostiene a través de

ISBN 978-987-3617-74-4

la palabra mientras el encierro en el que están inmersos se llena de sus propios temores y de los fulgores amenazantes que vienen del mundo exterior: las voces perturbadas del teléfono o la eminente aparición femenina. Es que precisamente el débil sistema de fidelidades se resquebrajará finalmente cuando el estado les conceda –tras un examen minucioso y arbitrario– la "adopción" de una mujer (ejércitos de mujeres esperan ser recogidas por algún hombre). Cuando finalmente ella llega, el narrador iniciará una dolorosa mutación en donde lentamente pierde la lengua. Nuevamente aquí la palabra de desgrana hasta devenir en chirrido, grito. El narrador, entonces, decide salir ya completamente transformado en un perro pero preservando lo más humano de su antigua identidad: su capacidad para seguir pensando, incluso de manera más exagerada. Huye de la casa hasta integrarse a un grupo de autómatas que viven a la intemperie. Nuevamente, como en otros relatos, en un paisaje posindustrial conviven hordas de pobres y perros que se reúnen en torno a grandes fogatas en donde se queman distintos desechos. Allí, como un perro más, es recibido el narrador quien todavía intenta diferenciarse o mantener a raya a los otros hasta que finalmente decide arrojar la Enciclopedia mientras grita (en su antigua casa los amigos han quedado sin la palabra entregados a la pura voluptuosidad del deseo); suerte de autoinmolación en que se aniquila la memoria de su antigua comunidad, aquello que lo ata a la cultura:

La combustión se aceleró y la peluca, retorciéndose y combándose como un capullo, envolvió las páginas [de la Enciclopedia], las abrazó con una tenacidad definitiva, maternal. Me escuché gritar y en la llama creí ver refractada la memoria del aullido. Por fin el columpio del llanto… por fin la memoria desmoronándose hacia adentro y señalando en lo real una superficie impenetrable (111-112).

Mientras va perdiendo su antigua humanidad hasta volverse puro olfato animal, pura *necesidad*, se acopla al largo devenir de los autómatas que se mueven ritualmente llevando a sus muertos hacia la frontera mientras los perros hambrientos y enfermos mueren o se devoran.

Finalmente, desde esta nueva perspectiva, el borde que separa un mundo del otro aparece como una quimera intraspasable, último descubrimiento que lo lleva a arrepentirse: "La necesidad de retractarse de un impulso tan determinante –sin la Enciclopedia yo soy otro, no uno– me sume en la melancolía. En un acto negligente perdí casi todo lo que podría pertenecerme" (123). Si la existencia de los otros se sostiene como una hipótesis para que lo *real* tenga lugar, en este relato el Otro puede cobrar consistencia en la medida que este mundo perezca; es decir, entregue sus muertos de manera sacrificial.

A tiempo presentí lo que ocurría, dónde estaba, hacia dónde se conducía ese racimo retoñado y prehistórico de autómatas. Supuse cuál era la condición para que el otro lado existiera: que ellos no existieran.

Para ellos el otro lado era la cruzada misma, la errancia concéntrica, la lengua de los perros dragando y sedando las heridas, los muertos que irían exiliándose en la llanura, la patria macilenta de los caídos. Era el dolor de ir renunciando a la lengua, eso, simplemente eso (123).

La ficción aquí introduce la figura de lo sagrado pero ya no como exceso sino como práctica confirmatoria de una comunidad, la que se alimenta y nutre de los pobres. Estas narraciones, a través de sus modulaciones fantásticas, ingresan en el mundo real para mostrarlo en sus postulaciones más sorprendentes. No aluden al orden del mito sino que trabajan con el tiempo presente desde una estética enrarecida que recoge elementos y residuos existentes.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University.

Agamben, G. (2006). *Lo abierto.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Cohen, M. (2009). El nacimiento del posthumano, en www.elportenio com/index/posthumano.htm.

Cohen, M. (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* Barcelona, Madrid.

Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. Madrid, Arena.

Deleuze, G. (2005). *Pintura. El concepto de diagrama.* Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Kafka: Por una literatura menor.* México, Era.

Domínguez, N. (2001). Subjetividades en peligro, subjetividades peligrosas, en *Fin(es) de siglo y modernismo. Actas de Congreso Internacional.* Buenos Aires- La Plata, Vol. II, agosto 1996. Illes Balears, Universitat de les Balears, 547-552.

Franco, A. (s/f). http://www.sssm.com.ar/arlequin/sonambula.html

Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres.* Madrid, Cátedra.

Jurovietzky, S. (2009). La perseverancia de los cuerpos, en *Zama* 2.

Jurovietzky, S. (2004). Mujeres de raros diseños, en Amado, A., Domínguez, N. (eds), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, Buenos Aires, 231-244.

Link, D. (1993). *Escalera al cielo: Utopía y ciencia ficción.* Buenos Aires, La marca.

Quintana, I. (2009). Desolación, violencia y melancolía en la obra de Oliverio Coelho, en Baltar, R., Coira, M. Hermida, C. (eds.), *Utopía y fracaso en la literatura argentina: educación, denuncia y desapego.* La Plata, Katatay. En prensa.

Quintana, I. (2009). *Ida* (de Oliverio Coelho): cartografías de la ciudad contemporánea, en Jitrik, N. (ed.), *Revelación Imperfecta. Estudios sobre literatura lationoamericana.* Buenos Aires, NJ, 32-39.

Rosa, N. (2006). *Relatos críticos. cosas, animales, discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Duerme chiquito duerme, ya viene Mormó a pegarte![1]

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa / Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

Nos parece incitante ese placer griego por el acto de atemorizar, práctica que juzgamos, aún hoy muy utilizada en nuestra cultura. Entre los griegos, ya desde muy pequeñas, los niños eran entrenados en esa broma. Nuestro buen y viejo amigo Platón repudia, en la *República*[2] la práctica de algunas madres que, según él, eran convencidas por los poetas para aterrorizar a sus hijos pequeños contando historias de Lamias[3], Empusas[4] y Mormós.[5]

Pero, a contrapelo de Platón, la cultura griega consideró todas esas figuras profilácticas, pues serían capaces de contener a las criaturas que, miedosas, no traspasarían los límites de un comportamiento social y religioso desagradable. Platón, al hablar de esas diosas nocturnas y vagabundas, apunta dos procedimientos condenables en el comportamiento de las madres: la mentira, inducida por los poetas y la provocación del miedo. En el *Fedón*, el filósofo advierte: en nuestro interior existe aún un niño[6] que teme a la muerte como una *mormolúkeia.* El nombre *mormolúkeia* significa, según Liddell-Scott, un *bogey*, un *cuco*, *espantapájaros.* En el *Gorgias*, Polo, en la tentativa de refutar los argumentos de Sócrates, relata los múltiples sufrimientos y castigos que un conspirador político puede recibir al ser encontrado *in fraganti*. Frente a esa argumentación, Sócrates, a partir del sentido común de la época, pregunta a su adversario si pretende asustarlo por medio de un espantajo *(mormolyttei).*[7]

La práctica de asustar a los niños es también comentada en Jenofonte[8], cuando el historiador relata que los Lacedemonios sentían un gran desprecio por los soldados peltastas[9] y un mayor desprecio aún por sus aliados. Cierta vez los Mantinenses gritando salían para combatirlos e invistiendo con sus lanzas, los acorralaban. Algunos de ellos corrían, otros morían

1 Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq (Brasil).

2 381 e, 382 a.

3 Lamia tiene dos variantes: a- figura de la hija de Belo, rey de Libia. A ella, Zeus agradecido por sus favores, le dio el don de sacar y colocar los propios ojos en el rostro cuando desease. Infelizmente, Lamia durante su vida actuó cruelmente y en castigo a esto, su rostro se convirtió en una máscara sin ojos; b- figura perteneciente al grupo de las empusas. *Apud* Graves (*Los Mitos Griegos*, vol. I): Diodoro Sículo XX, 41; Plutarco, *Sobre las curiosidades* 2; escoliasta de *La Paz* de Aristófanes para el verso 757; Estrabón, I, 11, 8; Eustacio sobre Homero, p. 1714 y Aristóteles, *Ética* 7, 5. Pausanias afirma que Lamia fue la primera mujer en "cantar" oráculos. Cf. Pausanias 10, 12.1.

4 Empusas son las hijas de Hécate que tienen caderas de asno y cascos de bronce. Asustan a los viajeros durante la noche o en la hora de la siesta "chupando" sus fuerzas vitales hasta que mueren. Acostumbran a aparecer bajo la forma de perras, vacas o bellas mujeres. Cf. Aristófanes, *Ranas*, 288 ss., *Asamblea de Mujeres*, 1056 y 1094; Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, 4, 24 y *apud* Graves (*Los Mitos Griegos*, Vol. I), *Papyri Magici Graeci* 4, 2334.

5 Mormó o *Mormolýke* divinidad del mundo infernal que asustaba a los niños. Su nombre es también utilizado como interjección para expresar miedo. Podemos entender a Mormó como "cuca" de Monteiro Lobato o simplemente como el cuco.

6 *Fedón*, 77 e. Según Schiappa de Azevedo (notas al *Fedón*, *Fedón*, p. 150, nota 47), "*La criatura que está en nosotros*, representa, por parte de Platón, uno de los más curiosos reconocimientos de la existencia de fuerzas y tendencias inconcientes, que ni la misma razón llega a vencer."

7 73 d.

8 Helénicas, 4, cap. 4, § 17- [17].

9 Soldados de infantería ligera armado con escudo.

ISBN 978-987-3617-74-4

en cuanto huían. Los Lacedemonios hacían broma de lo ocurrido diciendo que los mantinenses y sus aliados eran tal como niños frente a Mormós.

La tragedia no nombra el término; la comedia, por su parte, usa el vocablo *mormolukeion* varias veces. Más frecuente en la tragedia, tal vez porque sea un término oriundo de un registro más cuidado (lo que no impide que aparezca también en la comedia), sería un similar de mormó, Gorgó[10], de acuerdo con la referencia que hemos hecho en Euménides (Barbosa, 2007, 35-39).

Veamos algunos pocos ejemplos del uso de *mormolukeion* y, muy rápidamente, de Gorgó, en algunas piezas de Aristófanes. Comencemos por *Ranas*, en la escena en que Dioniso y Xantias, su esclavo, llegan al final de su viaje hacia el Hades. Xantias declara que ambos se encuentran en el lugar donde Héracles dijo que existen bestias terribles. Dioniso-Héracles, como buen fanfarrón, ostenta coraje, afirma haber sido enviado hacia aquel lugar a fin de que le fuese provocado miedo y en seguida afirma estar ansioso por un encuentro espantoso. Inmediatamente, su esclavo percibe un ruido de algo. Dioniso se acobarda. Xantias, en principio, ve una gran bestia y la describe como una criatura extraña que toma varias formas, inclusive la de una linda mujer. Dioniso retruca que con esas características la criatura sólo puede ser una empusa. Y con descripciones cada vez más aterradoras ambos se ponen a correr hacia afuera del *logeion* en dirección al sacerdote de Dioniso. Xantias grita por Héracles. Dioniso le prohíbe mencionar el nombre del dios; Xantias clama, entonces por Dioniso, y ese dios lo silencia nuevamente. La empusa desaparece y Dioniso se pregunta: "De dónde me vienen todos esos males? A cuál de los dioses acusaré de destruirme. La respuesta, el propio dios la sugiere en una pregunta retórica: "Al éter, morada de Zeus o al pie del tiempo"[11] Qué respuesta estratégica es ésta? En primer lugar, ella sucita la risa por la extrañeza de las expresiones euripidianas utilizadas, con ligeras modificaciones por parte de Aristófanes; en segundo lugar, el verso causa risa por ser de Eurípides. La platea, habituada al poeta trágico, reconocería inmediatamente la crítica. Pero más allá de esos puntos, la cita de Eurípides causaría una mayor risa si entendiésemos a este tragediógrafo como el dios fabricante de un simulacro delirante que provocase miedo en su patrono. El verso 926 de la misma pieza corrobora esta lectura. Estamos en el *agon* entre Eurípides y Esquilo y Eurípides acusa a su oponente de crear palabras aterradoras, o sea, palabras con ojos de Mormó.[12] El escoliasta de *Ranas* 925 esclarece que el término *mormoropá* significa asustador. Para él se trata de una metáfora de Mormó, las palabras de Esquilo serían hijas de Mormó.

Algunos otros pasajes del comediógrafo siguen la misma dirección. Podemos apuntar al fragmento (Edmonds) 130 en el que Aristófanes describe el templo de Dioniso como el lugar donde se pueden ver *mormolukeia* colgados; el fragmento 31 (Edmonds) del mismo autor habla de un *mormolukeion* cómico; en el verso 1245 de *Aves*, encontramos la forma *mormolúttesthai,* espantar por medio de un simulacro de Mormó; en *Paz*, (v. 474) y en *Acarnienses*, (v. 582), el término es usado en relación al escudo de Lamaco; la Gorgona que figura en el escudo pasa a ser tratada como un espantajo, *Mormónos;* en *Caballeros* (v. 692) Panflagonio es descrito

10 Acuérdese, por favor, de la vieja profetisa esquiliana de *Las Euménides* que afirmó haberse convertido en una criatura que huye de miedo: v.38,

11 Pasajes de *Melanipo* y de *Bacantes,* ambas de autoría de Eurípides.

12 Ver nota 2

ISBN 978-987-3617-74-4

burlescamente como una Mormó que parece devorar todo lo que se le pone delante. Finalmente, presentamos dos ocurrencias interesantísimas encontradas en *Las mujeres que celebran las Tesmoforias.*

La pieza es una deliciosa broma, una parodia inteligente de versos, situaciones y personajes euripidianos. La trama consiste en la construcción de un plan de venganza de las mujeres atenienses, indignadas con las revelaciones de Eurípides sobre sus secretos. Pasado el prólogo con las plegarias iniciales que parodian los rituales de las Tesmoforias, sigue el discurso de una mujer atacando al dramaturgo, hijo de la verdulera, que viene sistemáticamente, relatando las artimañas femeninas y confundiendo las estrategias de "sobrevivencia" de las pobres infelices. La mujer habla lentamente y, en un momento dado, tenemos la primera ocurrencia del término en análisis: ella reclama que los hombres andan siempre con el ojo encima de ellas (vigilándolas); ellos ponen cerrojos y trancas en los gineceos, y, además de eso, alimentan perros de raza mastin napolitano[13], los antiguos perros pastores, para servir como cuco de amantes, o sea, *mormolukeias.*

Pero he aquí una ocurrencia más preciosa, que guardé para rematar esta comunicación. Ocurre al final de la pieza, v. 1098, cuando Eurípides entra en la escena disfrazado de Perseo para salvar a Menesícolo. Nuestro héroe tragediógrafo ya había entrado dos veces como salvador. En la primera se disfrazó de Menelao, en la segunda de Eco. Ahora, por tercera vez, elevado a la categoría de un *deus-ex-machina*: Eurípides, el que carga la cabeza de la Gorgona, viene, volando por los aires, con la intención de salvar a su viejo pariente. Pobre Eurípides! Desterrado de la escena por el *chicote* de un guardia. Al salir, nuestro héroe discurre sobre los "ignorantes" que no aceptan sus nuevas sabidurías (v. 1130); según él, es preciso buscar otras estratagemas. La propuesta va. Aunque nuestro poeta entre como un *deus-ex-machina*, aunque sugiera otros recursos posibles, la solución del problema gira por la humilde asunción de sus errores en relación a las mujeres.

Quiero, no obstante, recalcar la argucia y la agudeza de amalgamar Eurípides y Perseo en un chiste. De modo que tenemos a Perseo con su escudo aterrador para defender a Andrómana y a Eurípides con su escudo aterrador para defender su personaje/pariente. Cuando Eurípides entra para defender a su pariente -que acaba por ser una materialización de sus muchas tragedias- él se nombrará portador de la Cabeza de la Medusa. La Medusa es una de las Gorgonas, las tres hermanas que pertenecen a una generación de monstruos marinos. Medusa era un monstruo alado, con garras afiladas y cabellos de serpientes. Tenía lengua enorme, dientes puntiagudos y una mirada petrificadora. Deliciosa sátira. Eurípides, el castañuelas, el lenguaraz, el portador de la Medusa que asusta a los adultos.

Así, si el contexto histórico de la tragedia es muy destacado, si eso es un lugar común en

13 El Molosso de Épico es una raza creada para desempeñar funciones de guerra. Parece ser una estirpe muy antigua, pues se tiene conocimiento de grabados, esculturas y estatuas datadas en 2000 a.C. Actualmente la raza se llama MASTÍN NAPOLITANO. Los perros antiguos tenían un fenotipo más o menos semejante a los de hoy, eran, sin embargo, mayores. Los machos tenían sus orejas y colas amputadas y estaban entrenados para la disputa del propio alimento que consistía solamente en carne cruda. A partir de los cinco o seis meses se les ofrecía, regularmente, sangra para beber. Las hembras de raza eran usadas solamente ara la reproducción. En las guerras, los MOLOSSOS iban al frente de los ejércitos munidos de collares con fierros puntiagudos, destruyendo todo lo que encontraban y al final de las batallas, recibían condecoraciones. Eran también usados en las arenas para combates con los leones, osos y perros de otros tipos. En htpp://www.mastino.hpg.ig.com.br/galeria.htm; htpp://canecorsoitaliano.com.br/artigos.php?artigo=origens

ISBN 978-987-3617-74-4

los estudios acerca de ese género, debe recordarse el significado riquísimo de ser la tragedia parte de los festejos del dios Dioniso. Sugiero aún que nos acordemos de la divertida experiencia del juego "¿lobo está?", quien sabe la verdadera experiencia trágica no sea una maximización del juego del lobo! San Agustín[14] insiste en la postura griega acerca del teatro, él afirma que, fuese tragedia, fuese comedia, los hombres griegos las veían como mero divertimiento. Así, propongo la tragedia como complemento necesario e inalienable de la comedia. Y vice-versa. Opto por entender la tragedia como "parte" de un género que tiene la función de construir el miedo y la instalación de la piedad. Digamos que esta formulación académica que les presento sea un jolgorio dionisíaco y que la tragedia sea apenas una marca de seriedad que destella en el santuario de la alegría. No nos olvidemos que lo sublime atrae por el terror latente que tiene, pero que existencialmente, para adentrarnos en lo sublime, sólo podemos hacerlo en nuestra justa medida.

14 *Ciudad de Dios*, cap. 8 y 9.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Adrados, F. R. (1983). *Fiesta, comedia y tragédia*. Madrid, Alianza.

Aristofane (2003). *Le commedie*. Benedetto Marzullo (ed). Roma, Grandi Tascabili Economici.

Aristófanes (1988). *Acarnenses.* Trad. intr. e notas de M. F. Sousa e Silva. Coimbra, INIC.

Aristófanes (1989). *A Paz*. Trad. intr. e notas de M. F. Sousa e Silva. Coimbra, INIC.

Aristófanes (1991). *Os cavaleiros*. Trad. intr. e notas de M. F. Sousa e Silva. Coimbra, INIC.

Aristófanes (2000). *As Aves.* Trad. intr. e notas de A. da Silva Duarte. São Paulo, Hucitec.

Aristóteles (1992). *Poética.* Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa, Casa da Moeda.

Bajtin, M. (1990). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília, Hucitec/Edunb.

Ballabriga, A. (2000). Approche du burlesque divin dans l'Antiquité, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs*. Grenoble, Jérôme Millon.

Barba, E., Savarese, N. (1995). *A arte secreta do ator.* Campinas, Unicamp.

Barbosa, T. V. R. (2007). Os monstros do remorso em Ésquilo, en Jeha, J., *Monstros e monstruosidades na literatura.* Belo Horizonte, UFMG, 32-60.

Bergson, H. (1929). *Le rire.* Paris, Librairie Felix Alcan.

Biffi, L. (1961). Elementi comici nella tragedia Greca, en *Dioniso,* 82-102.

Burnett, A. P. (1960). Euripides Helen: A Comedy of Ideas, en *Classical Philology*, 55, 151-163.

Brandão, J. L. (2001). *A poética do Hipocentauro.* Belo Horizonte, UFMG.

Desclos, M.-L. (org.) (2000). *Le rire des Grecs.* Grenoble, Jérôme Millon.

Eire, A. L. (2000). À propos des mots pour exprimer l'idée de 'rire' em grec ancien, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs.* Grenoble, Jérôme Millon.

Halliwell, F. S. (1991). The uses of laughter in Greek culture. *Classical Quarterly.* Oxford, Oxford University Press, 41, 279-296.

Heath, M. (2001). Aristotle and the Pleasurs of Tragedy, en Andersen, O., Haarberg, J., *Making sense of Aristotle.* London, Duckworth, 7-23.

Jouanna, J. (1998). Le sourire des tragiques grecs, en Tredé, M., Hoffmann, P., *Le rire des Anciens.* Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.

Knox, B. (1986 [1972]). Euripidean Comedy, en *Word and Action. Essay on the Ancien Theater.* Baltimore, The Johns Hopkins University, 250-274.

Lausberg, H. (1993). *Elementos de Retórica Literária.* Lisboa, Calouste Gulbenkian.

Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio.* São Paulo, Unesp.

Miralles, C. (2000). Le rire chez Sophocle, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs***.** Grenoble, Jérôme Millon.

Miranda, E. (2003). La reflexión teórica sobre la comedia en el siglo IV a.n.e. y en los tratados peripatéticos posteriores, en *Nova Tellus.* México, UNAM, 21-2, 49-76.

Moreau, A. (2000). Rire et sourire dans l'oeuvre d' Eschyle, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs.* Grenoble, Jérôme Millon.

Pellizer, E. (2000). Les formes du rire en Grèce antique, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs***.**

ISBN 978-987-3617-74-4

Grenoble, Jérôme Millon.

Pickard-Cambridge, A. (1968). *The dramatic festivals of Athens.* Oxford, Clarendon.

Pickard-Cambridge, A. (1962). *Dithyramb tragedy and comedy*. Oxford, Clarendon.

Propp, V. (1992). *Comicidade e riso.* São Paulo, Ática.

Platão (1970). *Banquete*. Tradução, introdução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo, DIFEL.

Platão (1983). *A República.* Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão (1988). *Fédon.* Introd. Trad. e notas de M. T. Schiappa de Azevedo. Coimbra.

Platão (1992). *Górgias.* Introd. Trad. e notas de M. de Oliveira Pulquério. Lisboa, Edições 70.

Reardon, A. (1914). A Study of Humour in Greek Tragedy. *Univ. of Calif. Chronicle*, 30-60.

Rocha Pereira, M. H. (2003). *Estudos de História da Cultura Clássica.* vol. I. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Schiller, F. (1991). *Teoria da Tragédia*. São Paulo, EPU.

Seidensticker, B. (1978). Comic elements In Euripides' Bacchae. *American Journal of Philology,* vol. 99. 3.

voelke, P. (2000). Formes et functions du risible dans le drama satyrique, en Desclos, M.-L. (org.), *Le rire des Grecs*. Grenoble, Jérôme Millon.

Wilamowitz-Moellendorff, U. Von (2001). *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris, Les Belles Lettres.

Xenophon (1968). *Xenophontis opera omnia***,** vol. 1. Oxford, Clarendon.

ISBN 978-987-3617-74-4

A Desmonstrificação da imagem do Vampiro na literatura infanto-juvenil contemporânea

Ana Cristina Fonseca dos Santos / Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

A imagem do vampiro é muito antiga – pois com certeza tem mais de quatrocentos anos – e popular– já que é vastamente utilizada na literatura, no teatro, no cinema, nas séries de televisão, nos quadrinhos, etc. Mesmo que todos os personagens vampiros que conhecemos sejam parecidos, porém, não existem dois iguais. Isto é, cada autor cria seu próprio vampiro. A presente comunicação pretende analisar a imagem dos vampiros contemporâneos da literatura infanto-juvenil tomando por base a idéia de que cada época tem seu monstro, cada época tem seu vampiro.

Utilizaremos como objeto de estudo os quatro livros da série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. *Crepúsculo* é, provavelmente, a empreitada mais bem-sucedida, visto o estrondoso sucesso dos filmes recentemente lançados com base nos livros da série. No entanto, esse pode ser considerado um exemplo entre um conjunto de *best-sellers* voltados para o público infanto-juvenil com temática vampírica. Nós o incluimos entre as séries *House of Night*, de P.C. e Kristin Cast, e *Diários do Vampiro,* de L.S. Smith.

Existem, em diversas culturas, seres bebedores de sangue que podem ser identificados com vampiros, como lâmias, estriges, empusas e *ghouls*. É possível, mas improvável, que eles descendam todos de um mesmo ser mitológico bebedor de sangue. Martha Argel e Humberto Moura Neto, entretanto, nos oferecem uma explicação bastante simples: a perda de sangue é obviamente um medo universal, pois é capaz de matar em poucos minutos (em alguns casos, apenas segundos). Parece lógico, portanto, que esse medo tenha gerado em diversas culturas monstros bebedores de sangue.

Comecemos, então por definir que categoria de monstro pode ser chamada de vampiro. A palavra "vampiro" provavelmente vem do idioma sérvio, com variantes em outros países da Europa Centro-Oriental, sendo originalmente empregada por camponeses e aldeões (Argel e Moura Neto, 2008: 15). Consideramos, portanto, que, a princípio, só podem ser consideradas vampiras as criaturas provenientes do folclore dessa região. As demais seriam vampíricas.

A palavra "vampiro", bem como o monstro que ela originalmente identificava, já no século XVII havia se adaptado e difundido "nas línguas da Europa Ocidental, por conta das notícias que chegavam da Sérvia, então parte do Império Austro-Húngaro, referentes a verdadeiros surtos de vampirismo" (Argel e Moura Neto, 2008: 15). Isto é, o folclore na região se mostrou forte o suficiente para que fossem atribuídos a vampiros certos eventos inexplicados que ocorreram entre os séculos XVII e XVIII. Fatos cientificamente explicáveis (Argel e Moura Neto, 2008: 20) foram tomados como provas da existência de vampiros, gerando histeria suficiente para causar notícias que viajassem a Europa. Os chamados "surtos de vampirismo" se tornaram tão fortes e freqüentes que, em 1755, a Imperatriz Maria Teresa, da Áustria, proibiu por lei a decapitação e estaqueamento de cadáveres (Argel e Moura Neto, 2008: 18).

Ainda segundo Argel e Moura Neto, o vampiro folclórico eslavo tem sua origem em criaturas mitológicas mais antigas, a saber:

ISBN 978-987-3617-74-4

Cinco tipos diferentes de seres sobrenaturais amalgamaram-se para resultar no vampiro sérvio ancestral:

- Os mortos-vivos ou *revenats*, como os *Nachzeher* alemães, que se alimentavam de corpos de parentes já mortos;
- Espíritos que fazem visitas noturnas, como os íncubos e súcubos da igreja católica romana;
- Seres tomadores de sangue, como as estriges (*strix),* bruxas da Roma antiga;
- Os bruxos eslavos e balcânicos, que fazem malefícios mesmo após a morte;
- Os licantropos ou lobisomens, pessoas que se transformam em lobos, e depois de mortas voltam para tomar sangue alheio, como o *vrykolakas* grego. (Argel e Moura Neto, 2008: 19.)

Como se vê, é esse cadáver reanimado, antropófago e hematófago que se alastrou nos pesadelos de toda Europa, se infiltrando na literatura desde o século XVIII, no romantismo alemão. Foi, entretanto, no século XIX que o tema do vampiro produziu seu primeiro grande sucesso literário: o conto *The Vampyre,* do inglês John Polidori, publicado em 1819, com a autoria erroneamente atribuída a Lord Byron. O fato de, a essa época, Byron já ser um escritor famoso, provavelmente contribuiu para que o conto fosse um sucesso "estrondoso e imediato" (Argel e Moura Neto, 2008: 27).

Desse modo, como Argel e Moura Neto mostram ao longo de sua introdução a *O vampiro antes de Drácula,* podemos afirmar que durante do século XIX foram produzidas inúmeras obras de sucesso em diversas línguas com o tema do vampiro. As peças de teatro se multiplicaram em tal profusão que "um crítico francês da época" chegou a afirmar que "nenhum teatro parisiense ficou sem seu vampiro" (Argel e Moura Neto, 2008: 32). Ao longo desse século, cada nova obra acrescentava ou retirava alguma característica do novo monstro recém- criado, que, como seu ancestral folclórico, era também chamado de vampiro.

Consideramos, contudo, que não é uma generalização muito restritiva afirmar que os vampiros do século XIX, do Lord Ruthven do conto de Polidori à Carmilla de Sheridan Le Fanu, passando pelo Drácula de Bram Stoker, têm algo em comum: são todos aristocráticos e sedutores bebedores de sangue. Excetuando-se aqueles que se reaproximaram de sua origem folclórica, como a família *vurdalak* de Alexei Tolstoi, pode-se dizer que a imagem do vampiro perdeu grande parte de sua repugnância sob a pena dos escritores românticos.

Mas de forma alguma o tema do vampiro foi abandonado durante o século XX. Para nossa observação, porém, delimitaremos um *corpus* bem delimitado. Focalizaremos, devido a seu enorme sucesso, apenas a série *Crônicas Vampirescas,* de Anne Rice, publicada na década de 1970.

Os vampiros criados por Rice são, na aparência, muito semelhantes aos do século XIX. Continuam nobres e atraentes. Entretanto, há uma diferença crucial: enquanto Lord Ruthven, Drácula e Carmilla são os vilões; nos romances de Rice eles narram suas próprias histórias. Isto é, mudou-se a ótica e os protagonistas da narrativa. Ainda assim, o próprio Lestat de Lioncourt, personagem da série, afirma: "Não sou o Diabo do inferno, embora às vezes me faça passar por ele" (Rice, 1993: 129). Apesar de protagonistas, esses vampiros são ambíguos. Cometem crimes, admitem que são criminosos, se culpam por seus crimes, mas não deixam de cometê-los. Muito sabiamente, Rice faz de Lestat, o vilão do primeiro romance da série, *Entrevista com o vampiro*,

ISBN 978-987-3617-74-4

mas no romance que se lhe segue, intitulado *O vampiro Lestat*, o próprio Lestat é o narrador, que para se fazer explicar e ser perdoado – pelo narrador do primeiro romance (e pelos leitores) – mostra suas razões.

Menos de trinta anos depois, na primeira década do século XXI, é publicada a série *Crepúsculo*. Nela, a narradora não é vampira, mas deseja ardentemente se tornar uma. Isabella Swan é uma menina descrita como absolutamente comum, que contra a própria vontade se muda para uma cidadezinha pacata do estado de Washington, nos Estados Unidos, muito menor e mais chuvosa do que a ensolarada Phoenix em que ela morava. Triste e quase sem amigos na nova cidade, ela conhece Edward Cullen, um rapaz bonito, inteligente, gentil, bem-educado e silencioso. Além disso, ela descobrirá mais tarde, um vampiro e seu par romântico na história que se estenderá por quatro volumes.

Edward, bem como os demais membros da família Cullen, é mais do que protagonista de sua história: é indiscutivelmente um herói bem comportado da época moderna. A família Cullen se recusa a matar humanos, vive discretamente entre eles, se alimentando exclusivamente de animais selvagens. Mais do que isso, os Cullen tem uma grande preocupação ética e moral – seu patriarca, Carlisle, se tornou médico para poder salvar vidas humanas, ainda que, nos romances de Meyer, seja doloroso para um vampiro sentir o cheiro de sangue e não bebê-lo.

Não é difícil, portanto, enxergar a progressão: do repugnante vampiro folclórico eslavo temos os vilões sedutores do século XIX, mais tarde os protagonistas dúbios de Anne Rice, e então os bons e éticos vampiros de *Crepúsculo*. A esse processo nossa pesquisa chama "desmonstrificação", na tentativa de expressar a sucessiva perda de características repulsivas e da atitude de transgressão dos valores morais da sociedade que o concebe.

Mesmo assim, a nosso ver, esse vampiro desmonstrificado pode ser considerado um monstro, porque ainda é transgressor. A família Cullen é contada entre os protagonistas da série, mas isso não significa que essa seja desprovida de vilões. No caso, toda a vilania necessária para um bom romance maniqueísta é encarnado pelo clã Volturi, um grupo chefiado por três vampiros italianos de ar aristocrata, que tomou para si a tarefa de proteger dos humanos o segredo da existência dos vampiros. Esse clã, como os vampiros do século XIX, mata seres humanos sem nenhum pudor ou culpa, e não vê com bons olhos a atitude pacífica da família Cullen. Para os Volturi, os Cullen põem em risco o segredo de todos os vampiros ao tentar viver muito próximo aos seres humanos.

Logo, o clã Volturi é antropófago e transgressor dos valores morais dos seres humanos, enquanto a família Cullen é transgressora dos valores morais dos vampiros. Apesar de soar paradoxal, nossa colocação tem um propósito. Estamos partindo da premissa que cada sociedade produz seu próprio monstro, e é inegável que os vampiros de *Crepúsculo* recebem atenção considerável em nossa sociedade, ou, ao menos, parte dela – a parte jovem, que ainda está em processo de formação de caráter e personalidade.

Parece-nos claro que o vampiro folclórico, como os seres sobrenaturais de que descende, é o monstro biológico de que nos fala Foucault: o vampiro que se alimenta de seres humanos. Igualmente claro, nos parece, é que o vampiro literário do século XIX é o monstro jurídico, pois, nas próprias palavras do filósofo, "Os romances de terror devem ser lidos como romances políticos" (Foucault,2002: 125), neste sentido, os nobres e aristocratas seriam os monstros da época. Há que se lembrar que esse vampiro, por belo e nobre que seja, é também um ser

ISBN 978-987-3617-74-4

transgressor de sexualidade exacerbada.

O vampiro de Anne Rice é um pouco mais complicado. Segundo Jeffrey J. Cohen (2000: 25), "monstro" é, etimologicamente, "aquele que revela", "aquele que adverte". Na década de 1970, quando os romances das *Crônicas Vampirescas* foram escritos e publicados, o surgimento de novas ameaças, como a AIDS e a homofobia deram vez e forma ao vampiro de Rice: um monstro que borra os limites entre o bem e o mal, o masculino e o feminino, o espiritual e o corporal. Seus vampiros protagonistas e ambíguos não apenas discutiam como combatiam os preconceitos de seu tempo sendo tudo aquilo que o preconceito pregava que não se deveria ser.

Na saga *Crepúsculo*, em nosso entender, há dois níveis de crítica. Primeiro, o mais simples, a crítica ao comportamento monstruoso do clã Volturi em relação à sociedade – monstros biológicos porque antropofágicos e jurídicos porque se travestem de governantes dos vampiros. O segundo, mais difícil de entender é do comportamento dos Volturi que encaram os Cullen como monstros. Isso é, se admitirmos que o normal, para o vampiro, é matar seres humanos, os Cullen são transgressores, vistos como monstros pelos vampiros "normais". São eles, porém, os protagonistas, de forma que o comportamento criticado é o dito normal. Tomando o romance como uma metáfora, aí teremos uma crítica do comportamento das pessoas normais com relação às consideradas anormais, ou seja, uma crítica ao preconceito. Qual preconceito seria esse, é difícil dizer. Os Cullen – entre os vampiros – sofrem preconceito porque escolheram outro modo de vida. Talvez seja uma crítica ao preconceito contra o modo de vida de grupos como os mórmons?[1]

Uma segunda possibilidade de leitura é aquela que tem em vista o público-alvo da série: os jovens. A geração que atualmente é jovem é frequentemente criticada pela geração anterior por supostamente não ter limites, supostamente não saber onde parar, supostamente ter uma sexualidade muito exacerbada em relação a seus pais e avós. No entanto, a história de Edward Cullen e Isabella Swan (que se casaram ambos virgens) faz sucesso entre os jovens dessa geração. A nosso ver, isso mostra que, mesmo que não conscientemente, o público leitor dessa série percebeu outro jeito de ver os Cullen como monstros em relação aos outros vampiros: o outro modo de vida que os Cullen escolheram foi a não-exacerbação da sexualidade, a imposição de limites, o auto-controle, o retorno ao que alguns chamariam de moralismo.

Nossa hipótese é reforçada pela recente manifestação a favor da castidade por parte de muitos grupos jovens, como os associados à organização *The Silver Ring Thing*. O principal símbolo dessa corrente de pensamento são os chamados "anéis da pureza" [2], que representam uma promessa de manter a castidade até o casamento, feita por seus usuários. Mesmo não sendo utilizados pela maioria dos jovens dos Estados Unidos (onde o movimento se iniciou) ou da América Latina, é uma manifestação significativa, principalmente se considerarmos que são usados por ídolos adolescentes da atualidade, como os rapazes da banda Jonas Brothers e as cantoras Demi Lovato, Miley Cyrus e Selena Gomez.[3] Isto é, podemos seguir a mesma linha de

1 Na série *House of Night*, o preconceito criticado é claramente o religioso.

2 *Purity rings, chastity rings* ou *silver rings*, no original em inglês. A esse respeito recomendamos a leitura do artigo a respeito publicado pelo New York Times, disponível em <http://www.nytimes.com/2005/12/08/fashion/thursdaystyles/08purity.html>.

3 Notícia disponível, entre outras fontes, em <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL862407-9798,00-JONAS+

ISBN 978-987-3617-74-4

raciocínio para afirmar: a geração que é taxada de “sem-limite” aplaude não só uma série de livros que valoriza a castidade como celebridades que a pregam como uma virtude e um ideal.

Assim, concluímos nossa análise com a hipótese de que nossa cultura vem gradativamente desmonstrificando o vampiro. Inicialmente monstro jurídico, em seguida ele passa a combater preconceitos e, mais recentemente, recupera valores morais que tendiam a ser abandonados.

BROTHERS+E+MILEY+CYRUS+SAO+ALGUNS+DOS+FAMOSOS+QUE+USAM +ANEL+DE+VIRGIN.html>

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Argel, M., Moura Neto, H. (organização, comentários e tradução) (2008), *O vampiro antes de Drácula.* São Paulo, Aleph.

Cohen, J. J. (2000). *A cultura dos monstros: sete teses,* en *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. e org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica.

Foucault, M. (2002). Aula de 29 de janeiro de 1975., en *Os anormais*. São Paulo, Martins Fontes.

<http://www.nytimes.com> Acesso em 29 de setembro de 2010.

<http://ego.globo.com> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Obras literárias citadas

Cast, P.C., Cast, K. (2009). *Marcada*. Tradução, Johann Heyss. São Paulo, Novo Século.

Meyer, S. (2009). *Crepúsculo*. Tradução de Ryta Vinagre. 3 ed. Rio de Janeiro, Intrínseca.

Rice, A. (1993). *A história do ladrão de corpos : crônicas vampirescas*. Tradução de Aulyde Soares. Rio de Janeiro, Rocco.

Smith, L. S. (2009). *O despertar*. Tradução de Ryta Vinagre. 5. ed. Rio de Janeiro, Galera Record.

ISBN 978-987-3617-74-4

De niñas y de lobos, de cuando los monstruos no vivían precisamente en los bosques

María José Punte / Universidad Católica Argentina

Parece ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo extraño a sí mismo, en algo monstruoso incluso.

Judith Butler. Deshacer el género

En nuestro actual universo de representaciones, la línea que traza los límites de lo normal o a/normal, alude en numerosas ocasiones a una cuestión de tamaño. En esta oportunidad tenemos que empezar hablando de las dimensiones, porque el protagonista de nuestra historia es un gigante, de nombre Teo, Teodoro Labat. Como es de suponer, para que haya un relato conviene que este gigante no esté solo, sino rodeado de una serie de personajes con los cuales va a interactuar, quienes van a poner en clara evidencia la desmesura corporizada por Teo. De todos modos Teo, ya sabe. Desde siempre es que debió confrontarse con la mala suerte que padece alguien nacido XXXL viviendo en un mundo diseñado XS. Esos otros personajes, numerosos, van a formar a su vez una constelación de singularidades, de "freaks" como se suele denominar con este término inglés a aquellas personas de apariencia o comportamiento inusuales. Sin embargo, el personaje central de la narración, que no es Teo, va a ser colocado como el opuesto complementario del gigante. Se trata de una niña, Miranda, y la figura que ambos constituyen remite a un icono de perfil religioso, pero que proviene de una leyenda medieval, la del *Christophoro* o portador de Cristo. Es la imagen del gigante que carga sobre sus hombros al niño, que a su vez carga la esfera del mundo. Miranda es la verdadera protagonista de *La batalla del calentamiento* (2006), la novela número cuatro del escritor Marcelo Figueras[1]. La referencia a una leyenda medieval no es el único cruce de géneros narrativos que vemos desfilar a lo largo del relato, generando un texto "monstruoso". La novela abre como si fuera una fábula, con un lobo que habla en latín, y que va a desbaratar desde el inicio el sistema sobre el cual descansa el efecto de verosimilitud. El ambiente recreado en un imaginado pueblo de los Andes patagónicos, que lleva el pintoresco nombre de Santa Brígida, evoca tanto a los cuentos de hadas infantiles, como al relato tradicional, las leyendas celtas, los Evangelios Apócrifos. En fin, una *mélange* que Figueras ya había utilizado para su primera novela, *El muchacho peronista* (1992). No va a ser la única similitud con este texto. Ambos comparten una determinada concepción del acto de narrar, que pone en escena mediante la dinámica de fagocitar diferentes discursos, la creencia de que el relato de ficción es una instancia creadora de realidad.

1 Las otras novelas son: *El muchacho peronista* (Planeta, 1992), *El espía del tiempo* (Alfaguara, 2002), *Kamchatka* (Alfaguara, 2003) y la más reciente *Aquarium* (Alfaguara, 2009).

ISBN 978-987-3617-74-4

Esta novela, sin embargo, utiliza un espacio de juego que ofrece el relato, con el objetivo de producir un efecto inquietante, el efecto de lo siniestro (*Unheimlich*). La presencia de una serie de personajes casi fantásticos, no impide al lector reconocer una trama que es familiar. Las locaciones no se corresponden con referencias físicas, pero funcionan como analogías evidentes de lugares que sí existen en los mapas argentinos, por lo que no es difícil su territorialización. La fecha en la que se desarrollan los sucesos se extiende en un período breve a mediados de los años ochenta, entre 1982 y 1984. Son demasiado cercanos como para permitir algún tipo de distracción acerca de la temática aludida. Como telón de fondo, la historia argentina adquiere una materialidad ominosa. Se cuela por las rendijas de este otro paisaje superpuesto de chalecitos suizos, bosques y montañas nevadas, rayano en un *kitsch* de postal turística. Sugiere otro género narrativo, el de terror. De entre todas las citas o menciones intertextuales, la más evidente tal vez sea la que remite a la obra del director de cine Tim Burton, sobre todo a su película *Big Fish* (2003)[2]. En ella se trabajaba a partir de la delgada línea entre los hechos y su narración, entre mito y verdad. El poder manipulador del relato, se descubría como algo distinto, en tanto su capacidad de mirar la realidad (anodina, pequeña) desde otro ángulo, otorgándole nuevas dimensiones. La idea de que un gigante en el fondo no es otra cosa que un hombre grande. Y una bruja, una mujer vieja y más o menos avinagrada. La monstruosidad no deja de ser más que un rasgo subrayado por el nivel de apertura del diafragma de la percepción. Altos o bajos, silenciosos o locuaces, gordos o flacos, jóvenes o viejos, los personajes sólo se ven anormales frente a la primera ojeada, que luego se irá modificando a medida que la lente vaya ajustando el foco.

De todos modos, hay un dato que no puede ser relativizado. Se trata de la construcción del personaje de Miranda, la niña. Lo que la convierte en un ser excepcional, no se refiere a cuestiones de constitución física, sino a que esta niña posee capacidades especiales[3]. Incluso su madre, Pat Finnegan, moldeada en el más acérrimo pensamiento cientificista, no puede dejar de desconocer que esa criatura tiene algo que desafía cualquier tipo de explicación racional. Es a la vez botín de guerra, objeto de una persecución encarnizada y fuente de armonía. Una especie de Santo Graal al que hay que defender a toda costa. Para explicar algunos de los fenómenos que emanan de la criatura, el gigante Teo encuentra analogías con el personaje de la mística medieval Hildegarda de Bingen[4]. Miranda plasma sus visiones en dibujos, al igual que esta

2 *Big Fish* cuenta la historia de un hijo, Will, que se acerca a su padre, Edward Bloom, quien está a punto de morir. Will cree estar dándole a su padre, a quien considera un mentiroso y un farsante, una última oportunidad de reconciliación. Al consentir entrar en una manera diferente de encarar la relación con el relato y la verdad, Will descubre que su padre nunca mintió. Sólo tenía otro modo de narrar sus experiencias, de darle forma a su contacto con el mundo, claramente exagerado, pero no falso.

3 Para construir al personaje de Miranda, Figueras asegura en la entrevista que le hace Silvina Friera, haberse inspirado en los Evangelios Apócrifos, que presentan una imagen fabulada de Jesús, y aspectos de su niñez que los otros evangelios no consignan. Jesús es y no es un niño como lo otros. Por un lado, hacía castillitos en la arena. Pero por el otro, este niño es narrado como poseedor de capacidades evidentes en un dios. El hecho de tener poderes hace que la familia se vea obligada a elaborar estrategias de ocultamiento y un cierto disciplinamiento del niño.

4 Hildegarda de Bingen fue una abadesa, líder monástica, mística, médica, compositora y escritora alemana. Nació en 1098, en el valle del Rin, en el seno de una familia noble alemana, y murió en 1179. Entró al convento de Disibodenberg con catorce años. A los treinta y ocho años, y a pesar de su juventud, fue elegida abadesa. Desde niña tenía visiones. A los cuarenta y dos años esas visiones se hicieron más intensas. Se le aparecían en forma consciente y se manifestaban como imágenes y sonidos. Desde ese momento recibe la orden de redactarlas, con lo que comienza su obra escrita, cuyo primer resultado es el libro *Scivias*. En el año 1148 emprende la fundación del monasterio de Rupertsberg, al que le sigue el de Eibingen en 1165. Además de desarrollar una labor de predicadora, Hildegarda compuso setenta y ocho obras musicales, y es autora de la primera lengua artificial que se

ISBN 978-987-3617-74-4

abadesa benedictina del siglo XII. Pero el dato más importante es que la niña capta las armonías o disarmonías del universo y las decodifica mediante el lenguaje de la música. De modo que, entre otras cosas, es capaz de percibir cuando alguien miente, porque la mentira suena como la nota Si Bemol. El único juguete con el que se entretiene es una radio Spica que funciona a pesar de que no tiene baterías, y que le adjudica a cada una de sus experiencias una canción particular. Las canciones, que se suman a su vez a la compleja trama intertextual antes mencionada, constituyen una forma de mediación en su comprensión del mundo exterior.

Resulta muy sugestivo que la novela abra con una escena de fábula. Nos lanza sin avisos previos a un universo que habla por sí mismo, una forma de relato que contiene, según Giorgio Agamben, la "verdad de la infancia" (Agamben, 2001: 90). La fábula, en términos de Agamben, permite al hombre liberarse de la "obligación mistérica del silencio" (90), a la vez que invierte los papeles entre hombre y naturaleza, a partir de la prevalencia de lo que él llama "el mundo de la boca abierta"[5], y que coloca en la misma serie que a la infancia. En la fábula, se cuenta. Y por un momento, se le permite a la naturaleza que tome la palabra, como sucede con el lobo[6]. La novela, más que plantearse como una aventura, va a entrar en la senda que Agamben define como la *quête* medieval, que emerge en la precisa bifurcación en donde se separan experiencia y ciencia. La *quête* se propone como el intento de convertir en experiencia lo que suele ser adquirido a través de la ciencia, el conocimiento del bien. El objetivo de esa búsqueda en la *quête* medieval es el Graal, que representa un punto de fuga, la imposible reunión de ciencia y experiencia. Constituye una aporía, la ausencia de camino. E implica el reconocimiento de que ésta es la única experiencia posible para el hombre. Y que lo retrotrae a su infancia. Agamben concluye este fragmento afirmando que, así como para la aventura lo exótico y extraordinario forman parte de un camino que se recorre, en el universo de la *quête* estos dos elementos certifican la experiencia como aporía.

Como ya dijimos, Miranda es el Graal al que todos en la novela apuntan de manera más o menos consciente. La figura del gigante adquiere de ese modo uno de sus sentidos, el que le adjudica una tradición clásica. Porque el gigante según esa tradición es el guardián del tesoro. Corporeiza la serie de dificultades que se hace necesario vencer para llegar a éste. Es además una "señal de lo sagrado", identificado con los ritos de pasaje y ligado a la idea de regeneración (Chevalier, 1982: 644). El gigante Teo llega a Santa Brígida convencido de estar huyendo de ciertos hechos desafortunados, un proyecto laboral trágicamente frustrado, una vida afectiva insatisfactoria. En realidad, encuentra una misión, algo que debería ser evidente para un gigante. Sale de un caos originario (Teo trabajaba manipulando explosivos)[7]. Se topa con una tarea más a

---

conoce, *Lingua ignota*. Escribió obras de carácter teológico (*Scivias, Liber Vitae Meritorum, Liber Divinorum Operum*) y científico (*Liber Simplicis Medicinae, Liber Compositae Mediciniae*).

5 "Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea **bhâ* (de donde deriva la palabra "fábula"), contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz **mu*" (Agamben, 2007: 90-91).

6 La utilización del lobo como mensajero, además de remitir a una cuestión de géneros narrativos, aprovecha el juego que plantea la frase de Hobbes, "Homo lupus homini". El lobo funciona en este sintagma como elemento de bisagra de un sistema de relaciones sociales en las que se da primacía al principio de dominación y de violencia *interpares*. Se hace, por lo tanto, un recurso a la sátira y al enmascaramiento, al poner en evidencia la mayor fuente de peligro para los seres humanos: ellos mismos.

7 En otras tradiciones, por ejemplo la bíblica, los gigantes simbolizan las fuerzas irracionales y tienen características negativas. Se los identifica con lo informe, lo caótico, los reinos abisales o tenebrosos. Carecen de medida, de ahí que representen al desorden. Y se los relaciona con los

ISBN 978-987-3617-74-4

su medida. Y se lo integra al orden. Independientemente de estas referencias míticas, se da un contrapunto entre Teo y Miranda, que despliega una serie de reflexiones alrededor del tema de la infancia. Porque al gigante se le escapan muchas cosas que la niña parece ver con claridad y sencillez. Por otra parte, Teo termina ofreciendo un entorno más adecuado para criar a Miranda, quien fuera concebida en circunstancias violentas y de extrema crueldad. Pat y Miranda vienen huyendo de un padre despiadado que busca ejercer su paternidad desde la posesión, como si un hijo fuera un objeto que se produce para el propio disfrute[8]. Esta situación tan amenazadora ha signado la vida trashumante de madre e hija. Pero también la manera de relacionarse de Pat hacia Miranda, en un lazo que por momentos llega a ser bastante cruel. Así están las cosas cuando Teo irrumpe y genera otra dinámica familiar. Eso terminará volteando la situación a su favor, en términos de permitir la fundación de una nueva familia y un contexto más propicio para el desarrollo de la niña. La novela va a contener algunos comentarios acerca de lo que significa la familia, la comunidad, la naturaleza, y los modos de establecer lazos entre las personas[9]. A eso apunta en último término el título de la obra, que alude a una canción-juego infantil.

Miranda es una niña extraordinaria, se coloca por afuera de la norma. Pero no sólo por el hecho de tener una serie de cualidades entre místicas o legendarias, que se encuentran en perfecta consonancia con el universo poco habitual de Santa Brígida. Miranda se constituye en la narración en tanto que mirada de la infancia. Y aquí remitimos al concepto de "infancia" que plantea Giorgio Agamben. Infancia, que etimológicamente significa "ausencia de habla", en una cultura que entiende a la temporalidad de manera lineal, se refiere también a la etapa del comienzo. Ese comienzo tiene que ver con la experiencia anterior al lenguaje, el "mysterion" (Agamben, 2007: 71), instituido para el hombre por la infancia, por el hecho de tener una infancia. Ese comienzo es una instancia asociada a la apertura y a la libertad, previa a la caída en el lenguaje (Bustelo, 2007: 141)[10]. Un espacio que goza de la pura potencialidad. La infancia, en tanto que comienzo, representa el "momento constitutivo del hombre" (Bustelo, 2007: 142). Pero desde su etimología negativa remite también a la carencia, no sólo en el terreno del habla sino de los derechos políticos (Kohan, 2007: 10). Y en ese sentido es un concepto al que se suele ligar con el de extranjería. Se crea un doble juego entre impotencia y libertad. Tanto la infancia

---

dominios subterráneos, así como con las fuerzas previas a la creación, el caos originario (Chevalier, 1982: 645). Otro de los elementos que caracteriza a los gigantes, es que son concebidos en medio de algún evento extraordinario. Teo no es una excepción, porque su concepción coincide con una onda expansiva, que le sirve a su madre para explicar la anomalía que Teo representa en cuanto a las leyes de la genética: tanto ella como su marido son de tamaño "normal".

8 Miranda es concebida mediante un acto de violación perpetrado por un oficial naval contra Pat, que está presa en un campo de concentración de la dictadura militar. El gesto mediante el cual se la selecciona tiene mucho de eugenésico, término que utiliza el pensador Antonio Negri para referirse a ese intento de normalizar y controlar la vida. Véase Antonio Negri, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia" (Giorgi, 2009: 93-139).

9 En las reflexiones del texto parece reflejarse la temática actual de las nuevas composiciones familiares, que están adquiriendo visibilidad a partir de las realidades planteadas, entre otras cosas, por el matrimonio homoparental, las técnicas de fertilización asistida, la biogenética, las migraciones, etc. Pero sobre todo, lo que se propone en esta novela, al igual que en la primera novela de Figueras, es el retorno a un tipo de "familia relacional", con el consiguiente retraimiento de la "familia-célula", proceso inverso al descripto por Foucault en su libro *Los anormales* (Foucault, 2010: 234).

10 "El lenguaje abre la infancia al mundo pero, al mismo tiempo, la limita a una gramática de relaciones entre objetos y significados y a su historicidad. La infancia representa la apertura del hombre y la superación de muchas tradiciones pero, sobre todo, la superación de la gramática de un orden opresor" (Bustelo, 2007: 142).

ISBN 978-987-3617-74-4

como la extranjería inscriben al sujeto en una lógica de la ausencia y la negación. No obstante, visto desde otro punto de vista, abren un espacio que libera de lo establecido, de la rutina y la normalidad (Kohan, 2007: 13).

La infancia ha sido también relacionada con una manera particular de comprender la temporalidad. Se trata de la forma de tiempo que en la Grecia clásica era denominada con el término "aión" (Agamben, 2007: 105; Kohan, 2007: 92-94), que se diferenciaba tanto de "cronos", la medida que se le atribuía al movimiento, el tiempo conmensurable; como de "kairós", referido al acontecimiento súbito o a la oportunidad única. "Aión" era aplicado a la intensidad del tiempo de la vida. Heráclito define a este tiempo, entendido como duración o intensidad, con un niño que juega. Esto implica que posee una lógica diferente a la de la mera linealidad o de la sucesión. Pero a la vez, que al hacerse cargo de la dinámica particular del juego, se ubica en un espacio que funciona como bisagra entre sincronía y diacronía, entre lo estructural y lo histórico. En virtud de su ligazón con el origen, la infancia no se remonta a un lugar particular alejado en el tiempo, sino que es una instancia presente y activa. La infancia, a modo de umbral, en tanto que experiencia del límite trascendental del lenguaje, demarca los límites del mismo. Evita que el lenguaje se instituya como totalidad y verdad (Agamben, 2007: 70), y lo obliga a convertirse en el lugar en donde la experiencia tiene que volverse verdad. Agamben hace notar también que la infancia es la que demarca la separación entre lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico, escisión que distingue al hombre de los demás seres (72)[11]. Sólo porque hay infancia, hay historia (73).

La mirada de Miranda, cuyo nombre refuerza la idea de lo maravilloso y extraordinario, invita a una refundación del universo, sea el familiar o el comunitario. Allí las proporciones o las medidas no cumplen ningún papel ordenador ni disciplinador. De manera paulatina, la novela irá revelando que todos sus personajes son duales. Y que su adecuación o inadecuación dependerá de sus conductas y del posicionamiento que tomen frente a los desafíos de la convivencia. La figura irá mejorando en la medida en que vaya adoptando una conformación grupal. El segundo tema en relación con lo monstruoso tiene que ver con la lectura política. Porque lo que es considerado fuente del mal no aparece identificado con lo físicamente deforme, sino con la capacidad de destruir, que puede estar corporizada tanto por un niño como por un adulto. Y en realidad, depende de la mayor o menor aptitud de comprometerse con el bienestar colectivo. Porque si bien el verdadero monstruo en la novela es el Angel Caído, el militar que busca a toda costa apropiarse de Miranda, también está la comunidad que se vuelve atroz cuando se desentiende del otro. Y aquí el texto hace una particular lectura de la historia bíblica de Caín y Abel[12]. La muerte de los jóvenes, la muerte antes de tiempo, es lo que debería provocar el verdadero sentimiento de horror.

Miranda nos revela que el mundo funciona en virtud de lazos imperceptibles que se rigen

11 "Los animales no entran en la lengua: están desde siempre en ella. El hombre, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*" (Agamben, 2007: 72).

12 La relectura de anécdotas bíblicas también estaba en el núcleo de la anécdota de *El muchacho peronista*. En este caso se trataba de la narración sobre Jesús y Judas, el personaje traidor. Al igual que en esta novela, el relato ofrecía una versión alternativa a la "historia oficial", inspirada en los Evangelios Apócrifos, que negaba la traición de Judas, y lo mostraba como complemento de la figura de Cristo.

ISBN 978-987-3617-74-4

de acuerdo con un sistema de armonías, como el de la música. O como el de la matemática, en donde todos los números finalmente resultan ser primos. Es decir, están emparentados. Miranda recibe varias herencias de su madre Pat, la chica idealista que quería cambiar el mundo, que termina siendo aniquilada por aquellos que se niegan a abandonar la permanente repetición de lo mismo. Por un lado, hereda la extranjería, la capacidad de vivir en más de una patria cultural, sintetizada en el idioma inglés en el que ambas se comunican como mediante un sistema de contraseñas. Pero también recibe aquello que parece reactivarse cada vez que cantan juntas *La batalla del calentamiento*. No es otra cosa que una invitación a una lucha colectiva, la que pone en movimiento, saca del letargo y de la muerte.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Agamben, G. (2007 [1978]). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. 4ª de. aum. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bustelo, E. (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/Jupiter.

Figueras, M. (1992). *El muchacho peronista*. Buenos Aires, Planeta.

Figueras, M. (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires, Alfaguara.

Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. 1ª ed. 6ª reimp. Buenos Aires, FCE.

Friera, S. (2006). Necesité tres novelas para resolver mis obsesiones, entrevista a Marcelo Figueras, en *Página/12. Cultura & Espectáculos*, Domingo, 24 de diciembre 2006. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4903-2006-12-24.html

Giorgi, G., Rodríguez, F. (comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

Giorgi, G. (2009). Política del monstruo, en *Revista Iberoamericana. Monstruosidad y biopolítica*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 323-329.

Kohan, W. O. (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.

López Ocón, M. (s.f.). Fábula, lobo y Rock and Roll, en Entrevista a Marcelo Figueras. *Noticias. Cultura*, Nº 1568. http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=37&ed=1568

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruos y monstruosidades en el canon escolar: lecturas y construcción de sentidos

Gabriela Fernández / Universidad Nacional de Lomas de Zamora - I.E.S. Nº 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo"

› *Introducción*

Basta recorrer los títulos en una librería o las páginas de los volúmenes en una biblioteca para llegar a una conclusión difícilmente refutable: en la literatura infantil abundan los monstruos, asumiendo distintas formas, remedando morfologías animales o humanas o, en estrecha convivencia con lo cotidiano, inocentemente camuflados por formas y ropajes familiares, que revelan de pronto una dimensión de otredad.

No es novedad tampoco que contamos ya con clásicos del género. Solo por mencionar algunos, *¡Socorro!*, de Elsa Bornemann, sería un buen ejemplo, del mismo modo que *Tengo un monstruo en el bolsillo*, entrañable texto de Graciela Montes, o un cuento memorable de Ema Wolf, "¡Silencio, niños!", relato situado en una peculiar escuela de monstruos, en la que ser monstruoso y tener conductas acordes es nada menos que lo normal y esperable.

Los propósitos de estos textos y las imágenes que perfilan de sus receptores son asimismo variados y complejos. La apelación a lo monstruoso permite exorcizar los miedos que nos habitan y que en la infancia cobran insospechadas dimensiones, requiriendo de la intervención adulta para su conjuro. Frente a esto, los mejores textos de la literatura infantil se plantean a sí mismos como objetos estéticos, construcciones ficcionales que desde lo lúdico se erigen deliberadamente como un mundo-otro, producto de la imaginación. Esta perspectiva piensa al niño como lector literario, lejos de cualquier finalidad pragmática del texto. Tal vez se pueda resumir esta mirada citando las palabras del director Spike Jonze al referirse a su película (adaptación de otro clásico de la literatura infantil, *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak):

> Hemos querido respetar el espíritu del texto. No es un libro que ayude a corregir conductas. No es un libro educativo. El niño protagonista es como son los niños. Grita, **exige ser el rey**. La infancia, de hecho, no existe. Es un invento perverso. Cada niño es diferente y tiene diferentes reacciones ante el mismo estímulo. El problema es que se ha extendido la idea de que los niños son sólo de una determinada manera (Martínez, 2009).

La literatura infantil en su dimensión didáctica no ha dejado, pese a todo, de proliferar en sus variadas intenciones de promover en los niños diferentes conductas sociales, desde cepillarse los dientes hasta obedecer a los mayores. Distintos textos tienen a los monstruos como protagonistas, incluso obras no literarias que se valen del recurso del monstruo amigable. Tal el caso de *Monstruos supersanos. Hábitos saludables para toda la vida*, de Valentín Fuster, editada por Planeta, dedicada a padres e infantes que, de la mano de los personajes del Barrio Sésamo aprenderán las claves de una alimentación sana.

ISBN 978-987-3617-74-4

› Canon literario y canon escolar

Debemos, no obstante, distinguir la existencia de diversos circuitos de circulación. La escuela, espacio en el que la literatura y su ámbito se conforman en contenidos de enseñanza, recorta un canon propio, canon escolar particularmente signado por exigencias y variables de diverso tipo: curriculares, institucionales, personales, e incluso, las que atienden a lo que se considera "políticamente correcto". En el caso de la literatura infantil, el canon literario y el canon escolar manifiestan una franca superposición: las obras que encontramos en las librerías son con mucha frecuencia las que guían las propuestas de lectura de la escuela. Para los más pequeños, además, leer tiene a su vez un sentido social como acto compartido que se realiza grupalmente y bajo la supervisión de un adulto, práctica a partir de la cual se dialoga y se ensayan interpretaciones, carácter comunitario de la lectura que va diluyéndose a medida que el niño va ganando autonomía y formándose como lector individual. ¿Qué ocurre entonces en los años posteriores de escolaridad? Pensemos en el lector adolescente como receptor de las propuestas de los libros de texto para indagar acerca del papel de lo monstruoso.

A diferencia de lo que señalamos con anterioridad, en la literatura dedicada a los jóvenes circuito social y canon escolar evidencian escasa superposición. La existencia de una oferta editorial sumamente nutrida, dedicada a la lectura escolar, abunda en títulos y autores que, seguramente, no irá a buscar un joven lector a menos que medie la solicitud de un docente[1].

El lector adolescente sigue en buena medida conservando la preferencia por determinados géneros (el terror, lo fantástico, lo maravilloso) que, también a manera de conjuro de temores atávicos, ocupan un lugar en sus elecciones. Así, desde el cine o la literatura transita por el camino de esos mundos imaginarios. Baste mencionar como ejemplos literarios textos como *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, la serie *Harry Potter…*, de J. K. Rowling o, más recientemente, *Crepúsculo* y su saga, de Stephenie Meyer, libros que, en todos los casos, han dado lugar a exitosas versiones cinematográficas.

El *fantasy*, el gótico y la variada gama de subgéneros a ellos vinculada forma parte de las elecciones de los jóvenes lectores en el circuito social de lectura. Pero, como dijimos, no siempre el canon escolar se acerca a las preferencias genéricas adolescentes, por lo que trataremos de examinar cómo lo perfilan los libros de texto.

› Los libros de texto: algunas consideraciones

El recorte que proponemos se remite a una selección de libros de texto de Educación Secundaria. Tomamos, por razones de extensión, algunas propuestas editoriales de Lengua y Literatura o Prácticas del Lenguaje destinadas a lo que hoy, en la Provincia de Buenos Aires, se

[1] Citemos al respecto las palabras de Ana María Shua: "Ningún chico o adolescente va a la librería a comprar un libro de literatura juvenil, ni la mamá ni la tía ni el abuelo van a la librería a comprarle un libro de literatura juvenil de ninguna manera. Compran un libro de literatura juvenil únicamente porque se le piden en la clase de castellano y esa es la realidad y generalmente lo que se produce como literatura juvenil es un producto de inferior calidad" (Birmajer, Carranza y Shua, 2002).

ISBN 978-987-3617-74-4

constituye como la Educación Secundaria Básica (ex Tercer Ciclo de la Educación General Básica) y que comprende los años primero, segundo y tercero de este nivel educativo.

El criterio del recorte tuvo en cuenta sustancialmente los libros que, en virtud de un plan del Ministerio de Educación de la Nación, están llegando a las bibliotecas de las escuelas para oficiar de material de trabajo y consulta de alumnos y docentes. A estos se suman otras publicaciones que en la última década han salido a la luz bajo el auspicio de sellos editoriales de fuerte impacto en la conformación del corpus de textos escolares. El análisis de estos volúmenes nos permite arribar a conclusiones sobre la presencia de lo monstruoso (en sus variadas dimensiones y múltiples facetas) y las lecturas que se proponen para el abordaje de la otredad, entendida como diferencia que implica valor o disvalor.

Una primera cuestión se hace así presente: la del libro como inventario. La enseñanza de la literatura (cuyo propósito es, en el marco de los nuevos lineamientos curriculares provinciales, la formación de lectores literarios) apela al ejemplo genérico, a la clasificación y la taxonomía, entendiendo que uno de los aprendizajes a llevar a cabo es el de las categorías clasificatorias. Estas serán, entonces, un criterio de organización de los materiales que se presentan ordenados y dispuestos para la lectura y el análisis. Más allá de las temáticas tratadas, los textos se agrupan según la variante genérica y la aparición de lo sobrenatural y/o monstruoso (el monstruo, el espectro, el aparecido, la presencia diabólica o mágica) queda supeditada a ella, vinculada primordialmente con el cuento fantástico o de ciencia ficción o con categorías más amplias (la novela, la historieta, la narración) pero sujetos siempre a parámetros estructurales y/o lingüístico-discursivos.

Del mismo modo, las consignas de trabajo se centran en lo descriptivo: núcleos narrativos, modelo actancial del relato, posición del narrador, rasgos genéricos de lo fantástico, la novela o la ciencia ficción. Citemos, a modo de ejemplo, la siguientes preguntas (a propósito de la lectura de "La aparición de la señora Veal", de Daniel Defoe: "Respondan: ¿Qué postura tiene la narradora respecto del hecho narrado? Justifiquen con una cita textual"; "¿La trama narrativa del texto es realista y verosímil? ¿Por qué? Justifiquen la respuesta" (Indart, 2006c: 180 y 183).

A esto se suman actividades que hacen pie en los aspectos lingüísticos a través de la búsqueda de conectores o incluso de clases de palabras. Así, por ejemplo, una actividad planteada a partir del cuento "Aquí yace el wub", de P. K. Dick propone que los alumnos "Subrayen los conectores de las siguientes frases. ¿De qué tipo son y qué indican?" (Atorresi y Gándara, 2010b: 39).

Por otro lado, las criaturas extrañas y monstruosas, así como los sucesos inquietantes superan en ocasiones las páginas literarias. Probablemente conscientes del interés que tales hechos y personajes despiertan en los jóvenes lectores, los libros de texto presentan noticias y textos explicativos vinculados a las figuras de lo monstruoso: "El *kraken* dejó de ser una leyenda: existe y es un auténtico monstruo marino", reza un artículo adaptado de *Clarín* e introducido como ejemplo de nota de divulgación (Baronzini, Cordobes y Viñuela, 2010: 30) a tiempo que, para trabajar la crónica se reproduce "Duendes en Catamarca", texto de *Página 12* que refiere apariciones que tuvieron en vilo a un pueblo de la mencionada provincia (Wright, 2001: 48).

Párrafo aparte merece una publicación en particular. Se trata de los libros de editorial Longseller, cuya edición se acompaña de anexos con formato de revista. Bajo el título de "El ojo" y

ISBN 978-987-3617-74-4

presentada como "revista de información y entretenimiento para jóvenes", reúne notas, entrevistas y un "dossier" temático dedicado respectivamente a "Monstruos, cine y literatura", "Abracadabra, el mundo de la magia" y "Ciencia ficción- Robots futbolistas" como complemento de los libros de texto para 7°, 8° y 9° años. Si bien cada sección de la revista plantea una actividad de producción, cada uno de estos cuadernillos intenta recuperar la dimensión social de la lectura a partir de un formato novedoso en las publicaciones escolares y la propuesta de temas considerados de interés para los jóvenes. Los recorridos de lectura posibles se articulan aquí con el itinerario que cualquier lector haría frente a un material de información y divulgación, acercando la lectura escolar a la actividad social de lectura y promoviendo, aun en el ámbito de la institución educativa, acercamientos que pretenden superar las prácticas "escolarizadas".

› *El monstruo domesticado*

Las figuras de lo monstruoso, por tanto, hacen su aparición en el canon escolar. Cabe, no obstante, preguntar cómo pueden leerse esas presencias a partir de lo que hemos señalado.

Estas imágenes, como dijimos, están abordadas sustancialmente desde la mirada descriptiva. ¿Qué construcción de sentido podemos hacer, teniendo en cuenta esta aproximación? Citando a Jackson, podemos decir que

> En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en "otra" cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo crea la "otredad", este mundo re-emplazado y dis-locado (Jackson, 1986: 17).

En su intención de revelar la insatisfacción con el mundo que "es" (Jackson, 1986: 16) el *fantasy* manifiesta a su vez su carácter revulsivo y cuestionador, profundamente disconforme con las categorías imperantes y con el logos que sostiene la racionalidad dominante. El mostrar otras zonas se condice de manera directa con la percepción de la realidad como conflicto, en la cual lo conocido y tranquilizador revela una dimensión inquietante.

El canon escolar, sin embargo, parece fagocitar aquello de lo que se apropia, desdibujando sus perfiles. Lo "monstruoso", en sus distintas variantes, aparece en buena medida "domesticado", perdiendo ese carácter de revulsión. La clasificación genérica y la descripción estructural, que señaláramos como las aproximaciones habituales a los textos, re-emplaza (tomando un término utilizado por Jackson) y devuelve aquellas expresiones de la "otredad" al ámbito de lo familiar conocido, catalogable, desmenuzable para su análisis. La posibilidad de propiciar lecturas que instalen nuevamente la zozobra y la búsqueda (que todo lector formado puede reconocer como claves de su iniciación en la literatura) se diluyen para dar lugar a "tareas escolares". El abordaje de los textos literarios con vistas a promover las múltiples posibilidades de construcción de sentido queda relegado u olvidado, aspecto que instala la discusión sobre qué es "enseñar literatura". Al respecto, Teresa Colomer afirma que

> Entender la educación literaria como un aprendizaje de interpretación de los textos ha renovado su enseñanza en las aulas (…) Centrarse en la lectura literaria conlleva una práctica educativa que se desarrolla a través de dos líneas de fuerza: la lectura directa de los textos por parte de los aprendices y la lectura guiada para enseñarles la forma de construir sentidos cada

ISBN 978-987-3617-74-4

> vez más complejos. Ambos tipos de actividades han estado presentes a lo largo del tiempo y han mantenido relaciones difíciles y variables a través de la sucesión de los distintos modelos de enseñanza literaria. Pero para abordar su articulación actual ha sido preciso que, antes, se cuestionara la concepción de la enseñanza de la literatura como transmisión de saberes y, especialmente, como transmisión de conocimientos sobre la historia literaria (Colomer, 2001: 6).

Por otra parte, es necesario tener en cuenta qué figuras de adolescente perfila nuestra cultura. Jóvenes en rebeldía, peligrosos, insatisfechos, siempre demandantes, a veces, consumidores voraces, en ocasiones, ingobernables e individualistas, con frecuencia apáticos y llenos de reproches para el mundo de los adultos pueblan el imaginario colectivo y, muy a menudo, el imaginario escolar.

La adolescencia es entonces la otredad, incomprensible y muchas veces inescrutable para la mirada de la generación anterior. La domesticación de lo monstruoso, tal vez genere el tranquilizador efecto de una aparente concordia, la elusión de un conflicto que, por el contrario, sería productivo asumir y problematizar. El monstruo no deja de perfilar el espacio de lo siniestro, en tanto cualquier esfuerzo de *naturalización* seguirá siendo irreductiblemente inútil. La literatura como experiencia personal y social, que la escuela promueve desde sus disposiciones curriculares, requiere necesariamente una apertura a lo que queda fuera de la estructura, a lo que desconcierta y no "cierra" en taxonomías y clasificaciones. No en vano Jorge Larrosa encabeza uno de sus trabajos con un epígrafe de René Char: "¿Cómo vivir sin algo desconocido ante sí?". Y esta cita introductoria tiene la función de sustentar una ética y una ideología a partir de las cuales "enseñar literatura": la educación literaria despojada de su carácter de reivindicación de la tradición, pero también de su papel utópico de construcción del futuro. De este modo, "su única virtud es su infinita capacidad para la interrupción, para la desviación, para la des-realización de lo real y de lo dado (incluso de lo real y de lo dado de uno mismo) y para la apertura a lo desconocido" (Larrosa, 2003: 520-521).

› *A manera de conclusión*

En las páginas anteriores hemos indagado acerca de las figuras de lo monstruoso en los textos escolares, esbozando a su vez algunas interpretaciones a partir del análisis realizado.

Lo hasta aquí expuesto no pretende agotar el tema. Sería necesaria, en principio, la ampliación del corpus, así como la consideración de una dimensión que excede el marco de este trabajo pero que abre otro aspecto a investigar: si bien los libros de texto señalan un camino posible, las prácticas docentes innovan y modifican, construyen un "manual" propio abierto al cuestionamiento y a la revisión permanentes.

Por otra parte, el mercado editorial ofrece múltiples opciones: colecciones escolares pensadas para el aula que recortan un canon y un modo de lectura al cual se invita a través de paratextos, propuestas de análisis, actividades, lecturas complementarias, vinculación de la literatura con el cine, las artes plásticas, etc. Tenemos aquí un campo de trabajo que está muy lejos de agotarse.

Queda así trazado el rumbo para futuras indagaciones que permitan seguir inquiriendo acerca de las configuraciones de lo monstruoso y sus posibles sentidos, en tanto esa realidad "otra", en su cifrada opacidad, construye un espacio de desafío y resistencia.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Libros de texto

Atorresi, A., Gándara, G. (coords.) (2005). *Lengua 9*. Buenos Aires, Longseller.

Atorresi, A., Gándara, G. (coords.) (2010a). *Lengua 7*. Buenos Aires, Longseller.

Atorresi, A., Gándara, G. (coords.) (2010b). *Lengua 8*. Buenos Aires, Longseller.

Wright, C. (ed.) (2001). *Lengua y Literatura 8*. Buenos Aires, Puerto de Palos

Sarcone, M. C., Wright, C. (eds.) (2001). *Lengua y Literatura 9*. Buenos Aires, Puerto de Palos.

Indart, M. I. (ed.) (2006a). *Lengua y géneros discursivos en estudio 7*. Buenos Aires, Puerto de Palos.

Indart, M. I. (ed.) (2006b). *Lengua y géneros discursivos en estudio 8*. Buenos Aires, Puerto de Palos.

Indart, M. I. (ed.) (2006c) *Lengua y géneros discursivos en estudio 9.* Buenos Aires, Puerto de Palos.

Baronzini, A., Cordobes, A., Viñuela, M. del C. (2010). *Lengua y Literatura 7°-1° E.S.* Buenos Aires, Edelvives.

Bibliografía citada

Birmajer, M., Carranza, G., Shua, A. M. (2002). Tradiciones y rupturas en un género nuevo: la literatura juvenil y sus autores (panel), en *Actas de las Primeras Jornadas de Didáctica de la Literatura. Literatura, lectores y escuela*, Buenos Aires, IES N° 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo" (soporte CD)

Colomer, T. (2001). La enseñanza de la Literatura como construcción de sentido, en *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, año 22, núm. 4, diciembre (en CD *Lectura y vida*, 25 años).

Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.

Larrosa, J. (2003). La clase de literatura (Crítica de las retóricas humanistas sobre lectura y educación), en *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México, Fondo de Cultura Económica, 511-521.

Martínez, L. (2009). La infancia es un invento perverso, entrevista al director Spike Jonze, en *El mundo.* Madrid, 10 de diciembre (edición digital disponible en Internet en: http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/10/cultura/1260450201.html).

ISBN 978-987-3617-74-4

F 9 W e F 12 W de Sólon: natureza como metáfora política

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

Os versos elegíacos de Sólon são, em grande medida, dedicados à situação política instável percebida no cotidiano ateniense da virada do século VII para o VI a.C. Conforme se sabe, a dinâmica social se encontrava bastante debilitada, com constantes enfrentamentos dos grupos da população, prevalecendo a atmosfera da temida *stásis*. Neste quadro é que Sólon ascende ao arcontado em Atenas, exercendo esse posto entre os anos de 594/593[1].

A proposta deste, segundo seus próprios versos, teria sido uma tentativa de conciliar os interesses da aristocracia aos do restante da população. Essa intenção soloniana pode ser percebida nos versos do FR 5 W onde lê-se:

> δέμωι μὲν γὰρ ἔδωκα τόσον γέρας ὅσσον ἐπαρκεῖν
> τιμῆς οὔτ᾽ ἀφελὼν οὔτ᾽ ἐπορεξάμενος·
> οἳ δ᾽ εἶχον δύναμιν καὶ χρήμασιν ἦσαν ἀγητοί,
> καὶ τοῖς ἐφρασάμην μηδὲν ἀεικὲς ἔχειν·
> ἕστην δ᾽ ἀμφιβαλὼν κρατερὸν σάκος ἀμφοτέροισι,
> νικᾶν δ᾽ οὐκ εἴασ᾽ οὐδετέρους ἀδίκως.[2]
>
> Ao povo dei então tal distinção, tanta quanto suficiente,
> Honra não tomando e não acrescentando;
> Aos que detinham poder e riquezas, admiráveis,
> À eles nada vexatório impus:
> Pois de pé sustive forte escudo sobre ambos lados,
> a vitória não permitindo a nenhum de forma injusta.

Como é perceptível, o ideal apregoado pelo arconte neste fragmento é o da conciliação entre os interesses dos lados envolvidos na disputa, na *stásis* premente nessa Atenas do século VI – ainda que o termo não seja utilizado neste fragmento. No entanto, uma palavra salta aos olhos por caracterizar a forma como a vitória não deve dar-se neste contexto. Esta é ἀδίκως, ou seja, injusto. Chantraine (1968: 283), no verbete δίκη de seu *Dictionaire Étymologique de la Langue Grecque* nos indica que *O composto com ἀ- privativo é de primeira importância e se situa no centro de todo um sistema de termos e de noções: ἄδικος 'injusto, que faz torto', dito de pessoas, de ações e de noções* (...). Esse par δίκος/ἄδικος é essencial para a poesia elegíaca de Sólon, situando-se ao centro do sistema político por ele idealizado e defendido. Deve-se ressaltar ainda

[1] Não nos ateremos no presente trabalho na discussão a respeito da datação do arcontado de Sólon, por não ser o principal escopo de nossa proposta. No entanto cabe apontar que a datação apontada é a mais comumente aceita; as variações existentes colocam o arcontado de Sólon mais próximo à metade do século VIU a.C. Para maiores detalhes cf. Leão, 2001, 522 – Sobretudo o capítulo *II.2 – Dados Biográficos de Sólon*, 239-279.

[2] As traduções dos fragmentos de Sólon apresentadas são nossas, baseados no texto grego estabelecido por Martin West em: West, 1992, 246.

ISBN 978-987-3617-74-4

que δίκος não possui originalmente a idéia de algo 'justo' e sim de algo 'conforme o costume' tal como aponta o próprio Chantraine (1968), em passagem anterior, no mesmo verbete já citado. Tudo isso sugere que Sólon tenha sido, em grande parte, um colaborador na delimitação do campo de significado destes termos.

O propósito que justifica toda a discussão a respeito da terminologia empregada pelo poeta em seus versos se pauta na idéia de que os FR 9 W e FR 12 W trazem em si uma mensagem que dialoga com a sociedade do período. As metáforas de violência e monstruosidade elencadas nos fragmentos favorecem o diálogo com os homens e os informa a respeito de um determinado discurso político que é defendido nos versos. Todos os autores que são indicados ao longo do percurso deste trabalho parecem partilhar da perspectiva que apresenta o monstro, o monstruoso, como forma possível de se pensar e questionar o mundo através da imagem do desconhecido, do outro, do invertido, do descomunal.

Assim, a análise do FR 5 W fornece a chave de interpretação das metáforas empregadas por Sólon e esta chave é necessária para que se adentre no mundo apresentado por ele. Segundo Barbosa (2008: 9),

> De fato, em se tratando de criaturas literárias, eles [os monstros] fazem parte de um mundo mentiroso criado em um universo virado de ponta-cabeça. Criaturas enigmáticas que têm identidade com o humano porque criadas por ele.

Ainda que a autora citada atribua esse caráter de inversão diretamente aos monstros, é possível –por extensão– indicar essa mesma marca às monstruosidades, às calamidades, às catástrofes às quais os homens estão indefesamente submetidos. É a chave do FR 5 W que indica a forma de se abrir a porta para essa 'realidade' do autor. A única ressalva que deve ser feita é que a identidade com o humano se dá, no caso dos eventos naturais, não pelo viés da criação. Antes, o que se tem é a relação de experiência, é o ambiente no qual o homem se insere e com ele é obrigado a dialogar. Por isso mesmo tão próximo e tão invertido quando fora de ordem no caso de uma catástrofe; exatamente por isso tão estranho, tão monstruoso quando este 'conhecido' mostra sua faceta oculta – ou que pelo menos se tenta esquecer.

A 'desordem' natural, evocada pela força monstruosa das calamidades serve a Sólon como metáfora da ordem social alterada. Assim é construído o FR 9 W:

> ἐκ νεφέλησ πέλεται χιόνος μένος ἠδὲ χαλάζης,
> βροντὴ δ᾽ ἐκ λαμπρῆς γίγνεται ἀστεροπῆς·
> ἀνδρῶν δ᾽ ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται, ἐς δὲ μονάρχου
> δῆμος αἰδρίηι δουλοσύνην ἔπεσεν.
> λίην δ᾽ ἐξάραντ᾽ <οὐ> ῥαίδιόν ἐστι κατασχεῖν
> ὕστερον, ἀλλ᾽ ἤδη χρὴ <καλὰ> πάντα νοεῖν.
>
> *Da nuvem vem a fúria da neve e do granizo,*
> *o trovão se forma do brilhante relâmpago:*
> *a partir dos grandes homens a cidade é destruída; o povo,*
> *por ignorância, cai na escravidão do governante único.*
> *Tendo elevado-o em excesso não é fácil depois*
> *conter, antes todas as coisas belas é necessário agora conjecturar.*

Os dois primeiros versos deste fragmento são claros na idéia que é apresentada: de algo 'tranquilo' como a nuvem e do brilhante (ἀστεροπῆς) relâmpago advém grandes males tais

ISBN 978-987-3617-74-4

como a fúria (μένος) da neve e do granizo e o trovão, que deve ser entendido como o traço violento do relâmpago. Esse traço do relâmpago já figura na *Teogonia* de Hesíodo como aspecto pungente de Zeus, elemento constitutivo de sua força e importante na consolidação de seu domínio[3]. Tem-se então a inversão, o universo virado de ponta cabeça tal como sugerido por Barbosa; aparece o monstruoso!

É essa mesma inversão que Sólon destaca na destruição da cidade, oriunda dos *grandes homens* (ἐκ μεγάλων ἀνδρῶν). Estes são a própria desvirtuação do modelo conciliador para a cidade defendido pelo autor tal como já apresentado. O equilíbrio é desnaturado com a presença dos 'grandes homens' que desnivelam os pratos da balança, reunindo em suas mãos – e, por extensão, nas de seu grupo – *o poder do governante único* (μονάρχου). Isso seria a vitória de forma injusta (νικᾶν ἀδίκως) tal como evocada no FR 5 W já citado. O oposto deste quadro de caos desmedido seria a opção conciliatória, equilibrada, defendida pelo poeta. Essas são as *coisas belas* as quais *é necessário agora conjecturar* que figuram no último dístico do fragmento. O trecho final dialoga de perto com a violência da natureza. Ainda que o homem seja capaz de se recuperar de um desastre natural este sempre deixa no atingido uma marca, um traço indelével tal como uma cicatriz na memória, que mantém sempre viva a tensão de uma nova catástrofe. O governante único vigora na mesma chave: é difícil de se conter e a lembrança deste – ainda que não esteja explícito no fragmento – estará sempre presente ameaçando os homens da cidade. Mas de onde vem essa ameaça, essa alteração da ordem? Como a cidade pode ter sua conformação invertida da mesma maneira que o descomunal da natureza deturpa suas características? O FR 12 W vem elucidar este ponto.

> ἐξ ἀνέμων δὲ θάλασσα ταράσσεται· ἢν δέ τις αὐτὴν
> μὴ κινῆι, πάντων ἐστὶ δικαιοτάτη.
>
> *O mar se agita a partir do vento, se algo mesmo*
> *não o move, é de todas as coisas a mais certa.*

Como é visível, a metáfora da alteração da ordem da natureza é também evocada neste fragmento. O mar agitado é certamente um dos maiores temores dessa sociedade ateniense, marcada por suas habilidades no mar e a dependência deste. No trecho citado a agitação é algo externo, não é o próprio mar que se move. Assim, o governante único pode ser entendido como aquele que, fundamentado em impressões e inspirado por influências externas, deturpa a ordem social da cidade; o mesmo vale para as próprias alterações da nuvem em neve e granizo e do relâmpago em trovão: estas sugerem a ação implícita de um deus. Esta interpretação não é exagerada caso seja lembrada a proximidade entre Zeus e o trovão já citada e o epíteto 'treme terra' (ἐννοσίγαοιν)[4] atribuído ao mesmo Zeus na *Teogonia* hesiódica. Jouteur (2009: 13) acrescenta, neste mesmo viés, o seguinte pensamento:

> Os fenômenos físicos, climáticos, geológicos, são imputados a existência de criaturas divinas ou monstruosas em cólera, de forma que a natureza manifesta uma violência inabitual,

[3] Hesíodo. *Teogonia*, 139-141.

[4] Hesíodo. *Teogonia*, 456.

ISBN 978-987-3617-74-4

> deixando o observador humano tanto surpreso quanto desamparado (...). Eles [divindades] se mostram por sua imensidão, por sua força ou inteligência, possuindo uma pujança que ultrapassa aquela do homem.

Outra possibilidade de interpretação dos ditos de Sólon no citado fragmento é a que apela para a tentativa de salvar o corpo de cidadãos, motivando-os ao alegar que a turbulência pela qual passavam é produzida por fatores externos. É o esforço de consolidar a união do grupo social e da cidade, impulsionando-os a despeito da condição adversa, apesar do mar bravio que navegavam. Qual seja a opção de interpretação que se acate, paralelo com a ordem social é evidente pelo termo utilizado para inferir a retidão do mar quando este não é agitado pelo vento. O termo é o superlativo δικαιοτάτη (literalmente: mais de acordo com o costume, o mais justo). Como Chantraine delimitou, ἄδικος possui essa acepção de algo que 'faz torto', mas a utilização mais comum é aplicada a contextos políticos/sociais até mesmo neste significado. Ou seja, alguém que faz as leis, os costumes, a ordem torta, alguém que 'entorta' o estabelecido. A figuração de δικαιοτάτη neste contexto evoca inevitavelmente o equilíbrio defendido pelo arconte através da conciliação, a ordem reta, a lisura da superfície do mar tranquilo que ele propõe. Afastando-se assim da violência da inversão da ordem. Por fim, o que se apreende é que a chave de entendimento proposta no fragmento FR 5 W, a da conciliação e do equilíbrio social, é de fato trabalhada nos fragmentos FR 9 W e FR 12 W a partir da metáfora da violência monstruosa da natureza evocada através de símbolos tais como o trovão, a neve, o granizo e o mar revolto.

A figura do excesso de força associado a elementos naturais não é desconhecida do horizonte grego. Hesíodo, que antecedeu Sólon em cerca de um século[5] foi amplamente citado na análise dos fragmentos solonianos já acenando com essa perspectiva. Além disso em seu poema *Trabalhos e os dias*, Hesíodo através da parábola do gavião e do rouxinol[6] discorre a respeito do excesso de força que os poderosos detêm na sociedade de então, comparando-os aos governantes que oprimiam o povo. As circunstâncias apresentadas por Hesíodo no conjunto de seus poemas – *Teogonia* e *Trabalhos e os dias* – demonstram uma sociedade desequilibrada, injusta. O que se tem então é a questão da justiça (impulsionada através de uma disputa judicial entre Hesíodo e seu irmão Perses) perpassando como plano de fundo de todo poema *Trabalhos e os dias*, enquanto a consolidação da ordem e soberania de Zeus é o fundamento da *Teogonia*.

Teógnis, autor de Mégara da segunda metade do século VI[7] evoca novamente a destruição da cidade em seus versos elegíacos. Nos versos 43-52 o poeta, utilizando-se do mesmo verbo empregado por Sólon em seu FR 9 W (ὄλλυμι: destruir), retrata a desvirtuação de uma cidade.

> οὐδεμίαν πω, Κύρν', ἀγατοὶ πόλιν ὤλεσαν ἄνδρες,
> ἀλλ' ὅταν ὑβρίζειν τοῖσι κακοῖσιν ἄδηι

---

[5] Não nos ateremos a maiores detalhes a respeito da datação provável para as composições hesiódicas por não se tratar do escopo do presente trabalho. Para maiores detalhes a respeito dessa questão cf. Gomes, 2007 (mestrado) 145. Sobretudo o *Capítulo I – Preparativos da Jornada: o contexto de Hesíodo e de sua obra*, 14-52.

[6] Hesíodo. *Trabalhos e os dias*, 202-224.

[7] Para maiores detalhes a respeito da datação para Teógnis sugerimos: Onelley, 2009. 160. Sobretudo o capítulo *2. O poeta e sua época*, 15-29.

ISBN 978-987-3617-74-4

δῆμόν τε φθείρουσι δίκας τ΄ἀδίκοισι διδοῦσιν
οἰκείων κερδέων εἵνεκα καὶ κράτερος·
ἔλπεο μὴ δηρὸν κείνην πόλιν ἀτρεμέ΄ ἦσθαι,
μηδ΄ εἰ νῦν κεῖται πολλῆι ἐν ἡσυχίηι,
εὖτ΄ ἂν τοῖσι κακοῖσι φίλ΄ ἀνδράσι ταῦτα γένηται,
κέρδεα δημοσίωι σὺν κακῶι ἐρχόμενα.
ἐκ τῶν γὰρ στάσιές τε καὶ ἔμφυλοι φόνοι ἀνδρῶν·
μούναρχοι δὲ πόλει μήποτε τῆιδε ἄδοι. [8]

Nunca nenhuma cidade, Cirno, homens bons destruíram;
mas quando aos maus agrada serem arrogantes
arruínam um povo e dão sentenças a favor dos injustos
visando os próprios ganhos e poder.
Não espere que por muito tempo aquela cidade não trema,
ainda que agora descanse em muita calma,
quando se tornarem caros aos homens maus
esses ganhos vindos em detrimento do povo.
Conflitos sociais, assassinatos de homens da mesma tribo
e monarcas. Que isso nunca agrade esta cidade.

A destruição da cidade permanece, mas certamente o tom dessa destruição muda. Já não temos a destruição ocasionada pela alteração da ordem e pelo desequilíbrio. O que se vê é a não-destruição da cidade nas mãos dos bons homens (ἀγαθοὶ ἄνδρες). É significativo o uso de ἀγαθός para qualificar os homens que bem governam a cidade. Bons é como a aristocracia se definia juntamente com belos no conjunto de adjetivos καλοὶ και ἀγαθοὶ, amplamente conhecido e difundido. Assim a proposta de Teógnis, distanciando-se daquela de Sólon, é a da manutenção da ordem aristocrática, desprezando os valores populares (dos homens maus, κακοῖσι ἀνδράσι). Para o megarense, esses novos valores são a real inversão da ordem, a monstruosidade que vem para destruir a cidade, muito mais perigosa que qualquer catástrofe da natureza. Ou seja, já não é uma monstruosidade que destruirá a cidade... são os monstros que nela habitam e que cada vez mais passarão a controlar os valores vigentes nessa.

Os fragmentos e versos destes três autores: Hesíodo, Sólon e Teógnis corroboram para a formação de um panorama geral da política do Período Arcaico Grego. Hesíodo percebe os excessos políticos frequentes no cotidiano de sua época e aponta que isso decorre dos desmandos da aristocracia; Sólon, na mesma trilha propõe o equilíbrio das forças, um balanço conciliatório (sob seu forte escudo) buscando acalmar os ânimos tão exaltados de antanho. Frente a investida conciliatória, o tom da reação aristocrática é apresentada por Teógnis que trazendo a mesma figura metafórica da violência e da destruição aponta que somente esse grupo dos *belos e bons* é capaz de evitar a total decadência do grupo social.

Autores posteriores construíram a imagem de um Sólon saindo como vencedor de todo esse impasse, apresentando a proposta deste como a prevalente no cenário ateniense. No entanto, o que se apresenta como caro elemento aqui não é o favorecimento deste ou daquele projeto político, mas antes a força que a destruição, a violência e a catástrofe têm no momento

[8] A tradução dos versos de Teógnis apresentadas neste trabalho foram feitas por Carlos E. S. L. Gomes, Marina P. D. Mortoza, Gustavo Frade, Vanessa Brandão, Letícia L. Damasco e Douglas Silva, a partir do texto grego estabelecido por Martin L. West (1992, 246).

ISBN 978-987-3617-74-4

em que se pretende estabelecer um diálogo entre o poeta, o estadista, o aristocrata e a sociedade. São as metáforas da violência, dos monstros e da monstruosidade atuando a favor da divulgação de uma mensagem política contra uma divisão ou a favor do estabelecimento de uma ordem coesa. Concluindo, há uma passagem do texto do pesquisador Jeha (2007: 22) que ilustra essa ligação entre a metáfora e o monstro que podemos estender à monstruosidade:

> O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a idéia que ela representa. O mesmo se dá com os monstros: eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de código – por um mal cometido.

Para Hesíodo o mal é a violência da opressão dos governantes; para Sólon este se dá na desordem e desequilíbrio das forças; para Teógnis no avanço dos homens maus. Três monstruosidades que dialogam com somente uma ruptura: a da ordem estabelecida; que denunciam somente um problema: a instabilidade do quadro social.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Chantraine, P. (1968). *Dictionaire Étymologique de la Langue Grecque* – Histoire des mots. (Vol. I – A-Δ) Paris, Klincksieck, 305.

Gomes, C. E. S. L. (2007). *Themis e Dikê em Hesíodo*: *Afirmação de uma ideologia camponesa ante os reis "comedores-de-presentes" na Grécia Arcaica* (século VII a.C.). Niterói, UFF/ICHF. (mestrado), 145.

Jeha, J. (org.) (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, UFMG. (Humanitas pocket), 185.

Jouteur, I. (2009). *Monstres et merveilles* – Créatures prodigieuses de l'Antiquité. Paris, Les Belles Lettres. (L'Antiquité par sés textes), 234.

Leão, D. F. (2001). *Sólon: Ética e Política*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. (Manuais Universitários), 522.

Hesiodi (1990). *Theogonia, Opera et dies, Scutum*. Editado por: Friedrich Solmsen. Reeditado por: R. Merkelbach e M. L. West. Oxford, Oxford University Press. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), 246.

Hesiod (1999). *Theogony*; *Works and days*. Traduzido por M. L. West. Oxford, University Press. (Oxford world's classics), 79.

Onelley, G. B. (2009). *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 160.

Paraizo, M., Barbosa, T. (org.) (2008). *Assomos e Assombros*. Belo Horizonte, FALE/UFMG. (Vivavoz), 108.

West, M. L. (1992). *Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati*: Vol. I. Editado por: Martin L. West. Oxford, Oxford University Press, 277.

West, M. L. (1992). *Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati*: Vol. II. Editado por: Martin L. West. Oxford, Oxford University Press, 246.

ISBN 978-987-3617-74-4

As mostras da monstruosidade em Héracles

Flávia Freitas Moreira[1] */ Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais*

Monstro. O que vem a ser esta entidade tão presente e recorrente nas várias culturas, desde as mais antigas até as contemporâneas, e de onde vem esse ser horripilante e fascinante ao mesmo tempo?

O monstro é, segundo Julio Jeha, a representação do que não é compreendido por nós, do que causa o medo e o estranhamento coletivo;é o diferente, aquele que não é abarcado pelas leis ou pelos conceitos e definições de uma sociedade[2]. Assim, pode ser desde a criança que nasce defeituosa até uma etnia desconhecida, já aparecendo como tal em *Uma história verdadeira*, de Luciano de Samósata, ao narrar os locais e pessoas desconhecidas[3]. Uma característica recorrente na conceituação do monstro é a sua forma mista, sua amalgamação de partes distintas, o que torna a classificação do ser difícil ou mesmo impossível, sendo apenas permitido visualizar a monstruosidade, mas não a sua categorização[4].

Os monstros não surgem *ex nihilo*, mas sim através de um processo de fragmentação e recombinação[5] que os molda a partir da diferença e da corporificação de elementos que vislumbramos somente por rastros, vestígios ou pegadas de algo maior; possivelmente, os medos de determinada cultura.

Os ambientes do monstro são os mais variados. Ele pode estar no âmbito cultural, social, político, psicológico, sexual e, especialmente, no entrelugar dessas instâncias. A idéia de monstro e monstruosidade é muito antiga. As literaturas orientais e ocidentais manifestam fascínio por este tema. O nosso tema, monstros, será desenvolvido na matéria de reflexão. Veremos que as narrativas sobre essas criaturas assustadoras apresentam para seus leitores aventuras pitorescas em desafios heróicos capazes de se manterem com frescor e vigor após séculos de transmissão. Uma das figuras mitológicas cujas narrativas mais reúnem monstros e criaturas fantásticas é Héracles. Suas histórias são muito conhecidas e difundidas desde a Antigüidade Clássica até os dias de hoje. Héracles é também conhecido pelo nome latino Hércules. Ele, desde o nascimento, é um ser híbrido, filho de Zeus e da mortal Alcmena, um semideus, um semihomem.É assim, em sua constituição, uma figura espantosa como um monstro, ou seja, aquele que não se encaixa nas definições da natureza, o de classe indefinida, o fora do normal; segundo Foucault:

> "A noção do monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica,claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Neste trabalho foi orientada pela Profª Dra Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

2 Jeha. *Monstros e monstruosidades na literatura.*

3 Cf. Luciano. *Obras.*

4 Cf. Cohen. *A cultura dos monstros.*

5 Cf. Girard citado por Cohen. *A cultura dos monstros.*

ISBN 978-987-3617-74-4

leis da natureza."[6]

E já que Héracles possui esse caráter monstruoso (devido a sua origem mista), ele não é reconhecido nem na sociedade dos mortais, nem tampouco é tido como um imortal pelos imortais. Desse modo, esse prodígio de Zeus não pode residir nos mundos conhecidos até então –o dos mortais e dos imortais– e está fadado a ser um itinerante entre mundos.

Héracles é um anormal ao nascer, e, no contexto grego, sua vida corre perigo, uma vez que na sociedade helênica, aos nascidos fora dos padrões de normalidade, está garantida a exposição ou a morte. Segundo Aristóteles, em sua *Política*, "quanto a saber quais filhos que se devem abandonar ou educar, deve haver uma lei que proíba alimentar toda criança disforme"[7]. No caso dos gregos de Esparta, a criança defeituosa é jogada do monte sagrado. Essa sociedade acreditava que, dessa forma, estaria se livrando de uma raça inferior[8] e caminhando para a almejada eugenia[9]. Assim é o filho bastardo de Zeus, um "anormal", na concepção foucaultiana, de quem a ciumenta Hera tentará se livrar logo após o seu nascimento, enviando serpentes para matá-lo no berço. Monstro que é, desde a mais tenra infância, a criança estrangula os animais e dá sua primeira mostra de força descomunal. Mas, além da monstruosidade de sua gênese, ele se manifesta como "anômalo" por muitas de suas atitudes, as quais analisaremos em seguida.

Tomaremos, a princípio, a tragédia euripidiana que leva o nome do filho de Alcmena. Nessa obra, Anfitrião, o pai mortal e adotivo do herói, em sua súplica a Zeus para que este proteja a parte divina de seu filho[10], afirmará que o herói nascido de sua mulher, integrado à sua progênie, é, surpreendentemente, feito de partes humanas e não humanas. E esta é a causa primeira de termos escolhido o protagonista dos Doze Trabalhos para estudo: nele reside a fusão (confusão) de elementos excludentes que atinge limites perigosos, visto que, além transitar como homem e deus, Héracles se liga também às bestas, o que pode ser visto claramente pelo fato de andar nu e usar somente a pele do leão, morto em Nemeia por suas próprias mãos, como roupa: "cobriu e envolveu a loura cabeça com a ígnea boca hiante da terrível fera."[11] Assim, por causa dessa incorporação, vemo-lo praticar um exagero de atitudes que o revelam descomunalmente forte e da mesma maneira descomunalmente violento.

> "Para amenizar meus infortúnios
> e por querer viver na pátria, oferece pelo
> nosso retorno grande paga a Euristeu:
> livrar a terra de monstros, seja pelos aguilhões
> de Hera subjugado, seja conforme o destino".[12]

Considerando que o conceito de monstro tem a mesma raiz latina do verbo "mostrar" [13],

---

6 Foucault. *Os anormais*, 69.

7 Aristóteles. *Política*, livro 4, capítulo XIV, §10.

8 Cf. Ferreira.

9 Eugenia: nobreza de origem, nobreza de sentimentos.

10 Eurípides. *Héracles*, v. 170 ss.

11 Eurípides. Héracles, v. 361 ss. Todas as passagens citadas foram traduzidas diretamente do grego por Cristina Franciscato.

12 Eurípides. Héracles, v. 17-21.

13 Mostrar: do lat. monstrare. V. tr. expor à vista; apresentar diante dos olhos; fazer ver; exibir; patentear; dar sinais ou indícios; significar; indicar; provar; demonstrar; simular; aparentar; v. refl.,manifestar-se; exibir-se; revelar-se.

ISBN 978-987-3617-74-4

uma relação entre *monstrum* e *monstrare,* já antes observada por Cohen e muito anteriormente por Agostinho na *Cidade de Deus*, permite-nos ver Héracles como um espetáculo, e, talvez, essa seja a causa do fascínio de suas proezas, ações do ser extraordinário que se apresenta para o deleite dos nossos olhos.

Aristóteles, autor mais antigo que Agostinho, no *Da geração dos animais*, pondera que os monstros podem ser caso de "mutações" [14]. Por esse raciocínio, Héracles poderia ser uma evolução – pela mistura – da raça humana. No caso de Héracles, a monstruosa parte imortal está à mostra pela sua força colossal ao realizar as dificílimas provas impostas por Hera e por Euristeu. Pelo seu tamanho exagerado, pelos seus gestos abrutalhados, pelo seu comportamento irreverente, pela sua insaciabilidade ele se aproxima da bizarria de uma aberração. Testemunha disso é um servo de Admeto, em *Alceste* de Eurípides, referindo-se a Hércules: "palavra que nunca vi hóspede mais brutal que este" [15].

Tudo isso, no nosso ponto de vista, deixa manifesta sua potência extraordinária e, considerando a divindade de Zeus, aquele que é o pai de todos os deuses, evidencia sua condição divina. Dessa forma o semideus causa estranhamento até mesmo aos deuses, especialmente Hera, ao realizar as provas por ela impostas.

Por outro lado, o semi-homem exibe uma grande humanidade e uma inclinação às instituições humanas, especialmente pelas obrigações religiosas, como pode ser percebido neste trecho:

> "Finalmente voltei das ínferas profundezas
> sem sol de Hades e Core, e não considerarei
> indigno saudar antes os deuses domésticos."[16]

Da mesma forma – e talvez por isso gere simpatia em seus devotos e amigos – Héracles possui um grande apreço pela família e por seu pai humano, o velho Anfitrião, seus amigos, sua esposa e seus filhos. Por eles o herói faz de tudo, como buscar seu amigo Teseu do Hades e enfrentar todos os obstáculos para, como um bom pai, depois de um dia de trabalho, voltar para o aconchego do lar.

Mas sua parte mais temida, advinda de suas atitudes animalescas, é a selvageria que o faz ser um thymoleón, um ser estranho de coração de leão. O leão, das bestas selvagens, é um dos grandes sanguinários que a natureza gerou. Irracional e com força enorme, o leão invade a história de Hércules com o episódio de Nemeia ao qual já nos referimos, de passagem, no início do texto. Nesta cidade ele vence em brutalidade, ferocidade e vigor a fera que aterrorizava a região. Entretanto seu desempenho leva a crer que um conflito entre o civilizado e o racional se instala definitivamente no herói que, ao combater o Leão de Nemeia, torna-se um seu semelhante[17]. Nessa prova, a primeira dentre os famosos doze trabalhos, o jovem luta como o leão: nu, sem armas e sem pensar, apenas agindo pelo instinto que o impele a aniquilar a sua vítima, e, como ocorreu com a serpente enviada pela esposa de Zeus, Héracles, com suas mãos,

14 Aristotle. *On the Generation of Animals*, book 4, chapter 3.

15 Eurípides. *Alceste*, 98.

16 Eurípides. *Héracles*, v. 606-609.

17 Schnapp-Gourbeillon.

ISBN 978-987-3617-74-4

sufoca seu oponente. O aspecto sanguinário pode ser notado também no fato de Hércules ter em sua vida uma série de brutalidades e de mortes injustificadas, como a de Lino, seu professor de música, que foi morto por um tambor ou uma lira atirados por seu discípulo[18].

Héracles também é indefinido quanto a sua sexualidade. Por um lado é, como filho de Zeus, o mais viril e insaciável dos homens – ou seria dos deuses? –, aquele "homem-deus" que se une às cinqüenta filhas de Téspio, uma a cada noite, durante o tempo que passou à espera do combate com a fera de Nemeia. Dessas uniões resultarão os cinqüenta corajosos filhos conhecidos como Heráclidas, personagens-título de uma peça homônima escrita por Eurípides.

Por outro lado, em outras circunstâncias, o amante feroz das tespíadas dá mostras de uma bissexualidade nos três anos em que passou no reino de Ônfale, como castigo por ter matado os filhos e a esposa. Lá o combatente defensor dos mortais se tornou um servo da rainha, que o comprou no mercado onde fora obrigado a fazer-se vender. Levando-o para o palácio, Ônfale o compelia a vestir-se com seus vestidos e a usar as jóias reais. Assim, Hércules apresenta um comportamento desviante ao tornar-se servo travestido de uma mulher.

No aspecto social, um de seus atos considerado uma monstruosidade sem tamanho, o extermínio de Mégara e dos filhos, foi tema da já citada tragédia euripidiana, *Héracles*. O infanticídio – cometido por artimanha de Hera que, através de sua emissária Lissa, a deusa que preside a loucura, ao enlouquecer o herói, fê-lo pensar estar matando os herdeiros de seu inimigo em lugar de seus filhos – é considerado como

ato monstruoso pelo seu autor no triste retorno do transe. O assassino, então, deseja, por causa do ato nefando, pôr fim à própria vida:

> "Ai de mim! Por que poupo então minha vida
> já que sou assassino de meus filhos amados?
> Não irei à íngreme montanha saltar,
> ou punhal lançarei contra o fígado e
> para os filhos víndice do sangue serei?"[19]

Portanto, embora divino e bestial, Héracles é passível de sofrer perturbações afetivas, psíquicas, morais como qualquer homem comum. Na esfera humana, no aspecto político-social,o herói é tido como um monstro especialmente por Euristeu, o rei de Micenas, que lhe impõe as provas com um duplo intento: submetê-lo a humilhações e dessa forma tentar eliminá-lo seguindo os desígnios de Hera, e, ao mesmo tempo, limpar o reino das criaturas assustadoras que aterrorizavam a população. Logo no primeiro trabalho, é o rei quem passa a temer não só os monstros que assolavam seus domínios, como o próprio Hércules, pois este demonstrava, ao realizar com sucesso as provas que o rei lhe impunha, uma força e coragem tamanhas que desafiavam o poder desse tirano.

Numa perspectiva mais voltada para o psicológico, pode-se dizer ainda que o filho de Alcmena é monstro ao exercer uma atração e repulsão sobre os mortais e imortais, tornando-se, desse modo, o que afirma Cohen, um alter-ego da sociedade que o criou como monstro[20]. Desde a ciumenta Hera que o odeia e sente por ele a maior das repulsas,passando pelo tirano Euristeu e

18 Brandão.

19 Eurípides. *Héracles*, v. 1146-1050.

20 Cohen.

ISBN 978-987-3617-74-4

por Lico, o usurpador do governo de Tebas, muitos têm aversão pela força monstruosa e coragem irracional de Hércules. Em sentido contrário, a maioria dos gregos, desde os antigos até as gentes de vários outros povos do mundo moderno, são todos atraídos pela mesma força e coragem que fizeram dele o herói nacional da Hélade, aquele que salvou o mundo conhecido por eles de todos os monstros. Além disso, os próprios deuses o incluíram no seu número, alçaram-no ao Olimpo e deram-lhe a deusa Hebe por esposa, a personificação da Juventude[21]. Tal movimento de imensa atração e não menor repulsão explica:

> "em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese… nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade, talvez, seu sublime desespero."[22]

Para completarmos nossa análise do mito, queremos ainda realçar que, ainda segundo as características apontadas por Cohen, Héracles se enquadra como símbolo, representação de algo além da sua própria existência. A construção da identidade do monstro passa exatamente por ligá-lo ao que ele pode simbolizar. Héracles é símbolo tanto da força quanto da ameaça, da traição e da ira. Simbolizar a força é a identidade mais visível do herói, é também a representação da ameaça para seus inimigos, tanto os monstros quanto os tiranos. Para a deusa Hera, o filho de Zeus é antes de tudo a divisa da traição de Zeus, é o resultado material que se mostra em espetáculo, a cada dia e a todo o mundo, do desrespeito do senhor do Olimpo para com sua mulher e irmã legítima. A ira de Hera, parte da trama do mito, engloba, envolve toda a identidade de Hércules, pois este acaba como um Aquiles, vítima deste sentimento descontrolado ao longo da sua mito-biografia, sendo os episódios mais famosos o assassinato dos filhos e da esposa que comentamos anteriormente e a destruição do templo de seu meio-irmão Apolo em Delfos.

Pelo exposto, podemos concluir que Héracles é uma aberração instaurada e acolhida na literatura e mitologia grega. Ele é aquele que é contra a ordem regular da natureza– seja ela humana, divina ou animal; "que no todo ou em alguma de suas partes se afasta da estrutura ou da conformação natural com os da sua espécie"[23]. Pensamos ter demonstrado, também, que o filho de Zeus e Alcmena é um ser que em suas atitudes estabelece-se nas fronteiras. Impossível de classificar, exibição extraordinária de facetas daqueles que o geraram e que o perseguiram.

Enfim, o Hércules que limpa os estábulos dos cavalos comedores de gente, que elimina do mundo as criaturas que o ameaçam, que protege os homens das monstruosidades de Hera e de outros deuses, ele próprio é um monstro que continua exercendo firmemente seu grande fascínio nos homens, arrebatamento oriundo principalmente de sua condição mista de semi-homem, semideus, semi-bruto, ser do entre lugar, ser deliciosamente monstruoso.

---

21 Brandão.

22 Cohen, 48.

23 Monstro. In: Oliveira. Novíssimo dicionário brasileiro da língua portuguesa, v. 4, 1900.

ISBN 978-987-3617-74-4

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Apolodoro (1985). *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid, Gredos.

Aristóteles (1955). *A política*. 4. ed. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo, Atena.

Aristotle (2008). *On the Generation of Animals*. Trad. Arthur Platt. Texto integral disponível em: <http://etext.library.adelaide.edu.au/a/aristotle/generation/>. Acesso em: 15 out.

Brandão, J. de S. (2004). *Mitologia grega.* 18. ed. Petrópolis, Vozes, 2004. v. 3.

Castro, F. G. (1996). La retórica de lo nuevo en el Sumario de Gonzalo Fernández de Oviedo, en *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, 49-60.

Cohen, J. y J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses, en Donald, James et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte, Autêntica, 23-61. (Estudos culturais, 3).

Eurípides. *Electra, Alceste, Hipólito: tragédias gregas.* Trad. de Junito de Souza Mello Brandão. Rio de Janeiro, Tecnoprint, [s.d.].

Eurípides (2003). *Héracles*. Trad. Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo, Palas Atena.

Ferreira, J. R. (2004). *A Grécia Antiga: sociedade e política.* Lisboa, Edições70.

Foucault, M. (2002). *Os anormais: curso no Collège de France*. Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo.

Jeha, J. (org.) (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, UFMG.

Língua Portuguesa On-Line. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>. Acesso em: 15 out. 2008.

Luciano (1962-1966). *Obras.* Trad. José Alsina. Barcelona, Alma Mater, 2 v.

Malhadas, D., Dezzoti, M. C. C., Neves, M. H. de M. (org.) (2007). *Dicionário grego-português.* 2. ed. Cotia, Ateliê.

Monstro (1965). En Oliveira, H. Maia. *Novíssimo dicionário brasileiro da língua portuguesa.* São Paulo, Edigraf. v. 4, 1900.

Ribeiro JR., W. A. (2008). *Outras aventuras de Héracles*. Disponible en <http://greciantiga.org/mit/mit06c.asp>. Acesso em: 15 out.

Schnapp-Gourbeillon, A. (1998). Les lions d'Héraklès, en Bonnet, C., Jourdain-Annequin, C., Pirenne-Delforge, V. (org.). *Le Bestiaire d'Héraclès. Kernos. IIIe Rencontre héracléenne*. Liége, Supplément7, 109-126.

ISBN 978-987-3617-74-4

De monstruos y monstruosidades: Un abordaje arqueológico de la monstruosidad en Hesíodo

María Cecilia Colombani / Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Morón - Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

› *Introducción*

El intento del presente trabajo es efectuar una excavación arqueológica de las primeras capas-representaciones de lo monstruoso. De allí que se nos imponga viajar a la Grecia Arcaica y encontrar el suelo mítico como *Grund* propicio de una cierta construcción.

Es el momento cartográfico por excelencia. Los griegos deberán fundar el territorio de lo Mismo y para ello deberán incluir, como espejo invertido, las formas de lo otro, hasta fundar inclusive el paradigma de la Otredad en su forma más cruda y brutal.

No hay forma de conjurar el peligro de la alteridad sin recurrir a ella misma para territorializarla y desde su *topos,* convenientemente asignado, acotar el territorio de lo Mismo. Se trata siempre de un movimiento donde lo Mismo integra lo Otro, produciendo la acogida de ese Otro en el seno de lo Mismo, con todas las implicancias que supone dicha heterogeneidad. El concepto de cultura, en tanto *ethos* de instalación en el mundo, supone ese juego complejo de integración de las distintas formas de alteridad, desde las más familiares a la alteridad absoluta, de los otros intraculturales a esos otros que parecen pertenecer a otros *topoi* culturales. Es la apuesta de la Mismidad para preservar su identidad y asegurar su permanencia como modo cultural y civilizado. El otro resultado el espejo donde se invierte el paradigma consolidado. Según Vernant, "la distancia permite comprender con claridad que todo grupo humano, toda sociedad, toda cultura, por más que se conciba a sí misma como la civilización –cuya identidad se debe preservar y cuya permanencia es necesario asegurar contra las interrupciones de lo foráneo y las presiones internas-, se enfrenta al problema de la alteridad en gran variedad de formas" (Vernant, 1986: 37). Se trata de un problema político: asegurar las fronteras de lo mismo, conjurando los avances de lo otro. Se trata de la tarea cultural de asignarle un lugar controlable para que los elementos propios de lo otro no usurpen el lugar que no les corresponde, so pena de poner en peligro el núcleo de preservación e identidad de lo Mismo. Es una política de gendarmería que acota las territorialidades, sabiendo que el Otro no puede ser aniquilado, sino integrado, bajo parámetros de control, al campo de la cultura.

Los griegos parecen haber tenido esa capacidad de integrar en su seno lo que le es foráneo, de asimilar al otro sin caer en el salvajismo" (Vernant, 1986: 36).

Ahora bien, ¿Qué es un otro para los griegos? ¿Quiénes encarnan la representación de la alteridad desde sus formas más débiles hasta su imagen más radicalizada? El tema es ver en relación a qué parámetros culturales de pertenencia o no pertenencia un Otro es otro. El bárbaro, la mujer, el esclavo parecen jugar su otredad en relación a un parámetro fuerte de relación especular: el ciudadano griego, varón, libre, portador de derecho y del *logos* político como herramienta de consolidación de su pertenencia a la *polis*. Es a estos otros a los que nos

ISBN 978-987-3617-74-4

referimos cuando hablamos de un otro más débil, concepto que en modo alguno se refiere a una relación de fuerzas; el término se juega en el extremo de la imagen vigorosa que representa la alteridad más absoluta: Gorgo es el extremo mismo de la tensión; "ya no el ser humano distinto del griego sino aquello que se manifiesta como radicalmente distinto del ser humano: no el hombre otro sino el Otro del hombre" (Vernant, 1986: 39). Se trata de una fractura ontológica en la consideración del Otro. Gorgo es lo otro del hombre porque representa la más pura heterogeneidad, es su calidad de ser las que está en debate.

Frente a los otros Otros, la posición del griego adulto es lo que determina la consideración de lo foráneo; hay una mirada-instalación que ubica al otro en un lugar inferior, con atribuciones axiológicas que lo instalan en el lugar minusvalorado.

Cuando aparece la Otredad en estado puro la cosa cambia radicalmente; no es ya el juego de las valoraciones lo que determina su alteridad; es su registro de ser lo que lo pone en clave de extrema foraneidad.

Los otros Otros guardan cierta relación con el espacio: los bárbaros están en un espacio territorial y cultural no griego; los esclavos están en otro lugar que no es el del hombre libre y la mujer está ubicada en un territorio a su medida, sin participar del *topos* viril, reservado a la mayor racionalidad. Gorgo no encaja en ningún territorio posible; fractura las asignaciones topológicas, ya que es pura fuerza desterritorializante; es aquello que desde su no lugar, saca al hombre de cualquier lugar posible, precisamente "para precipitarlo al abismo donde reina el horror y la confusión del caos" (Vernant, 1986: 40).

Revisar la teogonía hesiódica nos ubica en la peculiaridad de la familia de Gorgo y contribuye a bordar un tapiz más amplio en el cuadro general de la monstruosidad. No es precisamente la tranquilizadora familia de otras divinidades que parecen portar la luminosidad y la positividad; figuras que se juegan precisamente en el horizonte de lo claro y lumínico.

La pareja primordial la constituyen Ceto y Forcis y las Gorgonas deben buscarse entre sus descendientes. En primer lugar, nacieron las Grayas de bellas mejillas, canosas desde su nacimiento (*Teogonía*, 271). A veces se las representa como viejas y feas, otras como jóvenes y delgadas. Son llamadas viejas por su pelo, canoso desde el nacimiento. Dato singular que parece devolver cierta distorsión, ya que estamos en presencia de un niño-viejo, de un niño con caracteres no usuales a su esteriotipo. Situación extra-ordinaria ya que el nacimiento no parece estar vinculado a la cabellera cana: yuxtaposición de registros cronológicos en un mismo ser: viejo y joven en una simultaneidad inusual.

Se trata de Enio, Penfredo y Dino, hijas de Forcis y por ello llamadas las Fórcides. Hesíodo parece desconocer la versión de que poseían un solo ojo y un solo diente que compartían por turno las tres. No hace referencia a ello. Pinta el bello peplo de Penfredo y el azafranado de Enío e inmediatamente presenta a las Gorgonas, "que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y la Medusa desventurada; ésta era mortal y las otras inmortales y exentas de vejez las dos" (*Teogonía*, 274-278). Las dos primeras habitaban en Occidente, cerca del reino de los Muertos. Su aspecto era espantoso, con serpientes en lugar de cabellos, grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Occidente es el lugar de las Hespérides, hijas de la Noche y de Eris. Son las que "cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto" (*Teogonía*, 215-218).

ISBN 978-987-3617-74-4

Recuperemos algunas imágenes del relato hesiódico. Pensemos en la otredad topológico-lumínica que representan: "al otro lado", "en el confín del mundo", "hacia la noche"; las expresiones parecen intersectar una territorialidad áltera, un espacio otro, con una metáfora lumínica que evidencia oscuridad. La espacialidad y la luminosidad responden a un mismo núcleo que aúna alteridad y tiniebla. Cierra la descripción la elocuencia de un adjetivo que marca la naturaleza de la Gorgona: la Medusa desventurada, seguramente anticipando su destino final en manos de Perseo, que, por no temerle, puede matarla empleando para ello objetos mágicos.

Pero, antes de su muerte, pensemos en su unión con Posidón, hijo de Crono y Rea, hermano de Zeus, el de Azulada Cabellera, que con ella se acostó "en un suave prado, entre primaverales flores" (*Teogonía,* 280). Posidón, "que abarca y sacude la tierra" (*Teogonía,* 15) es la criatura que se anima a amar a la Medusa. El fruto de la unión, luego de que Perseo le cercenara la cabeza, fueron dos peculiares criaturas, nacidas de la sangre de Medusa: el caballo Pegaso, nacido cerca de los manantiales y de allí su nombre, respondiendo a la raíz *pege*, manantial, o bien, al plural *pegai*, las aguas de un río, y el enorme Crisaor, el que "tenía en sus manos una espada de oro" (*Teogonía,* 284), a partir de los nombres *chrysos*, oro, y *aor*, espada.

El destino de los nacidos fue bien diferente; mientras el primero ascendió a las mansiones de los Inmortales, donde reside cerca de Zeus, llevándole el trueno y el rayo, el segundo se unió con Calírroe, de bellas corrientes, hija de Océano, que da también el nombre a la fuente de donde se extraía el agua para el baño ritual que una novia debía tomar antes de su boda.

De la unión de Crisaor y Calírroe nace un monstruo de tres cuerpos yuxtapuestos, Gerión. En efecto, la descendencia de esta peculiar familia que iniciaran Ceto y Forcis se degrada hacia formas cada vez más animalizadas, rozando la monstruosidad. Heracles, hijo de Zeus y Alcmena, nacido en Tebas, es el encargado de darle muerte. Conocemos las virtudes de este héroe encargado de limpiar lo monstruoso que azota con su extrañeza al mundo de los hombres. Su tarea es limpiar el cosmos de aquellos elementos que atentan contra su mismísimo orden (*kosmos*) y legalidad. Hesíodo relata el episodio purificador en estos términos: "a éste lo mató el fornido Heracles por sus bueyes de marcha basculante en Eritea rodeada de corrientes. Fue aquel día en que arrastró los bueyes de ancha frente hasta la sagrada Tirinto, atravesando la corriente del Océano [después de matar a Orto y al boyero Eurition en su sombrío establo, al otro lado del ilustre Océano]" (*Teogonía*, 290-295).

En los juegos de la degradación hacia la animalización, una nueva criatura, Equidna, se suma a la descendencia de Ceto y Forcis, hijos de Ponto y Gea: "Tuvo Medusa en una cóncava gruta: la divina y astuta Equidna, mitad ninfa de ojos vivos y hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente, enorme, jaspeada y sanguinaria, bajo las entrañas de la venerable tierras. Allí habita una caverna en las profundidades, bajo una oronda roca, lejos de los inmortales dioses y de los humanos mortales" (*Teogonía*, 296- 304)

Pura mezcla de reinos, mitad mujer y mitad serpiente. Figura paradojal que encierra una cara diáfana con "sus ojos vivos y hermosas mejillas" y una cara tenebrosa de terrible serpiente, "enorme, jaspeada y sanguinaria". Juego de tensiones propio de la lógica de la ambigüedad, donde un mismo ser encierra sin contradicción un juego de oposiciones que lo constituyen intrínsecamente. Ninfa y serpiente, vivaz y hermosa, pero jaspeada y sanguinaria, el monstruo abraza en su ser la dualidad de *topoi*, los rasgos de su cara humana y las marcas de su rostro

ISBN 978-987-3617-74-4

animal.

La metáfora topológica retorna a partir de la solidaridad entre monstruosidad y espacio subterráneo. Sabemos cuál es el *topos* habitual de las formas de la otredad, frente al *topos* abierto y lumínico de las formas de la mismidad. Espacios oscuros y clausurados frente a *topoi* abiertos y luminosos parecen marcar la tensión entre lo grato a la vista y lo que causa horror y espanto. Las culturas suelen ser cuidadosas en la asignación de los lugares que binarizan lo tolerable de lo intolerable. Así la espacializa Hesíodo: "Allí habita una caverna en las profundidades, bajo una oronda roca, lejos de los inmortales dioses y de los humanos mortales; allí entonces le dieron como parte los dioses habitar ilustres mansiones. [Y fue retenida en el país de los Árimos, bajo la tierra, la funesta Equidna ninfa inmortal y exenta de vejez, por todos los siglos]" (*Teogonía*, 301-305).

Criatura desterritorializada que no parece tener espacio ni entre los mortales ni entre los inmortales; de allí su lejanía, su radical distancia ontológica, que la ubica en otro registro de ser, también desterritorializado. Ciertas expresiones locativas aluden a su propia posición onto-espacial: "caverna en las profundidades", "bajo una oronda roca", "lejos de", "bajo la tierra", parecen indicar la intersección de las metáforas que venimos persiguiendo: la metáfora topológica vinculada a los espacios que están debajo de la tierra y la solidaria metáfora lumínica vinculada a la oscuridad que lo subterráneo evoca. Superficie y subsuelo, luz y sombra, visibilidad e invisibilidad son las territorialidades y las luminosidades que se juegan permanentemente.

Más allá de sus características parece que hay un novio para cada criatura. El elegido es Tifón y, por supuesto, asistiremos a un ser isomorfo en su registro onto-espacial. "Con ella cuentan que el terrible, violento y malvado Tifón tuvo contacto amoroso, con la joven de vivos ojos" (*Teogonía*, 307-308). Tifón es hijo de Gea y Tártaro, ya que "luego que Zeus expulsó del cielo a los Titanes, la monstruosa Gea concibió a su hijo más joven, Tifón, en abrazo amoroso con Tártaro preparado por la dorada Afrodita" (*Teogonía*, 820-825). Terrible, violento, malvado, enorme, jaspeada, sanguinaria, tenebrosa, son algunos de los adjetivos que venimos rastreando de la lectura hesiódica como forma de territorializar las características de lo monstruoso en tanto forma de la otredad. Más allá de su contacto amoroso con Equidna, lo que habla de una unión sexuada, Tifón constituye el último gran adversario de Zeus, el padre de hombres y dioses en su gesta cosmificante. Sabemos la resolución última del conflicto bélico, feliz en su desenlace para mortales e inmortales, por cuanto un Zeus poderoso, dotado del trueno, su fuerza y el rayo, sus armas invencibles, termina envolviendo en llamas las monstruosas cabezas del hijo de Gea, hasta que fulminado por la acción benefactora del dios "cayó entre los oscuros e inaccesibles barrancos de la montaña" (*Teogonía*, 860-861). El fin refuerzas las metáforas. Tifón cae a la oscuridad, a la inaccesibilidad de un *topos* áltero, destinado a las criaturas monstruosas; allí donde no llega la luz del sol, ni la mirada de los hombres, más allá de todo y por debajo de todo. Ese es el no lugar de lo otro.

Retornemos a la unión, concebida en abrazo amoroso. Tifón y Equidna completan el dispositivo de animalización iniciado, ya que su descendencia se juega enteramente en el *topos* animal. "Y preñada, dio a luz feroces hijos: primero parió al perro Orto para Gerión. En segundo lugar tuvo un prodigioso hijo, indecible, el sanguinario Cerbero, perro de broncíneo ladrido de Hades, de cincuenta cabezas, despiadado y feroz. En tercer lugar engendró a la perversa Hidra de

ISBN 978-987-3617-74-4

Lerna, a la que alimentó Hera, diosa de blancos brazos, irritada terriblemente con el fornido Heracles" (*Teogonía*, 860-861). Singular descendencia territorializada en ese enclave que reúne animalidad con monstruosidad. Los adjetivos enfatizan el catálogo de caracteres negativos que hemos apuntado: feroz, prodigioso, indecible, sanguinario, despiadado y perversa. El catálogo es abundante y siempre inclina la interpretación hacia las características que constituyen ontológicamente al otro. Dos quisiéramos remarcar: prodigioso e indecible. El prodigio, *tera*, es aquello del orden de lo sobrenatural, de lo extra-ordinario, que se inscribe en un registro precisamente áltero porque rompe con la familiaridad de lo conocido y cotidiano. Es lo *xenos* por excelencia, en tanto raro, inédito, poco familiar. El segundo sostiene el *pathos* ante lo monstruoso: no nombrar, no pronunciar el nombre como forma de conjurar el peligro que el mismo arrastra. Donar un nombre es donar identidad, presencia; lo que no puede ni debe decirse, lo indecible, es aquello que no tiene entidad. Es la ilusión de la ausencia de aquello que no entra en el registro de decibilidad. Si no se lo nombra, no tiene *topos;* sólo el del horror, que no es poco, claro está.

Hay un rasgo propio de la monstruosidad que aparece en estas criaturas: la desmesura, la *hybris* que caracteriza al monstruo. El monstruo es un ser transido por el exceso, la desmesura, en tanto ruptura de la medida. Repasemos sus anatomías. Gerión tiene tres cuerpos yuxtapuestos, Cerbero posee cincuenta cabezas, Tifón, cien cabezas de serpiente que salen de sus hombros y la Quimera ostenta tres cabezas. Cualquier medida estalla en un número desmesurado, que rompe cualquier orden. Aparece, pues, la a-cosmicidad que atraviesa al monstruo.

La descendencia continúa el mismo registro que se viene consolidando en el *topos* de lo monstruoso. La Hidra, aniquilada por Heracles, "parió a la terrible, enorme, ágil y violenta Quimera, que exhala indómito fuego. Tres eran sus cabezas: una de león de encendidos ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón".

› Conclusiones

Si pensamos la cultura griega como un complejo universo e relaciones múltiples, podemos decir que los griegos construyeron su Mismidad a partir del Otro y con el Otro, como modo de autodefinición e instalación identitaria.

Se trata de pensar la cultura como un *topos* múltiple, capaz de albergar diferentes habitantes, con tal que cada cual está perfectamente territorializado en sus marcas específicas. El problema no es exactamente la presencia del Otro, necesaria y esperable, sino su irrupción allí donde no se lo espera, ni se tiene las herramientas para conjurar sus efectos.

Hesíodo parece haber diseñado esa cartografía capaz de territorializar al monstruo, de fijarlo a un *topos* definido para aplacar el terror que su presencia, ontológicamente áltera produce.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bermejo Barrera, J., González García, F., Reboreda Morillo, S. (1996). *Los orígenes de la mitología griega.* Akal, Madrid.

Colombani, M. C. (2005). *Hesíodo. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Colombani, M. C. (2009). *Foucault y lo político*. Buenos Aires, Prometeo.

Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica.* Madrid, Taurus.

Dodds, E. R. (1964). *The Greeks and the Irrational.* University of California Press, Berkeley.

Garreta, M., Belleli, C. (1999). *La trama cultural. Textos de Antropología.* Buenos Aires, Caligraf.

Gernet, L. (1981). *Antropología de la Grecia Antigua.* Madrid, Taurus.

Hesíodo. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo.* Barcelona, Planeta De Agostini, 1997.

Nilsson, M. P. (1969). *Historia de la religiosidad griega.* Madrid, Gredos.

Vernant, J.-P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la Antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa.

Vernant, J.-P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua.* Barcelona, Ariel.

Vernant, J.-P. (2001). *Mito y Religión en la Grecia Antigua.* Barcelona, Ariel.

Vernant, J.-P. (2000). *Érase una vez…El universo, los dioses, los hombres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ISBN 978-987-3617-74-4

Una manada de híbridos en Argonáuticas *de Apolonio de Rodas*

Agostina Chiavassa-Arias / Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Pablo Martín Llanos / Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

En el cuarto libro de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas se relata el viaje de regreso de los argonautas a Págasas, después de haber conseguido el vellocino de oro. Así concluye la misión, impuesta por el rey Pelias, que había llevado a los héroes a un peligroso viaje hacia la Cólquide. En esta tierra misteriosa, Jasón debió superar las pruebas a las que lo sometió el cruel rey Eetes. Para lograrlo, contó con la ayuda de Medea, quien, herida por las flechas de Eros, utilizó sus prácticas de hechicería para vencer al monstruo guardián del vellocino. Ella, al igual que su prima Ariadna (referente trágico en el poema), decidió huir junto al extranjero amado y dejar atrás su tierra. Al enterarse de esta noticia, Apsirto, junto a los aliados colcos, salió en busca de su hermana y fue asesinado al caer en una trampa armada por la propia Medea y ejecutada por Jasón. Zeus, furioso por esta muerte, hizo que la nave Argo se desviara de su rumbo. La diosa Hera, protectora del viaje y del héroe de Jasón, le ordenó a éste dirigirse hacia la isla Eea, para que Circe realizara los ritos expiatorios que lo purifique del crimen cometido. En el comienzo de este pasaje (IV, 662-684), los héroes se hallan ante un escenario particular: la peligrosa hechicera hija de Helios se encuentra lavando su cabellera y sus vestidos en el mar. Tal acción fue motivada por el miedo que le provocaron sus sueños nocturnos, en los que la sangre y el fuego se apoderaban de su morada. Al finalizar este acto ritual, aparecen detrás de ella como ovejas que siguen a su pastor, unas bestias que no se parecen ni a hombres ni a animales, sino que están compuestas de miembros mezclados de unos y de otros. Con la presentación de este grupo de bestias se evoca el episodio homérico en el que Circe transforma a los compañeros de Odiseo en cerdos domésticos, utilizando sus φάρμακα y su vara (*Od.* X, 210 ss.). Pero Apolonio presenta estos seres con sus metamorfosis incompletas, como híbridos grotescos que se asemejan a aquellos seres que la tierra engendró en un primer momento, según las cosmogonías presocráticas, en particular, la de Empédocles.

En su artículo "Empedoclean' echoes in Apollonius Rhodius' *Argonautica*", Poulheria Kyriakou estudia de manera sistemática las alusiones a los versos de Empédocles en la épica del alejandrino. Apolonio no sólo inserta elementos de la filosofía del poeta de Acragas, sino que también deja entrever cierta actitud crítica hacia la misma, sobre todo a partir de los escritos de Aristóteles.

La cosmología de este presocrático también constituye una parte fundamental en el análisis de "*Argonáuticas* y su contexto ptolemaico" en los estudios de Richard Hunter[1]. Este

1 Hunter (1993).

ISBN 978-987-3617-74-4

autor, al igual que Kyriakou, reflexiona sobre los pasajes de los libros I y IV, en donde más se destaca la figura de Orfeo, en particular su canción cosmológica en I, 496-511 y las alusiones cosmológicas y cosmogónicas en la écfrasis de la capa de Jasón en I, 730-767.

Con los análisis de estos trabajos es indudable que el episodio de Circe debe ser leído junto a los otros pasajes en donde se destaca la figura de Orfeo, quien representa en la obra la figura del poeta, no tan semejante ya a un Demódoco (es decir, a un Homero), sino a Empédocles. Pero en ellos no se explica de manera satisfactoria por qué Apolonio inserta en este pasaje otra vez una referencia a la poesía filosófica y a la forma distinta e irreconocible de los primeros seres. Para explicar esto, nuestro trabajo propone volver a la fuente homérica, el episodio de la maga Circe en el canto X de *Odisea*. Intentaremos analizar de qué manera el alejandrino se apropia de la tradición y en qué medida se aparta de ella sugestionado por la misma; es decir, de qué manera Apolonio toma el pasaje de *Odisea* y se aparta de él partiendo de lo que le sugiere el texto mismo de Homero y su recepción en Empédocles. Así podremos ver cómo se crea una tensión en la que el poeta dialoga y rivaliza con sus predecesores; una tensión en la cual reside no sólo la clave para entender este pasaje y ver su función en la obra con más profundidad, sino también una clave para captar una de las características esenciales de *Argonáuticas* y su relación con la tradición literaria.

Como apunta Charles Segal, la leyenda de Circe gozó de una activa vida literaria después de Homero, debido a lo atractivo de sus elementos centrales: amor, hechicería y lugares extraños y remotos[2]. A éstos elementos se puede añadir la relación entre el mundo animal y el mundo humano o, dicho de una manera más concreta y precisa: la relación entre un mundo de naturaleza en estado salvaje y un mundo civilizado.

El episodio homérico de Circe se encuentra en el centro de la *Odisea*, posición que denota su importancia fundamental en la obra y en la figura del héroe central de esta épica. Como bien señala Segal, la importancia de la maga hija de Helios, reside en que "ella encarna de manera concentrada la compleja ambigüedad de la mujer de la *Odisea*". Por un lado, es δεινὴ θεὸς (X, 136), diosa terrible, hermana del malvado Eetes, conocedora de terribles φάρμακα (X, 235, 276, 394) y de destructores engaños (X, 298). Pero por otro lado, una vez vencida por Odiseo, la ayuda que brinda Circe para guiar al hijo de Laertes hacia el Hades y la compasión que ella siente por los compañeros de Odiseo, la acercan más a la figura de una diosa protectora del viaje de regreso.

Es importante marcar en este episodio cómo el motivo de la visita a la morada de la diosa se desdobla: primero, son los hombres de Odiseo quienes llegan a ella y son hechizados todos excepto Euríloco, quien, al volver a las naves, les relata al resto de la tripulación cómo Circe convirtió a sus compañeros en cerdos (X, 210-273). Luego, es Odiseo quien, tras haberse encontrado con Hermes en su camino, llega a la misma morada y debe resistirse a los encantos de la diosa con la ayuda de la hierba *moly* y las precauciones que el Argifonte le dio. Se acentúa aquí la prudencia del héroe, quien no se deja seducir como sus compañeros, sino que hace uso de su inteligencia práctica para no caer en las manos de esta peligrosa hechicera, cuyo poder constituye un serio obstáculo en la concreción del νόστος. Es este último rasgo, como veremos a

2 Así lo confirma la aparición de Circe en importantes obras de la épica latina como *Eneida* y *Metamorfosis*. Para un análisis de estos episodios: Segal (1968) y Stephens (1990).

ISBN 978-987-3617-74-4

continuación, el más importante en la descripción de estos hombres convertidos en cerdos[3].

En primer lugar debemos marcar que los sucesos mágicos y la transformación de estos hombres se originan en diferentes concepciones. Podemos reconocer en el embrujo de Circe dos motivos:

1. El alimento que provoca el olvido de la patria (X, 236: ἵνα πάγχυ λαθοίατο πατρίδος αἴης, "para que olvide completamente su patria"). Esta función cumplen los φάρμακα que les son ofrecidos mezclados en el banquete, primero, a los compañeros (X, 234-236) y, más tarde, a Odiseo (X, 316-317), aunque en este último caso, sin que puedan lograr el efecto deseado. Este motivo ya había aparecido en el episodio de los lotófagos[4] (IX, 92-97).
2. La metamorfosis en animales (X, 237-243), en la que es frecuente la utilización de una vara, (X, 238: ῥάβδος) o ungüentos (X, 392: προσάλειφεν).

En la obra no se nos describe el proceso de esta metamorfosis, sino que se presenta directamente su resultado: "Ellos tenían cabeza, voz, pelaje y figura de cerdos" (X, 239-240). En el comienzo del verso 239, la yuxtaposición de los dos términos οἱ δὲ συῶν, "ellos" – "de cerdos", marca la contraposición entre el estado anterior a la metamorfosis y el resultado de la misma. En los versos 242-243 se mencionan el alimento que Circe les da, bellotas, fabucos y el fruto del cornejo, es decir, alimentos propios de los cerdos domésticos. En la mención de estos alimentos el lector no puede dejar de recordar que los hombres han caído en este embrujo por aceptar el banquete que la diosa les había ofrecido: queso, harina, miel y vino de Pramnio; alimentos representativos del hombre, en el sentido en que manifiestan un estado civilizado, en el trabajo de la agricultura y la ganadería[5]. En esta transformación casi total en animales, las víctimas sólo conservan de su condición humana el νοῦς y el acto de llorar (κλαίοντες X, 241).

Cuando la maga, por pedido de Odiseo, vuelve a los hombres a su forma natural, se señala nuevamente su aspecto: σιάλοισιν ἐοικότας ἐννεώροισιν, "similares a cerdos de nueve veranos" (X, 390). Las palabras de Odiseo, al afirmar que eran liberados aquellos que parecían cerdos de nueve años, nos dice que en su parecer aquellos todavía son hombres a pesar de su apariencia actual. De los cuatro aspectos que se habían mencionado en X, 239-240, sólo se vuelve a mencionar aquí el pelaje (τρίχες) que cae de sus miembros, como efecto del ungüento que Circe les aplica a cada uno[6].

Después de este breve análisis, podemos concluir en que los dos motivos que describimos, el olvido de la patria y la metamorfosis, se combinan para formar una escena compleja. Los compañeros de Odiseo, después de tomar los φάρμακα, olvidan su hogar, es decir, pierden su memoria de la vida previa y su identidad. El olvido en la *Odisea* es, junto a la muerte, uno de los dos peligros mayores de los que debe escapar el héroe, y también es de alguna

3 Dejamos de lado aquí la descripción de los lobos y leones que aparece en X, 212-219, ya que no se describe en el *Odisea* un proceso de su transformación física, sino que solamente se hace referencia al cambio de carácter de unas bestias salvajes que se comportan dócilmente y protegen la morada de Circe. Heubeck (1998:55-56).

4 La diferencia reside en que el loto no es dado a los compañeros con malos propósitos.

5 Cabe recordar el episodio de Polifemo en el canto IX, el rechazo de los cíclopes al trabajo agrícola.

6 La caída del pelaje da la idea de hombres vestidos o disfrazados con pieles de animales, similar a la situación por la que Idotea les hace sufrir a Menelao y sus hombres, quienes, para atrapar a Proteo, debieron ocultarse bajo pieles de focas. Cf. *Eneida*, VII, 20: *induerat Circe in vultus ac terga ferarum*.

ISBN 978-987-3617-74-4

manera muy cercano a la muerte). Esta amnesia no es una pérdida de νόος, pues éste se mantiene: αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, "mas su mente se mantenía" (X, 240). El antídoto (φάρμακον ἄλλο, X, 392) que Circe no sólo los hace recuperar su forma normal –su forma humana y civilizada- sino que también les da más juventud, hermosura y vigor que el que antes tenían (X, 396).

En *Argonáuticas*, los monstruos que acompañan a Circe no son de ninguna especie que los argonautas ni el lector puedan reconocer. Al aproximarse la nave Argo a la isla, los héroes contemplan a la hechicera mientras purifica su cabeza en el mar[7]. El misterio característico de este personaje se puede apreciar no sólo en la actividad en la que se encuentra inmersa al momento de la llegada de los Argonautas[8], sino también en el grupo de bestias que la siguen como ovejas a su pastor[9] (A.R. IV, 675). En los dos primeros versos en los que se describe a estas criaturas se plantea la diferencia con *Odisea*: θῆρες δ᾽ οὐ θήρεσσιν ἐοικότες ὠμηστῆσιν, / οὐδὲ μὲν οὐδ᾽ ἄνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, "unas bestias ni semejantes a bestias salvajes ni tampoco a hombres de homogénea figura" (IV, 672-673). Estas bestias no se asemejan a hombres, pues no poseen la figura homogénea propia de éstos. Y tampoco se asemejan a aquellas bestias salvajes en las que habían sido transformados los compañeros de Odiseo, sino que están compuestas por miembros mezclados de hombres y de bestias.

Esta indeterminación de la figura hace que, desde el punto de vista de los argonautas, resulte imposible explicar qué son esas bestias, pues no son semejantes a nada que ellos hayan visto antes. Por ello, para describir a esos seres se debe a recurrir a la imagen de unas criaturas que el lector tampoco ha visto nunca, pero que las reconoce como aquellas de la cosmogonía de Empédocles. Esta relación entre unas bestias y otras se identifica en el texto en el pronombre correlativo τοίους, que introduce la digresión de los versos 676-681. Este pronombre establece una correspondencia entre las cualidades de estas bestias que están frente a los ojos de los argonautas, pero no son identificables para ellos, y aquellos seres primitivos que, según Empédocles, la tierra hizo germinar en un pasado remoto.

En efecto, en Empédocles, en el fragmento 61[10], se da algunos ejemplos de estos seres compuestos: "multitudes de seres bifrontes y con doble pecho (πολλὰ μέν ἀμφιπρόσωπα καί ἀμφίστερνα)", "criaturas vacunas con humano rostro (βουγενῆ ἀνδρόπρῳρα)", "criaturas humanas con cabezas vacunas (ἀνδροφυῆ βούκρανα)", entre otros.

Es importante destacar en IV, 676, el adjetivo que modifica al sustantivo ἰλύς, el limo, de donde nacen estos seres primitivos: καὶ <u>προτέρης</u> ἐξ ἰλύος ἐβλάστησε, "ya antes hizo (la tierra) germinar del limo". El adjetivo προτέρης marca la referencia temporal a un pasado remoto, en el que tuvo lugar la generación de los híbridos. Con respecto a esto, Richard Hunter[11] afirma que el

7 En cambio, en *Odisea*, el primer contacto que los hombres de Odiseo tienen con Circe es a través de la audición, no de la vista.

8 En *Odisea*, en el momento de la llegada de los compañeros de Odiseo, Circe se encuentra cantando y tejiendo. Es un rasgo típico de las escena de encuentro con un ser misterioso que éste se encuentre realizando una actividad en ese momento. Para la descripción de la escena de llegada y del sueño: Fernández Contreras (2002).

9 Para la relación de este símil con el de *Od.* X, 216-217, Knight (1995:188).

10 La numeración de los fragmentos de Empédocles corresponde a la edición de Diels-Kranz.

11 Hunter (1993: 165).

ISBN 978-987-3617-74-4

asesinato de Apsirto, es decir, la causa por la que los argonautas debieron dirigirse a la isla Eea, los lleva a confrontar el verdadero comienzo de los tiempos, es decir, a realizar un retroceso cosmogónico, característica principal, según este autor, del libro IV. Por otra parte, Virgina Knight, señala que "al retomar este episodio homérico, el poema también nos hace volver al comienzo de la poesía, de la misma manera que los animales de Circe se asemejan a aquellos del comienzo del mundo"[12].

Es también importante destacar, en los versos 667-680, entre los actores de este proceso cosmológico, la aparición de cuatro raíces de Empédocles: tierra (χθὼν), aire (ἠέρι), fuego (ἠελίοιο) y agua (ἰκμάδας). Además del verbo que Apolonio utiliza para nombrar la generación de estos seres: el verbo βλαστάνω, que aparece en dos fragmentos del presocrático: 21 y 57. Este verbo se refiere específicamente al crecimiento vegetal y su empleo metafórico es de particular importancia en los fragmentos de Empédocles, ya que se corresponde con otras metáforas estructurales del mundo vegetal: las cuatro raíces, constituyentes centrales de su sistema filosófico. En este pasaje, el verbo ἐβλάστησε es una marca textual importante para la referencia a la obra del presocrático.

La introducción de estos seres primitivos en el pasaje marca un retroceso cosmogónico, como apunta Richard Hunter[13]. Este retroceso implica una degeneración o degradación del hombre, pues el embrujo de Circe reduce a los hombres a formas tan absurdas y monstruosas como aquellas que la tierra engendraba antes de que la acción de φιλότης (en Empédocles) o del tiempo (en Apolonio) ordenara los seres en las diferentes especies a través de la combinación de los diversos miembros. Jasón, quien después de haber asesinado a Apsirto, cortó las extremidades del muerto para impedir la venganza de la víctima[14] (IV, 475-480) también se halla ante el peligro de ser reducido a un conjunto de miembros. Pero este peligro desaparece cuando él y Medea son recibidos en la morada de Circe como suplicantes.

El problema de la reducción del hombre a una condición inferior se halla ya en la fuente homérica, sólo que de una manera diferente. En *Odisea*, Circe mediante sus encantos transforma a los compañeros de Odiseo en animales salvajes, que son fácilmente manipulables por la diosa y son privados de su propia condición. Es este el peligro que provoca que el terror se apodere de Euríloco. Apolonio no sólo ha tomado del episodio homérico unos personajes, un escenario y una situación determinada también ha sabido captar el significado profundo del peligro que representa el poder de Circe para los hombres y en este pasaje de *Argonáuticas* lo ha introducido de manera condensada.

Si el pasaje de Apolonio mantiene una relación tan estrecha, en el sentido antes descripto, con el pasaje de Homero, ¿por qué se ha introducido en él un elemento propio de la cosmología de Empédocles?

Como afirma Gilmore en *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginery terrors*[15] "Empédocles escribe que en la infancia de la humanidad la naturaleza produjo toda clase de híbridos, dotados de toda suerte de formas, maravillosas de contemplar",

12 Kinght (1995: 186).

13 Hunter (1993:165-166).

14 Cf. Sófocles, *Electra* 444-446.

15 Gilmore (2003:43).

ISBN 978-987-3617-74-4

tales como los descriptos en los fragmentos 59, 60, 61, 62 y 134, entre otros. Agrega el autor[16]: "Es difícil escapar a la conclusión de que Empédocles estaba buscando dar una explicación científica de criaturas compuestas como minotauros, centauros, y tantas otras, cuya presencia era muy importante en la mitología". Apolonio reconoce que la descripción de estos seres primitivos en la cosmología de Empédocles es un intento no de desacreditar la creencia de los griegos en la existencia de estos monstruos, sino de darles también a la existencia de éstos una explicación racional que justifique las abundantes historias transmitidas sobre estos seres compuestos de diversos miembros mezclados. De esta manera, cualquier monstruo de la épica homérica, podía ser pensado en el sistema cosmológico de Empédocles como uno de estos seres abominables que se creaban en el encuentro de diversos miembros. Sin embargo, Apolonio no identifica a unos y otros totalmente, sino que los equipara y los presenta como iguales en sus cualidades. Es decir, se posiciona a la vez frente a la épica homérica y la épica filosófica y le otorga a estos seres de *Argonáuticas* una monstruosidad que se define en un doble anclaje: los híbridos de Circe son criaturas extraordinarias y abominables ya sean pensadas como seres mitológicos o como seres que forman parte del cosmos.

16 Ibíd.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Campbell, M. (1981). *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*. Leiden, Brill, Mnemosyne Suppl. 72.

Coderch, J. (1994a). Cuestiones sobre los episodios menores de *Las Argonáuticas*, en *Fortunatae* 6, 11-24.

Coderch, J. (1994b). Diferencias y similitudes entre las comparaciones utilizadas por Apolonio de Rodas y por Homero, en *Faventia* 16/2, 23-32.

Fernández Contreras, M. A. (2002). Los sueños en Homero y Apolonio de Rodas, en *Habis*, nº 33, 9-37.

Fränkel, H. (1961). *Apollonii Rhodii Argonautica.* Oxford: Oxford University Press.

Garson, R. W. (1972). Homeric Echoes in Apollonius Rhodius' *Argonautica*, en *CP,* Vol. 67, nº 1 (Jan.), 1-9.

Gilmore, D. D. (2003). Monsters in the West, en *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginery terrors*. University of Pennsylvania Press.

González Galván, M. G. (1992). La mujer en *Las Argonáuticas* de Apolonio Rodio, en *Fortunatae* 4, 53-60.

Heubeck, A., Hoekstra, A. (1998). *A Commentary on Homer's Odyssey*. *Volume II*. *Books IX-XVI* Oxford (versión inglesa revisada, del original italiano *Omero, Odisea*, Lorenzo Valla 1983 y ss.).

Hunter, R. (1993). *The* Argonautica *of Apollonius. Literary studies.* Cambridge.

Hunter, R. (2001). The Poetics of Narrative in the *Argonautica*, en Papanghelis, T., Rengakos, A. (ed.), *A companion to Apollonius Rhodius.* Leiden, Brill.

Knight, V. H. (1995). *The renewal of epic: responses to Homer in the Argonautica of Apollonius.* Leiden, Brill (Mnemosyne Suppl. 152).

Kyriakou, P. (1994). Empedoclean echoes in Apollonius Rhodius '*Argonautica'*, en *Hermes*, vol. 122, 309–19.

Medeiros Vieira, L. (2006). *Ruptura e continuidade em Apolônio de Rhodes: os símiles nas* Argonáuticas *I.* Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte.

Mooney, G. W. (1912). *Apollonius Rhodius. The Argonautica*. London, Longmans, Green and Co.

Segal, Ch. (1968). Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid, en *TAPA*, Vol. 99, 419-442.

Stephens, V. (1990). Like a Wolf on the Fold: Animal Imagery in Vergil, en *ICS* 15, 107-130.

Valverde Sánchez, M. (1988). En torno a la estructura y el contenido de la *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en *Myrtia*, vol. 3, 119-156.

Valverde Sánchez, M. (1996). *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*. Madrid, Gredos.

Vian, F. (1976-1996). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*. Paris, Les Belles Lettres, 3 vol.

ISBN 978-987-3617-74-4

Ilusiones y enseñanzas diabólicas: algunas pistas sobre la interpretación de las supersticiones en el cristianismo altomedieval[1]

Andrea Vanina Neyra / CEICAM - UNS – Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

El *Corrector sive medicus* del obispo Burchard von Worms es un texto a través del cual es posible reconocer la mirada y la postura del compilador frente a uno de los fenómenos contra los que luchaba el cristianismo altomedieval: las supersticiones, definidas por la religión cristiana como supervivencias del paganismo y relacionadas, desde San Agustín, con la demonología (SCHMITT, 1992: 9-25). Éstas entraban dentro de la esfera de acción del diablo, monstruo por antonomasia, fuente de pesadillas y temores, incitador de acciones monstruosas. Los clérigos medievales se propusieron erradicarlas y desprestigiarlas con el fin de lograr profundizar la cristianización y la internalización del dogma.

El mencionado *Corrector* -o *Liber XIX De poenitentia*- forma parte de la colección canónica llamada *Decretum*, que fue redactada a comienzos del siglo XI por Burchard de Worms, obispo entre los años 1000 y 1025.[2] Aquel libro pertenece al género de los *libri poenitentiales*. Éstos contienen una serie de preguntas que debían servir de guía a los confesores para tratar los pecados confesados por los feligreses y asignarles una penitencia tasada adecuada a la gravedad de las faltas cometidas. Los actos considerados pecaminosos descritos allí son de la más diversa índole: homicidio, robo, fraude, adulterio, fornicación, aborto, pecados de la lengua, gula, ebriedad, consenso en el mal, incredulidad, sacrilegio, artes mágicas, superstición.

En el interrogatorio penitencial -particularmente desarrollado en el capítulo quinto del *Liber XIX*-[3] aparecen términos relacionados con la figura del diablo que adjetivan ciertas creencias y prácticas. A la vez, el mismo Satanás hace su aparición en algunas ocasiones. Ahora bien, se trata sobre todo de un personaje que actúa como instigador, persuasor, un maestro en las artes supersticiosas que transmite sus conocimientos. No se encuentra en el texto ninguna mención acerca de sus aspectos físicos, sino que aparece como una figura difusa, en cierto

1 La ponencia se encuentra enmarcada en la tesis doctoral *El* Corrector sive medicus *de Burchard de Worms: una visión acerca de las supersticiones en la Europa medieval*.

2 Las dos ediciones más utilizadas por los investigadores son las siguientes: Burchard von Worms *(Burchardus Wormaciensis ecclesiae episcopus)* (1992), *Decretorum Libri XX. Ex consiliis et orthodoxorum patrum decretis, tum etiam diversarum nationum synodis seu loci communes congesti*, Darmstadt, Scientia Verlag Aalen, 1992; Burchardus Wormaciensis Episcopus (1880), *Decretum*, *Patrologiae Latinae Tomus CXL*, Paris, Petit-Montrouge, 1880.

3 El capítulo quinto es uno de los tres del *Corrector* (que cuenta con un total de 159) que no lleva *inscriptio*, es decir que no se atribuye a ninguna fuente original o intermediaria. Esto plantea toda una serie de problemáticas vinculadas con la copia de autoridades y el respeto por la tradición que no podremos desarrollar aquí, pero que fueron objeto de algunos trabajos publicados y que se incluyen en nuestra tesis doctoral.

ISBN 978-987-3617-74-4

sentido, sutil. Siendo éstas sus particularidades principales, su presencia se evidencia de manera indirecta a través de la acción y la instigación.

La propuesta es analizar estas formas de intervención del ángel caído, puesto que la interpretación de las mismas por parte de los eclesiásticos medievales originó una determinada concepción del grado de pecaminosidad de las supersticiones, punto que retomaremos hacia el final del presente trabajo. Por razones de espacio, no nos adentraremos en la historia del diablo, los demonios y la temática de la naturaleza del mal.

› *Ilusiones y enseñanzas diabólicas*

Tal como indica Robert Muchembled en su *Historia del diablo. Siglo XII-XX,* éste "… fue discreto durante el primer milenio cristiano." (Muchembled, 2003:20). El autor continúa con su descripción: "A grandes rasgos, la historia del diablo en Occidente es la de una expansión progresiva de su influencia sobre la sociedad, acompañada de una mutación considerable de sus características supuestas. Los padres de la Iglesia y los teólogos lo habían definido de manera muy intelectual como un príncipe, un arcángel caído, convertido en una especie de dios que vuela en los aires en compañía de demonios disfrazados de ángeles de luz (san Efrén en el siglo IV). Su representación concreta casi no se registró, lo que explica sin duda por qué el arte de las catacumbas lo ignoró totalmente. Sin embargo, se insinúa en el seno de la vida monástica de la alta Edad Media, adquiriendo así un nuevo vigor en un universo que dictaba la norma religiosa y transmitía lo esencial de la cultura de la época. Tentador eterno empecinado en seducir a san Jerónimo en el desierto, el espíritu del mal se preparaba para el éxito de un gran tema pictórico de los siglos modernos, sin presentar por eso las características espantosas que se le atribuyeron entonces. Antes de que el arte románico y las ciudades hicieran sentir su influencia, Lucifer carecía de importancia para invadir a toda la sociedad. La ciencia del demonio, la demonología, todavía era una especialidad teológica limitada. Este criterio erudito se hizo indudablemente más obsesivo alrededor del año mil, con la idea de un nuevo desenfreno diabólico después de cumplido un milenio, a fin de derrotar al ejercito del Bien." (Muchembled, 2003:23-24).

La discreción caracteriza ciertamente al diablo en nuestra fuente. La primera aparición relevante del aquél en torno a nuestra propuesta tiene lugar justo al inicio del interrogatorio penitencial del capítulo quinto del *Corrector,* si bien la figura del ángel caído es mencionada anteriormente en varias ocasiones a lo largo de la colección burchardeana. Allí el sacerdote le dice al confesante que lo interrogará, puesto que no todas las faltas cometidas llegan solas a la memoria; además, lo exhorta a que evite ocultar algo, precaviéndose de las recomendaciones del diablo: "*CAP. 5.-Videns autem eum sacerdos verecundantem, rursum prosequatur: Fortassis, charissime, non omnia quae gessisti ad memoriam modo veniunt. Ego te interrogabo, tu cave ne diabolo suadente, aliquid celare praesumas. Et tunc eum ita per ordinem interroget."* ("CAP. 5.- Por otra parte, viéndolo el sacerdote mostrarse avergonzado, otra vez se prosigue: quizás, queridísimo, no todas las cosas que llevaste a cabo vienen a la memoria. Yo te interrogaré. Tú precávete, cuando lo recomiende el diablo, de no ocultar algo. Y ,entonces, así que lo interrogue por orden.") (Burchard von Worms, 1992:188).

En el mismo capítulo, su presencia se manifiesta en forma explícita en quince preguntas:

ISBN 978-987-3617-74-4

un número relativamente bajo frente a la extensión de un cuestionario que indaga sobre conductas pecaminosas. En términos generales, su acción -sobre cuya naturaleza discurriremos en las próximas páginas- se vincula con creencias y prácticas supersticiosas, aunque el adjetivo "diabólico" se utiliza también, por ejemplo, para calificar algunas prácticas eróticas.[4] Siete de esas preguntas señalan a las mujeres como principales responsables de ejercer o extender la superstición.

El diablo cobra la dimensión de una figura que instiga, enseña, suministra o ayuda en torno a creencias y prácticas que se desvían del dogma cristiano. Se establece una relación clara entre la pervivencia de ciertas costumbres paganas y la acción diabólica que procura que se mantengan, como si existiera un derecho hereditario detrás de dicha permanencia: "*Si observasti traditiones paganorum, quas, quasi haereditario iure diabolo subministrante, usque in hos dies semper patres filiis reliquerunt, id est, ut elementa coleres, id est, lunam aut solem, aut stellarum cursum, novam lunam, aut defectum lunae, ut tuis clamoribus aut auxilio splendorem ejus restaurare valeres, aut illa elementa tibi succurrere aut tu illis posses, aut novam lunam observasti pro domo facienda, aut conjugiis sociandis? Si fecisti, duos annos per legitimas ferias poeniteas, quia scriptum est: ´Omne quodcunque facitis in verbo et in opere, omnia in nomine Domini nostri Iesu Christi facite.´*" ("Si observaste las tradiciones de los paganos, que, como si el diablo suministrara con derecho hereditario, hasta en estos días que siempre los padres abandonaron a sus hijos, esto es que adoraste a los elementos, esto es a la luna o el sol, o el curso de las estrellas, la luna nueva o el menguar de la luna, que influiste en restaurar su esplendor con tus gritos y auxilio, o que estos elementos a tí o que tú a éstos puedes socorrer, u observaste la luna nueva para hacer la casa o para unir a los cónyuges? Si lo hiciste, haz penitencia dos años en los días señalados, porque está escrito: 'Todas las cosas que haces en el verbo y en obra, hacedlas todas en el nombre de nuestro Señor Jesucristo´.") (Burchard von Worms, 1992:193).

De tiempos antiguos también proviene la creencia en las parcas, juzgada como estúpida, por medio de la cual se asegura el servicio de aquéllas, rindiéndose al diablo: "*Fecisti ut quaedam mulieres in quibusdam temporibus anni facere solent: ut in domo tua mensam praeparares, et tuos cibos, et potum cum tribus cultellis supra mensam poneres, ut si venissent tres illae sorores, quas antiqua posteritas, et antiqua stultitia parcas nominavit, ibi reficerentur, et tulisti divinae pietati potestatem suam, et nomen suum, et diabolo tradidisti, ita dico, ut crederes illas quas tu dicis esse sorores, tibi posse, aut hic, aut in futuro prodesse? Si fecisti, aut consensisti, unum annum per legitimas ferias poeniteas.*" ("Hiciste lo que algunas mujeres suelen hacer en algún momento del año: que preparas la mesa en tu casa, y tus comidas, y la bebida, (las) pones con tres cuchillos sobre la mesa, para que, si vinieran esas tres hermanas, que la antigua posteridad y estupidez llamó parcas, allí son reconstruidas, y llevaste su potestad a la divina piedad, y su nombre, y entregaste al diablo, así, digo, que creyeras que ésas que tú dices que son hermanas, pueden ser

4 Así, se castiga el sexo oral. Dado que es una práctica sexual que tiene como fin conseguir la excitación del marido y no la mera reproducción, amerita una penitencia de siete años: "*Gustasti de semine viri tui, ut propter tua diabolica facta plus in amorem tuum exardesceret? Si fecisti, septem annos per legitimas ferias poenitere debes.*" ("Probaste la semilla de tu marido, para que a causa de tu acción diabólica se exacerdiera más en tu amor? Si lo hiciste, debes hacer penitencia siete años durante los días señalados.") (Burchard von Worms, 1992: 199). Debe recordarse que, durante la Edad Media, el cristianismo controlaba la sexualidad de las parejas casadas -un mal menor frente a la fornicación, es decir, toda forma de relación sexual fuera del matrimonio- y la limitaba para que cumpliera con el único fin de asegurar la procreación (BRUNDAGE, 2000). Consideramos que, en dicho contexto, la seriedad del castigo se debe a la práctica sexual en sí misma y no depende del duro adjetivo utilizado para juzgarla.

ISBN 978-987-3617-74-4

útiles para tí, o aquí o en el futuro? Si lo hiciste, o consentiste en ello, haz penitencia un año durante los días señalados.") (Burchard von Worms, 1992: 199).

Las enseñanzas diabólicas pueden llevar a algunas mujeres a observar los pasos y huellas de los cristianos para tomar la salud o las vidas de ellos: "*Fecisti quod quaedam mulieres facere solent, diabolicis adimpletae disciplinis? Quae observant vestigia, et indagines Christianorum, et tollunt de eorum vestigio cespitem, et illum observant, et inde sperant sanitatem, aut vitam eorum auferre? Si fecisti aut consensisti, quinque annos per legitimas ferias poenitere debes*." ("Hiciste lo que suelen hacer ciertas mujeres, llenas de las enseñanzas diabólicas? Éstas observan los pasos y círculos de los cristianos, y remueven el pasto de su huella, y lo observan, y entonces esperan obtener la salud o la vida de ellos? Si lo hiciste o consentiste en ello, debes hacer penitencia cinco años durante los días señalados.") (Burchard von Worms, 1992: 200). La penitencia, en este caso, es bastante dura. Pero en la participación en los ritos paganos de vigilias de los muertos, es mucho menor: "*Observasti excubias funeris, id est, interfuisti vigiliis cadaverum mortuorum ubi Christianorum corpora ritu paganorum custodiebantur, et cantasti ibi diabolica carmina, et fecisti ibi saltationes quas pagani diabolo docente adinvenerunt, et ibi bibisti, et cachinnis ora dissolvisti, et omni pietate et affectu charitatis postposito, quasi de fraterna morte exsultare visus es? Si fecisti, XXX dies in pane et aqua poeniteas*." ("Observaste las vigilias de los muertos, esto es estuviste presente en las vigilias de los cadáveres de los muertos donde los cuerpos de los cristianos eran cuidados según el rito de los paganos, y cantaste allí canciones diabólicas, e hiciste allí bailes que los paganos inventaron por enseñanza del diablo, y allí bebiste, y desfiguraste las caras con risas, y, pospuesta toda piedad y afecto de la caridad, casi pareciste regocijarte por la muerte fraterna? Si lo hiciste, haz penitencia 30 días a pan y agua.") (Burchard von Worms, 1992: 195). De este modo, las enseñanzas del Diablo no parecen ser determinantes en la asignación de las penitencias, o, al menos, no son el elemento primordial. El hecho de que giren en torno a la salud, por otra parte, ciertamente repercute en su gravedad.

No obstante, algunas prácticas conectadas con el mundo de los muertos son castigadas durante un período más largo que el asignado a las vigilias. La creencia, instigada por el diablo, en que algunas mujeres atraviesan el cuerpo de un niño fallecido sin bautismo para evitar que se levante merece dos años: "*Fecisti quod quaedam mulieres instinctu diaboli facere solent? Cum aliquis infans sine baptismo mortuus fuerit, tollunt cadaver parvuli, et ponunt in aliquo secreto loco, et palo corpusculum ejus transfigunt, dicentes si sic non fecissent, quod infantulus surgeret, et multos laedere posset? Si fecisti, aut consensisti, aut credidisti, duos annos per legitimas ferias debes poenitere*." ("¿Hiciste lo que ciertas mujeres suelen hacer por instigación del diablo? Cuando algún niño murió sin bautismo, llevan el cadáver del párvulo y lo ponen en algún lugar secreto, y con una estaca atraviesan su cuerpo, diciendo que si así no lo hubieran hecho, el niño se levantaría y podría hacer daño a muchos? Si lo hiciste, o consentiste en ello, o lo creíste, dos años durante los días señalados debes hacer penitencia.") (Burchard von Worms, 1992: 200). Similarmente se trata el caso en el que la estaca atravesara tanto al niño como a la madre fallecida durante el parto, que otra vez las mujeres -llenas de la audacia del diablo-, siempre temidas por su vínculo con los partos, la fertilidad y la muerte, llevan adelante: "*Fecisti quod quaedam facere solent, diaboli audacia repletae? Cum aliqua femina parere debet, et non potest, dum parere non potest, in ipso dolore si morte obierit, in ipso sepulcro matrem cum infante palo in terram transfigunt. Si fecisti, vel consensisti, duos annos per legitimas ferias debes poenitere*."

ISBN 978-987-3617-74-4

("¿Hiciste lo que algunas mujeres suelen hacer, llenas de la audacia del diablo? Cuando alguna mujer debe parir y no puede, mientras no puede parir, si en el mismo dolor muriera, en el mismo sepulcro atraviesan con un palo a la madre con el niño en la tierra. Si lo hiciste, o consentiste en ello, debes hacer penitencia dos años durante los días apropiados.") (Burchard von Worms, 1992: 200).

El mero consejo del ángel caído en actividades consideradas como relativamente inocuas -la confección de filacterias, el honrar el quinto día en honor de Jupiter (Burchard von Worms, 1992: 195), el hilar o tejer durante las Calendas de enero-(Burchard von Worms, 1992: 196) hace pensar que existe una evaluación de la gravedad de las faltas supersticiosas según la cual ciertos ámbitos involucrados, -como la salud, la manipulación de los cadáveres, la abundancia o falta de animales y alimentos- (Burchard von Worms, 1992: 199) son tratados con una mayor dureza justamente por la esfera de acción y no tanto por la intervención demoníaca.

El hilado y el tejido son tareas tradicionalmente femeninas, envueltas en un halo de cierto misterio. Asimismo, los encantamientos del diablo, a los que remitía la actividad, unen, tejen: "*Interfuisti, aut consensisti vanitatibus quas mulieres exercent in suis lanificiis, in suis telis, quae cum ordiuntur telas suas, sperant se utrumque posse facere, cum incantationibus et cum aggressu illarum, ut et fila staminis, et subtegminis in invicem ita commisceantur [ut], nisi his iterum aliis diaboli incantationibus econtra subveniant, totum pereat? Si interfuisti, aut consensisti, triginta dies poeniteas in pane et aqua*." ("Estuviste presente o consentiste en las vanidades que practican las mujeres en sus tejidos, en sus telas, que cuando empiezan sus telas, esperan que pueda hacerse una u otra cosa, con encantamientos y con la posesión de las mismas, para que los hilos de la trama, y del tejido se unan mutuamente así que, excepto que éstas otra vez por otros encantamientos del diablo se vuelvan lo contrario, todo muera? Si estuviste presente, o consentiste en ello, haz penitencia treinta días a pan y agua.") (Burchard von Worms, 1992: 193).

Son mujeres también quienes suelen creer que en la noche son movidas por el diablo para elevarse y combatir con otras (Burchard von Worms, 1992: 200). Se trata de una creencia que, tal como la cabalgata nocturna en compañía de la diosa pagana Diana,[5] es penada con dos años. El extenso pasaje que relata esta última creencia reúne todos los elementos clave para entender la concepción del obispo de Worms sobre la superstición: *"Credidisti aut particeps fuisti illius incredulitatis, quod quaedam sceleratae mulieres retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus et phantasmatibus seductae, credunt et profitentur se nocturnis horis cum Diana paganorum dea, et cum innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire eiusque iussionibus velut dominae obedire, et certis noctibus ad ejus servitium evocari? Sed utinam hae solae in perfidia sua perissent, et non multos secum in infirmitatis interitum pertraxissent. Nam innumera multitudo, hac falsa opinione decepta, haec vera esse credit, et credendo a recta fide deviat, et in errore paganorum volvitur, cum aliquid divinitatis aut numinis extra unum Deum esse arbitratur. Sed diabolus transformat se in diversarum personarum species atque similitudines, et mentem quam captivam tenet in somnis*

5 En el primer capítulo del *Liber X* de la colección, Burchard agrega el nombre de Holda, un ser sobrenatural del folklore germánico. (Neyra, 2010).

ISBN 978-987-3617-74-4

deludens, modo laeta, modo tristia, modo incognitas personas ostendens, per devia quaeque deducit, et cum solus spiritus hoc patitur, infidelis mens haec non in animo, sed in corpore evenire opinatur. Quis enim non in somnis et nocturnis visionibus extra seipsum educitur, et multa videt dormiendo quae nunquam viderat vigilando? Quis vero tam stultus et hebes sit, qui haec omnia, quae in solo spiritu fiunt, etiam in corpore accidere arbitretur?... Si credidisti has vanitates, duos annos per legitimas ferias poeniteas." ("¿Creíste o fuiste partícipe de aquella incredulidad, que ciertas mujeres perversas convertidas siguen a Satán seducidas por las ilusiones de los demonios y los fantasmas, creen y confiesan andar sobre ciertas bestias en las horas nocturnas, con Diana diosa de los paganos, y con una innumerable multitud de mujeres, y transitar intempestivas muchas de las tierras en el silencio de la noche y como señoras obedecer a sus órdenes y ciertas noches ser llamadas a su servicio? ¡Pero ojalá que estas solas se arruinaran en su perfidia, y no trajeran a muchos consigo a la ruina de la enfermedad! Pues una innumerable multitud, engañada por esta falsa opinión, confía que estas cosas son verdaderas, y creyendo(lo) se desvía de la recta fe, y vuelve al error de los paganos, cuando se considera que algo de la divinidad, o del numen está fuera del Dios único. Pero además, el diablo se transforma en apariencias e imágenes de diversas personas, y engañando en sueños la mente, que tiene cautiva, mostrando ya cosas alegres, ya cosas tristes, ya como personas desconocidas, por alguna desviación se lleva a alguien, y mientras solamente el espíritu sufre esto, la mente del infiel imagina que estas cosas no suceden en el alma, sino en el cuerpo. ¿Quien en efecto no es llevado fuera de sí mismo en los sueños y visiones nocturnas, y ve muchas cosas durmiendo, que nunca hubiera visto despierto? ¿Pero quien es tan tonto y estúpido, que cree que estas cosas que tienen lugar solamente en el espíritu, suceden también en el cuerpo? Porque el profeta Ezequiel vio y escuchó las visiones de Dios en espíritu, no en cuerpo, según él mismo dice: 'inmediatamente, dice, estuve en espíritu'. Y Pablo no osa decir que fue llevado en cuerpo. En consecuencia debe ser anunciado públicamente a todos, que quien cree en tales cosas y similares a éstas, pierde la fe: y quien no tiene la fe recta en Dios, éste no es de él, sino de aquél en quien cree, esto es, del diablo. Pues, fue escrito sobre nuestro Dios: "todas las cosas fueron hechas por él, y nada fue hecho sin él." Si creíste en estas vanidades, haz penitencia dos años durante los días estipulados.") (Burchard von Worms, 1992: 194-195). Así, se reúnen la incredulidad, la seducción satánica, la ilusión demoníaca, la presencia de mujeres cabalgando junto a una diosa pagana, la debilidad, la desviación de la recta fe, el error pagano, el engaño diabólico que actúa a través de ilusiones, la vanidad.

De este modo, la penitencia, reparadora, reformadora, educadora, viene al auxilio del alma del pecador impuesta por el sacerdote, que, además, debe predicar sobre los vicios a los feligreses para evitar la caída de estos a causa de las trampas impuestas por el diablo. Burchard estimula el conocimiento de los propios sacerdotes para que ellos lo transmitan: "CAP. 99.-*Ut singuli presbyteri capitula auctoritativa habeant ad succurrendum poenitentibus*. (*Ex eodem, cap. 26*.) *Ut unusquisque presbyter capitula habeat de majoribus, vel minoribus vitiis, per quae cognoscere valeat, vel praedicare subditis, ut caveant ab insidiis diaboli*." ("CAP. 99.- Que cada uno de los presbíteros tenga los capítulos autoritativos para que socorrer a los penitentes. (Del mismo, cap. 26.) Que cada presbítero tenga los capítulos sobre los vicios mayores o menores, por los cuales pueda conocer, o predicar a los súbditos, para que estén precavidos de las trampas del diablo.") (Burchard von Worms, 1992: 214).

ISBN 978-987-3617-74-4

No obstante, este diablo tramposo, seductor, no siempre es el incitador de los malos pensamientos, sino que éstos pueden tener como causa el propio juicio del pecador (Burchard von Worms, 1992: 215). De la misma manera, la injerencia de Satán es limitada: no puede ver los pensamientos internos del alma, puesto que este conocimiento le está reservado a Dios; solamente puede percibir los movimientos del cuerpo y sacar indicios de los mismos (Burchard von Worms, 1992: 215). La velocidad de los cuerpos etéreos de los demonios, y su experiencia, les posibilita predecir, manteniendo una ventaja sobre los hombres (Burchard von Worms, 1992: 139).

Ahora bien, mientras que la presencia del diablo resulta un tanto difusa en los pasajes que hemos citado o comentado, la *Vita Burchardi* -relato biográfico sobre el autor del *Decretum* escrito poco después de su deceso- ofrece un episodio en el que el mismo obispo wormaciense se enfrenta al demonio de forma directa. Este último hace su aparición fugaz de manera premonitoria en los jardines catedralicios para advertir sobre los obstáculos que debe enfrentar al encarar el ejercicio episcopal. El suceso es narrado en primera persona -es decir, se recurre a la cita de las supuestas palabras de Burchard: un sector de la catedral consagrada en 1018 colapsó un día después del encuentro entre el obispo y el diablo, que se le habría presentado bajo forma humana y vestido de jardinero. Éste habría colocado una pila bloqueando el camino -leída en términos simbólicos como los obstáculos que obstruyen el camino hacia la vida eterna (Burchardus Wormaciensis episcopus, 1880: 522-534).

› *Palabras finales*

El diablo asoma en nuestro documento de manera sutil, como un agente detrás de ciertas creencias y prácticas, instigador, seductor. Pero raramente se materializa -con la excepción del encuentro con el autor. Como hemos visto, las supersticiones eran consideradas ilusiones demoníacas que algunos espíritus débiles e incrédulos tendían a perpetuar. La lucha por erradicarlas de la comunidad cristiana y, de este modo, contribuir a la profundización de la cristianización, incluía tanto su sanción a través de cánones conciliares y penitencias, como su desprestigio, su descrédito, considerándolas tonterías. Como consecuencia de ello, las penas correspondientes suelen ser menores -en términos comparativos- que las prescritas para otras faltas. No obstante, y pese a las consideraciones de Burchard sobre la necedad de aquellos que caían bajo los influjos del diablo y reproducían supersticiones antiguas, éstas recibían castigos más prolongados y más severos cuando, de alguna manera, podían implicar el perjuicio a terceros -tal el caso de la provocación de abortos o enfermedades. Las ilusiones, en dichos casos, perdían una cuota de liviandad para cobrar características más preocupantes a los ojos del clero medieval.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Brundage, J. A. (2000). *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval.* México, Fondo de Cultura Económica.

Burchard von Worms *(Burchardus Wormaciensis ecclesiae episcopus)* (1992). *Decretorum Libri XX. Ex consiliis et orthodoxorum patrum decretis, tum etiam diversarum nationum synodis seu loci communes congesti.* Darmstadt, Scientia Verlag Aalen.

Burchardus Wormaciensis Episcopus (1880). *Decretum*, *Patrologiae Latinae Tomus CXL.* Paris, Petit-Montrouge.

Graf, A. (1991). *El diablo.* Barcelona, Montesinos.

Gurevich, A. (1990). *Medieval popular culture, problems of belief and perception.* Great Britain, Maison des Sciences de l´Homme and Cambridge University Press.

Harmening, D. (1979). *Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters.* Berlin, Erich Schmidt Verlag.

Hoffmann, H., Pokorny, R. (1991). *Das Decret des Bischofs Burchard von Worms. Textstufen - Frühe Verbreitung – Vorlangen.* München, Monumenta Germaiae Historica.

Muchembled, R. (2003). *Historia del Diablo. Siglo XII-XX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Neyra, A. V. (2010). Algunas consideraciones acerca de la cabalgata nocturna con Diana según Regino de Prüm y Burchard de Worms, en *Revista Electrónica: Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, vol. 6, 17-19.

Schmitt, J.-C. (1992). *Historia de la superstición*. Barcelona, Crítica.

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruos en el roman *medieval: entre seres mitológicos y mujeres rebeldes*

María Estrella / Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

En este trabajo se pretende observar cómo se construye la monstruosidad y cuáles son sus funciones en algunos romances medievales. Las obras literarias que abordaremos fueron compuestas en su mayoría durante la segunda mitad del siglo XII y se incluyen en el llamado ciclo artúrico o materia de Bretaña. Pese a su denominación, en estos textos no es el rey Arturo quien cumple el papel de héroe sino los jóvenes caballeros de la Tabla Redonda. El espacio en el que transcurre la acción novelesca es indeterminado geográficamente y de rasgos maravillosos, así como la fastuosa corte es un ámbito privilegiado que se constituye como un paradigma de valores caballerescos. La aventura es el móvil de la acción del caballero y un camino de perfeccionamiento en el que se ponen a prueba sus atributos: valor, generosidad, cortesía. En este marco, estas extensas narraciones en verso se presentan como la expresión de un ideal feudal ubicado en un pasado perdido y de una ideología que ya estaba en crisis en el momento de la escritura. La trama de estas obras se construye en forma episódica y va ganando en intensidad al aumentar la dificultad de las hazañas.

En este sentido, se puede analizar la aparición de seres monstruosos de raíces mitológicas diversas cuya función es aumentar la peligrosidad del enfrentamiento y, en consecuencia, magnificar el triunfo del caballero. Estos monstruos introducen la presencia de otros mundos de carácter maravilloso. Sus manifestaciones, denominadas "fictive marvels" (Krueger, 2004: 121), no incitan al lector a preguntarse sobre su origen sino sobre su significado. La función más relevante de la aparición de lo "otro" suele ser la de constituirse como una amenaza al orden imperante, en este caso, el mundo cortés propio de una sociedad aristocrática. Marie-José Lemarchand recupera esta interpretación sociológica: "estos agentes maléficos representarían aquellas nuevas fuerzas sociales, ajenas a los valores caballerescos, y lo que en la realidad histórica posee carácter insoluble u hostil reaparece en la ficción bajo la forma de sortilegio u obstáculo" (de Troyes, 1999: 16). De esta manera, su presencia genera la acción, es decir, la partida del caballero con el fin de restablecer el equilibrio y, al mismo tiempo, obtener fama y así conquistar el amor de su dama.

Algunos de los seres a los muy frecuentemente deben enfrentarse los héroes son los gigantes. Criaturas presentes en la literatura nórdica, se recuperan a su vez en el folclore galés e irlandés y llegan a través de estas leyendas al conocimiento de los autores de *romans* como Chrétien de Troyes. En algunas de sus obras, como *Erec y Enide* y *El caballero del león*, los protagonistas son atraídos por gritos de terror o lamentos de las víctimas de estos seres infames, quienes utilizan su descomunal fuerza para aprovecharse de inocentes damas o monarcas temerosos. En general, nos encontramos con descripciones breves que simplemente resaltan un par de características: son "felones y crueles", "fuertes y fieros" (de Troyes, 1996: 78). Si bien en ocasiones su conducta podría confundirse con la de un caballero más, dados sus conocimientos de los códigos de comportamiento

ISBN 978-987-3617-74-4

que ellos mismos perturban, conservan ciertos rasgos que los vinculan con su origen mítico: las armas con las que suelen pelear, por ejemplo, son mazas y no espadas o lanzas. En el caso del romance *Tristán e Iseo*, el protagonista debe enfrentarse a dos seres maravillosos. Por un lado, al temible Morholt de Irlanda, quien alcazaba la altura de cuatro hombres, para evitar que su tío, el rey Marcos, pagara el tributo de seiscientas doncellas y jóvenes. Por otra parte, al dragón, un monstruo que aparece en los bestiarios medievales y en la mitología germánica, con su lengua envenenada y su capacidad de echar fuego por la boca.

Junto a los gigantes suelen aparecer otras criaturas que pueblan la misma mitología, los enanos. En general, ellos ocupan un lugar secundario, son los servidores de los villanos y se les encargan las tareas propias de los felones. Este es el caso del enano ("asqueroso engendro") que conduce la carreta destinada a los criminales, a la cual accede a subirse Lanzarote por amor a Ginebra, aun siendo consciente de que quedará deshonrado. Tanto gigantes como enanos se constituyen como antagonistas cuya conducta descortés y muchas veces cruel debe ser sancionada a través de la lucha con el héroe:

> de pronto surge el gigante, llevando consigo a los caballeros a paso de carga. Del cuello le colgaba una maza, gruesa y punzante, con la que no cesaba de aguijonearlos. (…) Un enano, de una fealdad repelente, con cara abotargada, como la de un sapo hinchado, había atado a los rocines por las colas e iba flaqueando a los cuatro hermanos golpeándolos sin cesar con un látigo de seis nudos (…) ¡De tal vileza era la escolta (…)! (de Troyes, 1996: 96)

En este sentido, el carácter monstruoso de gigantes, dragones y enanos se relaciona con las primeras dos acepciones de la palabra que propone la Real Academia, en tanto son producciones contra el orden regular de la naturaleza y también seres fantásticos que causan espanto. Estas criaturas y sus contrapartes, las entidades benéficas como las hadas y otras figuras femeninas tomadas de la mitología celta (por ejemplo, la Dama del Lago), representan un acervo mítico en proceso de desintegración que los autores de los romances bretones del siglo XII recuperan[1].

En segundo lugar, si buscamos otra acepción posible de la palabra monstruo, podemos definirlo como "persona muy cruel y perversa". Este sería el caso de una segunda clase de antagonistas: los caballeros que incumplen las normas de la caballería y de la cortesía. En una forma similar a los seres maravillosos, estos enemigos también perturban el orden del mundo feudal y deben ser interpretados como una amenaza a la cual se debe vencer. Se ha destacado que tanto los severos códigos de las órdenes de caballería como los preceptos de conducta del amor cortés sirvieron para encauzar la violencia propia de la sociedad medieval. En los romances abundan los ejemplos de caballeros que imponen sus deseos por la fuerza y se abusan de los débiles de

1 Es importante señalar que esta recuperación de los elementos mitológicos durante el reinado de Enrique II tuvo también un significado político ya que, como señala Lemarchand, "fueron utilizados por la casa real anglonormanda para legitimar el origen extranjero de la monarquía, recurriendo más allá de los fundadores de la dinastía sajona a un fabuloso mundo celta." ("Introducción" a *El caballero del león*. Op cit. Página 12)

ISBN 978-987-3617-74-4

diferentes formas. Estas víctimas son, en general, las mujeres. En el caso de Enid, por ejemplo, su deslumbrante belleza provoca el ataque de varios caballeros a su marido y acompañante Erec, quien se luce en el uso de las armas y logra vencerlos. Sin embargo, en otro episodio, el conde Limors decide desposarse con ella a pesar de sus negativas:

> Entonces han llamado al capellán, tal como encargó el conde y le han traído a la dama; a la fuerza se la entregan, pues ella lo rechaza; a pesar de todo la esposó el conde porque así le plugo (…) el conde le pedía, con ruegos y amenazas, que se apaciguara y que se alegrara (…) Lo quisiera o no, la han sentado y la han puesto ante la mesa. (de Troyes, 1996: 78)

Debemos recordar que los romances son definidos por Duby como uno de los "agentes de intoxicación" que propagaron la doctrina del amor cortés en la sociedad aristocrática de las cortes francesas. Según este autor, la preservación de la paz y el orden dentro del grupo social dominante dependía de este juego amoroso. La idealización del deseo en una forma literaria sutil y refinada sirvió de contrapartida a la misoginia que predominaba en la época. Recién en el siglo XII la Iglesia consigue que el matrimonio se base en un acuerdo emocional entre marido y mujer, aunque este afecto no esté relacionado con el amor, concepto más asociado a una búsqueda del placer que conduce al desorden. La literatura cortés responde a las necesidades de su audiencia al proponer un modelo amoroso en el que el servicio, la amistad y la contención del deseo eran aspectos fundamentales. Es decir, las cortes funcionaban como escuelas y como mecanismos de regulación y control, especialmente de los jóvenes solteros pertenecientes a la aristocracia militar. Los modelos de conducta que se imponen señalan que corresponde al hombre demostrar coraje y prudencia en el ámbito de lo público, mientras que se reserva a la mujer el refinamiento sentimental y la belleza en la esfera de lo privado.

De esta forma, las aventuras del *roman* demostrarían cómo ciertas prácticas de carácter violento en las relaciones entre los sexos que debían ser habituales en una época anterior, tales como raptos y violaciones, van cediendo paso a la cortesía encarnada en el caballero artúrico. Estos valores configuran un nuevo paradigma heroico y la presencia de este segundo tipo de "caballeros-monstruos" permite representar con claridad el enfrentamiento de dos modelos de comportamiento y educar al auditorio en este código cortesano. Los ejemplos de situaciones de indefensión y peligro que deben superar las mujeres se multiplican en los romances y se subraya constantemente su carácter de víctimas y la necesidad que tienen de un hombre que acuda en su rescate y se enfrente con quienes las ofendieron, amenazaron, maltrataron o aprisionaron.

Como concluye Duby, las prácticas asociadas a la doctrina del amor cortés hicieron que el comportamiento masculino y las estrategias matrimoniales fueran menos crudos y, al mismo tiempo, contribuyeron a dar a la mujer un lugar central en ese juego literario-amoroso. Sin embargo, la importancia que se da a ese papel femenino tanto en la poesía de los trovadores como en el *roman* puede ser entendida de maneras diversas. Algunos críticos, como el mismo Duby, sostienen que el amor cortés sería un juego de hombres con la mujer como señuelo, por lo que ese reconocimiento de la dama como ser superior se entendería simplemente como una convención poética. Es decir, el amor cortés sería una trasposición de las relaciones de vasallaje político a la relación con la mujer e implicaría otra forma de rendir homenaje al señor. Por su parte, la crítica feminista Rodríguez

ISBN 978-987-3617-74-4

Magda señala que, en ese momento fugaz, aparece en el discurso masculino el punto de vista femenino dado que, al ser la mujer destinataria de ese tipo de literatura y en ocasiones protectora del poeta, podía en algún punto determinar el estilo. De esta forma, las damas habrían notado cómo por primera vez se daba espacio a su sensibilidad e inteligencia y se les reconocían ciertas virtudes.

A partir de estas lecturas, se podría proponer otra imagen "monstruosa" que aparece sutilmente en los romances: la figura de la mujer, o mejor aún, de ciertas mujeres que se constituyen como anomalías en el "orden regular de la naturaleza". Estas obras literarias, señala Roberta Krueger, crean un espacio discursivo donde se explora la constitución de lo femenino y de lo masculino, así como las tensiones entre los géneros. Sin embargo, no se debe olvidar que, en el *roman* medieval, los personajes femeninos son textualizados por un autor de género masculino y se insertan en un mundo novelesco en el que predomina el caballero como figura central. En este sentido, la construcción de la figura de la dama en general responde a la escala de valores predominante en la época, en la cual la castidad y la obediencia resultaban los valores fundamentales. Quien debía ocuparse de domar el carácter naturalmente lujurioso e indócil de la mujer era el hombre que la tenía a su cargo, ya fuera su padre, su hermano o su marido.

La crítica ha señalado que los romances usualmente reafirman los roles tradicionales de cada género sin cuestionarlos. De esta forma, la mayor parte de las doncellas que el héroe encuentra en su camino de aventuras o bien ocupan el rol de víctimas, como ya hemos señalado, o bien son quienes brindan hospitalidad al caballero. Son siempre recatadas, prudentes, hermosas y se muestran deseosas de agradar al héroe. Se las presenta asimismo como una compañía agradable fundamentalmente por su belleza. Este es el caso, por ejemplo, de la hija del señor que aloja a Yvain:

> Le sirve la hija del señor en persona, que le atiende con todos los honores debidos a un huésped de calidad (…) Su padre quiere que le prodiguen todas las señales de consideración y ella cumple con su deseo. (…) Le rodea de tantas atenciones que él se queda avergonzado y desconcertado, pero la doncella es tan cortés, noble y generosa que todavía piensa haber hecho demasiado poco. (de Troyes 1999: 117)

En otras ocasiones, escasas en la obra de Chrétien de Troyes, la dama puede aparecer como un obstáculo o problema para el caballero. Esto se observa en el personaje de la doncella hospitalaria que obliga a Lanzarote a compartir su lecho y se transforma en una prueba de la castidad del héroe y de su fidelidad a su Dama. Esta aventura nos permite advertir que lo femenino también es considerado como lo "otro", el territorio desconocido que conduce a los excesos, la locura, la perdición. Es también el caso del amor apasionado y contrario a todo orden de Tristán e Iseo. Si bien el efecto del filtro justifica su irracionalidad y su ruptura del código feudal, una vez que pasa el plazo de la pócima los amantes serán incapaces de separarse y su deseo sólo se extinguirá con la muerte de ambos. En *El caballero de la carreta*, por otra parte, Ginebra pasa a ocupar el polo de la dominación, constituyéndose como una figura autoritaria y tiránica que hará sufrir al caballero. La reina no acepta el menor signo de debilidad en Lanzarote y aún es capaz de ordenarle que deje de defenderse durante un combate para probar el poder que ejerce sobre su amante. En ella podemos observar las características de la Dama desdeñosa y altiva que tortura al poeta en la poesía trovadoresca.

ISBN 978-987-3617-74-4

Sin embargo, por momentos, esta imagen femenina que se construye en el *roman* se aparta del modelo esperable de conducta y se nos presenta subvirtiendo ciertos mandatos en busca de su propia voz, de su propio deseo. Maureen Fries, en su análisis de la literatura artúrica medieval, distingue tres tipos de personajes femeninos a los que denomina "heroine", "female-hero" y "female counter-hero" (Fenster et al.,1996). La primera categoría agrupa a las damas que son incentivo y recompensa para la aventura del héroe, instrumentos pero nunca agentes de la acción, atadas a los valores patriarcales que se les imponen. La categoría de "héroe femenino", en cambio, estaría destinada a los casos a los que nos referíamos: mujeres que en determinado momento son capaces de cruzar un límite, desobedecer un mandato masculino y alzar la voz. Aunque estas manifestaciones son escasas en la obra de Chrétien de Troyes, uno de los personajes más interesantes es Enid, quien encarna ambos roles. Si bien en un primer momento se muestra como una doncella casta y una esposa obediente, en una segunda instancia es capaz de desoír la orden de silencio de su marido para advertirlo de los peligros que lo amenazan. Su indisciplina le acarrea la furia y las amenazas de Erec, pero una y otra vez el narrador nos presenta el monólogo interior en el que ella se debate para finalmente hacer lo que su propia conciencia considera correcto: "Sé bien que los que aquí vienen están llenos de malas intenciones. ¡Ay, Dios! ¿Cómo se lo diré? Me matará. ¡Que me mate! No me quedaré sin decírselo" (de Troyes, 1996: 55). De la misma manera, Luneta, la doncella de Ludine en *El caballero del león*, demuestra en numerosas ocasiones su prudencia, su inteligencia y su astucia y hasta acude al rescate del caballero cuando Yvain se encuentra en una situación de peligro mortal de la cual no puede escapar por sus propios medios. Sin embargo, como señala Fries, estos personajes ostentan una libertad de acción temporal y siempre ligada a la hazaña caballeresca. Frecuentemente retornan a su posición asignada en el sistema, como sucede con Enid al regresar a la corte.

En cuanto a la tercera categoría de personajes femeninos, el "contraparte", se encuentra sólo esbozada en las obras de este corpus. A ella pertenecerían las hadas y hechiceras de la tradición celta, depositarias de poderes y saberes específicamente asociados a su género. En los romances de Chrétien, los personajes de la Dama del Lago y de Morgana sólo aparecen brevemente mencionados. Sin embargo, los conocimientos ligados a la magia y especialmente a la curación son representados como regalos mágicos de los que en general son depositarias las mujeres, como intermediarias entre ese orden maravilloso y el caballero. Esos saberes femeninos aparecen también en *Tristán e Iseo*, como una herencia que se transmite por la línea femenina: "Iseo la rubia, que había aprendido de su madre la virtud de las hierbas, los sortilegios, las pócimas y ungüentos, abrió su herida, quemó la carne muerta, la hizo sangrar y retiró el veneno que aún quedaba en ella. Luego lo curó con bálsamos medicinales."(Anónimo, 1999: 37)

Estos retratos contradictorios de la subjetividad femenina dan cuenta de la posición paradójica que ocupa la mujer en la vida de la corte, como centro privilegiado de atención a la vez que figura marginal en un universo de reglas impuestas por los hombres. Esta ambigüedad conduce a la construcción problemática de las imágenes de mujer en la literatura, concebida como un "otro" que puede volverse amenazante. El indisputable hecho del patronazgo ejercido por las damas y la importancia de la recepción femenina nos indican que estas obras o bien reflejan o bien configuran

ISBN 978-987-3617-74-4

la vida de las lectoras. Por otra parte, estos datos también explican que la voz femenina pudiera filtrarse de diferentes formas en los textos.

De este modo se han podido advertir las diferentes manifestaciones de lo monstruoso en los romances seleccionados, desde una definición más literal que se ve plasmada en los seres maravillosos tomados fundamentalmente de la mitología germánica, hasta una aparición más velada de amenazas al orden como son los caballeros que no respetan las normas de la cortesía. Finalmente, hemos señalado cómo las imágenes femeninas que escapan a las definiciones de lo que la mujer debe ser en el paradigma heroico perturban también los cimientos sociales y las categorías de lo femenino y lo masculino.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Anónimo (1999). *Tristán e Iseo*. Buenos Aires, Cántaro.

De Troyes, Chrétien (1999) *El caballero del león*. Barcelona, Siruela.

De Troyes, Chrétien. El caballero de la carreta. Barcelona, Labor.

De Troyes, Chrétien (1996). *Erec y Enide*. Madrid, Alianza.

Duby, G., Perrot, M. (dir.) (2000). *Historia de las mujeres*. Tomo 2- La Edad Media. Madrid, Santillana.

Fenster, T. (1996). *Arthurian women*. Nueva York, Routledge.

Krueger, R. (ed) (2004). *The Cambridge companion to Medieval Romance.* Cambridge, Cambridge University Press.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los sueños del derecho producen monstruos (o mulas). El montaje de ficciones jurídicas en el derecho medieval

Alejandro Morin / Conicet – Universidad de Buenos Aires

El derecho diferencia dos tipos de artificio con los que opera, la ficción y la presunción. La presunción es una operación que trabaja sobre la incertidumbre de lo verdadero y, montada sobre una referencia a una realidad posible, elimina la duda que impide decidir. La ficción, en cambio, parte de la certidumbre de lo falso, al cual da carácter de verdad, y por lo tanto abandona toda relación con un sustrato de realidad.

Ambas figuras tienen como efecto un desvío de la realidad, en el sentido de afirmar una que no necesariamente cuadra con la verdad. Pero este carácter común no elimina la radical diferencia de orden ontológico que las distancia.

La presunción es incierta pero verosímil: se asemeja a la verdad o puede incluso coincidir con ella. Pero en sí la presunción resulta de una suspensión de la investigación de la realidad porque en un punto la exigencia de decisión obliga a suspender la exigencia de verdad (Thomas, 1999: 49). La presunción trabaja con verdades probables, sobre la base de una normalidad "estadística" y, por lo tanto, admite en principio prueba en contrario en juicio.

Pero a diferencia de la presunción (incluso la irrecusable), la ficción se funda sobre una verdad cierta para forzarla, para postular exactamente lo contrario. Prescinde de una investigación de la realidad pues su *modus operandi* reside en la negación de plano y manifiesta de lo que se sabe verdadero y, por lo tanto, la ficción no admite prueba en contrario. Implica entonces un forzamiento de la realidad que se justifica en función del efecto de equidad que habilita (Maclean, 1999: 5). Su nota distintiva es la formulación de una realidad que opera de modo completamente artificial. Como dice Yan Thomas, la ficción "transgrede para fundar de otra manera el orden mismo de la naturaleza de las cosas" (Thomas, 1999: 49).

Se trata, pues, de dos artificios que se asientan sobre racionalidades y estrategias ontológicas claramente diferenciadas. Ahora bien, el derecho romano contemplaba amplias posibilidades de combinación y montaje de estos dos artificios de la ficción y la presunción. Pero en época medieval los juristas desarrollan en lo que concierne a las ficciones una teoría limitativa de su combinación y aplicación.

La elaboración en época medieval de esta teoría limitativa de la ficción, explica Thomas, radica en un problema que aqueja a los glosadores del s. XII en más, el de cómo conciliar el potencial de modificación de la realidad que tiene el derecho romano con la idea de una naturaleza, que es Creación divina y que debe ser intangible en su esencia (Thomas 1999: 37)[1]. En este desarrollo, se distinguen dos etapas: una, con Acursio y Azon, donde el registro de los hechos se postula inalcanzable a la ficción; y una segunda desde el s. XIV en la que precisamente

1 Cf. *infra* resistencia a suponer la creación de especies nuevas después de los seis días de la Creación.

ISBN 978-987-3617-74-4

se plantea que es sobre los hechos que el derecho finge (pues si fuera sobre el derecho bastaría con modificar las normas y no recurrir a la ficción). Este reconocimiento que los comentadores del s. XIV hacen de las potencialidades de la ficción no impide, sin embargo, que se acote el terreno en el que este artificio puede operar.

Esta teoría limitativa deriva, a su vez, en un principio del derecho medieval y contemporáneo, aquel que se formula en el adagio "ficción sobre ficción no vale", que es el centro de nuestra atención en este trabajo.

En efecto, parte de este proceso de acotamiento reside en plantear sólo un grado de intervención de la ficción, impidiendo la acumulación de ficciones (Thomas, 1999: 41-42; Maclean, 1999: 12). Sólo se admite un paso de construcción artificial impidiendo que se pueda derivar una ficción de otra o montar una sobre otra. Esta construcción medieval, como dijimos, se instala definitivamente y sus alcances llegan hasta el derecho actual[2]. Es un tema recurrente entre glosadores y comentadores medievales del derecho romano.

Esta teoría limitativa de la ficción está ligada al nuevo papel que la naturaleza tiene en el derecho en tiempos medievales. En el mundo romano, las referencias a la naturaleza funcionan como un mecanismo interno al derecho por medio del cual se conciben distintos niveles de construcción institucional. Pero en la Edad Media cristiana, la naturaleza inviolable creada por Dios pasa a representar una referencia exterior al derecho y a funcionar como un límite para éste. Las leyes biológicas tienen ahora un lugar intangible en el sistema de parentesco y filiación y la separación entre lo corporal y lo incorporal, lo físico y lo invisible, no puede ser ignorada por el derecho. Así se establece el principio general que postula que "la autoridad de las leyes no puede abolir la naturaleza" (Thomas, 1999; Chiffoleau, 1996).

La relación de la naturaleza con Dios es un dato de la cosmovisión cristiana que opera en el derecho medieval y que se explicita en sus textos como en la famosa expresión que aparece en Graciano, *Natura id est Deus*, que en su momento dio pie a hablar de un eventual panteísmo de los juristas (Tierney, 1963).

Ahora bien, como plantea Jacques Chiffoleau, la asimilación *Natura/Deus* en los glosadores del s. XII no sólo cambia el sentido de la naturaleza sino que también genera un elemento nuevo inexistente en el derecho romano: el *crimen contra natura*, de larguísima influencia en el desarrollo del derecho bajomedieval y moderno (Chiffoleau, 1996).

A partir de esta relación con la naturaleza y de la reflexión consciente en torno de la artificialidad de las ficciones que llevan adelante los juristas, el objetivo de este trabajo es pensar una eventual teratologización para el derecho medieval de la acumulación de ficciones jurídicas.

Para ello resulta útil comparar con el tratamiento que los juristas dan a la combinación de presunciones. Ésta, efectivamente, era una operación posible, incluso con pruebas de distinta naturaleza que tendieran al mismo fin, procedimiento que los juristas medievales relacionaban con la hibridación de especies.

Así lo expresa la comparación que efectúa Baldo (*ad* X 2, 19, r. 3) con la mula, híbrido anómalo que no engendra pero que es eficaz *in operando*. Baldo explica que las semipruebas pueden combinarse para armar una plena prueba siempre que sean de misma especie y razón y

2 Cf. Luna Serrano (2004: 85) sobre ejemplos del derecho español actual en los que no queda tan claro que no pueda estar operando una concurrencia no conflictiva de ficciones.

ISBN 978-987-3617-74-4

que por naturaleza sean susceptibles de completarse una a la otra. Se dice que deben ser "de la misma especie o género".

Pero para Baldo se pueden reunir presunciones, incluso de especies diferentes, siempre que tiendan a probar el mismo hecho. Ello da pie a un símil con cosas corpóreas y luego a la imagen de las mulas y la hibridación de especies, que ya mencionamos:

> "Hay en efecto una prueba similar a las cosas corpóreas en las cuales la división del continuo no induce la perfección, sino malestar y enfermedad. Y por esta similitud de argumento los testigos singulares no prueban porque tienden a lo diverso o a lo adverso. De donde no es ahí número de encadenamiento. **Sin embargo, hace argumento la presunción de presunción, y resulta algunas veces cierta prueba anómala como de la yegua y el asno resulta cierto animal anómalo, que no genera, es decir, el mulo, y sin embargo es muy eficaz en el trabajo**. Se mezclan por lo tanto las especies de prueba no para la unidad de la perfección, sino para la validez de la presunción"[3]

Este tipo de reflexiones revela, como dice Marta Madero, una concepción de la prueba (el régimen de la prueba clásica) que no se piensa como manifestación ni fijación de un hecho exterior autónomo sino como "reconstrucción consciente de dejar en el 'hecho' reconstituido las huellas de la operación que lo establece" (Madero, 2004: 50).

Una elaboración, entonces, que pone sobre el tapete las modalidades de acción bien diferenciadas que presentan dos artificios aunque en determinados contextos puedan tener los mismos efectos prácticos. De hecho, lo que es posible hacer con uno constituye para el otro una operación prohibida.

Una hipótesis posible es tomar a la ligazón con el plano factual como el criterio diferenciador. La presunción, ligada a los hechos, se ubicaría para los hombres de la Edad Media en un registro "natural" que habilita una imaginería animal con sus operaciones de apareamiento y generación. En cambio, la ficción, concebida por oposición a los hechos, se plantearía en un plano "artificial" y por ello proscribiría cualquier tipo de engendramiento. Por lo tanto, el eventual producto de esa operación podría ser pensado como engendro monstruoso *contra natura*.

Una comparación que resulta útil en este contexto es con la concepción escolástica de la usura como un pecado *contra natura* que se asienta, entre otros pilares, sobre una visión aristotélica que postula que el dinero no puede parir dinero, así como, en palabras del jurista Cino de Pistoia, las ficciones no pueden generar ficciones.

› *Pecunia pecuniam non parit*

Desde temprano, los hombres de Iglesia retoman del legado clásico una metáfora biológica que hacía del cobro de intereses por préstamo una generación antinatural. Ya

3 "*Est enim probatio similis rebus corporeis in quibus diuisio continui non inducit perfectionem, sed aegritudinem et morbum. & ad hanc similitudinem argumenti testes singulares non probant: quia aut in diuersum aut in aduersum tendunt. vnde non est numerus ibi contextualis.* ***Argumentum tamen facit praesumptio praesumptioni, et resultat interdum quaedam probatio anomala sicut ex equa et asino resultat quoddam animal anomalum, quod non generat. id est mulus. et tamen multo est efficax in operando****. permiscentur ergo species probationis non ad vnitatem perfectionis, sed ad validitatem praesumptionis. ut j. de succes. ab inte. cum dilectus*"

ISBN 978-987-3617-74-4

Aristóteles había definido al interés, *tókos* (del verbo *tíkto*, dar a luz), como una generación de dinero a partir de dinero y lo había calificado como el más antinatural de los modos de obtener riqueza (*Política*, II, 10). Basilio y Ambrosio, por ejemplo, relacionan el vocablo *tókos* con los dolores de parto que los usureros transmiten a sus deudores y a partir de esta imagen corporal, comparan la fertilidad del dinero con la de las liebres. De esta comparación surge no sólo que el dinero, inanimado, se comporta como un ser vivo sino que tampoco respeta los tiempos para la generación que rigen para plantas y animales: el interés da fruto de manera inmediata y continua pues la usura no conoce el descanso (*pecunia tempore semper augetur*) (Ihssen, 2008, también Wood, 2002: 85). Tiempos y ritmos resaltan el carácter antinatural de este tipo de generación.

El derecho canónico retomará esta tesis de la esterilidad del dinero como podemos ver en Graciano. Es en el registro teológico, en los autores de influencia aristotélica como Tomás de Aquino, donde mayor desarrollo tiene esta teoría.

Los especialistas discuten hace tiempo acerca de cuánta adhesión a esta teoría es comprobable en tiempos medievales o cuánta incidencia real tenían estas visiones altamente negativas de la usura en el desarrollo de la economía medieval y moderna. También se discute sobre cuánta centralidad tenía en la doctrina medieval de la usura el argumento *contra natura* de Aristóteles, dado que se contaba con otros discursos (antecedentes bíblicos y del derecho romano) así como con argumentos alternativos (la violación de la *caritas* y/o de la *aequitas*, el robo simoníaco del tiempo, etc.). De todos modos, dice MUNRO, siempre se recurre a la tesis de la esterilidad y en Tomás y otros autores sirve para rechazar al *lucrum cessans* como título lícito para el cobro de *interesse* al contradecir el presupuesto de la esterilidad.

Como plantea Jacques Le Goff, el sostenimiento de la esterilidad del dinero no pasa por negarle productividad sino para rescatar el carácter contrario a la naturaleza: hacer engendrar hijos a las monedas, hacer que el dinero trabaje sin pausa y con menosprecio de las leyes naturales fijadas por Dios, convierten a la usura en un pecado *contra natura* en el mismo momento en que se está postulando que *Natura est Deus* (Le Goff, 1987: 44).

Por ello no extraña que la usura, pensada como una reproducción *contra natura*, aparezca asociada en distintos contextos a diversas formas de sexualidad "antinatural".

Un buen ejemplo hallamos en Panormitano (*ad* X, 5, 31, 4) en un texto que trata sobre casos de pecado *contra natura* donde conecta la sodomía con la usura citando al jurista Jean Le Moine. Según este último, los usureros pecan *contra natura* "*facientes germinare pecuniam, quae naturaliter non germinat*". La glosa al texto de Panormitano completa el cuadro remitiendo a un texto de Tomás de Aquino donde define al pecado *contra natura* como bestial y no humano (*ad* X 5, 31, 4). En dicho pasaje, Tomás une paratácticamente el tratamiento del pecado bestial con la reflexión sobre la usura y el intercambio equitativo (*Scriptum super Sententiis* - Liber III, Distinctio 37, a.6).

En la producción artística también es posible detectar esta asociación entre usureros y sodomitas. La *Commedia* de Dante los ubica en el mismo sitio en el Infierno. Los famosos frescos del Infierno de San Gimignano, según el análisis de FISHER, vinculan también, pictóricamente, a sodomitas y usureros.

Este tipo de asociaciones que hay que fechar en el contexto del renacimiento del s. XII en adelante (Boswell, 1992: 348-349), se continúa en tiempos de la Modernidad, incluso en áreas

ISBN 978-987-3617-74-4

que ya no forman parte del mundo católico.

En suma, hacer que el dinero se reproduzca como sólo pueden y deben hacerlo los seres vivos de la Creación resulta a los hombres de la Edad Media y primera Modernidad algo tan *contra natura* como los usos de la genitalidad que no tiendan a su fin natural en la procreación.

Como decía Conrad de Megenberg, la usura es antinatural por hacer que una cosa artificial se reproduzca por sí misma (Wood, 2002: 85). Éste es el punto que queremos resaltar. La artificialidad del dinero obliga a pensar su reproducción en clave teratológica. La homología con la imposibilidad de generar ficciones es, pues, patente, tanto desde la estructura de sentido como desde el vocabulario empleado: *Pecunia pecuniam non parit / Fictio non parit fictionem*.

› *Sicut ex equa et asino*

Hemos planteado que la prohibición del montaje de ficciones jurídicas en la Edad Media se puede leer en clave teratológica, situación que no alcanza a la combinación de presunciones, incluso las que reúnen presunciones de diversa especie. Pero, ¿la asimilación con la mula y la hibridación de especies que hace Baldo no la ubicaría también en el registro de lo monstruoso? Esto nos lleva a rastrear cómo se conceptualiza el engendramiento de mulas en el mundo medieval y si les cabe la calificación de seres monstruosos.

Una primera impresión general: la utilidad del animal, su familiaridad en el mundo agrario y su producción a cargo de humanos hace ciertamente que la mula no entre en el conjunto de lo monstruoso. Si, en cambio, la visión de las mulas resultase negativa, entonces es posible ver anudados en la misma condena al carácter *contra natura* de la mula con la monstruosidad, esterilidad incluída, como puede verse en algunos arbitristas españoles de fines del s. XVI y principios del XVII: las mulas, "causantes" del retroceso español, son tratadas de "adulterinos monstruos estériles y bastardos" (Vassberg, 1984: 161 y ss.).

Pero en general, como decimos, la conceptualización es otra. Para captarla, tenemos que dar cuenta de cuatro factores. En primer lugar, si las mulas son pensadas como un híbrido *contra natura*. Luego, si representan una especie distinta. En tercer lugar, si pueden ser vistas como monstruos. Por último, la centralidad de la esterilidad en la descripción de la mula, que ya señalaba Baldo en su valoración de la mula como estéril pero eficaz.

Respecto del carácter de híbrido *contra natura*, señalemos que las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla definen al mulo como una clase de equino, originado "*ex permixtione diversi generis*", un animal *bigenerum*. Y tanto Isidoro como los innumerables textos que lo retoman, narran el origen bíblico de esta cría en la figura de Ana, el primero en hacer un apareamiento entre yeguas y asnos al que se califica como *contra natura*. Este carácter *contra natura*, sin embargo, no ubica a las mulas en el capítulo de los monstruos sino en el de los animales, con la particularidad, con otros híbridos, de ser resultado de uniones "adulterinas" fruto de la industria humana[4].

4 *Etymologiarum* XII: "*Equorum tria sunt genera: unum generosum, proeliis et oneribus aptum; alterum vulgare atque gregarium ad vehendum, non ad equitandum aptum; tertium ex permixtione diversi generis ortum, quod etiam dicitur* ***bigenerum*** *quia ex diversis nascitur, ut mulus. 57 Mulus autem a Graeco tractum vocabulum habet. Graece enim hoc vel quod iugo pistorum subactus tardas molendo ducat in gyro molas. Iudaei asserunt quod Ana abnepos Esau equarum greges ab asinis in deserto ipse fecerit primus ascendi, ut mulorum inde nova* ***contra naturam*** *animalia nascerentur. Onagros quoque ad hoc admissos esse ad asinas: et ipsum istiusmodi repperisse concubitum, ut velocissimi ex his asini nascerentur. 58* ***Industria quippe***

ISBN 978-987-3617-74-4

La calificación de *contra natura* puede, asimismo, verse matizada y/o complejizada como ocurre con el tratamiento que le da Alberto Magno en sus *Quaestiones super De Animalibus Aristotelis.*

Lo que está claro es que la mula es un híbrido que no comparte especie ni con el caballo ni con el asno. Y esto rompe con un principio general no solo de la biología sino de la cosmología medieval, aquél que postula que lo semejante engendra lo semejante[5]. Para Alberto Magno y otros, la mula es una especie distinta a la de sus padres y estéril, mientras que no ocurre lo mismo con la cruza de perro y lobo, por ejemplo, porque se sigue la especie del padre macho.

Pero, ¿la creación de nuevas especies por el hombre no atenta contra una naturaleza que, como vimos, se identifica con su Creador, *Natura id est Deus*, y por lo tanto debe ser inviolable?

En este sentido, es interesante ver cómo se busca reducir lo nuevo de la generación de mulas y otros híbridos. Así lo vemos en Tomás de Aquino: todas las especies, incluso las nuevas preexistieron no sólo materialmente, sino causalmente, como la mula que surge de animales que "causalmente ya estaban en las obras de los seis días [de la Creación]"[6].

De todos modos, la hibridación no pone en cuestión el carácter fijo y eterno de las especies. La mula, con su esterilidad, como dicen VAN DER LUGT & DE MIRAMON, no es más que un callejón sin salida y la hibridación nunca pasa de ser un fenómeno marginal (van der Lugt & de Miramon, 2008: 18).

Ahora bien, ¿la hibridación no ubica *per se* a la mula como monstruo? La hibridación es un rasgo típico de lo monstruoso y en todo lo que concierne a *mirabilia* y en todo catálogo de monstruos, la hibridez es una presencia permanente (Daston & Park, 1998). La hibridación, como la posibilidad de una metamorfosis, pone en cuestión el orden de la Creación divina que supone el discernimiento de distintos géneros y especies. Pero si comparamos hibridación y metamorfosis, como hace BYNUM, parece que la segunda resulta mucho más complicada para el pensamiento identitario medieval que la hibridación: lo híbrido está ligado a lo monstruoso pero representa un *midpoint* inamovible y por lo tanto puede ser objeto de operaciones de clasificación y encuadramiento (Bynum 2001: 28 y ss.; también Engammare, 2000).

Respecto de la mula, el énfasis en marcar que se trata de otra especie y que no se encuentra "en dos especies", parece responder a esta necesidad del *midpoint* y la aleja de la perturbadora hibridación de los seres monstruosos.

La negativa a considerar a la mula un monstruo es explícita en las *Quaestiones* de Alberto Magno (q. 19) donde dictamina que las generaciones no naturales son monstruosas pero no es el caso de la mula porque evidentemente no es un monstruo. En otro texto (el *De animalibus*) plantea que todo hijo que no sea similar al padre según la especie o según la figura del individuo

---

humana diversum animal in coitu coegit, sicque adulterina commixtione genus aliud repperit".

5 van der Lugt & de Miramon (2008: 17-18) recuerdan que de todos modos ese orden natural no es inviolable como lo prueban la generación espontánea, los híbridos como la mula, o el embarazo de mola.

6 *Summa Theologiae* I, q. 73 a. 1 ad 3: "***Species etiam novae, si quae apparent, praeextiterunt in quibusdam activis virtutibus****, sicut et animalia ex putrefactione generata producuntur ex virtutibus stellarum et elementorum quas a principio acceperunt, etiam si novae species talium animalium producantur.* ***Animalia etiam quaedam secundum novam speciem aliquando oriuntur ex commixtione animalium diversorum secundum speciem, sicut cum ex asino et equa generatur mulus, et haec etiam praecesserunt causaliter in operibus sex dierum****. Quaedam vero praecesserunt secundum similitudinem; sicut animae quae nunc creantur*".

ISBN 978-987-3617-74-4

es un monstruo[7]. Pero la mula, dice en las *Quaestiones*, resulta del semen del asno que no puede producir un ejemplar similar a sí mismo pero sí uno cuyo feto seguirá el tamaño de su madre y la complexión de su padre.

Por último, la esterilidad es marca distintiva de la mula. Los tratados medievales de medicina cuando tratan la esterilidad humana incorporan la reflexión sobre las mulas, en muchos casos reproduciendo el *De Animalibus* de Aristóteles (Cadden, 1995: 236-238). Si una mula tiene cría, esto califica como *portentum*, como los hombres de la Edad Media pueden leer en Cicerón (Céard 1996: 10-11). La esterilidad de la mula tendría a su vez por extensión efectos contraceptivos como se puede ver en el uso de testículos de mulo para que una mujer no conciba (Benedek, 1978: 114).

Sin embargo, es posible pensar que la esterilidad no es absoluta. Ya desde Aristóteles (y repite Alberto Magno en el *De animalibus*), el mulo de siete años puede eventualmente engendrar y las mulas pueden ocasionalmente concebir en climas muy cálidos que temperan la *frigiditatem asini*. Por otra parte, cabe recordar que también es posible una generación no natural de los mulos a partir del régimen de la generación espontánea: como dice Isidoro, las langostas pueden generarse a partir de la putrefacción de la carne del mulo[8].

Pero, al fin de cuentas, la mula como especie nueva (a diferencia de otros híbridos que no crean especie nueva y no son estériles), es un punto muerto. En este sentido, la creación de una nueva especie necesariamente resulta estéril (van der Lugt & de Miramon, 2008: 17-18). Así lo vemos en Pedro Hispano, en sus *Quaestiones super libro "De animalibus" Aristotelis*, en un texto en el que, entre otras razones que explican la esterilidad de las mulas, plantea que al no ser natural, la naturaleza abandona a este animal y no lo conserva.

› Conclusión

Volviendo al símil de Baldo entre las mulas y la combinación de presunciones jurídicas de diversa naturaleza podemos ver que estas concepciones medievales sobre las mulas y los híbridos no entran en contradicción con el sentido de la comparación y con nuestra hipótesis. En efecto, las mulas no entran en el catálogo de seres monstruosos por más que su generación se haya producido por efecto de un forzamiento de la naturaleza. Sí se trata de animales imperfectos, de la misma manera que las combinaciones de pruebas de naturaleza distinta. Las mulas son un producto artificial de la industria humana que puede realizarse entre especies que tiendan a un fin, puesto que debe haber compatibilidad entre las especies que se pretende hibridar, del mismo modo en que se supone que la combinación jurídica es posible si las presunciones tienden al mismo fin. Dejamos para lo último la referencia de Baldo a la esterilidad de la mula que no va en desmedro de su utilidad *in operando* (y que nos interesa también en función de la esterilidad del dinero). ¿Podríamos pensar que la esterilidad de la mula habla de un grado solo de intervención humana y, entonces, la combinación de pruebas de naturaleza

7 "*Filius enim qui in nullo est similis parentibus nec secundum speciei naturam, neque secundum individui figuram, est monstrum et mirabile naturae vocatum*"

8 *Etymologiarum* XI: "*Siquidem et per naturam pleraque mutationem recipiunt, et corrupta in diversas species transformantur; sicut de vitulorum carnibus putridis apes, sicut de equis scarabaei,* ***de mulis locustae****, de cancris scorpiones*".

ISBN 978-987-3617-74-4

distinta representaría un grado de artificio que impide reutilizaciones? Si fuera así, la combinación de presunciones de distinta naturaleza estaría en paridad de condiciones con la limitación a un grado que los juristas medievales acuerdan al uso de la ficción. Podríamos suponer que el presupuesto que opera es el de la pertinencia de dos órdenes, uno natural dado por su relación de fidelidad eventual a la verdad y a la naturaleza de las cosas y que permite seguir un patrón de reproducción y combinación ilimitado, y otro en el cual la introducción del artificio que fuerza la naturaleza admite sólo un grado de aplicación[9]. Pues las cosas artificiales en esta cosmología no pueden comportarse como seres vivos y en caso de hacerlo devendrían engendros monstruosos.

9 En este sentido, un terreno a explorar viene dado por la relación entre los principios de "*fictio non generat fictionem*" y "*affinitas non parit affinitatem*", que concierne al sistema del parentesco.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Benedek, T. (1978). Beliefs about Human Sexual Function in the Middle Ages and Renaissance, en Radcliffe-Umstead, D., *Human Sexuality in the Middle Ages and Renaissance.* University of Pittsburgh.

Boswell, J. (1992). *Cristianismo, Tolerancia Social y Homosexualidad*. Barcelona, Muchnik.

Bynum, C. W. (2001). *Metamorphosis and Identity.* Nueva York, Zone Books.

Cadden, J. (1995). *Meaning of sex difference in the Middle Ages.* Cambridge University Press.

Céard, J. (1996). *La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVIe siècle*. Genève, Librairie Droz.

Chiffoleau, J. (1996). *Contra naturam*. Pour une approche casuistique et procédurale de la nature médiévale, en *Micrologus*, 4.

Daston, L., Park, K. (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. Nueva York, Zone Books, Cambridge, Massachussets.

Engammare, I. (2000). Les processus d'hybridation dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques, en *Micrologus*, 7.

Fisher, W. (1999). Queer Money, en *ELH*, 66.1 1-23.

Ihssen, B. L. (2008). Basil and Gregory's Sermons on Usury: Credit Where Credit is due, en *Journal of Early Christian Studies*, 16, 3.

Le Goff, J. (1987). *La Bolsa y la Vida.* Barcelona, Gedisa.

Luna Serrano, A. (2004). *Las ficciones del derecho: en el discurso de los juristas y en el sistema del ordenamienton*. Barcelona, Acadèmia de Jurisprudència i Legislació.

Maclean, I. (1999). Legal Fictions and Fictional Entites in Renaissance Jurisprudence, en *The Journal of Legal History*, 20, 3, 1–24

Madero, M. (2004). *Las verdades de los hechos. Proceso, juez y testimonio en la Castilla del S. XIII*. Salamanca, Universidad Salamanca.

Munro, J. (2003). The Medieval Origins of the Financial Revolution: Usury, *Rentes*, and Negotiablity, en *The International History Review*, 25:3, 505-62.

Roover, R. de (1967). The Scholastics, Usury, and Foreign Exchange, en *The Business History Review*, 41, 3, 257-271.

Thomas, Y. (1999). *Los artificios de las instituciones.* Buenos Aires, Eudeba.

Tierney, B. (1963). *Natura id est Deus*: A Case of Juristic Pantheism?, en *Journal of the History of Ideas* 24, 307-322.

van der Lugt, M., Miramon, C. de (2008). Penser l'hérédité au Moyen Âge: une introduction, en van der Lugt, M., Miramon, C. de, *L'hérédité entre Moyen Âge et Époque moderne.* Florencia, Sismel-Edizioni del Galluzzo.

Vassberg, D. (1984). *Land and Society in Golden Age Castile.* Cambridge University Press.

Wood, D. (2002). *Medieval Economic Thought*. Cambridge University Press.

ISBN 978-987-3617-74-4

Lo monstruoso caballeresco en su vertiente femenina, a propósito del Palmerín de Olivia [1511]

Lucía Orsanic / UCA

"La mujer, entre tanto, de su boca de fresa

retorciéndose como una sierpe entre brasas

y amasando sus senos sobre el duro corsé,

decía estas palabras impregnadas de almizcle:

[...] Yo soy, mi caro sabio, tan docta en los deleites,

cuando sofoco a un hombre en mis brazos temidos

o cuando a los mordiscos abandono mi busto"

—Charles Baudelaire , "La metamorfosis del vampiro"—

› Introducción

El enfrentamiento con el monstruo es un paso obligado para el héroe de los libros de caballerías, que va más allá de una prueba ordinaria en el camino. El monstruo suele ser la prueba máxima que implica una pluralidad de significados, basados fundamentalmente en la otredad. El imaginario medieval de lo monstruoso en los libros de caballerías aparece ligado inexorablemente al antagonista que, en la mayor parte de los casos, está encarnado por un principio masculino que deviene, de este modo, en un prototipo de enemigo fuerte, poderoso, vengativo y racional. Sin embargo, pese al predominio de lo masculino, existe también una representación monstruosa en una vertiente femenina, que se sirve de otros parámetros —totalmente opuestos a los del sexo contrario—, los cuales hacen de estas féminas un sujeto de peligro, no sólo por el mal que pueden ejercer sobre el héroe sino también por los mecanismos de sutileza que emplean, radicalmente contrarios a los del género masculino.

El autor del *Palmerín de Olivia* [Salamanca, Juan de Porras, 1511] pone de manifiesto esta vertiente de lo monstruoso femenino, a partir de las figuras de la maga Malfada, de la giganta que escolta a toda una familia de *jayanes* y de la Reina de Tharsis. Cada una a su modo, se presentará como enemiga de Palmerín, utilizando distintas estrategias eróticas o amorosas, lo que, de algún modo, refuerza la ya conocida imagen de la guerra amatoria. En este trabajo, se analizarán dichas estrategias femeninas, en el marco de la mitocrítica propuesta por Gilbert Durand (Durand; 1963, 2003, 2006).

ISBN 978-987-3617-74-4

› Unitas multiplex*: del derrumbe de la heterogeneidad latina hacia la homogeneidad cultural de la Hispania de los Reyes Católicos*

Mientras el adagio *unitas multiplex* hacía gala de la heterogeneidad cultural que había caracterizado el Imperio Romano, donde diversos pueblos convivían bajo un manto común de latinidad —unificados por la lengua, así como por los derechos y deberes, en tanto ciudadanos romanos—, y en los primeros siglos de la Edad Media coexistían en una Hispania relativamente pacífica cristianos, moros y judíos, ya en el reinado de los Reyes Católicos esta antigua unidad heredada del Imperio se disuelve. De este modo, la heterogeneidad cultural desaparece para dar paso a un modelo de nación bastante más hermético, producto de la homogeneidad con que se concibe la idea de unidad nacional en la época. Las expulsiones de moros y judíos producidas durante el gobierno de Fernando e Isabel formaban parte de ese plan "unificador" del reinado, a fin de consolidar a Hispania como un bloque, limando las aristas de aquellos que no se ajustaran al nuevo modelo. Exactamente la misma concepción dual se concibe en el caso del monstruo, puesto que tanto el pueblo árabe como el hebreo[1] y el monstruo mismo recaen en la otredad.

Para nuestro moderno concepto de alteridad, postulado desde los *cultural studies*, "las percepciones interculturales [...] no se concebían creyendo en la alteridad sino en la identidad" (Adorno, 1988: 55). La identificación sigue el modelo de la similitud, consciente o inconscientemente, donde se establecen ciertos paradigmas sobre la base de marcos comparativos y de oposición. Son diversas las categorías que pueden encasillarse en el estudio de la alteridad, tales como el *género* que, en nuestros días, cuenta —además de los *cultural studies* liderados por Homi Bhabha— con todos los aportes de Julia Kristeva y Judith Butler, por nombrar sólo dos de las grandes críticas de la *gender theory*, y la *raza* que, generalmente, está unida a otros dos factores de alteridad: la *religión*[2] y el *lenguaje*[3]. A propósito, Judith Butler afirma en su reciente ensayo *Quién le canta al estado-nación. Lenguaje, política, pertenencia* (Butler, 2009), que el estado-nación se funda en cierto nivel de consenso colectivo que hace a la homogeneidad, y de esto deriva que la heterogeneidad representada por las minorías no entre en este esquema unívoco.

Es, por tanto, lícito estudiar lo monstruoso como alteridad —en tanto forma parte de las minorías—, lo cual deviene inevitablemente en el sesgo negativo con que es caracterizado también

1 No es casual que el estereotipo del judío y del árabe hayan sido focos utilizados como enemigos del cristiano, en la ficción caballeresca.

2 Frente a ese enemigo de la fe, sólo restan dos opciones: o bien se convierte al cristianismo, dado que por lo general los monstruos resultan ser paganos —y esa conversión le garantiza la futura bondad, de acuerdo con la representación mental de la época— o bien se destruye.

3 Muestra del muro que representa el lenguaje en la obra, es el episodio donde Palmerín se encuentra en reino moro y, como desconoce la lengua y no quiere descubrir su condición de cristiano, se hace pasar por caballero mudo. Luego de matar a un moro que quiere apresarlo, "acordó de fazerse mudo e jamás fablar porque no conociesen que era cristiano y ansí se podría mejor librar. E tomó una ropa que aquel moro que mató traýa e vistióla e dexó la suya". Lo más interesante de este episodio es que, en este caso, el "otro" es el cristiano, Palmerín, y no el moro (PO, LXXVII: 165).

ISBN 978-987-3617-74-4

en los libros de caballerías.

› *Ruptura del paradigma: lo monstruoso femenino*

Si bien en la mayor parte de los casos el caballero andante se debate con monstruos de carácter masculino, también existe, aunque en menor proporción —y de ahí, su importancia— lo monstruoso femenino. Difícil es, en un comienzo, imaginar el monstruo encarnado en una mujer, por el estereotipo consolidado de lo bello y lo sensible. Esta imagen tiene raíz en la identificación filosófico-estética entre *pulchrum* y *bonum*, de raigambre medieval. La belleza siempre es una manifestación exterior de la bondad que subyace en el espíritu, vale decir, la belleza física traduce la belleza del alma invisible, siguiendo la preceptiva plotiniana, *ad invisibilia per visibilia*. Del mismo modo y como contrapartida de la belleza, se encuentra también la categoría estética de la fealdad y así, toda expresión de lo feo, lo deforme, lo desordenado de la naturaleza es al mismo tiempo lo malo. La dama más bella es también la más bondadosa, la mejor y más leal amadora, así como el monstruo más temido por su maldad atemoriza también por su extrema fealdad.

Y si la representación de la mujer ha sido siempre un espejo de la belleza ideal, resulta dificultoso admitir que haya mujeres feas o malas, despojadas de sus "naturales atributos", más aún, que exista una monstruosidad femenina. Claro que los parámetros de este género serán bien diferentes a los del masculino y, de ahí, precisamente, nace la dificultad para combatir este tipo de enemigos. Los códigos de cortesía caballeresca se ven trastocados y el héroe se pone en duda porque, antes que nada, ese enemigo es una mujer, y acometer contra ella sería violentar su juramento a la Orden de Caballería. Las mujeres-monstruos quiebran el nivel de expectativas tanto del héroe como del lector, puesto que lo monstruoso suele asociarse con el principio masculino, que a su vez conlleva características tales como las fuerzas extraordinarias y la fealdad, mientras que, por lo general, las mujeres que funcionan como antagonistas del héroe mítico-caballeresco apelan a otro tipo de artilugios, generalmente asociados con la belleza engañadora y las artes mágicas o la magia negra, usadas como vehículo del mal. El estereotipo de la *mulier terribilis* fusiona el peligro con la belleza. Abundan ejemplos de este tipo de mujeres, que van desde Eva y Pandora hasta las sirenas, las amazonas y las hechiceras, entre las que Circe representa el modelo repetido.

Lejos de realizarse en su monstruosidad, única y acabadamente a través de la fealdad, la fuerza, la brutalidad y el raciocinio, las mujeres monstruosas apelan también a otras estrategias. Tomando como punto de partida el choque que producen en su adversario, quien se siente desconcertado ante esta nueva situación, utilizan diversas estratagemas para llevar a cabo su victoria. Resulta de este modo que la belleza, la magia, la retórica y el histrionismo son a veces mejores armas que la espada más sangrienta.

La monstruosidad femenina radica en dos grandes ejes: el erotismo y el terror, la ya consabida unidad mítica entre Eros y Thánatos, que ejerce una doble pulsión de atracción y rechazo en el hombre. Mientras que el erotismo actúa como una pulsión atrayente, el terror es causa del rechazo, pero, a menudo, ambos extremos se tocan, puesto que lo que puede tener origen en lo

ISBN 978-987-3617-74-4

erótico se desfigura en un matiz terrorífico cuando el hombre reconoce la monstruosidad de su opuesto. Desde tiempos inmemoriales, el sexo opuesto fue el origen de esta doble fuerza pulsional que rechazaba lo femenino en función de una dominación patriarcal, pero al mismo tiempo le resultaba atrayente, en tanto el placer que su sexualidad le otorgaba. El sexo femenino considerado como un misterio que atraía y repelía al mismo tiempo, originó imágenes siniestras como la *vagina dentata*, que denota los fantasmas masculinos de ser castrado y devorado[4]. Esta clase de mujer es puesta bajo el estereotipo de lascivia insaciable, de apetencia sexual desmedida, lo cual contradice el orden masculino, donde el sexo femenino es sólo una vía para el goce propio. La vagina dentada se presenta como una imagen análoga a la entrada al infierno, una verdadera catábasis que redunda en las imágenes que Gilbert Durand ha incluido en el grupo de los *símbolos catamorfos* (imágenes de la caída, propias del régimen diurno) pero al mismo tiempo con un predominio de la *dominante copulativa o sexual*, así como la *dominante de nutrición o profundidad* de los símbolos femeninos[5] (ambas, propias del régimen nocturno) (Durand, 2006). A propósito, afirma Georges Bataille en su *Breve historia del erotismo*:

> Hoy todos reconocen que el erotismo es un mundo demente *cuya profundidad, más allá de sus fronteras etéreas, es infernal.* […] Su profundidad es religiosa, es terrible, es trágica, incluso inconfesable. Sin duda, en la misma medida en que es divina…
>
> En comparación con esta realidad simplificada que limita a los hombres en su conjunto, el erotismo es un dédalo espantoso donde quien se pierde debe temblar. El único medio de aproximarse a la verdad del erotismo es el temblor…
>
> Los hombres de la prehistoria lo sabían, pues ligaban su excitación a la *imagen hundida en los pozos* de la gruta de Lascaux (BATAILLE, 1970: 47-48. El subrayado es nuestro).

› *Lo monstruoso femenino en el Palmerín de Olivia*

Nos detendremos particulamente en dos mujeres que aparecen en la obra, las cuales pueden ajustarse perfectamente al marco crítico que hasta aquí se ha presentado a propósito de lo monstruoso femenino en los libros de caballerías. En primer lugar, se hablará de la maga Malfada y en segundo lugar, de una giganta que aparece junto a toda su familia para enfrentarse con el héroe. Asimismo, podría llegar a incluirse una tercera mujer, la Reina de Tharsis, que, si bien no es monstruosa en sí misma, encarna un comportamiento monstruoso, al narcotizar a Palmerín, a fin de

4 Muy interesantes son las representaciones visuales de esta imagen femenina. Daniel Malpartida tiene un excelente estudio al respecto donde enumera las siguientes características, comunes en todas las obras que plasman la vagina dentada en los pueblos primitivos: "Sus bocas —denominadas *felínicas* o *atigradas*— ostentan *colmillos* […]; en sus manos suelen llevar cetros que son *sierpes bicéfalas* que llevan en sus bocas el mismo colmillo del felino; las piernas de las divinidades con Vaginas dentadas son gruesas, terminan rematadas por una condensación que es una cara con ojos excéntricos, boca atigrada y lo que correspondería a los dedos, son claramente *garras de falcónida*; el seño fruncido y amenazante […]; sus ojos son fríos, las pupilas excéntricas y perturbadoras; la divinidad tiene un par de *alas* desplegadas cruzadas por hileras de bocas y colmillos y parece dispuesta al ataque […]. Anotamos su alteridad simbólica, su transformación y su metamorfosis con atributos humanos, de falcónida, de *reptil*. Son potencias que horrorizan" (Malpartida, s/d: 17. El subrayado es nuestro). Nótese la gran cantidad de lexemas de matiz zoológico, claramente, una muestra más del elemento monstruoso.

5 Ha de tenerse en cuenta también la *equivalencia fornicar-comer* en las culturas primitivas, que permanece en épocas posteriores a modo de símbolo y es recuperada luego por los estudios psicoanalíticos.

ISBN 978-987-3617-74-4

yacer con él, con quien engendrará un hijo, Polendus, que será continuador de la saga del ciclo de los Palmerines, pero del que nuestro héroe no tendrá noticias en esta obra. Consideramos monstruoso el comportamiento de la Reina, siguiendo la idea de alteridad como rasgo monstruoso en cuanto al género y, más específicamente, en lo que se refiere a lo sexual. La sexualidad monstruosa, en la cosmovisión medieval, no es sólo la del hermafrodita o la vagina dentada, sino todo aquello que implica el goce sexual de forma diferente a la propia; la sexualidad monstruosa se corresponde, por tanto, con la *alteridad sexual*. La Reina de Tharsis apela a la anulación maliciosa de los sentidos del héroe para yacer con él, cosa que, a la inversa, sin duda habría sido motivo de deshonra para la dueña. En consecuencia, su comportamiento sexual raya en la esfera de la masculinidad que procura satisfacer sus deseos activamente, por lo que ella encarnaría aquí el principio masculino y Palmerín el femenino, en una clara subversión de las conductas que deberían ser propias de cada uno de ellos, de acuerdo con los estereotipos de género.

Palmerín y otros caballeros llegan a la Isla de Malfado arrastrados por una tormenta. Inmediatamente todos, excepto Palmerín que está a salvo por "la virtud que la fada le dio en la montaña Artifaria" (PO, CXXIV: 269), son metamorfoseados en animales a causa de un encantamiento: los hombres se transforman en canes y las doncellas en ciervas. Seguidamente, ven venir a Malfada, señora de la isla, que, ante la súplica del héroe para que revierta el encantamiento, se niega rotundamente: "Sabed que yo soy señora d'esta ysla e tengo fecho tal encantamiento que si alguno en ella m'entrare sin mi voluntad que se tornen tales como vuestros compañeros. E tened por cierto que jamás de aquí saldrán mas aquí morirán fechos bestias" (PO, CXXIV: 269). Es notable el enojo de la maga cuando ve que Palmerín no sufre ningún efecto del hechizo. El caballero la llama "mala" y a sus obras "malditas", y cuando los servidores de la dueña quieren apresarlo sentencia: "—*Lo que yo nunca pensé de fazer* faré agora por tal que de aquí adelante esta mala dueña no faga más mal de lo fecho. E como esto dixo diole tal golpe encima de la cabeça que gela fendió e luego cayó muerta" (PO, CXXIV: 270. El subrayado es nuestro). La duda es breve y, a continuación, el héroe acomete contra la maga. Sin embargo, se presenta este comportamiento apenas dubitativo, pues "lo que nunca pensé de fazer" no es ni más ni menos que matar a una mujer.

La figura del mago puede desempeñarse en los libros de caballerías de dos modos diferentes, funcionalmente hablando. El mago puede ser ayudante o antagonista, de acuerdo con su identificación con la magia blanca o negra, al servicio del bien o del mal respectivamente (Propp, 2001). En este libro, hay también una fuerza que encarna la primera, en el personaje de Muça Belín —que desde lo fónico, alude claramente al Merlín del ciclo artúrico—, vale decir, las fuerzas sobrenaturales del bien están representadas en una figura masculina, mientras que las del mal, en una figura femenina[6]. En el caso de Malfada, el autor no dice la razón del encantamiento, más allá del voluntarismo femenino —lo cual expresa la irracionalidad adjudicable a la mujer—, y no es posible tampoco recuperar ese vacío textual a través de ningún indicio a lo largo de la obra.

El caso de la giganta es totalmente opuesto, porque este personaje se sirve de la fuerza física

6 Aunque las hadas de la Montaña Artifaria son mujeres y actúan como ayudantes del héroe, sin duda, la presencia de Malfada es más fuerte.

ISBN 978-987-3617-74-4

y no la sobrenatural ni la otorgada por saberes mágicos. Los gigantes son seres ctónicos, es decir, del submundo, salidos de la tierra. Esto traduce "la predominancia de las fuerzas [...] por su gigantismo material y su indigencia espiritual" (Chevalier, 1969: 532). Simbolizan la trivialidad magnificada, es decir, que al aumento de su masa corporal se opone la nimiedad de su alma, por lo que en esta desproporción se deja ver la desmesura como otro de sus rasgos característicos. Su monstruosidad radica en una evidente anormalidad física; y es esta desmesura la que los vuelve desproporcionados. La ausencia de la justa proporción o mesura —en este caso física— es una clara alusión a la desmesura moral.

El enfrentamiento de Palmerín con la giganta será consecuencia de la muerte dada a Damarco, lo que desata la furia de su esposa.

> Su muger, que esto vido, apeóse muy apriessa e tomó la lança de su marido a un escudero que la traýa e sin ningún pavor fue ferir a Palmerín con ella, e si él no gela cortara con la espada hubiéralo muerto con ella. *La ja[ya]na como una leona raviosa* se quería abraçar con él, mas a Palmerín fuele forçado matalla, aunque *a él se le hizo vergüenza por ser muger*, e dióle tal golpe por la cabeça que luego cayó muerta cabe su marido (PO, XXV: 59. El subrayado es nuestro).

Mientras que la monstruosidad de Malfada radica en la magia sobrenatural que emplea para el mal, saberes adquiridos en un cuidadoso aprendizaje, que le otorgan un poder que la distingue de entre el resto de los mortales; la condición monstruosa de la giganta está en su propia raza desmesurada y la de la Reina de Tharsis, en su comportamiento sexual. Y en tanto que ni Malfada ni la Reina de Tharsis tienen una monstruosidad que necesariamente se delate en su aspecto físico, la condición monstruosa de la giganta radica exclusivamente en ese elemento, donde la condición física es metáfora de la espiritual.

› *Conclusiones*

Tradicionalmente la imagen de la mujer se ha concebido en una doble vertiente: o bien se la consideró de un modo idealizante, fruto de la perfección divina y vía de mejoramiento del caballero, o bien como imagen demoníaca, donde la belleza resulta peligrosa y a menudo se asocia con las artes del engaño y el mal, a través de una vena erótica. Como resultado, el hombre ha gestado diversas fantasías en torno al misterio del sexo femenino, como la vagina dentada, clara muestra de la doble fuerza de atracción y repulsión originada por lo femenino.

El autor del *Palmerín de Olivia* deja ver esta condición monstruosa de lo femenino, en las figuras de la maga Malfada, de la giganta y de la Reina de Tharsis, las cuales apelan a una *femina terribilis*, de un modo distinto en cada caso. Así, las mujeres encarnan un sesgo diabólico; un rechazo que atrae; una entrada que cautiva, pese al descenso infernal que comporta enfrentarse cuerpo a cuerpo, bajo el manto del erotismo o de la lucha armada.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bibliografía primaria

[*Palmerín de Olivia*] *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia* (2004 [1511]). Introducción de Ma. Carmen Marín Pina; edición y apéndices de Giuseppe di Stefano; colaboración de Daniela Pierucci. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Bibliografía secundaria

Adorno, R. (1998). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad, en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* Año XIV, nº 28, Lima, 2º semestre de 1988, 55-68.

Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Uruguay, Calden.

Butler, J., Spivak Gayatri (2009). *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Prólogo de Eduardo Grüner. Buenos Aires, Piadós.

Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu.

Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología*. Buenos Aires, Biblos.

Durand, G. (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general.* México, Fondo de Cultura Económica.

Malpartida, D. (s/d). La representación visual de la vagina dentada, en *Complexus, Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*. Santiago de Chile (s/d), en http://www.alhp.org/abstract15.htm (revisado el 13/08/10).

Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. Madrid, Akal.

ISBN 978-987-3617-74-4

La 'circulación ritual' hacia el Kurnugi. La semántica del descenso y la inmolación de Inanna[1]

Rodrigo Cabrera / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› 1. Introducción

En la siguiente comunicación analizaremos una serie de pasajes de *El descenso de Inanna al Inframundo*[2] a fin de demostrar cómo la deidad mesopotámica de la guerra y la fertilidad encarna híbridamente lo uránico-infernal, lo masculino-femenino y lo regenerativo-destructivo. Nos proponemos elucidar ciertas especificidades simbólicas del rol de Inanna dentro del contexto mítico-ritual, que nos permitirán formular una nueva conceptualización oximorónica donde lo monstruoso-aborrecido se manifieste con su no-taxonomía como lo inefablemente sagrado.

Antes de comenzar con los respectivos apartados exegéticos, queremos enfatizar nuestra deuda con el estructuralismo, la fenomenología de la religión y la antropología simbólica (turneriana y douglasiana), cuyos aportes teóricos nos ayudarán a esclarecer las aristas semióticas y semánticas presentes en la fuente.

Las modalidades empático-hermenéuticas de la religión súmera revelan lo *monstruoso* como un símbolo nefasto-abominado, pero que simultánea y paradójicamente es reverenciado (Douglas, 1973 [1966]: 213). En este sentido, creemos que la figura de la diosa Inanna se presenta numinosamente como lo inefable-misterioso, que de forma dicotómica sintetiza lo "tremendo" (*mysterium tremendum*) y lo "fascinante" (*mysterium fascinans*) (Otto, 1936 [1917]: Caps. IV y VI).

Por consiguiente, como una divinidad sexual y belicosa, Inanna personifica la irracionalidad, lo intempestivo, lo informe y lo inclasificable, *id est*, retomando a Friedrich Nietzsche, lo "dionisíaco". En la tesis de dicho autor, el origen de la tragedia griega (y por extensión, toda obra 'creativa'-'creadora') está unida a la "demencia dionisíaca" (Nietzsche, 1990 [1872]: 30). De este modo, la actitud neurótica endémica conduce a desempeñar un rol sagrado preeminente a un "dios-artista […] amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere darse cuenta es de su placer y su soberanía idénticos […]" (Nietzsche, 1990 [1872]: 31).

---

[1] El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación de tesis de Licenciatura realizado bajo la dirección de la Dra. M. Violeta Pereyra (UBA – IMHICIHU – CONICET) y fue presentado en las "IV Jornadas de Reflexión. Monstruos y Monstruosidades" (Buenos Aires 21-23/10/2010).

[2] Si bien el conjunto de tablillas en lengua súmera que componen *El descenso de Inanna al Inframundo* pertenecen al período paleobabilónico (c. 1750 a.C.), los elementos estructurales del mito permean las unidades trascendentales de la religión mesopotámica de modo sincrónico.

ISBN 978-987-3617-74-4

El carácter anómalo de Inanna, es decir, la promiscuidad de género de la divinidad se explica, dado que estructuralmente es la "personificación de un ser femenino con inversión del signo" (Lévi-Strauss, 1987 [1958]: 238). Asimismo la "in-clasificación" o "invisibilidad estructural" de la diosa nos obliga a repensar su representación ritual como una entidad "liminar" (Turner, 1980 [1967]: Cap. IV).

› 2. La naturaleza chamánica de Inanna: La dialéctica uránico-infernal

En *El descenso de Inanna al Inframundo* se describe una topografía, que presupone una interconexión mítica entre el arriba (el Cielo), el centro (la Tierra) y el abajo (el Inframundo). La tripartición del 'paisaje' y la vinculación de Inanna a estos tres ámbitos admite la 'circulación' de la divinidad por cada una de las esferas cósmicas:

> ^{d}Inanna an mu-un-šub ki mu-un-šub kur-ra ba-e-a-ed$_3$
> Inanna abandonó el Cielo, abandonó la Tierra, hacia el Inframundo bajó.
>
> nam-en mu-un-šub nam-lagar[3] mu-un-šub kur-ra ba-e-a-ed$_3$
> La dignidad de en abandonó, la dignidad de lagar abandonó, hacia el Inframundo bajó.
>
> [Tablillas Ni 368 + CBS 9800; CBS 1393; CBS 12368+12702+12752; Ni 2279. Tomado con modificaciones de *IDNW*: 1 y *ETCSL* c.1.4.1: 5-6]

El 'viaje' de la deidad se asemeja al derrotero constante y dinámico que realizan los astros. En este sentido, la asociación del desplazamiento compulsivo de Inanna con la movilidad astral cobra sentido cuando se lo interpreta a la luz de la "metafísica lunar" (Eliade, 1981 [1956]: 97). En el panteón mesopotámico las divinidades experimentan la corrosión y son aniquiladas temporalmente. No obstante resurgen a la vida por la intromisión de otra figura mítica. De manera tal que la "metafísica de la Luna" implica la reconciliación de opuestos, la reinterpretación del derrotero escatológico como un proceso dual de flujo y reflujo.

La simbología religiosa mesopotámica identifica al planeta Venus con Inanna-Ištar. En la cosmovisión ugarítica 'Attart y 'Aštart son los epítetos otorgados al planeta Venus, en calidad de estrella matutina y vespertina respetivamente. Lo curioso es que mientras 'Attart tiene un carácter masculino, 'Aštart se asume como femenino (Collins, 1994: 110 y 111). Sin embargo, Inanna-Ištar personifica ambas aristas y se presenta como una entidad andrógina. Debido a ello, la divinidad se revela como una conjuradora de las fuerzas irracionales y conciliando el impulso generativo de la fertilidad y el poder destructivo de la guerra.

En el fragmento citado, la diosa antes de descender al *Kurnugi* renuncia tanto a la "dignidad de *en*" (rol masculino) como a la "dignidad de *lagar*" (rol femenino). El carácter promiscuo de la deidad se manifiesta de manera asidua en el relato, resaltando su no-taxonomía o perfil antiestructural-liminar. El sacerdocio asociado cúlticamente a Inanna también participa del carácter promiscuo de la deidad: eunucos, hermafroditas, prostitutas sagradas y travestis (Harris, 1991: 270, 271 y 276).

[3] En *IDNW*: nam-nin, p. 1.

ISBN 978-987-3617-74-4

Asimismo, en el plano ritual la/el sacerdote que asume el papel de Inanna puede ser pensado como un "chamán", es decir, como el conocedor por antonomasia de las "técnicas extáticas" (Eliade, 1960 [1951]: 21). La intelección de dichas prácticas presume la ejecución por parte del ritualista durante los *rites de passage* de ciertas *performances* litúrgicas, provocando la "ruptura de nivel". En este sentido, la "apertura" del *axis mundi* o columna universal que vincula los tres planos cósmicos (Cielo-Tierra-Inframundo) (Eliade, 1981 [1956]: 24) permite que el chamán se eleve hacia el plano uránico o que se precipite hacia las regiones infernales (Eliade, 1960 [1951]: 209).

En el relato se describe la transfiguración chamánica de la diosa y seguramente en el plano ceremonial el ritualista se convertía extáticamente en Inanna, asumía su papel mítico *in illo tempore* y 'descendía' al Inframundo. La eficacia litúrgica de acceso a lo transmundano también se explica por la manipulación mágica de los entes numinosos que ordenan el cosmos. Inanna, además de estar ataviada con sus mejores ropajes, recoge los me o "fuerzas divinas" antes de ir hacia el *Kurnugi*:

> me imin-bi za_3 mu-ni-in-kešda
> *Estas siete "fuerzas divinas"* (*o "disposiciones divinas que gobiernan el cosmos"*) *tomó.*
>
> me mu-un-ur_4-ur_4 šu-ni-$še_3$ mu-un-la_2
> *Recogió las "fuerzas divinas", entre sus manos las transportó.*
>
> me $šar_2$ $ĝiri_3$ gub-ba i-im-ĝe [4]
> *Teniendo en su poder la totalidad de las "fuerzas divinas", ella se fue.*
> [Tablillas Ni 368 + CBS 9800; CBS 1393; CBS 12368+12702+12752; Ni 2279. Tomado con modificaciones de *IDNW*: 2 y *ETCSL* c.1.4.1: 14-16]

La caracterización de los me ( ) como "fuerzas" o "disposiciones divinas que gobiernan el cosmos" es un tanto reduccionista, dado que el vocablo es complejamente polisémico y admite diversos usos en lengua súmera. Aunque los alcances de este trabajo exceden la respectiva interpretación exegética de los llamados me, creemos oportuno resaltar la centralidad de los mismos dentro de la religión mesopotámica.

Es curiosa la expresión me imin-bi ("estas siete fuerzas divinas"), que podemos interpretar como sinónimo de perfección sagrada, dado que el número "siete" es un indicador simbólico de magnificencia. Basta con pensar que el epíteto real lugal imin[5] ("rey de los siete"), equivalente al acadio *šar kiššatim*, exalta numinosamente al portador. Inanna, antes de precipitarse hacia el "País sin retorno", se jacta de manipular los me y con ellos y sus atavíos ceremoniales provoca la "ruptura de nivel".

› 3. El martirio de Inanna: Su condición de dea dolens

Antes de ingresar al *Kurnugi* Inanna se encuentra con Neti, quien obedeciendo a Ereškigal, la diosa del Inframundo y hermana de la visitante, la obliga a quitarse sus ropajes en

[4] En *IDNW*: 2 : me-DU gir_3-gub-ba i-im-DU. En *ETCSL* c.1.4.1: 16: me dug_3 $ñiri_3$ gub-ba i-im-ñen.

[5] *MEA*: 151.

ISBN 978-987-3617-74-4

cada uno de los portales (que no casualmente también son "siete"). Una vez desnuda, es condenada a muerte por los Anunna, los jueces del Inframundo:

gam-gam-ma-ni tug_2 zil-zil-la-ni-ta lu_2 ma-an-de_6
Una vez que se encuentra encorvada [*y*] *se le quitan los ropajes, se la llevan*[6].

nin_9-a-ni ^{ĝiš}gu-za-ni-ta im-ma-da-an-zig_3[7]
Su hermana[8] *se levantó de su trono.*

e-ne[9] ^{ĝeš} gu-za-ni-ta dur_2 im-mi-in-ĝa
Ella se sentó en su trono.

^{d}A-nun-na di-kud imin-bi igi-ni-$še_3$ di mu-un-da-ku_5-ru-ne
Los Anunna, los siete jueces, pronunciaron una sentencia ante ella.

igi mu-ši-in-bar i-bi_2 $uš_2$-a-kam[10]
La miraron [con] la "mirada de la muerte".

inim i-ne-ne inim-lipiš-gig-ga-am_3
Le hablaron [*con*] *la "palabra de la ira".*

gu_3 i-ne-de_2 gu_3 nam-tag-tag-ga-am_3
Le lanzaron el "grito de la culpa".

munus tur_5-ra uzu-ñĝ$_2$-sag_3-ga-$še_3$ ba-an-kur_9
La mujer, enferma, fue convertida en un cadáver.

uzu-ñĝ$_2$-sag_3-ga ^{ĝeš} kak-ta lu_2 ba-da-an-la_2
El cadáver fue colgado de un clavo.

[Tablilla CBS 15212. Tomado con modificaciones de *IDNW*: 7-8 y *ETCSL* c.1.4.1: 164-172]

En el fragmento anterior, Inanna, condenada en el "País sin retorno", se transforma en un cadáver. La muerte se manifiesta como la condición asequible de todos los seres humanos y no humanos y, así, la 'antropomorfización' de las divinidades las asemeja semánticamente a los mortales. La *Weltanschauung* mesopotámica admite la destrucción póstuma de las deidades, las

[6] El verso en súmero presenta dos formas *marû* participiales (gam-gam y zil-zil) pronominalizadas por el pronombre posesivo de tercera persona del singular (-a-ni), que obviamente remite a Inanna. El ablativo instrumental (-ta) construye una subordinada temporal, indicando "después de…". En *IDNW*: 7, la transcripción del verso es la siguiente: [gam-gam-ma]-ni su(?)-N[U]N-NUN-[ma]-ni-ta lu_2 [mu-di-ni-...]. Asimismo en *ETCSL* t.1.4.1. 164-172 el verso es traducido: "*After she had crouched down and had her clothes removed, they were carried away*".

[7] En *IDNW* este verso aparece transcripto así: [kug-dereš]-ki-gal-la-[k]e_4 gišgu-za-na i-ni-in-[tuš], que traducimos como "*La pura Ereškigal se sentó ella misma sobre su trono*" (*IDNW*: 8).

[8] Es decir, la hermana de Inanna, Ereškigal.

9Aquí parece que e-ne hace referencia a Inanna. Suponemos que la diosa celestial entra ante su hermana Ereškigal y la obliga a desocupar el trono para tomar el control del Inframundo. De todos modos, parece algo absurdo ya que Inanna es forzada a inclinarse y desnudarse antes de ingresar a la sala del trono.

[10] La terminación a-kam es la unión del genitivo a(k) con la cópula enclítica am_3. Por lo tanto la frase i-bi_2 $uš_2$-a-kam tiene el sentido de "*la mirada (o el ojo) que 'es' de muerte*". Lo mismo sucede en los versos siguientes con inim-lipiš-gig-ga-am_3 ("*la palabra que 'es' de ira*") y gu_3 nam-tag-tag-ga-am_3 ("*el grito que 'es' de culpa*"), aunque en ellos la forma del genitivo por asimilación aparezca en ga-am_3. El signo (ga) también admite el sonido ka_3 (*MEA*: 319).

ISBN 978-987-3617-74-4

convierte en víctimas potenciales. Para Henri Frankfort "la 'muerte' del dios no es una muerte con el mismo significado que tiene para nosotros o para los antiguos egipcios. Como el muerto humano, padece sed; y está en el polvo, falto de luz y expuesto a hostiles demonios" (Frankfort [1948] 2004: 341). No obstante, dada la opacidad del fenómeno religioso mesopotámico en torno a las prácticas de ultratumba no nos es posible interpretar manifiestamente cómo se 'experimentaba la muerte'.

En el relato, Inanna se asemeja estructuralmente al papel desempeñado por otros dioses que padecen sometimiento tanto en las composiciones míticas mesopotámicas como en las de otros pueblos del Oriente o la Antigüedad Clásica. El tópico del "dios cautivo, doliente o agonizante" recorre las elucubraciones religiosas mesopotámicas. Como contrapartida, todo "dios doliente" admite una "diosa de luto o plañidera", que como su "madre-esposa" lamenta su pérdida (Frankfort, 1958: 144 y 2004 [1948]: 305). En este caso, podemos pensar en el "dios cautivo de la montaña", como Marduk, quien escarmienta la sujeción accionada por las huestes del caos. Sin embargo, en nuestra fuente es una divinidad 'femenina' la que muere, la que asume el rol del "dios doliente". En efecto, Inanna como *dea dolens* se arroga un papel mítico 'masculino'. El carácter ambiguo se debe a que estructuralmente es un personaje dual, femenino de signo invertido (Lévi-Strauss, 1987 [1958]: 238), es decir, uránico y terrenal.

La "contaminación" admite un quiebre taxonómico y la ambivalencia ordenadora hacen que Inanna se presente como in-clasificada, dada su multivocidad semántica. El problema de la "impureza", la "contaminación" y los "tabúes" fue estudiado por Mary Douglas en dos oportunidades: en un primer momento, admitiendo una aproximación al estructuralismo levistraussiano (Douglas, 1973[1966]) y en una segunda etapa en un retorno al organicismo durkheimiano (Douglas, 1975).

Si bien la primera Douglas muestra que hay un rechazo general por cualquier tipo de "suciedad", es decir, de cualquier forma híbrido-monstruosa dada la búsqueda universal de "pureza" (Douglas, 1973[1966]: 216), en la segunda propuesta admite que la taxonomía es la que organiza la naturaleza, como clara expresión de las relaciones sociales (Douglas, 1975: 56). En esta segunda aproximación heurística, la autora afirma que lo "impuro" o "híbrido" en algunas sociedades es reverenciado, en otras aborrecido y en otras respetado.

En las representaciones de Inanna, desde el Dinástico Temprano hasta época neoasiria, la diosa aparece como una leona, es decir, asumiendo una postura agresiva y belicosa, pero también como un carnero, esto es, reflejando su conexión con la fertilidad (Collins, 1994: 114). También existen otras figuras de la divinidad como una entidad alada con o sin armas, garras de águila en vez de pies y una tiara de cuernos (Collins, 1994: 114; Albenda, 2005: *passim*). La asociación ave-deidad femenina es evidente en las representaciones estéticas mesopotámicas (Albenda, 2005: 187). De este modo, la iconografía denuncia la androginia de Inanna, su carácter híbrido e in-clasificado, como también se explicita en la fuente mítica que analizamos.

› 4. El 'ascenso' de Inanna: el renacimiento de la diosa a través del agua y el alimento de la vida

Posteriormente, Inanna es liberada del *Kurnugi* por la intervención de dos criaturas asexuadas – el *kurgarra* y el *galaturra* – creadas por el dios Enki:

ISBN 978-987-3617-74-4

umbin-si-ni[11] mu-sir$_2$[12] ba-ra-an-tum$_2$ kur-ñar-ra ba-an-dim$_2$
Tomó mugre de la punta de su uña y el kurgarra fue creado.

umbin-si-su$_4$-še-gin$_2$-na mu-sir$_2$ ba-ra-an-tum$_2$ gala-tur-ra ba-an-dim$_2$
Tomó mugre de la punta de su uña (¿pintada de…?) roja y el galaturra fue creado.

kur-ñar-ra u$_2$ nam-til$_3$-la ba-an-šum$_2$
Al kurgarra le fue dado el alimento de la vida.

gala-tur-ra a nam-til$_3$-la ba-an-šum$_2$
Al galaturra le fue dada el agua de la vida.

[Tablilla Ni 4200. Tomado con modificaciones de *IDNW*: 10 y *ETCSL* c.1.4.1: 222-225]

La 'resurrección' de la divinidad está conectada al consumo de agua y alimento. El concepto de ofrenda funeraria ha sido planteado por diversos autores para el caso Mesopotámico (Figulla 1953 a y b; Bayliss 1973; Sigrist 1977 y 1980; Kobayashi 1984 y 1985; Moorey 1984; Sigrist 1992; Avigdor Hurowitz 2003; Jagersma 2007).

En *El descenso de Inanna al Inframundo*, la figura del dios Enki como una deidad asociada a la sabiduría y las aguas dulces, *id est* la noción *lato sensu* de fertilidad, permite la reintegración 'masallática' de la diosa. Asimismo, tanto el *kurgarra* como el *galaturra* aparecen dentro de las listas de funcionarios del templo vinculados al culto y los rituales de Inanna. Curiosamente, se los presenta dentro de los grupos de eunucos y la exaltación de su ambivalencia sexual se relaciona con el carácter promiscuo de la misma Inanna.

Una de las actividades cotidianas de los sacerdotes estaba ligada con el mantenimiento y culto a las estatuas de las deidades y aquellas dedicas a los monarcas. En este sentido, la representación de Inanna como una *dea dolens*, que posteriormente resurge a la vida a través del agua y el alimento que le son entregados, nos remite a una suerte de ritual funerario.

La deidad es equiparada dentro del discurso mítico a una estatua, que necesita para mantenerse viva de las ofrendas que le son proporcionadas. Las representaciones de libaciones en templos, realizadas sobre sellos cilíndricos – claramente asociadas a la fecundidad y la vida – resaltan el rol fundamental del agua como instrumento cúltico y propio de las *performances* rituales.

› 5. El suplicio de Dumuzi: La condición de mater dolorosa de Inanna

En su ascenso hacia el mundo de los vivos, Inanna es obligada a dejar a alguien que ocupe su lugar en el "País sin retorno". En ese trance chamánico, la diosa abandona su papel de *dea dolens* y se transforma en la 'entregadora' cuando condena a su paredro Dumuzi a la muerte:

igi mu-un-ši-in-bar igi-uš$_2$-a-ka
Ella lo miró [*es decir, Inanna a Dumuzi*] [*con*] *"la mirada de la muerte".*

[11] En *IDNW*: 10: dubbin-?-ni.

[12] El término mu-sir$_2$ significa "tierra", "barro", "suciedad", "mugre" (*ATS*: 104).

inim i-ne-ne inim lipiš-gig-ga
Ella le habló [*Inanna a Dumuzi*] [*con*] *la "palabra de la cólera".*

gu_3 i-ne-de_2 gu_3 nam-tag-tag-ga
Ella le gritó [*Inanna a Dumuzi*] [*con*] *el "grito de la culpa":*

en_3-$še_3$ tum_3-mu-an-ze_2-en
"¿Hasta cuándo? ¡Llévenselo!"

kug ^{d}Inanna-ke_4 su_8-ba ^{d}Dumu-zid-da šu-ne-ne-a in-na-$šum_2$
La pura Inanna entregó al pastor Dumuzi en sus manos [*es decir, a los demonios*].

[Tablilla YBC 4621. Tomado con modificaciones de *IDNW*: 14 y *ETCSL* c.1.4.1: 354-358]

En el fragmento anterior, Dumuzi asume el rol de "dios doliente", condenado por Inanna a vivir en el *Kurnugi*. Posteriormente, la deidad de la fertilidad se transformará en la *mater dolorosa* o "diosa de luto" y lamentará la pérdida de su consorte. La incongruencia de la actitud de Inanna exhibe una vez más su carácter dionisíaco, liminar y andrógino. Por lo tanto, la diosa también se presenta como una manifestación fenoménica del abatimiento póstumo. En este sentido, vida y muerte aparecen como los elementos estructurales que normativizan el mito y poseen una consubstanciación empírica en la figura de Inanna.

› 6. Conclusión

En la presente comunicación analizamos cómo la simbología religiosa vinculada a la muerte organiza la *Weltanschauung* mesopotámica y sacraliza el derrotero escatológico, transformándolo en una hierofanía. Si bien la opacidad del fenómeno religioso mesopotámico no nos permite elucidar claramente el 'cómo se experimenta' el trance mortal, en *El descenso de Inanna al Inframundo* la diosa no sólo es víctima sino también victimario.

De este modo, Inanna deja entrever las diferentes aristas que paradójicamente moldean su personalidad: *dea dolens* – "entregadora" – *mater dolorosa*. Asimismo existe una estructuración de tres variantes dicotómicas en la figura de la diosa: uránico-infernal, masculino-femenino y muerte-vida, que revelan su condición híbrido-monstruosa.

› 7. Abreviaturas

ETCSL Black, Jeremy A.; Cunningham, Graham; Flückiger-Hawker, Esther; Robson, Eleanor; and Zólyomi, Gábor. (1998). *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (http://www-etcsl.orient.ox.ac.uk/). Oxford: Oriental Institute of the University of Oxford.

IDNW Kramer, Samuel Noah. (1951). "Inanna's Descent to the Nether World: Continued and Revised. Second Part: Revised Edition of 'Inanna's Descent to the Nether World'". *Journal of Cuneiform Studies* vol. 5; nº 1: págs. 1-17.

MEA Labat, René y Malbran-Labat, Florence. (2002 [1948]). *Manuel d'épigraphie akkadienne*. Paris: Libraire Orientaliste Paul Geuthner.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Albenda, P. (2005). The 'Queen of the Night' Plaque: A Revisit, en *Journal* of the *American Oriental Society* vol. 125, 171-190.

Avigdor Hurowitz, V. (2003). The Mesopotamian God Image, from Womb to Tomb, en *Journal of the American Oriental Society* vol. 123, 1, 147-157.

Bayliss, M. (1973). The Cult of Dead Kin in Assyria and Babylonia, en *Iraq* vol. 35, 2, 115-125.

Black, J. A., Cunningham, G., Flückiger-Hawker, E., Robson, E., Zólyomi, G. (1998). *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (http://www-etcsl.orient.ox.ac.uk/). Oxford, Oriental Institute of the University of Oxford.

Collins, P. (1994). The Sumerian goddess Inanna (3400-2200 B.C.), en *Papers from the Institute of Archaeology* vol. 5, 103-118.

Douglas, M. (1973 [1966]). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI.

Douglas, M. (1975). *La naturaleza de las cosas.* Barcelona, Anagrama.

Eliade, M. (1960 [1951]). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Eliade, M. (1981 [1956]). *Lo sagrado y lo profano.* Madrid, Guadarrama-Punto Omega.

Figulla, H. H. (1953a). Accounts concerning Allocation of Provisions for Offerings in the Ningal-Temple at Ur, en *Iraq* vol. 15, 1, 88-122.

Figulla, H. H. (1953b). Accounts concerning Allocations of Provisions for Offerings in the Ningal-Temple at Ur (Continued), en *Iraq* vol. 15, 2: 171-192.

Frankfort, H. (1958). The Dying God, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 21, 3/4, 141-151.

Frankfort, H. (2004 [1948]). *Reyes y dioses: un estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza.* Madrid, Alianza.

Harris, R. (1991). Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites, en *History of Religions* vol. 30, 3, 261-278.

Jagersma, B. (2007). The Calendar of the funerary Cult in Ancient Lagash, en *Bibliotheca Orientalis* vol. 64, 3/4, 289-307.

Kobayashi, T. (1984). On the meaning of the offerings for the statue of Entemena, en *Orient* vol. 20, 43-65.

Kobayashi, T. (1985). The ki-a-nag of Enentarzi, en *Orient* vol. 21, 10-30.

Kramer, S. N. (1951). Inanna's Descent to the Nether World: Continued and Revised. Second Part: Revised Edition of 'Inanna's Descent to the Nether World', en *Journal of Cuneiform Studies* vol. 5, nº 1, 1-17.

Labat, R., Malbran-Labat, F. (2002 [1948]). *Manuel d'épigraphie akkadienne*. Paris, Libraire Orientaliste Paul Geuthner.

Lévi-Strauss, C. (1987 [1958]). *Antropología estructural.* Buenos Aires, Paidós.

Moorey, P. R. S. (1984). Where Did They Bury the Kings of the IIIrd Dynasty of Ur?, en *Iraq* vol. 46, nº 1, 1-18.

ISBN 978-987-3617-74-4

Nietzsche, F. (1990 [1872]). *El origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Buenos Aires-Madrid, Alianza.

Otto, R. (1936 [1917]). *The idea of the Holy. An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational.* Oxford, Oxford University Press.

Sigrist, M. (1977). Offrandes dans le temple de Nusku à Nippur, en *Journal of Cuneiform Studies* vol. 29, nº 3, 169-183.

Sigrist, M. (1980). Offrandes aux dieux à Nippur, en *Journal of Cuneiform Studies* vol. 32, nº 2, 104-113

Sigrist, M. (1992). *Drehem*. Bethesda, CDL Press.

Turner, V. (1980 [1967]). *La selva de los símbolos.* Madrid, Siglo XXI.

ISBN 978-987-3617-74-4

El simbolismo del tekenu *en la procesión funeraria*

Silvana E. Fantechi / Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

El traslado del *tekenu* sobre un trineo formó parte del repertorio iconográfico de las tumbas privadas, fundamentalmente de la dinastía XVIII, como parte del ritual de la procesión funeraria por tierra.

Sus diversas representaciones han promovido entre los eruditos diferentes interpretaciones sobre su rol en el ritual de la procesión funeraria. Aunque el debate quede todavía abierto a nuevas conclusiones surgidas de futuras investigaciones, en este trabajo analizaremos algunas imágenes del *tekenu* procedentes de las tumbas de nobles de ese período para interpretar su simbología.

Si bien las tumbas privadas de la dinastía XVIII son las que poseen el repertorio más rico en representaciones del *tekenu*, hay evidencias de su inclusión iconográfica en tumbas del Reino Medio[1]. En la tumba tebana (TT) 60 de Antefoker, del reinado de Sesostris I (Davies, 1920: Pls. XXII y XXIIA) la figura del *tekenu* se presenta como un humano sobre un trineo, sentado sobre sus talones, dentro de un saco de piel o manto y con la cabeza al descubierto y en la de Sehetepibre, de la dinastía XII (Griffiths, 1958: 111 y 113), se lo encuentra representado como un bulto envuelto con lo que podría ser la piel de un toro (Moret, 1922: Fig. 13; Reeder, 1994: 58) (Fig. 1).

Respecto del período en que el tema formó parte del programa decorativo de las tumbas privadas, Jan Assmann ha señalado que a comienzos del período ramésida su representación, el trineo llevando el sarcófago y la capilla con los vasos canópicos ya no fueron incluidos en las escenas murales (Assmann, 2005: 310). Con posterioridad sólo podemos mencionar un registro de la dinastía XXVI, el caso de la tumba de Ibi (TT36), del reinado de Psamético I (Griffiths, 1958: 112-113), en la que fue representado con forma de pera[2].

› *La iconografía del* tekenu *y su interpretación*

Las escenas de los monumentos correspondientes a la dinastía XVIII representan al

1 Wolfgang Helck *et al.* (Helck *et al.*, *Lexikon der Ägyptologie* (*LÄ*) 1986: 308) y Sigrid Hodel-Hoenes (Hodel-Hoenes, 2000: 53) sostienen que el *tekenu* ya se conoce desde el Reino Antiguo.

2 Según John Griffiths (Griffiths, 1958: 112-113), forma usada a partir de la dinastía XIX y que incluye a la figura del *tekenu* en posición fetal con la cabeza o con ésta y las manos a la vista.

ISBN 978-987-3617-74-4

tekenu como un saco oscuro de piel o cuero, o como una persona acostada en posición fetal[3] en una especie de pequeña cama o asiento, y cubierta por una piel o manto que deja las manos y la cabeza a la vista[4]. También se lo muestra como una persona sentada sobre sus talones sobre un trineo y dentro de un saco o especie de mortaja que cubre incluso su cabeza mientras su cara queda al descubierto. Visto de esta manera el *tekenu*, junto con el sarcófago y la capilla que lleva los vasos canópicos, era trasportado durante la procesión funeraria hacia la última morada del difunto.

Entre las tumbas en las que se lo presenta como un saco oscuro de piel o cuero podemos mencionar la de Neferhotep (TT49), pared este, lado sur del vestíbulo de (Davies, 1933, I: Pl. XX) (Fig. 2); la de Paheri en El-Kab (EK3), pared oeste (Tylor y Griffith, 1894: Pl. V); la de Wensu (TTA4), sala interior (Manniche, 1988: Pl. 17, ill. 31); la de Ramose (TT55), pared oeste de la sala hipóstila (Davies, 1941: Pl. XXV; Hodel-Hoenes, 2000: Figs. 26 y 27) y la de Amenemhet (TT82), pared sur del pasaje (Davies, 1915: Pl. XII).

En cuanto a este tipo de iconografía del *tekenu*, Erik Hornung (Hornung, 1992: 169) plantea que, con el fin de llevar una existencia completa en el Más Allá, los egipcios no querían que ninguna parte de su cuerpo se perdiera, ni siquiera los materiales que hubieran estado en contacto con el cadáver, que eran reunidos y enterrados separadamente. Así, las partes del cuerpo que no se colocaban en los vasos canópicos, se ubicaban en el *tekenu*[5] que solía ser representado como una masa negra informe que semeja a un saco con cabeza humana que podía simbolizar tanto la imagen del difunto como un ser independiente. Para el autor[6] (Hornung, 1992: 169) dicha entidad debe ser entendida como la suma total de todo lo que los egipcios no podían momificar pero que querían incluir en el ritual funerario ya que esto también renacería en el Más Allá.

Con respecto al segundo tipo iconográfico del *tekenu* que hemos descripto, su figura ya tiene aspecto humano[7]. Ejemplos de tales escenas se encuentran en la pared sur del pasaje de la tumba de Rekhmira (TT100) (Davies 1943: Pl. LXXXIII; Hodel-Hoenes, 2000: Fig. 121) (Fig. 3); en la pared sur de la antecámara del sepulcro de la tumba de Sennefer (TT96) (Hodel-Hoenes, 2000: Figs. 84 y 86) y en la parte occidental de la pared sur del vestíbulo de la tumba de Amenemopet (TT41) (Assmann, 1991: Tf. 40). En TT100 y TT96, el *tekenu* también es arrastrado hacia la tumba durante la procesión funeraria, pero ya no se encuentra sobre un trineo sino sobre lo que parece ser una pequeña cama o banco.

En TT41 en cambio, está acostado en un pequeño banco que se encuentra sobre otra estructura que trasporta un trineo y tiene la cabeza cubierta pero la cara y las manos a la vista.

El *tekenu* representado en la pared sur de la sala interior de la tumba de Mentuherkhepeshef (TT20) (Davies, 1913: Pls. II y VIII) es el único caso en el que se encuentra

3 Sigrid Hodel-Hoenes (Hodel-Hoenes, 2000: 53) y Jan Assmann (Assmann, 2003: 453) sostienen que dicha postura podría ser una reminiscencia de los enterramientos prehistóricos del cuerpo envuelto en piel de animal, antes que se extendiera el uso del sarcófago.

4 Es probable que representen al difunto en posición fetal.

5 Conclusión que retoman Sigrid Hodel-Hoenes (Hodel-Hoenes, 2000: 54) y Jan Assmann (Assmann, 2005: 301 y 464, n. 4), quien en cuanto a esta iconografía del *tekenu,* concuerda con Erik Hormung.

6 Y en contraposición a las tempranas teorías de eruditos que interpretaban a esta figura como un sacrificio humano o como una reminiscencia de época prehistórica del difunto en posición fetal (Hornung, 1992: 169).

7 Véase nota 2.

ISBN 978-987-3617-74-4

desnudo, sin ninguna piel o manto que lo cubra y en posición fetal sobre un trineo (Fig. 4).

Las investigaciones en curso en la tumba de Djehuty (TT11) (Serrano, 2009[8]) dan cuenta de que gran parte del repertorio iconográfico de TT20 es el mismo que decora las paredes de la capilla de TT11 y que los textos y escenas de ambos monumentos funerarios se complementan unos con otros. Esto ha favorecido el estudio de los registros murales de TT20, que se encuentran bastante deteriorados, sobre todo los referentes al ritual del *tekenu,* que es el tema que nos ocupa, y fundamentalmente la interpretación de algunas escenas (Davies, 1913: Pl. VIII). En concordancia con lo expresado por José Miguel Serrano (Serrano, 2009), este hallazgo es de suma importancia ya que revela que el oficiante que asume el rol del *tekenu* fue representado tres veces llevando a cabo una secuencia ritual, cuando lo usual es que lo sea sólo una vez. Por lo tanto, su figura ya no puede interpretarse como estática como observamos en otras representaciones.

A la derecha de la escena (Davies, 1913: Pl. VIII) (véase Fig. 4), se encuentran Mentuherkhepeshef y su madre, y luego de cinco líneas de texto hacia la izquierda se ve al *tekenu*, debajo de la inscripción: "el *tekenu* sale detrás", lo que señalaría que se está integrando a la procesión. Esta figura aparentemente tiene el cabello corto o, como sostiene José Miguel Serrano (Serrano, 2009), un tocado corto que deja su oreja al descubierto, que lo diferencia de los sacerdotes que arrastran el trineo y nos permite reconocerlo en las otras dos secuencias en las que aparece en el mismo registro. En la segunda de ellas, parece encaminarse hacia el trineo donde se acostará en posición fetal, como se observa en la representación y como reza el texto por encima de él: "el *tekenu* desciende". En la capilla de Djehuty, la escena del personaje sobre el trineo está perdida, por lo que no podemos conocer la manera en la que fue representado, pero comparando el resto de las secuencias en que éste aparece en las dos tumbas y viendo la similitud que existe entre ambas, es muy probable que haya sido representado igual que en TT20.

De acuerdo a los relieves de TT11 se sabe que el que encabeza esa liturgia es el sacerdote-*selqet*, que según José Miguel Serrano (Serrano, 2009) tiene una especial relación con los rituales del *tekenu*. La tercera secuencia ritual donde se ve al *tekenu*, casi perdida en TT20, se encuentra en TT11 a la izquierda, delante del sacerdote-*selqet.* Allí se ve un personaje que sostiene en la mano lo que José Miguel Serrano (Serrano, 2009) describe como un bulto de forma globulosa del que salen dos apéndices y, delante de él, un texto en columna que identifica al personaje como el *tekenu*.

Asimismo, en el extremo izquierdo de la escena, hay otro texto en tres columnas donde se menciona la piel-*meseka*, que es la que cubre al *tekenu* y que lo caracteriza. Para José Miguel Serrano (Serrano, 2009), esa piel sería el bulto globuloso antes mencionado y la secuencia de imágenes descriptas tendría relación con la acción de despojarse de ella y depositarla en algún lugar al que no se hace alusión.

Los relieves de TT20 (Davies, 1913: Pl. IX) y TT11 nos revelan que dicha piel es arrojada a un pozo junto con los trozos más selectos del toro sacrificado en el entierro (el corazón y la pata delantera), acompañados de un mechón de cabellos que para el autor ayuda a comprender porqué a menudo el *tekenu* es asociado al sacrificio de bóvidos (Fig. 5). José Miguel Serrano

8 Artículo disponible en: http://www.excavacionegipto.com/progreso/articulo_serrano20091216_03.html

(Serrano, 2009) concluye que la combinación de las imágenes grabadas en TT11 y TT20, permiten reconstruir los rituales del funeral protagonizados por el *tekenu* de la siguiente manera:

- el ritualista se cubre con el manto o piel y se acuesta en el trineo, que es arrastrado por cuatro oficiantes;
- el ritualista se libera de la piel que, como ofrenda o despojo sagrado, se deposita en un pozo ritual junto con las partes escogidas del toro (Serrano, 2009).

Las escenas descriptas de la tumba de Mentuherkhepeshef, asociadas a otra del registro inferior de la misma pared (Davies, 1913: Pl. VIII) (véase Fig. 4) han suscitado entre los egiptólogos del siglo XIX y XX diferentes interpretaciones que las relacionan con la práctica funeraria del sacrificio humano con significado sethiano entre los egipcios (Maspero, 1891: 435-468; Lefébure, 1900: 129-164 y Moret, 1922: 43-44)[9]. En ella están representados dos nubios arrodillados[10] que están siendo estrangulados y a su derecha otros dos están postrados, quizás a la espera de la misma muerte[11]. Asimismo, a la derecha de estos últimos hay un pozo en el cual dos personas parece que están depositando algo o quizás sólo están señalando el pozo a otras dos que vienen por detrás y que llevan un trineo. En el pozo en cuestión se registraron un trineo y las palabras "cortar"/ "mutilar", "hueso"? (Griffiths, 1958: 107).

Teniendo en cuenta estas escenas, Gaston Maspero plantea que en ellas (véanse Figs. 4 y 5) se está representando un sacrificio humano real o ficticio (Maspero, 1891: 435-468, esp. 452 ss) y en este último caso sería porque en algún período precedente se llevó a cabo en forma real. Asimismo, agrega que en ocasiones como ésta el objetivo del sacrificio sería conceder al difunto esclavos, o compañeros que le servirían en el Más Allá. El autor (Maspero, 1891: 435-468, esp. 452 ss) desecha así el planteo de Eugène, Lefébure (Lefébure, 1900: 129 ss.), quien argumenta que los egipcios practicaban sacrificios humanos con el fin de otorgar espíritus guardianes a monumentos, tumbas y templos.

Gaston Maspero (Maspero, 1891: 435-468, esp. 452 ss) considera natural la elección de nubios para ser sacrificados porque muchos esclavos habían sido originalmente prisioneros de guerra y además porque los nubios eran considerados seguidores de Seth, quien había huido a Nubia luego de ser derrotado por Horus de Edfú. Su sacrificio era equiparado con el de los animales que se consideraba que incorporaban a Seth y a sus seguidores. Sin embargo, el autor (Maspero, 1891: 435-468, esp. 452 ss) no plantea una vinculación entre los nubios y el *tekenu*, aunque asocia a éste último con un sacrificio humano y sostiene que los nubios van a ser estrangulados y enterrados, mientras el *tekenu* va a ser sacrificado y cortado en pedazos[12]. Para el autor (Maspero, 1891: 457), la evidencia para dicho planteo la daría la escena de la misma

9 Eugène Lefébure (Lefébure, 1904: 18) sostuvo posteriormente que el *tekenu* podía ser un símbolo de sacrificio humano más que una víctima en sí misma.

10 Por encima de ellos se ve lo que podría ser un recinto amurallado sostenido por dos hombres en cuyo interior hay dos signos jeroglíficos que posiblemente correspondan a un topónimo de Nubia. Según Norman de Garis Davies (Davies, 1913: 15) podría ser la designación de un lugar capturado y agrega que dichos signos jeroglíficos, que se traducen comúnmente como "escultor", quizás formen el nombre de alguna fortaleza nubia o distrito del cual estos hombres fueron traídos como prisioneros.

11 La inscripción por encima de ellos dice: "arqueros de Nubia".

12 En *Wörterbuch der ägyptischen Sprache* (*Wb.*) V, 335, *tekenu*: "sacrificio de hombres (simbólico) en el culto funerario, especialmente en relación al arrastre de la víctima sobre el trineo".

ISBN 978-987-3617-74-4

pared de TT20 (Davies, 1913: Pl. IX) en la que se ve el pozo circular con la piel del *tekenu* y las partes del toro (véase Fig. 5).

Alexandre Moret (Moret, 1922: 43-44) por su parte, acuerda con Gastón Maspero y sostiene que bastante entrado el período histórico se inmolarían realmente víctimas humanas que representaban a Seth y, citando el ejemplo de la tumba de Mentuherkhepeshef, agrega que más tarde se habrían sacrificado extranjeros, probablemente prisioneros de guerra, como los nubios. Moret explica que posteriormente se sustituyeron las víctimas humanas por animales identificados con Seth: toros, gacelas, burros y cerdos y que esas víctimas animales redimían al difunto. Su degüello era acompañado por un simulacro de sacrificio humano: se hacía pasar a un hombre o a un maniquí a través de la piel de un toro o de una gacela sacrificada y por ello en la tumba de Mentuherkhepeshef el *tekenw* acostado sobre el trineo está frente a una gran piel de animal[13] y en el pozo (Davies 1913: Pl. IX) se ponen la piel, la pata delantera, el corazón del toro y el cabello del *tekenu* en reemplazo del personaje (Moret, 1922: 45[14]).

El autor (Moret, 1922: 50-51) vincula el traspaso por la piel con el renacimiento del difunto y sostiene que, cuando el *tekenu* estaba debajo de la piel, que recuerda a la de un animal sacrificado, se encontraba en "el lugar del devenir, de las transformaciones, de la vida renovada". Aquél, que había tomado la postura del embrión humano en el seno maternal, saldría de la piel de la misma manera que nace un niño y en consecuencia, a través del ritual, el difunto renacería mágicamente. Alexandre Moret (Moret, 1922: 45) concluye finalmente que el simulacro del hombre y la piel de la víctima suben hacia el cielo, llevando con ellos al difunto dentro de un mundo divino.

Por otra parte, el análisis de la escena de la procesión funeraria de la tumba de Rekmira ya mencionada ha suscitado diversas hipótesis sobre el rol del *tekenu* y su posible vinculación con el sacerdote *sem*. En TT100, la imagen del *tekenu,* como hemos dicho, se encuentra en la pared sur del pasaje (véase Fig. 3). Sobre la pared norte del mismo se observa la figura del *sem* (Davies, 1943: Pls. CV y CVI; Hodel-Hoenes, 2000: Fig. 122), pero no en posición fetal, sino sentado sobre sus talones sobre una pequeña cama o banco idéntica a la del *tekenu* en la otra escena. El *sem* tampoco se encuentra bajo una piel como el *tekenu* sino que su vestimenta es una especie de mortaja o saco a rayas horizontales (Fig. 6).

En base al análisis de las representaciones del *tekenu* y del *sem* (véanse Figs. 3 y 6) en la tumba de Rekhmira, asociadas a otros rituales que se desarrollan en TT100, Greg Reeder (Reeder, 1994: 59) sostiene que el *sem* y el *tekenu* son la misma persona[15]. Para el autor, mientras estaba envuelto en una piel, el *tekenu-sem* entraba en un estado de sueño o trance profundo durante el cual localizaba al difunto en el Más Allá y lo reconocía, para luego despertar por medio de la voz de otro sacerdote. Al haber visitado el inframundo, el *sem* se imbuía de los poderes que le permitían llevar a cabo el subsiguiente ritual de la "Apertura de la Boca" para el difunto; es decir el *sem* era el *tekenu* en su manifestación inicial. De esta manera, el autor (Reeder, 1994: 59) ve en el sacerdote *sem* una especie de mago shamánico.

13 Para Alexandre, Moret (Moret 1922: 45, n. 1) los textos en la escena de TT20 mencionan la piel o el lugar donde se encuentra la piel (*meset, meseka, mesek, mesehenet*).

14 Según Alexandre Moret (Moret, 1922: 45), la escena donde el *tekenu* se pone la piel no está conservada.

15 Sigrid Hodel-Hoenes (Hodel-Hoenes, 2000: 53-54) también cree probable que un sacerdote haya ejecutado el rol del *tekenu*.

ISBN 978-987-3617-74-4

Con respecto a esta idea, Alexandre Moret (Moret, 1922: 51-55) fue el primero en encontrar similitudes entre ambas figuras. El autor sostiene que en la dinastía XIX, cuando el *tekenu* dejó de ser representado en las escenas de la procesión funeraria, su rol lo llevó a cabo el sacerdote *sem.* Al comenzar el funeral, cuando se va a consagrar al difunto en la Sala de Oro, el *sem* se acuesta para dormir, cubierto por lo que parece ser una mortaja y cuando se levanta se considera que trae con él tanto el alma como el cuerpo del difunto, renacidos de la mortaja/piel (Moret 1922: 51-54).

De manera similar, John Grifftiths (Griffiths, 1958: 116, n. 67) plantea que del análisis de las escenas de TT100, surge que la persona debajo de la piel es seguramente el *sem* y que quizás *tekenu* sea el nombre dado a este sacerdote para definir el rol especial que asumía en las ceremonias.

Por último, expondremos otro tratamiento iconográfico del *tekenu,* diferente al que hemos observado hasta ahora y que se encuentra en las escenas de la procesión funeraria de las tumbas de Reneni (EK7), pared este de la sala interior (Tylor, 1900: Pl. XIII); de Hery (TT12[16]), pared oeste del pasillo; de Puyemra (TT39) (Davies, 1923: Pl. XLVI; Hornung 1992: 170) (Fig. 7), pared este de la capilla norte, lado izquierdo de la entrada y de Amenmose (TT42), primer registro de la pared oeste del pasaje (Davies y Gardiner, 1933: Pl. XXXVIII).

En ellas se muestra al *tekenu* sobre un trineo[17] como una figura sentada sobre sus talones, también dentro de un saco de piel o manto que cubre incluso su cabeza, dejando ver sólo su cara, o como en la tumba de Tetiky (TT15), pared sur de la capilla (Davies, 1925: Pl. V) en la que está cubierto hasta el cuello[18] y en forma separada su cabeza. La cara está más descubierta que en los casos precedentes del mismo estilo.

Considerando las diversas representaciones del *tekenu* que hemos analizado, podemos afirmar que su iconografía sufrió cambios a través de los períodos o reinados en los que fue representado. Wolfgang Helck (*LÄ* VI: 308) sostiene que la imagen del *tekenu* como figura acostada envuelta en una piel sobre un trineo arrastrado hacia la tumba integra un grupo de escenas ("grupo tardío"[19]) reconocidas en el Reino Antiguo y luego en el Reino Nuevo (desde el reinado de Amenofis I hasta el de Amenofis II). Este tipo de representaciones integrarían los llamados "grupos tempranos". Asimismo, desde el Reino Medio hasta principios de la dinastía XVIII y a partir del reinado de Amenofis II se lo representó como una figura sentada envuelta en piel cuya cabeza sobresalía llamativamente.

Además de las interpretaciones expuestas hasta ahora, otros autores han tratado de comprender el rol del *tekenu* en el ritual funerario. Nicolas Grimal (Grimal, 1994: 136), por ejemplo, sostiene que el término *tekenu,* traducido como "vecino"[20], sugiere que puede haber sido una especie de fuerza protectora en la necrópolis, que ayudaba

al difunto a triunfar sobre sus enemigos cuando entraba en la tumba.

---

16 Imagen disponible del *tekenu* en la tumba de Hery (Menéndez 2007: http://www.excavacionegipto.com/progreso/progreso.jsp.htm

17 Si bien en TT42 la imagen del *tekenu* no está completa, podemos inferir su figura por comparación con otras representaciones que emplean este tipo de iconografía.

18 John Griffiths (Griffiths, 1958: 113) denomina esta iconografía del *tekenu* como la de forma escultural.

19 Denominación que toma de Jürgen Settgast (Settgast: 1963) quien sostiene que bajo Amenofis I se prefirió la versión representada del *tekenu* del Reino Antiguo.

20 En *Wb.* V, 333, *teken* "estar cerca"; en Raymond Faulkner (Faulkner, 1986: 302), *tekenu* "vecinos".

ISBN 978-987-3617-74-4

Por su parte, Hermann Kees (Kees, 1956: 251) argumenta que el *tekenu* personificaba una suerte de "chivo emisario", receptor de los poderes funestos que en la muerte triunfaron sobre el poder humano, para que el cuerpo transfigurado a partir de entonces, se libere.

Retomando las conclusiones de Hermann Kees y de Erik Hornung acerca de la representación del *tekenu* como un saco informe de piel o cuero, Jan Assmann (Assmann, 2003: 453) plantea que éste personificaba las substancias nocivas ("todo lo malo") extraídas durante el proceso de embalsamamiento y que podría considerarse al *tekenu* como un símbolo de distanciamiento respecto del difunto y por ello separado de él en el contexto de la imagen de la muerte como enemigo que tenían los egipcios. El autor (Assmann, 2005: 67) agrega que, en esa visión de la muerte, Osiris encarna al difunto mientras Seth es la muerte en sí misma, el asesino, la violencia, lo malo que debe ser canalizado fuera del difunto. De esta manera, la muerte no era considerada un hecho natural, sino causado por la influencia de algo malo que, personificado en Seth, Osiris debe enfrentar.

El mito heliopolitano de la creación (Faulkner, 1969: conjuro 527 §1248) ya refleja el carácter violento de Seth. Allí se relata que, por masturbación, el primer acto de creación del demiurgo Atum fue la pareja de gemelos Shu y Tefnut que a su vez crearon a la pareja de gemelos Geb y Nut y éstos por su parte a Osiris e Isis (Faulkner, 1969: conjuro 600 §1652).

Estos hechos denotan el desarrollo de un ciclo armónico en el que cada pareja de dioses crea a su vez sólo a una nueva pareja y cada una de ellas, expresan una dualidad, a su vez complementaria (Te Velde, 1977. 27; Troy, 1986: 25). Sin embargo, Geb y Nut crearon además a Seth y Neftis, rompiendo así la armonía de la creación. El nacimiento de Seth es violento y causa desorden y es presentado en los textos como irregular porque nace rasgando el costado de Nut (Faulkner, 1969: conjuro 222 §205, n. 13).

En el mito osiriano el punto de partida es el conflicto entre Osiris y Seth, ya que mientras el primero gobernaba Egipto como un gran rey, su hermano complotaba contra él por el trono. El carácter violento de Seth también se revela en otra versión del mito de época tardía (Plutarco, 2002: 38) cuando éste mata a Osiris y corta su cuerpo en 14 pedazos, que arroja al río y que fueron arrastrados por el Nilo a diferentes lugares de Egipto. Isis los buscó junto a su hermana Neftis y una vez que los reunió (Faulkner, 1969: conjuro 366 §628), se produjo la concepción póstuma de Horus[21] (Faulkner, 1969: conjuro 366 §632).

Jan Assmann (Assmann, 2005: 67 y 73) señala que en el mito se retrata el carácter violento de la muerte y también su injusticia, construyendo su imagen de ésta sobre la base de la distinción entre lo correcto y lo incorrecto, y otorgando así una oportunidad para la acción del ritual. Al emerger el Juicio de los Muertos en el contexto funerario durante el segundo milenio, lo incorrecto que en el modelo mítico estaba

21 Según Plutarco (Plutarco, 2002: 38-39), Isis recuperó todos los miembros excepto su miembro viril que fue tragado por los peces Ella debió reemplazarlo por uno artificial que convirtió en el instrumento de su inseminación póstuma. Los textos egipcios que mencionan esta escena, nada dicen sobre este detalle (Assmann, 2005: 25).

ISBN 978-987-3617-74-4

separado del difunto era visto ahora dentro de él y específicamente como una culpa por la que tenía que responder ante un dios conocido y de la que debía purificarse. La confrontación del difunto con su enemigo se convirtió así en la confrontación con su propia culpa, su propia vida.

Nuestra interpretación sobre la simbología del *tekenu* está vinculada a su carácter sethiano y es por ello que se lo representa como una entidad separada del difunto. El *tekenu* encarnaba la muerte, la violencia de la que, gracias a los esfuerzos combinados de Isis, Neftis, Horus, Thot y Anubis, Osiris se había salvado[22], había triunfado sobre Seth y logrado su vindicación/justificación.

Una vez establecida la creencia en un Juicio de los Muertos, el *tekenu* se convierte en el portador de la culpa del difunto por no haber vivido en *maat* y por lo tanto en la amenaza de una segunda muerte (Assmann, 2005: 73-86). El difunto debía enfrentar el Juicio de los Muertos en la última etapa del proceso de momificación. En ese proceso, la culpa y la acusación eran tratadas como formas de impureza que debían ser eliminadas para que el difunto alcance la condición de pureza y pueda entrar absuelto, justificado al Más Allá (Assmann, 2005: 74-75). De esta manera, la culpa como noción de impureza, vinculada a sustancias nocivas pero inmateriales, se manifestaría en el *tekenu*. Esto nos remite a la interpretación de Eric Hornung sobre el simbolismo de esta entidad, aunque el autor se refiere a sustancias materiales.

Tomando en consideración las nuevas evidencias descubiertas en la tumba de Djehuty que ayudan a esclarecer la secuencia de las escenas de TT20, podemos establecer una vinculación entre nuestro planteo y la piel-*meseka* bajo la que se encuentra el *tekenu* y de la que luego se despojará. Según Eugène Lefebure, la palabra *meseka* se usaba para referirse a la piel de un hombre y a menudo a la de Seth y los animales que lo representaban. Asimismo, Alexandre Moret (Moret, 1922: 44) sostiene que el toro era un animal identificado con este dios y como hemos visto en las representaciones, el *tekenu* está asociado a la escena de sacrificios de estos animales. De esta manera podríamos plantear que la acción que realiza el *tekenu* despojándose de la piel podría vincularse con la necesidad del difunto de purificarse, librarse de todas sus culpas para poder acceder al Más Allá. Es por ello que en el pozo circular de TT20 (Davies, 1913: Pl. IX) serán enterrados partes del toro y la piel utilizada por el *tekenu* en el ritual. Es posible además que, como encarnación de Seth, también el cabello del *tekenu* fuera cortado para ese fin y por ello lo encontramos representado con el cabello corto y un mechón de éste en dicho pozo.

La muerte de Osiris tiene una estructura análoga a la del ciclo solar, representa la reducción del cosmos al caos y éste es un paso necesario en el ciclo (Eliade, 1991: 25) ya que un final es indispensable para cada nuevo comienzo. Retomando a William Kristensen[23], Hermann Te Velde concluye que si Osiris es el dios de la vida absoluta, cuya esencia incluye la muerte, entonces la dualidad entre ambos dioses es la de la muerte y la vida respectivamente (Te Velde, 1977: 95). Osiris es la muerte de la cual

22 Descripta por Jan Assmann (Assmann 2005: 23-63), como la primera muerte y caracterizada por el desmembramiento y el aislamiento del difunto.

23 Quien sostiene: "Seth ha matado a su hermano Osiris, pero la muerte pertenece a la esencia de Osiris, ya que él es el dios de la vida absoluta" (Kristensen, 1960: 467).

ISBN 978-987-3617-74-4

surge la vida y Seth es la vida que da lugar a la muerte. Así, dentro del relato mítico, reconocemos una dualidad entre Osiris y Seth que se manifiesta luego de la muerte del individuo/Osiris y a través de la imagen del *tekenu*/Seth. Este último personificó primero al enemigo y posteriormente a la culpa del difunto, dos imágenes que representan no lo negativo de la muerte sino su amenaza, como una realidad desconocida.

La inserción de la imagen del *tekenu* en la procesión funeraria enfatiza los aspectos requeridos por el ritual para asegurar la regeneración del difunto. Así, en la medida en que el ritual reproduce los hechos planteados *ab origine* por los dioses (Eliade, 2006: 15-16) se convierte en realidad para el individuo, asegurando su justificación y por lo tanto su triunfo sobre la muerte.

› *Conclusiones en torno a la interpretación del* tekenu

A través del análisis de las escenas que hemos expuesto en este trabajo, podemos afirmar que la iconografía del *tekenu* en las tumbas privadas del Imperio Nuevo sufrió variantes que llevaron a sostener conclusiones diversas sobre su simbología.

Los egiptólogos más tempranos lo vincularon con un sacrificio humano con connotaciones sethianas pasando luego a convertirse en un símbolo de dicho sacrificio a través de la vinculación de la piel-*meseka* con la que se cubre el *tekenu* con Seth y de su traspaso con el renacimiento del difunto.

La mayoría de las interpretaciones más recientes reconocen en el *tekenu* a una figura vinculada a lo impuro, lo nefasto y lo amenazador. El planteo de Erik Hornung relaciona al *tekenu* con el concepto de impureza y a nuestro entender con la imagen opuesta del difunto. Del mismo modo, el postulado de Hermann Kees, así como el de Jan Assmann confirman su carácter sethiano.

Podemos concluir entonces que el *tekenu* bajo la piel representaba a Seth, como figura de la muerte y de la culpa, la amenaza que el difunto debía enfrentar para transformarse en un espíritu transfigurado y de la que debía librarse para entrar al Más Allá.

También parece atinado proponer que la dualidad entre Osiris y Seth se manifestaba en el ritual de la procesión funeraria, en la que el *tekenu* se presenta como imagen desdoblada del difunto pero a su vez distorsionada ya que lleva incorporados poderes funestos de los cuales de despoja para ingresar puro al Más Allá.

Sin embargo, y al mismo tiempo, el *tekenu* actúa como liberador del difunto y su inclusión en ese ritual se hace indispensable para recrear el mito y por su intermedio la circularidad de la renovación cósmica.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Assmann, J. (1991). *Das Grab des Amenemope TT41* (Theben 3). Mainz am Rhein, Phillip von Zabern.

Assmann, J. (2005). *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca and London, Cornell University Press.

Assmann, J. (2003). *Mort et au-delà dans l'Égypt ancienne*. Monaco, Éditions du Rocher.

Davies, N. de G. (1913). *Five Theban Tombs: Being Those of Mentuherkhepeshef*, *User, Daga, Nehemawäy and Tati* (Archaeological Survey of Egypt Memoir, 21). London, Egypt Exploration Fund.

Davies, N. de G., Gardiner, A. H. (1915). *The Tomb of Amenemhet (Nº 82)*, (The Theban Tombs Series Memoir, I). London, Egypt Exploration Fund.

Davies, N. de G., Gardiner, A. H. (1920). *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of His Wife, Senet (Nº 60*). (The Theban Tombs Series Memoir, 2). London. George Allen & Unwin, Ltd.

Davies, N. de G., Gardiner, A. H. (1925). The Tomb of Tetaky at Thebes (Nº 15), en *Journal of Egyptian Archaeology* (*JEA*). XI, 10-18.

Davies, N. de G. (1923). *The Tomb of Puyemrê at Thebes*, vol. II: The Chapels of Hope. New York, Metropolitan Museum of Art.

Davies, N. de G. (1933). *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, vol. I. New York, Metropolitan Museum of Art.

Davies, N. de G., Gardiner, A. H. (1933). *The Tomb of Menkheperrasonb, Amenmose and another (Nos. 86, 112, 42, 226)*. (The Theban Tombs Series Memoir, 5). London, Egypt Exploration Society.

Davies, N. de G. (1941). *The Tomb of the Vizier Ramose*. (Mond Excavation at Thebes, 1). London, Egypt Exploration Society

Davies, N. de G. (1943). *The Tomb of Reh-mi-re' at Thebes*. New York, Metropolitan Museum of Art.

Eliade, M. (1991). *Mito y realidad.* Barcelona, Labor.

Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. *Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza/Emecé.

Erman, A., Grapow, H. (eds.) (1982). *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, vol. 5. Berlin-Leipzig, Akademie-Verlag.

Faulkner, R. O. (1969). *The Ancient Egyptian Pyramid Texts Translated into English*. Oxford, Oxford University Press.

Faulkner, R. O. (1986). *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*. Oxford, Griffith Institute.

Helck, W. *et al*., (eds.). (1986). *Lexikon der Ägyptologie.* vol. VI. Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

Gardiner, A. H. (1988 [1927]). 3e. rev. *Egyptian Grammar*. *Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Griffith Institute. London, Oxford University Press.

Grimal, N. (1994). *A History of Ancient Egypt*. Oxford, Blackwell Publishers.

Griffiths, J. G. (1958). The Tekenu, the Nubians and the Butic Burial, en *Kush* VI, 106-120.

Hodel-Hoenes, S. (2000). *Life and Death in Ancient Egypt*. Ithaca and London, Cornell University Press.

Hornung, E. (1992). *Idea into Image*. New York, Timken Publishers.

Kees, H. (1956). *Totemglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter*. Akademie-Verlag, Berlin.

ISBN 978-987-3617-74-4

Kristensen, W. B. (1960). *The Meaning of Religion*. La Haya, Nijhoff.

Lefébure, E. (1893). Étude sur Abydos, en *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* (*PSBA*). 15, 135-151, 433-455.

Lefébure, E. (1900). Le sacrifice humain d'après les rites de Busiris et d'Abydos, en *Sphinx* 3, 129-164.

Lefébure, E. (1904). "La vertu du sacrifice funéraire, en *Sphinx* 8, 1-51.

Manniche, L. (1988). *Lost Tombs*. London and New York, Kegan Paul International.

Menéndez, G. (2007). La procesión funeraria en la tumba de Hery, http://www.excavacionegipto.com/progreso/progreso.jsp.htm

Maspero, G. (1891). Tombeau de Montouhikhopshouf, en Virey, P. (ed.), *Sept Tombeaux thébaines (Mémoires publiés par la Mission archéologique française au Caire)*, V, 2. Paris, E. Leroux, 435-468.

Moret, A. (1922). *Mystères égyptiens.* Paris, Colin.

Plutarco (2002). *Los misterios de Isis y Osiris*. Barcelona, Vedrá.

Reeder, G. (1994). A Rite of Passage: The Enigmatic Tekenw in Ancient Egyptian Funerary Ritual, en *K.M.T.* (*KMT*), 5, 3, 53-59.

Serrano, J. M. (2009). Una escena con el *tekenu* en la tumba de Djehuty, http://www.excavacionegipto.com/progreso/articulo_serrano20091216_03.html

Settgast, J. (1963). *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo. Ägyptologische Reihe 3. Glückstadt, J.J. Augustin.

Te Velde, H. (1977). *Seth, God of Confusion*. *A Study of his Role in Egyptian Mythology and Religion*. Leiden, E.J. Brill.

Troy, L. (1986). *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History*. Boreas 14. Uppsala, University of Uppsala.

Tylor, J. J., Griffith F. L. (1894). *The Tomb of Paheri at El-Kab*. En E. Naville, Edouard (ed.), *Ahnas El Medineh (Heracleopolis Magna).* London, (Egypt Exploration Fund Memoirs, 11).

Tylor, J. J. (1900). *Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Renni*. vol. 4. London, Bernard Quaritch.

Van der Leeuw, G. (1938). Das sogenannte Hockerbegräbnis und der ägyptische *Tjknu*, en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* (*SMSR*). XIV, 150-167.

Figuras

Fig. 1. El *tekenu* en la tumba de Sehetepibre (Moret, 1922: Fig. 13)

ISBN 978-987-3617-74-4

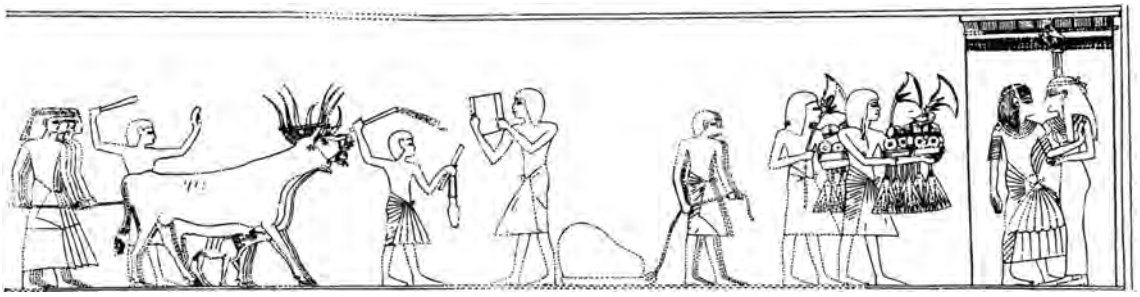


Fig. 2. Fragmento de la procesión funeraria en TT49 (Davies, 1933, I: Pl. XX)

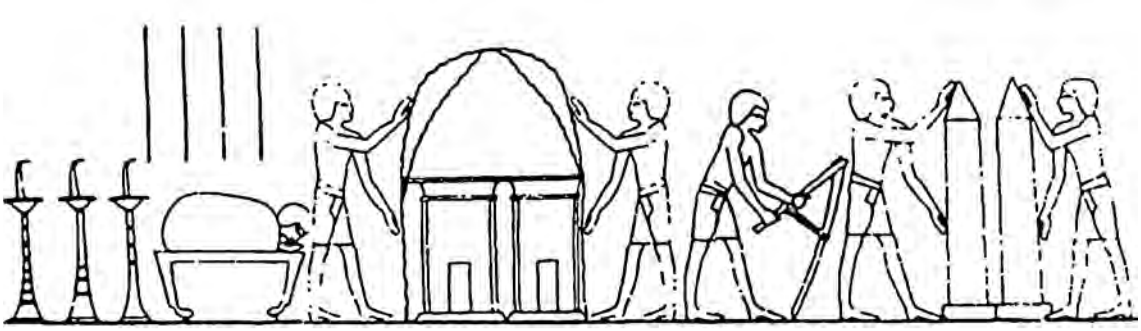


Fig. 3. El *tekenu* en TT100 (adaptado de Hodel-Hoenes, 2000: Fig. 121)

ISBN 978-987-3617-74-4

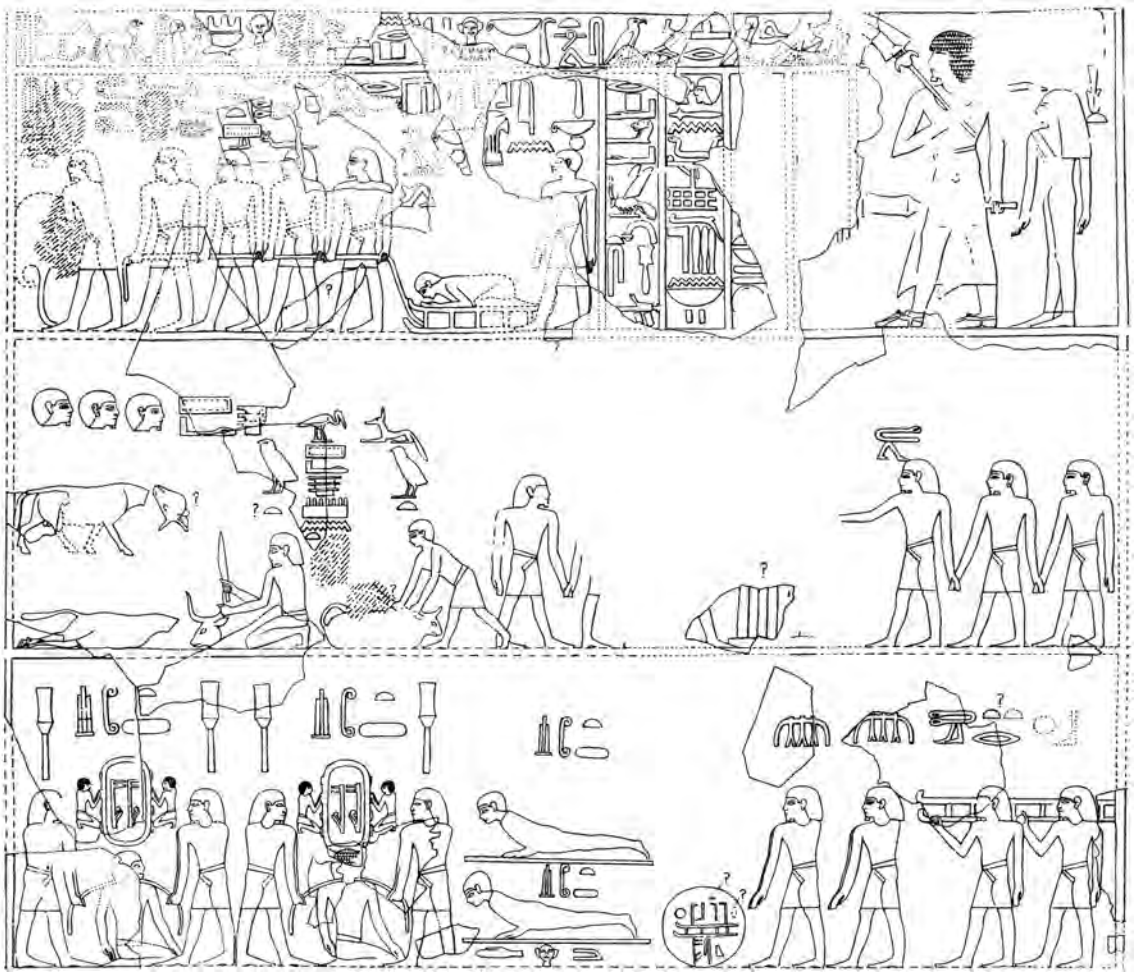


Fig. 4. El ritual del *tekenu* y los nubios en TT20 (Davies, 1913: Pl. VIII)

ISBN 978-987-3617-74-4

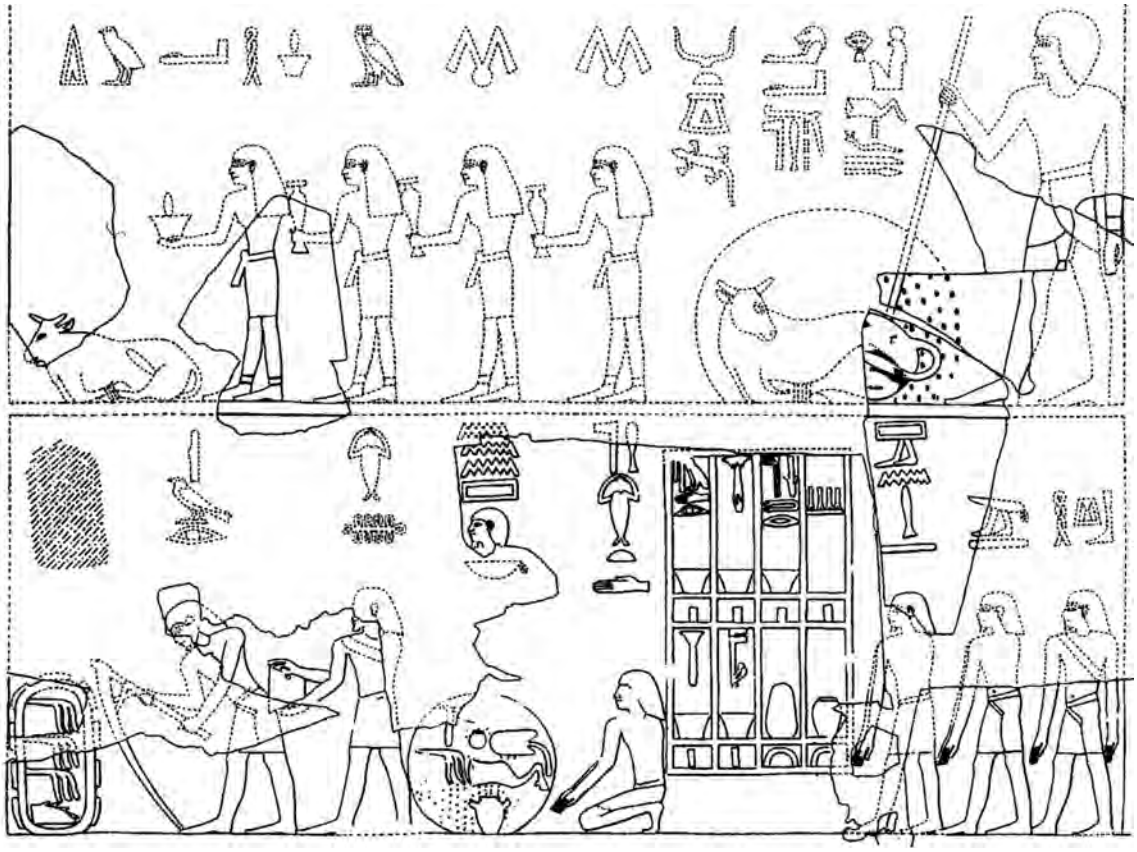


Fig. 5. El pozo con la piel del *tekenu* en TT20 (Davies, 1913: Pl. IX)

Fig. 6. El sacerdote *sem* en TT100 (adaptado de Hodel-Hoenes, 2000: Fig. 122)

ISBN 978-987-3617-74-4

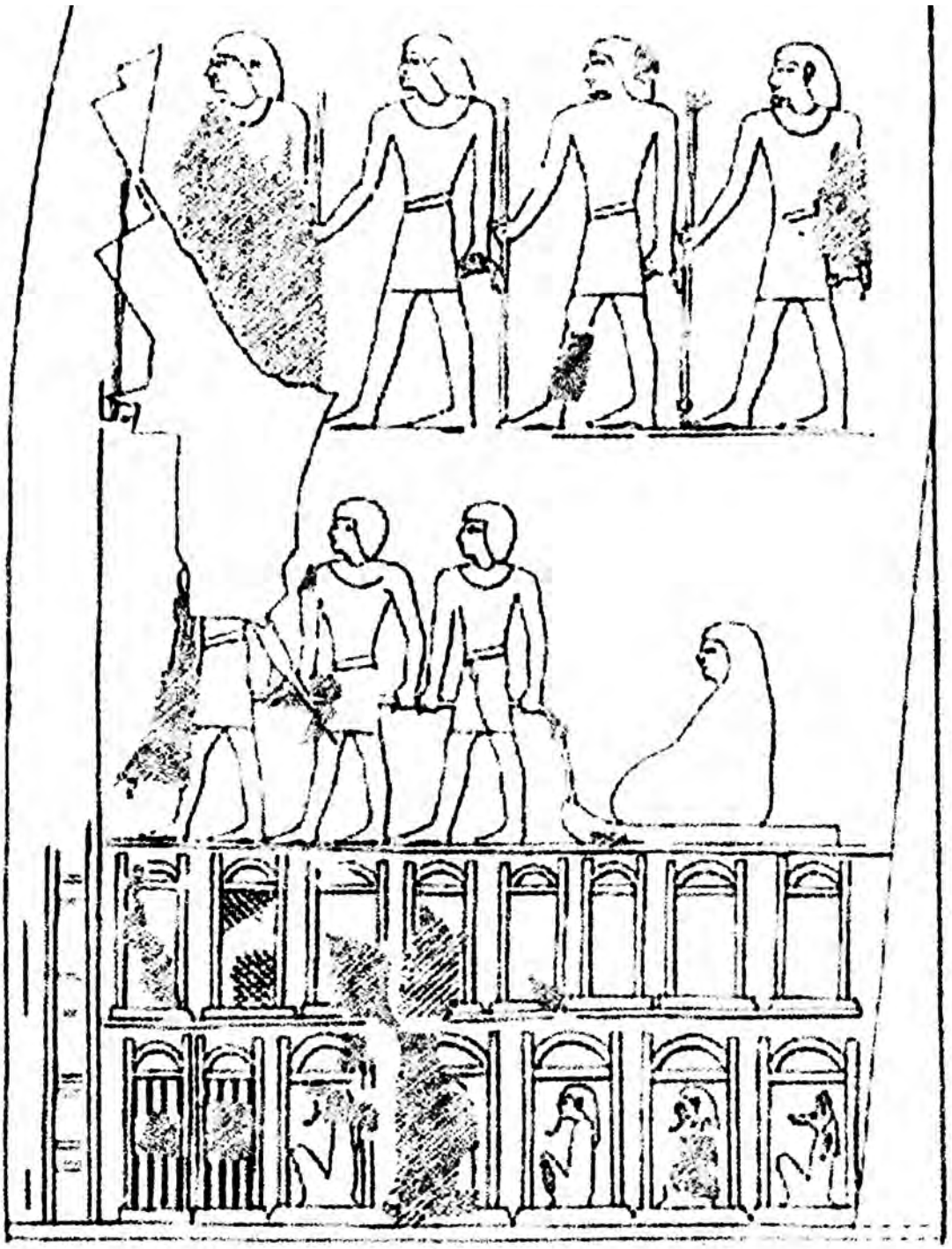


Fig. 7. El *tekenu* en TT39 (Davies, 1923: Pl. XLVI)

ISBN 978-987-3617-74-4

La doble modalidad de lo ajeno. Forma de acceso del difunto al Más Allá y participación de un ser monstruoso: Amit

Rodrigo Núñez Bascuñan / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

» *Palabras claves: monstruoso, psicostasia, simbolismo ritual, experiencia de lo ajeno, mónada, acceso*

› 1. Introducción

Una viñeta del papiro egipcio Louvre III-36, perteneciente a la dinastía XVIII, presenta una representación de la psicostasia de signo peculiar en el ritual de justificación de la época. La temática del juicio póstumo ha sido profusamente comentada y estudiada, dentro de los estudios de religión en la egiptología (Schott 1992; Seeber 1976; Yoyotte 1961: 15-80; Maystre 1937; Assmann 1989: 77-82 y 2003: 131-140; Spiegel 1935: 61-66) y una de las más características de la recensión tebana del *Libro de los Muertos.*

Frecuente en este *corpus* de textos funerarios que es el Libro de los Muertos, la escena estudiada estuvo usualmente vinculada a los conjuros 125 y 30b. Los símbolos más recurrentes en la representación ya típica para está época en el ritual de justificación, son: la Enéada[1], Thot, los cuatro hijos de Horus[2], Anubis, el difunto, Osiris entronizado y la psicostasia o el pesaje del corazón del muerto, elemento simbólico éste medular en las escenas del juicio. Un personaje del juicio, representado en muchos de los papiros, cuya denominación es, la «Devoradora» o «comedora de muertos», nombres que corresponden a la voz egipcia: ammit (Wb, vol. I: 186), castellanizado como Ammit (o Amit), es el que ocupará nuestra atención en esté trabajo. Nos focalizaremos en el rol de este personaje de carácter zoomorfo-monstruoso, trastaxonómico, en relación a su participación en el proceso del juicio del difunto, el cual determinará un efecto (veredicto) no ambivalente, de vida o muerte. La participación de este ser monstruoso Amit, cobra un carácter decisivo en el devenir póstumo del difunto y plantea la posibilidad de que el difunto «no sea» o «deje de ser».

Para la interpretación de esta representación nos hemos servido de la conceptualización

1 El término viene del griego Ἐννεάς, que contiene la idea de los nueve "los nueve". La palabra egipcia para enéada es *psḏt* (Wb, vol. I: 559; Gardiner, 1927 [2007]: 566).

2 Kebehsenuf, Imset, Duamutef, Hapi. Cada una de estas deidades tenía la función simbólica de proteger la conservación de las viseras del cuerpo del muerto –respectivamente, intestinos, hígado, estomago y pulmones–, para que de ese modo se conservara su integridad y unidad, la cual se relacionaba con la conservación de sus viseras (Dodson, 2003[2002] b: 50-52). Ritualmente cada una de estas viseras era colocada con determinados procedimientos de conservación en los vasos canopos (Dodson, 2003[2002] a: 43-47).

ISBN 978-987-3617-74-4

que hiciera Edmund Husserl en sus *Meditaciones Cartesianas*[3] respecto de la llamada «experiencia de lo ajeno (o extraño)», *Einfühlung*[4] en relación a la objeción del solipsismo, problema desarrollado en la V meditación. El autor se refiere allí a la accesibilidad de lo ajeno como la "accesibilidad verificable de lo originalmente inaccesible" (Husserl, 1979 [1931]: 182; Husserl, 2005 [1931]:163), o como el desenvolvimiento del acceso a lo extraño. En el caso de este estudio, lo extraño se desarrolla en relación a la situación del sujeto una vez acaecida su muerte, es decir respecto de su situación liminal y transitiva en tanto que difunto. Esta experiencia de lo ajeno o *Einfühlung*, presenta una doble definición, por un lado, indica la accesibilidad o inaccesibilidad a su naturaleza, por otro expresa el «desenvolvimiento mismo» de ese acceso o inacceso, lo que supone la confrontación con lo monstruoso. En esta investigación definiremos el sentido de ese proceso de acceso a lo a priori, "originariamente inaccesible", lo cual a su vez supone un campo ético-escatológico de polarización como un *deber ser* en el mundo. El acceso o el inacceso son la resultante de una tensión liminal dada en torno al difunto en el momento del juicio, por lo tanto el Más Allá para el fallecido no es simplemente un puro *für-mich-da* (ahí para mi) es decir un espacio escatológico seguro, en el cual debe instaurarse. De este modo, la forma de acceso al mundo de ultratumba, se define en relación a la confrontación con lo monstruoso como una tensión emocional, más precisamente «extática». Esto es importante, ya que a menudo, las investigaciones sobre el juicio focalizan en diferentes cuestiones, dando por sentado su desenvolvimiento y resultado, lo que claro está se deja captar por toda la contextualización del mismo[5]. Se ve, en consecuencia, el resultado. De este modo, se tiende a soslayar el carácter enigmático del fenómeno y a cercenar y vaciar a este de su carácter emocional. Este es muy importante, ya que expresa una tensión, un "estremecimiento" (*Gruseln*) que envuelve al espíritu ante la dramática y tremenda «posibilidad-de-no-ser», cuando es confrontado con el *numen* (Otto 2005 [1917]: 24). De este modo, la fenomenología extática del fenómeno deviene una imagen plástica cuya atracción deriva de su composición y de sus diferentes significaciones explicitadas. Esta investigación, se vale de los elementos iconográficos de la escena, –y por tanto, reivindica la importancia del estudio de las distintas variante–, pero para busca ir más allá de ellos, en otros términos, persigue el objetivo de explotar su fuerza y poder evocativo, el cual expresa no sólo su simbolismo sino también su sentido existencial.

En suma trataremos dos temas autónomos, para luego articularlos. Primero, trazar algunos aspectos esenciales de la denominada *Einfühlung* o experiencia de lo ajeno tal como está planteada en Husserl, y, en segundo lugar, haremos una descripción y consideración de la viñeta del papiro Louvre III-36, centrada en la figura de Amit, en el marco general del simbolismo de la psicostasia, comparándola con otras cuando lo creamos pertinente a fin de una mayor

3 Conferencias dictadas por E. Husserl en Paris por invitación del Institut d'Études germaniques y por la Société Française en 1929, cuya primera edición es de 1931, bajo el titulo de *Cartesianische Meditationen*. Nos hemos servido de dos traducciones al castellano: José Gaos y Miguel García Baró.

4 En el apartado siguiente veremos las traducciones que se han utilizado para Einfühlung, concepto que en Husserl encierra la idea de la "experiencia de lo extraño".

5 En el papiro de Ani (Faulkner 1998: Pl. 3), Thot reconoce la integridad del muerto "(…) sus palabras son verdaderas. Osiris Ani es vindicado no tiene pecado, no hay acusación en contra de él. Amit no podrá usar su poder en su contra, a él le serán dadas las ofrendas que están presentadas ante Osiris y le será otorgada una tierra estable en el lugar de las ofrendas como a los seguidores de Horus".

ISBN 978-987-3617-74-4

explicitación del carácter peculiar de nuestra fuente. Por último, nos serviremos en un sentido preciso de la conceptualización de Husserl de la experiencia de lo ajeno, para interpretar el rol de Amit en el marco del ritual de justificación.

› 2. La 'experiencia de lo ajeno', o Einfühlung en Husserl y el sentido de su transposición a la experiencia escatológica

La fenomenología de Husserl desarrollada en las *Meditaciones Cartesianas*, pretende llegar a un nivel trascendental en relación a la experiencia del mundo y la posibilidad efectiva de un conocimiento cierto, partiendo del ego y por el ego, pasando por las comunidades monádicas (cultura etc.), –lo que supone el problema de la intersubjetividad– pero no en un sentido religioso escatológico de lo trascendente. En este último sentido, es decir el de la trascendencia religiosa, como posibilidad de acceso al Más Allá, de superación de la temporalidad somática y sus limitaciones, es que se define la experiencia de lo ajeno en nuestra interpretación y no meramente como la experiencia empírica e intersubjetiva cotidiana de los hombres.

Como indica al final de la V meditación Husserl, en el desarrollo de la filosofía hacia el conocimiento trascendental objetivo, la primera disciplina sería la "*egología* limitada *solipsísticamente*, la del *ego reducido primordialmente*", y solamente después vendrían "*cuestiones universales*, para ramificarse (…) en las *ciencias aprióricas*" (Husserl 2005: 209). Pero para Husserl, el partir del ego no quiere decir una actitud activa ante el mundo, sino todo lo contrario una actitud pasiva, *prerreflexiva*, para luego llegar al plano objetivo, hecho posible por la intersubjetividad. Se parte de "la suspensión de la creencia en nuestra realidad cotidiana, en todo lo externo a nosotros, que irreflexivamente tenemos por cierto" (Llamas Figini 2004: 1). Aunque los fines perseguidos son los del conocimiento cierto, la génesis de la fenomenología, se fundamenta en el principio de la suspensión del juicio o *epojé*.

Pero lo más importante a destacar aquí, es que a supresión de matices en la actividad egológica hay una circunscripción a las actividades monádicas o *concreciones del ego*[6], en las vivencias del *factum* empírico que del mundo tiene el yo, pero no una captación pura del mundo objetivo. El mundo es en relación y en él ego. *i. e.* opera una escisión entre mundo real y mundo captado o reducido a la conciencia del yo[7].

---

6 El concepto de mónada, es central en el sistema filosófico de Leibniz, que Husserl ha tomado en relación a las experiencias del ego, sus modalidades originarias, vivencias e intencionalidades, siempre en referencia al *factum* yoico. La etimología griega de mónada remite a la idea de unidad, da la idea de lo que no puede escindirse ni fue escindido, escapa en definitiva a las nociones ordinarias de temporalidad, génesis, devenir, cambio, caducidad etc., ya que son intemporales. Leibniz da una a las mónadas un significado metafísico específico que no podemos desarrollar aquí. Nos interesa indicar el concepto de «mónada» tal como es desarrollado en la fenomenología de Husserl. Como indica el autor "pertenece al campo de habitualidades" del «polo idéntico del yo». En palabras de Husserl: "como sustrato de habitualidades -del yo- distinguimos el *ego tomado en su plena concreción*, que con el vocablo leibniziano llamaremos mónada" (Husserl, 2005[1931]: 112). Mónada es en efecto, la *experiencia fáctica que del mundo tiene el ego*. Usaremos el concepto de mónada no en *sentido metafísico* como fuera empleado por Leibniz, ni tampoco en *sentido empírico* como en Husserl, sino en *sentido mágico-religioso*. Una mónada en este sentido puede ser un *numen*, una *antropofanía* (el difunto antes de morir dotado de sacralidad, por ejemplo sacerdocio), o la situación de los muertos luego de su transfiguración ontológica.

7 El problema del mundo en Husserl, es un problema muy grande el cual no es nuestra intención tratar aquí. Solamente nos interesa

ISBN 978-987-3617-74-4

Por otro lado, lo indicado anteriormente hay que tenerlo en cuenta, ya que lo que se hará en esta comunicación no es aplicar todo el edificio de la fenomenología husserliana a un estudio de religión egipcia, sino sólo tomar algunos de sus elementos, para luego trasponerlos. Además, tomar íntegramente todos los supuestos gnoseológicos y teóricos del sistema husserliano, supondría un enfoque teórico considerablemente diferente al adoptado aquí, cuya mecánica sólo aparece en el propio desenvolvimiento de la investigación[8]. Lo que se hará en esta comunicación es una "transposición" de algunos elementos tratados en la V meditación[9]. Por lo tanto, solamente hacemos explícitos aquí los elementos pertinentes a la interpretación ulterior: egología, experiencia de lo ajeno, comunidad monadológica y, el más importante de todos (pero que no se entiende sin los otros), la «accesibilidad verificable de lo que es originariamente inaccesible» concepto central en nuestro planteo, que se sitúa entre la esfera de lo propio «eigenheitssphäre» y lo extraño (lo que el *ego* reconoce como *otro ego* o donde se refleja: *alter ego*). Estos conceptos serán transpuestos a un planteo religioso fenomenológico religioso, más precisamente a un tratamiento simbólico-religioso fenomenológico, apoyado en la fenomenología.

El momento de las experiencias originarias[10] y de las intencionalidades propias de la conciencia, egología, es el paso previo y necesario, al acceso a lo originariamente inaccesible o extraño. El acceso o inacceso, el desenvolvimiento de la interacción con lo extraño, se fundamenta en su existencia, como previamente las experiencias originarias del ego encontraron su fundamento en su existencia[11].

Para tener una compresión más cabal del «Einfühlung» husserliano, mencionaremos los términos con que ha sido vertida al castellano: «ímpatia», «endopatía», «introafección», «introyección», «proyección sentimental».[12] Todas estas definiciones definen de forma diferente,

---

exponer la idea de mundo, más exactamente la noción de mundo, en tanto que mundo *captado o dado en el ego*, y no en relación a su realidad objetiva.

8 Si bien en esté trabajo utilizamos elementos de la fenomenología de Husserl traspuestos, en un sentido no necesariamente ligado a la experiencia fáctica que se da en la conciencia, nuestro planteo y supuestos generales tienen su arraigo en los postulados generales de la fenomenología e historia de las religiones, aunque con una discreción importante, que podría parecer de nivel, pero es cualitativa, a saber: que en nuestro estudio las comparaciones se limitan a la religión egipcia, siendo un rasgo característico en la historia de las religiones las comparaciones universales. Podríamos resumir nuestro abordaje en cinco postulados: 1) descripción de la presentación del objeto en su forma primaria; 2) intelección del núcleo de significado o morfología rectora la cual integra los elementos singulares; 3) interpretación por medio de la articulación entre los puntos 1 y 2 (instancia hermenéutica); 4) 1, 2 y 3 se sitúan siempre en el marco de una determinada escala, cuestión que se resume en el principio de que "es la escala la que crea el fenómeno" (Eliade, 2000 [1949]: 55); 5) entender a lo religioso en su especificidad, "en lo que tiene de irreducible y original", (Eliade, 2000 [1949]: 56); 6) por último, al análisis comparativo, permite extraer estructuras de significado y ver las variaciones (Eliade, 1996 [1965]: 124-126). Sin profundizar en exceso en este problema metodológico, podemos decir que los puntos 1 y 2 coinciden con el planteo de Husserl, en el siguiente sentido: que la descripción de la forma primaria -del punto 1 indicado aquí- correspondería con las experiencias monadológicas de la V meditación, es decir la *concreción del ego*, en tanto que el punto 2, correspondería a la reducción eidética o al *eidos ego*, aspectos tratados en las primeras cuatro meditaciones.

9 Esto no quiere decir que Husserl, sólo haya tratado estos problemas aquí, de hecho en los conceptos más específicos relativos a la problemática de la íntersubjetividad y la experiencia de lo extraño, han sido tratados en *in extenso* en E. Husserl, *Las conferencias de Paris* (México: UNAM, 1988). Además se debe tener en cuenta que los elementos más generales tratados en sus *Cartesianische Meditationen*, están diseminados en diferentes publicaciones de su obra, aunque más vinculados a las primeras cuatro meditaciones.

10 Que se relacionan con el concepto de «eigenheitssphäre» o esfera de lo propio, también tienen que ver con la idea de intencionalidad que en Husserl, indican las vivencias internas del pensamiento, recuerdos, fantasías y no se orientan en el sentido habitual de causalidad (Husserl, 2005[1931]:150-152).

11 Si bien Husserl se cuida de focalizar en la forma de acceso, y no en la existencia de lo ajeno como condición, lo que lo podría acercar a un planteo existencialista, su planteo lo deja asentado, incluso en la idea central tomada por nosotros. Lo otro no solo es definible como reflejo de lo accesible, o el yo, como alter ego, sino que tiene su "fundamento" como lo "existente" (Husserl, 2005[1931]:163) o como lo extraño "en cuanto existente" (Husserl, 1979[1931]: 182).

12 Como se observa todos estos conceptos remiten a una experiencia fáctica ligada a la experiencia que de los otros se da en la conciencia

ISBN 978-987-3617-74-4

las implicaciones del concepto. Nos parece, más útil, al menos para los fines de la comprensión del planteamiento ulterior, concentrarnos en las implicaciones dialécticas, existenciales y semánticas de esta conceptualización antes que en la problemática de su traducción y en efecto la eventual elección de una de las denominaciones que se han sugerido. Entonces, eludiendo la elección de una de estas traducciones, nos concentramos en sus implicaciones, y fundamentalmente en la «tensión» entre el *ego* (lo a priori originariamente accesible) y el *alter ego* (lo a priori originariamente inaccesible), *i. e.* en el propio desenvolvimiento del concepto.

› 3. El juicio póstumo y la trastaxonomía de Amit en el papiro Louvre III-36

El análisis de la figura de Amit (Fig.1), se encuadra en la temática del ritual de justificación de los muertos, como hemos indicado. Su representación es habitual en las viñetas de los conjuros 30b y 125 del *Libro de los Muertos*, aunque también fue registrada en tumbas, en el marco de esta misma temática[13]. En otro sentido, se ha sugerido que además de la escena convencional, –a saber la que opone en los respectivos platillos de la balanza a la pluma de Maat y al corazón del muerto– hay dos más, que alcanzaron gran desarrollo durante las dinastías XIX y XX llegando incluso hasta época ptolemaica y romana (Gaber, 2009: 3-16). Por un lado, una escena que contrapesa al corazón del difunto con su propia figura, y por otro, una que opone a la figura de la diosa Maat también contra la propia figura del muerto. Es importante esta clasificación, ya que desde este punto de vista, nuestra viñeta no presenta mayor originalidad, siendo los elementos pesados en la balanza, el corazón del difunto y la figura de la diosa Maat, *i. e.* que la viñeta de la psicostasia del Louvre III-36[14] se encuadra dentro de las versiones denominadas por Hanane Gaber como canónicas. Entonces, su singularidad hay que buscarla en otro plano.

Sin embargo, en lo que respecta a la constitución inherente de Amit en las distintas versiones de su representación, no se registran mayores variaciones. Como se observa en L III-36, su carácter «trastaxonómico» está dado por su constitución híbrida: cabeza de cocodrilo, extremidades posteriores de hipopótamo, cuerpo y extremidades anteriores de león[15].

Por otra parte, en L III-36 el elemento organizador de la morfología simbólica –como en toda representación del juicio póstumo– está dado por la psicostasia o pesaje del corazón del muerto y la presencia de Osiris, el señor de la eternidad (*Wsir nb Dt*) y dios principal del tribual divino, ante quien el finado se inclina. Arriba del enjuiciado está la balanza con su corazón en uno de los platillos y la diosa Maat hincada en el otro. Por encima del eje vertical de la balanza se encuentra la cabeza de Thot en forma de ibis, con la pluma de Maat en la cabeza. En cuanto a

---

para el yo (Husserl, 1979: 153-154).

13 Por ejemplo en la tumba tebana (TT) núm. 41 (Seeber, 1976: 141, fig. 15) se la represento bajo uno de los platillos de la balanza, en el que se encuentra la figura del muerto, correspondiente al modelo 3 de Gaber (2009: 10-11).

14 De ahora en más L III-36.

15 En el papiro número 9901 del Museo Británico se hace la siguiente descripción, de la constitución hibrida trastaxonómica de Amit, similar a la descripción realizada por nosotros en el cuerpo del texto, indicada arriba: "la parte anterior de un cocodrilo; sus cuartos traseros (son los) de un hipopótamo; su parte media (es la) de un león" (Wallis Budge, 2007 [1895]: 466).

ISBN 978-987-3617-74-4

Amit, esta fue representada echada y detrás del difunto, sobre quien fue registrado el Lago de Fuego.

Respecto de las viñetas de otros papiros, comparativamente, la versión de L III-36 presenta algunas particularidades, entre ella una organización sintética de los elementos del juicio, tratados más pormenorizadamente y por separado en otros manuscritos. El perfil condensado en la iconografía del L III-36, escenifica, –como dato sobresaliente desde el punto de vista de la composición plástica–, a Amit y al Lago de Fuego, en una escala mayor respecto del difunto y Osiris. Esto es llamativo, ya que no ocurre en otras variantes. Por ejemplo, en los papiros de Hunefer (Fig. 2) y de Ani (Fig. 3) Ammit aparece en una escala igual o inferior, respecto del difunto y Osiris. Lo que desde el punto de vista plástico en L III-36, aparece como una tendencia a la inversión de la escala –respecto de las predominantes en las representaciones de la época– nos está indicando un cambio no sólo cuantitativo sino también cualitativo, que afecta al significado evocado.

Los elementos exaltados en la imagen son Amit y el Lago de Fuego, los que materializan los aspectos simbólico-punitivos de la misma. Es sugerente pensar que el momento extático y tremendo que representa el juicio no supone meramente una situación necesaria que hay que pasar antes de acceder al Más Allá. En efecto, la exaltación de los elementos destructivos y de aniquilación, indican la posibilidad real de que el momento pos-liminal, de agregación (van Gennep 2008 [1909]: 25) no se realice. En otras palabras, lo que es representado, es la «coartación de las posibilidades» de transfiguración del muerto, que deja abierta a su vez, la posibilidad aún más tremenda de no ser.

Además, a diferencia de los papiros de Hunefer (Fig. 2) y de Ani (Fig. 3) donde el difunto va acompañado con una al dirigirse hacia Osiris, en L III-36 el finado se presenta *solo* ante Osiris.

La posibilidad cierta de inacceso del difunto al Más Allá en la escena, está dada por la magnitud mayor de los elementos que representan una amenaza respecto de los elementos que lo vindicarían. En otros papiros esta magnitud relativa en la cual tienden a predominar los elementos que se activarían si el veredicto es adverso para el difunto se invierte, exaltándose, de ese modo, los elementos que lo favorecen.

En los papiros de Ani y de Hunefer predominan los elementos simbólicos vindicativos, es decir las fuerzas cinéticas de transfiguración. En ambos, el difunto no está inclinado ante Osiris, como en L III-36. En los dos casos, Amit presenta un tamaño relativo igual o inferior respecto de Osiris y el difunto, en tanto que el Lago de Fuego no es representado. Además en una y otra representación, el difunto va de la mano de una deidad, en un caso de Anubis (Fig. 2) y en el otro, de Horus (Fig. 3).

› 4. Interpretación de lo ajeno: su doble modalidad

Si en la experiencia fáctica de lo extraño, de acuerdo a Husserl se da que el otro, en tanto que *alter ego*, "se anuncia y verifica" sobre la base de las esferas de propiedad del yo o *ego*, en la experiencias funerarias de presentación del difunto ante Osiris y el tribunal del juicio en general, tenemos lo inverso: el difunto o *ego*, "se anuncia y verifica", esperando el veredicto sobre la base

ISBN 978-987-3617-74-4

de la esfera de propiedad de las entidades numénicas (Osiris, Amit) o lo que vendría a ser su/s *alter ego* respecto de la posibilidad de trascendencia. Hay una inversión total respecto de la experiencia mundana del ego. Ya que en esta, el mundo es *en* y *para* la conciencia, y no importa su modalidad en tanto que mundo en sí, objetivo. La realidad del mundo, por tanto, queda relativizada respecto de la conciencia del ego. Es decir «un algo» del mundo se da en «un yo» de la conciencia. En cambio en la experiencia de la confrontación con lo monstruoso, el ego, en tanto que estado de sí propio del difunto queda relativizado, "puede no ser", y el mundo de ultratumba cuya centralidad está dada por Osiris es absoluto y determina al ego.

La «posibilidad-de-no-ser» en el L III-36 está indicada por la predominancia en la escala de la representación de Amit, –en tanto que comedora de muertos– y del Lago de Fuego, respecto del difunto y Osiris; además porque el difunto esta inclinado y sin la compañía de una deidad. En L III-36 la transfiguración del difunto no se "da por supuesta" (van Dijk, 2003 [2002]:127) como en los papiros de Hunefer y de Ani. Por el contrario, en la perspectiva de *querer ser* absoluto, de poder llegar a ser, el difunto *se quiere* identificar con lo absoluto (Osiris) y quiere tener su favor. El difunto quiere ser Osiris, reconoce lo absolutamente heterogéneo en él, se le inclina, por estar desidentificado a priori. El muerto quiere ser parte conformante de una multiplicidad de seres numénicos en el seno de una constelación[16], quiere «ser-también-ahí» en la comunidad monadológica[17].

La escena supone la prescripción de un «deber-ser» y un «deber-no-ser» en el mundo que se corresponde en el juicio de los muertos con un acceso a lo originariamente inaccesible, el difunto transfigurado en *aj* o un inacceso como condenado-*metu*. Esta última posibilidad de inacceso esta indicada por la figura de Amit y el Lago de Fuego.

De lo anterior se desprende que en la experiencia de lo ajeno, se despliega una doble modalidad, una presente, y otra, latente o posible. En primer lugar, en la confrontación con lo monstruoso, en el desenvolvimiento mismo del momento liminal marcado por el juicio, se genera una tensión condensada en la idea de «poder no ser», lo que explica "el deseo de una sentencia exculpatoria" por parte del difunto (Quirke, 2003 [2002]:134). El veredicto negativo del tribunal respecto del *deber ser ético-escatológico* marcaría la activación de lo monstruoso, dado en la matriz de lo monstruoso actuante. Esto explica la fuerza emotiva de las confesiones negativas del difunto[18] y las imploraciones con las que comienza el conjuro 30b del Libro de los muertos:[19]

ḏd-mdw in Wsir šs ȝni (*N*)	Palabras dichas por Osiris, el escriba Ani
ḏd. f ib.i n mwt sp	Él dijo ¡mi corazón, mi madre, mi corazón, mi

16 Jan Assmann (2005 [2001]: 77) hace bien en indicar la pervivencia de la integridad y la identidad del difunto, como el resultado de su vindicación: "vindication meant restoration of personal identity and integrity".

17 En este caso, la comunidad monadológica estaría dada por el mundo de los dioses y entidades ligadas a ellos.

18 Conjuro 125 del Libro de los Muertos.

19 Versión del papiro de Ani, traducción del texto jeroglífico publicado por Budge (1898:15).

ISBN 978-987-3617-74-4

madre!

ḥ3ty.i n ḫprw.i m-ꜥḥꜥ r i m ntr	Mi corazón, que llegue a ser, que no se levante testimonio contra mí
m ḫst r.i m ḏ3ḏ3.t	(que no haya) castigo contra mí de parte de la corporación divina
m irit rkỉ.k r.i m-b3ḥ (*iry-mḫ3t*)	que ellos no actúen (juzguen) hostilmente contra mí en presencia del guardián de la balanza

Por otro lado, la elección de la escala de la representación por parte del copista o escritor de L III-36 no supone una elaboración artística arbitraria sino una creación hecha posible por un horizonte simbólico y cultural que lo hacía posible.

Además, la situación posliminal, desde el punto de vista de la configuración de su sentido, está dada por una situación no ambivalente, perentoria, en la cual el difunto será transfigurado en *ꜥ;* –consolidándose como un «ser-también-ahí», como parte de la constelación del mundo de los dioses, la comunidad monadológica–[20], o por el contrario será aniquilado *i. e.* el devenir de lo "originalmente inaccesible", se verificara como lo absolutamente inaccesible o como su negación.

› 5. Consideraciones finales

Más allá de la riqueza iconográfica, la escena de L III-36 es sugestiva e interesa por su significación simbólica y su carácter existencial. Esta permite ver cómo a través de una expresión plástica condicionada fenomenológica y materialmente, se evoca una realidad trascendente que la desborda. Pero dicha realidad y sus proyecciones no son siempre favorables.

En primer lugar, Amit exhibe un aspecto monstruoso, trastaxonómico, que indica en las condiciones actuales la ferocidad potencial de su actuación en la condena, si que el veredicto del juicio es desfavorable al difunto. En efecto, en L III-36 se expresa una doble modalidad de lo ajeno, donde se contienen los aspectos negativos del juicio póstumo. En primer lugar, una modalidad realizada y condensada en el propio carácter extático, liminal y dramático de la escena, indicada por la confrontación con lo monstruoso. En la imagen, está idea queda articulada por el predominio en la escala de los elementos simbólico-punitivos (Amit y el Lago

20 Esta idea la expresa Assmann (2005 [2001]: 77) cuando dice "a person was parto of a multiplicity, a constellation".

ISBN 978-987-3617-74-4

de Fuego) sobre los vindicativos (el propio difunto y Osiris). En segundo lugar, emerge una modalidad como posibilidad potencial en el seno de la primera. En esta, el carácter dramático y tremendo de la representación *i. e.* de la realidad actual, sugiere las condiciones tremendas que hacen realmente factible la aniquilación del muerto *i. e.* de su realidad futura. Ambas modalidades suponen una «polarización ético-escatológica» del deber ser en el mundo, que se corresponden con el devenir póstumo del difunto y explican las confesiones negativas de las que él es participe.

› 6. Abreviaturas

PSBA	Proceedings of the Society of Biblical Archeology. London.
RdE	Revue d'Egyptologie. Cairo - Paris.
LÄS	Leipziger Ägyptologische Studien. Glückstadt.
MÄS	Mu Münchner Ägyptologische Studien. München - Berlin.
IFAO	Institut francais d'archeologie orientale. Le Caire.
HDDRE*	Redford, Donald. B. Hablan los dioses. Diccionario de la religión egipcia. Barcelona: CRÍTICA, (2003 [2002]).
Wb	Erman, Adolf. y Grapow, Hermann. (Eds.). Wörterbuch der ägyptischen Sprache. Berlin: Akademie-Verlag, vol. I, (1982 [1926-1931]).

* Sigla no convencional (configurada por nosotros a los fines estrictos de este trabajo).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Assmann, J. (1989). *Maât: l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale. Conférences, essais et leçons du Collège de France*. Paris, Julliard.

Assmann, J. (2005 [2001]). *Death and Salvation in Ancient Egypt.* Ithaca and London, Cornell University.

Assmann, J. (2003). *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne.* Paris, Édition du Rocher.

Bibliothèque de l'Image (1998). *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française publié sous les ordres de Napoléon Bonaparte.* Tours, Mame.

Dodson, A. (2003 [2002]a). Canopos, vasos y cofres, en *HDDRE*, 43-47.

Dodson, A. (2003 [2002]b). Cuatro hijos de Horus, los, en *HDDRE*, 50-52.

Eliade, M. (1996 [1965]). Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso, en Eliade, M., Kitagawa, J. M. (eds.), *Metodología de la historia de las religiones*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 116-139.

Eliade, M. (2000 [1949]). *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado.* Madrid, Cristiandad.

Erman, A., Grapow, H. (eds.) (1982 [1926-1931]). *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*., vol. I. Berlin, Akademie-Verlag.

Faulkner, R. O. (1998). *The Egyptian Book of the Dead. The book of going forth by day*. San Francisco, Chronicle.

Gaber, H. (2009). Deux variantes de la scène de la psychostasie (chapitres 30 et 125 du *Livre des Morts*), en *RdE* 60, 1-16.

Gardiner, A. H. (1927 [2007]). *Egyptian Grammar. Being an introduction to the study of hieroglyphs*. London, Griffith Institute, Oxford University Press.

Husserl, E. (1988). *Las conferencias de Paris.* México, UNAM.

Husserl, E. (1979 [1931]). *Meditaciones Cartesianas*. España, Paulinas.

Husserl, E. (2005 [1931]). *Meditaciones Cartesianas.* México, FCE.

Le Page Renouf, P. (1895). Book of the Dead. Chapter CXXV, en *PSBA* 17, 216-219.

Leibniz, G. (2010 [1713-1715]). *La Monadología.* Edición electrónica de http://www. philosophia.cl/ Santiago, Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, (Fecha de con., sep.).

Lepsius, R. (1842). *Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin mit einem Vorworte zum ersten Male Herausgegeben*. Leipzig, G. Wigand.

Llamas Figini, L. (2004). Husserl: entre la impatía y el solipsismo, en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/llamas35. (*A parte rei. Revista de filosofía,* 35).

ISBN 978-987-3617-74-4

Maystre, C. (1937). *Les déclarations d'innocence (Livre des morts, chapitre 125)*, en IFAO.

Milde, H. (1991). *The Vignettes in The Book of the Dead of Neferrenpet*. Leiden, Instituut Instituut Voor Het Nabije Oosten.

Naville, E. (1886). *Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII bis XX Dynastie.*, intro. - vol. I. Berlin, Einleitung.

Otto, R. (2005 [1917]). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza.

Pereyra, M. V. et al. (2011). *El libro para salir al día y después volver en entrar (en la tumba*). Buenos Aires, Dunken.

Quirke, S. G. J. (2003 [2002]). Juicio de los muertos, en *HDDRE*, 131-135.

Ricoeur, P. (2007 [1965]). *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI.

Schott, E. (1992). *Die ägyptischen Sünden: Kapitel 125 und Kapitel 30 des ägyptischen Totenbuches übersetzt und kommentiert*. Göttingen, self-published.

Seeber, C. (1976). *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im alten Ägypten*, en *MÄS 35*.

Spiegel, J. (1935). *Die Idee vom Totengericht in der ägyptischen Religion*, en *LÄS 2*, 61-66.

van Dijk, J. (2003 [2002]). Infierno, en *HDDRE*, 126-128.

van Gennep, A. (2008 [1909]). *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza.

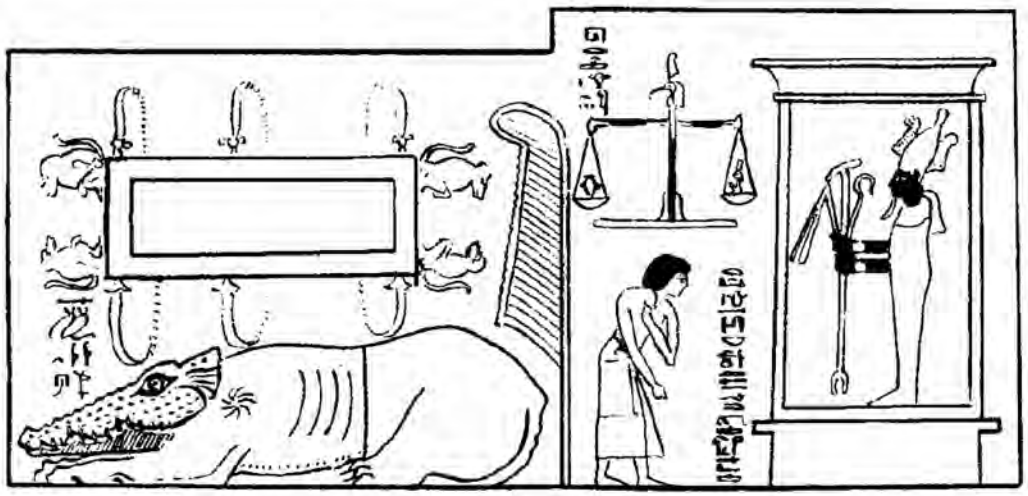
Wallis Budge, E. A. (1898). *The Book of the Dead. The Chapters of the Coming Forth by Day.* London, Kegan Paul, Trench, Trubner.

Wallis Budge, E. A. (2007 [1895]). *El Libro de los Muertos. El papiro de Ani.* Málaga – Argentina, Editorial Sirio.

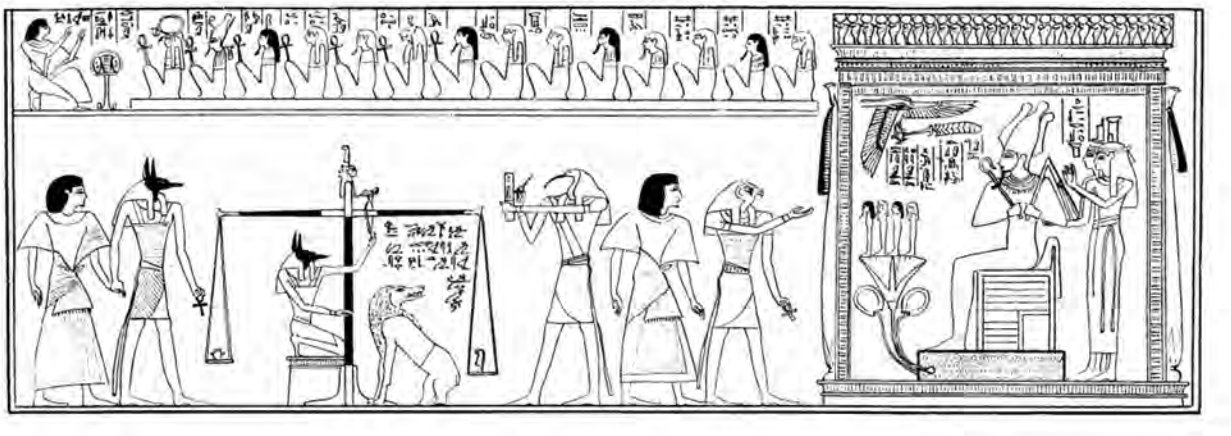
Yoyotte, J. (1961). Le Jugement des Morts dans L'Egypte ancienne, en *Le Jugement des Morts*, Sources Orientales, vol. IV. Paris, Seuil, 15-80.

ISBN 978-987-3617-74-4

Figuras



1. El pesaje del corazón en el papiro Louvre III-36 (Naville 1886: I, Tf. CXXXVI).



2. El pesaje del corazón en el papiro de Hunefer (Naville 1886: I, Tf. CXXXVI).

3. El pesaje del corazón en el papiro de Ani (Faulkner 1998: Pl. 3).

ISBN 978-987-3617-74-4

Médico e monstro

João Henrique Ribeiro Barbosa / Graduando do curso de Restauração e Conservação de Bens Culturais Móveis, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

› Introdução

Há vários dilemas que cercam a vida humana. Contradições há no que se entenda por morte e vida; em quais sejam os limites e as fragilidades corporais; há conflito entre o que possa ser agir bem e mal. A busca pelo conhecimento preciso e exato e, finalmente, as incertezas sobre os efeitos avassaladores do tempo são alguns dos diversos temas que, eternos, ainda hoje suscitam calorosas discussões.

Esses últimos assuntos – a busca pelo conhecimento e a reflexão sobre a passagem do tempo e suas consequências – destacam-se como os mais intrigantes, pois eles afetam de modo diversificado e complexo não somente os objetos ao nosso redor como também a nós mesmos. A imortalidade, isto é, a superação do tempo ou de seus efeitos é temática enfrentada por diversas comunidades primitivas, clássicas e contemporâneas. Lendas e narrativas mitológicas de inúmeros povos das Américas, Oceania, África, Ásia e Europa abordam de forma poética as frustrações geradas pela ambição de controlar o tempo. O herói Gilgamesh é um exemplo.

Nosso estudo focaliza o envelhecimento das obras de arte. Hipotetizamos que toda uma gama de manifestações artísticas ou científicas, embora criadas pelo homem (pinturas, esculturas, monumentos ou templos, conceitos e teorias) podem ser esculpidas pelo tempo. Sempre quando houver referência a obras de arte, bens culturais, peças que integram patrimônios artísticos ou históricos peço-lhes que compreendam que estamos nos referindo a essa ampla variedade de objetos cinzelados pelo tempo. Defendemos, nessa incipiente reflexão, que as obras de arte passam por um grande escultor – ideia forjada por Marguerite Yourcenar (1986), que, diferentemente, dos restauradores profissionais, age segundo fatores que não podem ser controlados humanamente.

Entretanto nosso foco não será o tempo, mas os restauradores, profissionais responsáveis pela preservação e restauração das obras de arte. A realização desta última atividade deverá ser entendida como uma atividade que "deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (Brandi, 2008: 33).

A ação do restaurador é preservadora; benéfica, portanto. Os objetos sofrem interferência de múltiplos processos químicos, biológicos e físicos que afetam direta ou indiretamente a sua integridade; em consequência disso, um conjunto de medidas para proteção e prolongamento de sua materialidade se faz necessário. Surge assim o papel do restaurador que deve diagnosticar os problemas através do exame do objeto (investigação da sua história, função e valor). Ocorre-nos então, em relação ao processo da restauração, uma analogia: o restaurador está para a obra assim como o médico está para o doente. A relação entre estas duas profissões é apontada por Eugene Emmanuel Viollet Le-Duc e Camilo Boito, respectivamente:

ISBN 978-987-3617-74-4

> Deve-se agir como um cirurgião habilidoso e experimentado que somente intervém em um órgão após ter adquirido o conhecimento completo de sua função e depois de ter previsto as conseqüências imediatas ou futuras de sua operação. Se for aleatório, mais vale deixar morrer o doente que o matar (2007: 68).

> A arte do restaurador, volto a dizê-lo, é como a do cirurgião. Seria melhor (quem não o vê) que o frágil corpo humano não precisasse dos auxílios cirúrgicos; mas nem todos crêem que seja melhor ver morrer o parente ou amigo do que fazer com que seja amputado um dedo ou que usem uma perna de pau (2008: 53).

De novo aludimos ao mito de Gilgamesh, a busca da vida eterna. A restauração pode utilizar-se de recursos artísticos e científicos para frear o processo natural de degeneração de um objeto. Deste modo, busca-se a elaboração de um diagnóstico referente a um determinado objeto, o qual deverá conter análises químicas, corte estratigráficos, fotografias de infravermelho, ultravioleta, rasante e etc.

› *O médico e o monstro*

Questões semelhantes às que aqui apresentamos, mas com vieses diferentes, são retratadas no romance de Robert Louis Stevenson, *O Médico e o Monstro (nome em inglês)*, que discute as ambições do homem e a aplicação das descobertas científicas.[1] São palavras de Stevenson:

> Foi, portanto a mais rigorosa natureza de minhas aspirações do que qualquer degradação particular em meus defeitos que fez em mim o que eu era e, com um fosso ainda mais profundo do que na maioria dos homens, separou em mim aquelas esferas do bem e do mal que dividem e compõem a natureza dual do ser humano (1995: 79).

Imaginemos que de fato o homem tenha natureza dual, sendo um dos lados positivo e outro negativo; consideremos agora que possamos aplicar ao restaurador a ficção que narra o autor de *O médico e o monstro*.

Comparo as características sociais e intelectuais do médico (homem de talento, inclinado ao trabalho diligente, acadêmico afeito ao respeito e em busca de um futuro honrado) com o tipo de formação educacional recebida por um profissional da área de restauração, que assim como o primeiro, no exercício de sua profissão, apresenta uma propensão e uma facilidade para "fazer o bem". Tal expressão designa todas aquelas funções, atividades e necessidades a que esse profissional deve estar sujeito ao cumprir a sua função. Dentre as funções básicas de um restaurador conservador destaca-se a obrigação de não somente revelar todas aquelas informações que não são perceptíveis a um espectador desatento como também educá-lo e

1 A obra narra a vida de um médico, Dr. Jekyll, dotado não somente de uma grande fortuna, mas também "de excelentes talentos, inclinado por natureza ao trabalho diligente, afeito ao respeito pelos mais sábios e bom entre os meus iguais e, portanto, como se poderia supor, com todas as garantias de um futuro honrado e ilustre" (Stevenson, *O médico e o monstro*, 1995, pág. 79). Essa abordagem, a nosso ver é utilizada para anunciar ao leitor que o protagonista principal teve um passado que abria possibilidades para uma vida promissora e correta, segundo os moldes de uma sociedade rígida, conservadora e elitista da época (século XIX).

ISBN 978-987-3617-74-4

alertá-lo sobre tudo aquilo que não se pode repetir, ou sobre conceitos passados cuja aplicação não é mais possível.

Após a descrição da personalidade humana de Jekyll, Stevenson anuncia o seu "outro lado", descrito como estranhamente contrário e oposto, "era menos robusto e menos desenvolvido do que o bom" (1995: 83); "muito menor, mais leve e mais jovem" (1995: 83). Nessa metamorfose, o mal estava estampado de modo evidentemente no rosto do protagonista, que subitamente havia sido tomado por uma "marca de deformidade e decadência" (1995: 83), "parecia mais expressivo e individual do que o semblante imperfeito e dividido que havia até então me acostumado a chamar de meu" (1995: 83). Ao passar de seu lado positivo para o negativo o personagem escreve:

> Descobri-me no primeiro sopro desta nova vida, mais perverso, vendido como um escravo ao meu mau original; e neste pensamento, naquele momento, alentou-me e deliciou-me como vinho (1995: 82).

Os trechos anteriormente citados reforçam aquela que viria a ser a personalidade monstruosa do personagem Dr. Jekyll, Mr. Hyde. A palavra monstro é aqui utilizada segundo a definição proposta por Jeffrey Jerome Cohen em *A pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, particularmente no capítulo *A cultura dos monstros: sete teses*. A palavra deriva do vocábulo latino *monstrum*, que significa "aquele que revela", "aquele que adverte" (2000: 25). Mr. Hyde seria então um personagem que transmitiria algumas das ambições do Dr. Jekyll e que revelaria toda a natureza complexa, perturbada e indecisa do médico. Ao descrever as duas partes que compõem o protagonista principal Stevenson escreve que uma delas acaba vencendo e se impondo sobre a outra; tal situação se torna explícita quando o escritor descreve a sensação de um dos empregados do Dr. Jekyll, Poole, que afirma que "seu patrão foi assassinado" (Stevenson, 1995: 56). Posteriormente, Mr. Utterson, amigo íntimo do médico, após invadir seu laboratório e encontrar morto Mr. Hyde, isto é, Dr. Jekyll, não reconhece o corpo monstruoso como sendo seu amigo, mas sim "o corpo de um homem que havia se auto destruído" (Stevenson, 1995: 63).

Vale lembrar que um dos maiores equívocos de Jekyll foi entender o ser humano como o resultado da fusão de duas partes, e consequentemente ceder à tentativa de construir um remédio responsável por controlar o seu lado monstruoso, possibilitando a dissociação entre duas partes inerentes ao homem. O aparato construído em seu laboratório era "uma droga pela qual esses poderes [as características pejorativas do protagonista] poderiam ser destronados de sua supremacia" (Stevenson, 1995: 81). O controle sobre esses dois temperamentos leva-o a gozar de uma de suas maiores ambições: "mergulhar impetuosamente no mar da liberdade" (Stevenson, 1995: 85), fator que contribui para a escravização do personagem, que se torna refém de suas emoções e sentimentos. O personagem só percebe a gravidade de seus atos quando constata que o seu lado monstruoso se tornara, com o tempo, mais forte e determinante:

> estava lentamente perdendo controle do meu eu original e melhor, sendo pouco a pouco incorporado por minha segunda e pior personalidade (1995: 89).

Robert Louis Stevenson conclui sua obra descrevendo que Jekyll não somente escolhe o desenvolvimento do seu "outro lado", optando pela morte de sua outra metade, "idosa e

ISBN 978-987-3617-74-4

descontente" (Stevenson, 1995: 90), como também sente piedade dessa.

A descrição dos dois lados antagônicos do personagem principal criado pelo escritor inglês não foram aqui mencionadas sem um propósito. Como havíamos declarado anteriormente, o restaurador conservador pode ser comparado com o "gênio médico" do personagem Dr. Jekyll, tendo em vista que tal profissional, segundo Salvador Muñoz-Viñas, utiliza-se de intervenções e esforços voltados para a busca daqueles valores relativos à verdade do objeto. "*La restauración es en esencia uma herramienta del conocimeinto, y el restaurador, um servidor de la Verdad*" (Viñas, 2003: 150). Do mesmo modo, o "gênio monstro" do personagem Mr. Hyde, também pode ser entendido como uma característica presente nesse mesmo profissional, a partir do momento em que esse não cumpre com a definição proposta por Brandi, Viñas alerta sobre a "*impossibilidad de evitar que "nuestros juicios y preferências contaminem la manera em que los objetos del passado son restaurados*" (Viñas, 2003: 143). Isso se dá quando o restaurador impõe pontos de vista resultantes de um olhar subjetivo, conceito discutido por esse mesmo estudioso como instrumento necessário para a efetivação de soluções criativas, úteis durante uma situação cuja intervenção (direta ou indireta) é necessária[2]. "*La subjetividad de la que se habla aquí es en definitivo intersubjetividad: los valores son fruto de um acuerdo tácito entre-sujetos para quienes cada objeto significa algo*" (Viñas, 2003: 154).

Tal conceito, porém, não pode ser confundido com a criatividade desenvolvida pelos artistas plásticos, profissionais descomprometidos com dois valores fundamentais para o entendimento das teorias clássicas da restauração: os valores históricos e estéticos. O restaurador então deve comunicar e transmitir uma comunicação pessoal ao receptor, que muitas vezes não é capaz de perceber todas as sensações transmitidas pela obra. Caso essa fruição seja interrompida ou alterada modifica-se profundamente o conceito de autenticidade de um bem (que varia segundo as noções de função e valor), o que aqui chamamos de monstrificação. Essa ação deve ser entendida tendo em vista a definição de monstro já abordada proposta por Cohen nesse estudo, sendo por tanto a intensificação e adulteração de tudo aquilo que a obra já revelava antes de uma intervenção.

› *As sete teses e as obras de arte*

Depois de discutida a existência de duas personalidades distintas dentro de um mesmo profissional (restaurador conservador), e o perigo da imposição de uma das partes sobre a outra. Uma boa restauração satisfazer "*a los usuarios del objeto e no solo a aquellos que toman las decisiones*". Sendo assim, uma obra monstruosa nada mais é que a revelação de um projeto (ou concepção ideal) realizado pelo "lado monstruoso" do restaurador; e uma obra "não monstruosa", a revelação dos valores verdadeiros de um objeto e o comprometimento com a sua ética funcional[3]. Para comprovar que toda obra de arte é um monstro utilizarei *A cultura dos*

2 Viñas, Teoria Contemporânea de la Restauración, pág. 140: "puesto que es impossible de alcanzar la plena objetividade , lo más inteligente es aceptar la subjetividade como un hecho incontrovertible, y aprovecharla entregándose de lleno a ella. En consecuencia, elç restaurador debería actuar de forma *creativa*".

3 Viñas, Teoria Contemporânea de la Restauración, p. 156: Nesse capítulo Viñas discute qual o sentido da restauração, já que nunca é possível livrar o objeto das interferências e subjetividades humanas. Segundo ele restaura-se principalmente devido e necessidade de transmitir a

ISBN 978-987-3617-74-4

monstros: sete teses de Jeffrey Jerome Cohen, nesse capítulo Cohen defenderá sete teses que deverão servir de método para entender os monstros e as culturas que os geram. Podemos dividi-las em dois grupos, as três primeiras em um primeiro e as quadro últimas no segundo. Analisemos o primeiro grupo.

O corpo do monstro é um corpo cultural, é a primeira tese, nela Cohen defende que "o corpo monstruoso é pura cultura", isto é, ele corresponde a "corporificação de certo momento cultural – de uma época, sentimento ou lugar". Isso se torna claro quando Brandi explica que a análise de uma obra de arte deve ocorrer principalmente tendo em vista as suas características estéticas e históricas, sendo essa última resultante de três fenômenos diversos. O primeiro diz respeito à duração da obra, momento em que é feita até o atual presente (idade), o segundo ao intervalo onde o processo criativo se encontra (período histórico) e o terceiro o pequeno instante em que o objeto permanece na consciência do espectador (percepção e memória) (Brandi, 2000: 54). Durante todas essas três etapas ocorre uma intensa troca e combinação de informações, quanto maior a idade de uma obra, maior a influência de diversos períodos da história da arte, interpretações e pensamentos diferenciados sobre um determinado tema. A associação desses ideais com as sensações e emoções individuais dos restauradores leva a acrescentar em uma obra de arte interpretações e testemunhos diversos, fato que garantirá maior diversidade cultural para a peça.

O fato de uma obra de arte apresentar junto de si influencias e restaurações de diversas épocas torna a sua matéria complexa, já que, na grande maioria dos casos, não se pode ignorar a sua historicidade e muito menos apagar estilos artísticos que a compõem, ato muito bem reproduzido pelo restaurador Eugene Emmanuel Viollet Le-Duc (2008), por seus contemporâneos e até mesmo por restauradores modernos. "Todo caso de restauração será um caso à parte e não um elemento de uma série paritária" (Brandi, 2000: 63), sendo assim, não existirá um padrão ou modelo de restauração, cada caso contém a sua especificidade e desafio, fato que nos leva as duas próximas teses: *o monstro sempre escapa e o monstro é o arauto da crise de categorias*. A primeira ainda pode ser reforçada pela tendência natural (de qualquer bem cultural) de tornar-se ruína e desintegra-se (Yourcenar, 1983), mesmo com diversos métodos de conservação preventiva ou mecanismos de conservação a obra, assim como nós, tende a padecer (Yourcenar, 1983). A restauração é entendida atualmente como uma ciência, porém pouco exata. Como a medicina, apresenta incertezas[4]. A categorização leva a uma delimitação, que pode funcionar através da inclusão e/ou exclusão de diversos elementos, fato que pode tirar a riqueza e as especificidades de um estudo. Dentre as suas diversas abordagens, temos aquela criada por Morelli, discutida por Guinzburg em Raízes de um Paradigma Indiciário. Segundo tal teórico, esse método científico acabou caindo em desuso devido a sua segurança excessiva(Guinzburg , 1986: 144), segurança essa que não pode acontecer em uma restauração, onde essas caem em desuso[5]. As categorias devem ser estudadas como um instrumento metodológico, no máximo como um guia prático.

---

riqueza da autenticidade dos bens culturais garantindo a sua funcionalidade.

4 Ginzburg, 166: "em cada indivíduo a doença assumia características diferentes (...) o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era por definição inatingível".

5 Cohen, *A cultura dos monstros, sete teses*, 31: "leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro (...) diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram".

ISBN 978-987-3617-74-4

Passamos agora para o a outra metade do grupo de teses desenvolvidas por Cohen. Como já vimos anteriormente, monstro, por definição é aquele que revela idéias, pensamentos ou emoções, no caso específico da obras de arte, essa revelação é uma influencia do tempo, do artista que produziu a obra e dos restauradores responsáveis pela sua manutenção. Vale lembrar que a transmissão desses elementos pode ser ameaçadora (Cohen, 2000), uma obra de arte pode realizar críticas, perturbar, incomodar e desestruturar o modo como pensamos. Um exemplo claro desse tipo de manifestação (além da arte moderna e contemporânea) é a arte Barroca do século XVI, considerada por seus contemporâneos como grotesca, caótica e confusa (Wolffling, 2000). Cohen conta que uma solução para ameaça do monstro é a individualidade, fato comprovado quando sucedem restaurações voltadas para um publico alvo restrito.

Associada e essa idéia de ameaça estão uma das maiores funções do monstro: restringir e guiar aqueles limites que não podem e não devem ser ultrapassados (Cohen, 200: 43). Essa idéia se verifica em obras de arte que revelam erros ou condições desfavoráveis para exposição, tais fatores são resultantes de um inapropriado acondicionamento ou de equivocadas intervenções curativas, preventivas e restaurativas realizados no passado seja em função de falta ou de excesso de conhecimento[6]. A teoria clássica da restauração, a fim de auxiliar os restauradores e evitar efeitos marcantes na composição de uma obra defende arduamente uma mínima intervenção e a maior reversibilidade possível, no entanto tais conceitos são demasiadamente abstratos, pois variam de obra para obra.

Porém, mesmo abstratas, tais teorias devem existir, primeiramente porque elas alertam e conscientizam os riscos da subjetividade e interferência do restaurador sobre um bem, e posteriormente porque as obras de arte tendem a despertar uma perigosa fascinação sobre esse profissional (Cohen, 2000). Isso ocorre porque determinadas obras de arte carregam naturalmente uma aura natural que só esse profissional pode modificar ou fazer parte, além de dependem exclusivamente de um cuidado específico sobre sua composição. O desejável é que tais bens culturais se tornem pacientes e não reféns.

Por fim, Cohen finaliza seu capítulo afirmando que o monstro está no limiar do tornar-se, tal definição adéqua com a narrativa proposta por Robert Louis Stevenson em "O Médico e o Monstro" particularmente no momento em que se narra a diferença tênue entre o lado monstruoso e o lado médico e a impossibilidade de controlar os dois (Stevenson, 1995: 96). Como já discutimos anteriormente, o responsável pelo ofício da restauração não é capaz de não distorcer o significado original de um objeto, a tentativa de captar a verdade de um objeto e respeitar sua autenticidade são medidas comparáveis a de um médico, no entanto, não é possível prever os resultados a serem tomados e muito menos ter certeza sobre determinadas ações. O mesmo acontece com as obra de arte, sujeitas a constantes modificações diretas ou indiretas esses materiais tendem a se classificarem como monstruosos, pois revelam as condições em que se encontram e os problemas inerentes a sua matéria.

Concluo está discussão relembrando que no fim da obra de Stevenson ressalta-se a possibilidade do personagem principal escolher o lado médico ou o lado monstruoso, sendo esse

6 Boito, *Os Restauradores*, 53: Não basta, infelizmente, o não saber para não fazer. Ora, nas restaurações da pintura eis aqui o ponto chave: PARAR A TEMPO; e aqui está a sabedoria: CONTENTAR-SE COM O MENOR POSSÍVEL.

ISBN 978-987-3617-74-4

último a opção final realizada. O restaurador conservador não deve buscar eliminar uma de suas personalidades (fato realizado por Jekill), uma vez que o desafio da profissão está justamente em conciliar essa duas partes não deixando que uma domine a outra. A convivência com o lado monstruoso é a prova de um reconhecimento das próprias limitações do profissional, primeiro passo para a realização plena do seu valioso ofício.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Boito, C. (2008). *Os Restauradores*. São Paulo, Artes e Ofícios.

Brandi, C. (2008). *Teoria da Restauração.* Trad. Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo, Artes e Ofícios.

Cohen, J. J. (2000). *A cultura dos monstros: sete teses*. In *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. e org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica.

Da Silva, T. T. (2000). *Pedagogia dos Montros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte, Autêntica.

Ginzburg, C. (1986). *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo, Companhia das Letras.

Muños Viñas, S. (2003). *Teoria Contemporânea da Restauração.* Madrid, Síntesis.

Stevenson, R. L. (1995). *O Médico e o Monstro*. São Paulo, Paz e Terra.

Viollet Le Duc, E. E. (2008). *Restauração*. São Paulo, Artes e Ofícios.

Wolffling, H. (2000). *Conceitos Fundamentais da História da arte*. Martins Fontes, São Paulo.

Yourcenar, M. (1983). *O Tempo, esse Grande Escultor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

ISBN 978-987-3617-74-4

La inversión de la monstruosidad: Comentarios*, de Álvar Núñez Cabeza de Vaca*

María Inés Aldao / Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› *Precisiones preliminares*

En los textos coloniales el indígena suele ser representado como lo monstruoso. Sea por su ignorancia, por su incivilidad o por sus costumbres, el español percibe en el conquistado el obstáculo para lograr su objetivo. De aquí que la descripción del otro como lo monstruoso sea no sólo una percepción a priori sino, también, una estrategia retórica para avalar el proceso de conquista.

Sin embargo, en *Comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, texto escrito por el escribano del adelantado y publicado en 1555,[1] se invierte el mito de la monstruosidad aborigen. Para Núñez, el otro no es el indio sino el español, quien sufre un proceso de conversión en una suerte de monstruo para quien el obstáculo es el compatriota, el único que tiene sus mismos deseos y aspiraciones. El trato que recibe Núñez, su encarcelamiento, su destitución y su humillante deportación, sin mencionar el infamante proceso judicial que debe padecer en España, producen que en *Comentarios* el nocivo sea el mismo español, causante de tales condiciones en un territorio que ya, de por sí, les era hostil.

Se sabe que el escribano Pero Hernández escribe el texto, puesto que "su testimonio sobre los hechos del controvertido gobierno de Cabeza de Vaca tenía un peso doble –su testimonio y su profesión" (Adorno, 1993: 22). Además, como Núñez posee un cargo oficial, "se convierte –según el relato de su escribano- en una figura fuertemente legalista y, desde esa perspectiva, la escritura del yo no tiene cabida" (El Jaber, 2006: 216). Por momentos, se asemeja a una suerte de dictado de Núñez a Hernández. De aquí, la constante (con)fusión entre tercera y primera persona. Desde el encuentro con los payaguaes aparece la primera persona con asiduidad.[2] Sin embargo, al hablar de sí mismo, Hernández utiliza la tercera: "fueron los mismos a la casa de Pero Hernández, escribano de la provincia (que a la sazón estaba enfermo) y le prendieron" (183). Este rasgo constituye un intento de testificar desde fuera, para no parecer parcial y, así, legitimar su discurso.

1 Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, *Naufragios y Comentarios* [1555], México, Porrúa, 2009. De aquí en más, se indicarán entre paréntesis los números de páginas correspondientes a esta edición.

2 Sólo algunos ejemplos serían: "aquella noche tuvimos muy gran trabajo" (148); "comenzamos a caminar" (164), "nosotros, con ellos, estuvimos malos" (150).

ISBN 978-987-3617-74-4

Las condiciones de producción de *Comentarios* difieren del texto más famoso de y sobre Núñez, *Naufragios.* En este último, la escritura sirve para justificar la ausencia del botín económico. En cambio, *Comentarios* intenta argumentar el fracaso de su gobernación y alegar en su proceso. Por eso el narrador, cuya posición ha sido degradada también, utilizará el texto como arma reivindicatoria. Así, "desde la humillación ataca a sus adversarios y desnuda, por esta vía, algunas iniquidades de la conquista" (Iglesia, 1987: 26). Resulta, entonces, el gran panegírico del adelantado.

› ¿Quién es el monstruo?

En primer lugar, el narrador exalta la heroicidad en la figura de Núñez. Su llegada a Asunción el 11 de marzo de 1542 parece la de Cristo en Jerusalén:

> Y como el Gobernador y su gente se iban acercando a ella (ciudad de la Ascensión), por los lugares por do pasaban antes de llegar a ellos, hacían lo mismo que los otros, teniendo los caminos limpios y barridos; los cuales los indios y las mujeres viejas y niños se ponían en orden, como en procesión, esperando su venida con muchos bastimentos y vinos de maíz, y pan, y batatas, y gallinas, y pescados, y miel, y venados, todo aderezado; lo cual daban y repartían graciosamente entre la gente, y en señal de paz y amor alzaban las manos en alto, y en su lenguaje, y muchos en el nuestro, decían que fuesen bien venidos el Gobernador y su gente, y por el camino mostrándose grandes familiares y conversables, como si fueran naturales suyos, nascidos y criados en España. (99-1000)

Resulta notoria la metáfora de la limpieza asociada a la llegada no de cualquier conquistador sino del adelantado Álvar Núñez. Es un claro distanciamiento respecto del gobierno de Irala quien, al parecer, no había logrado controlar a las tribus de la zona, que repentinamente se apaciguan con la llegada del nuevo contingente.

Hasta la descripción de Núñez en la batalla roza la hipérbole: "el gobernador iba delante en su caballo, tropellando cuantos hallaba delante" o "si no se hallara presente el gobernador, la victoria por nuestra parte estuviera dudosa" (116). Como si esto fuera poco, su conducta ante el incendio es ejemplar. Según el texto, Núñez daba de su propia hacienda, alimentaba a los pobladores, ayudaba a hacer las casas y hasta mandó reconstruir la iglesia (131-138).

Se presenta, entonces, a Núñez, como el gobernante que la zona necesita. Su adecuación para tal cargo también se evidencia en otros ejemplos: es benevolente (por ejemplo, manda soltar a los presos que había tomado Gonzalo de Mendoza), victorioso en la batalla (es el único en vencer a los guaycurúes pero no los esclaviza y redime a los incontrolables Guacani y Atabare), piadoso (perdona constantemente "con amor" y "con cariño" a las tribus que acatan sus órdenes), no es tirano (si realiza un fallo fuerte, como la condena a muerte, es con consentimiento del resto de los españoles), no es codicioso,

ISBN 978-987-3617-74-4

contrariamente a Irala en el poder.[3] Por otra parte, es un gran predicador (sus discursos a los indios son constantes y logran apaciguarlos). Permanentemente pide consejo a religiosos, frailes y capitanes, incluso para saber si las luchas contra los indios serían justas y acata aún cuando está en desacuerdo. Raras veces es autoritario, sólo cuando la ocasión lo amerita y este autoritarismo se aplica para con el español.

Justo, persuasivo, firme, sin avaricia. El texto se convierte en una propaganda política destinada a producir la imperiosa redención que Núñez buscará en España.

Por otro lado, el narrador hace hincapié en el buen trato hacia los indios. Núñez se ocupa en aclarar que les paga en retribución por lo que aquellos les dan, se preocupa por su evangelización, castiga a quienes los maltratan, procura las paces (no en sentido estratégico sino humanitario) y refuerza el hecho de que los indios que los guían lo hacen por su propia voluntad. También, respeta sus costumbres (110) y, en general, los describe como seres "galanes", por sus atavíos, a los que "daba gusto" ver en sus canoas o preparados para la batalla, cosa impensable en cualquier otra crónica. Reciben al gobernador "con gran placer y amor". Todos lo quieren conocer, muchas veces da más regalos de lo que corresponde. Frases como "se los daba graciosamente y sin interés alguno" y "todos se van muy contentos y alegres" se repiten a lo largo del texto.

Su fama recorre el territorio. De esta manera y mediante esta construcción heroica de sí mismo, pretende continuar de alguna manera la experiencia de *Naufragios*, derrotero durante el que fue considerado por las tribus de la región una especie de milagrero. Aquí, el narrador parece indicar que con Núñez se acaba el período de inestabilidad política impuesta por Irala y da inicio al sosiego.

De hecho, se destaca que la paz lograda con las tribus se debe al buen trato de Núñez. El indio no es nunca el enemigo más peligroso. A diferencia de lo que sucede al final del recorrido de *Naufragios,* aquí, ya desde el principio el otro es el español. Asimismo, hacia el final del texto y de la expedición, desaparece el término "cristianos" para referirse a los españoles traidores.

Por otro lado, se presenta como un conquistador con experiencia: sabe cómo tratar a los indios y, desde este saber, alecciona a los demás. Se produce aquí una paradoja: Núñez conoce perfectamente a los indios; a quienes no conocía del todo es a los españoles. Además, se presenta como un conocedor los vericuetos del caminar por América.[4] Llama esto la atención puesto que se sabe que la experiencia del peregrinar por el norte de México y sur de los Estados Unidos narrada en *Naufragios* no repercute necesariamente en un conocimiento del espacio rioplatense, tan desigual geográfica y étnicamente.

El panegírico llega a su punto más alto con las alusiones a la maravilla que, para el narrador, habría llegado a América junto con el adelantado. Esto se percibe en, al menos,

3 Las referencias al oro y a la plata son sutiles y sólo aparecen a nivel informativo o ante la posibilidad de rescatar el oro de Ayolas, pero no hay un gran interés en él (de hecho no logra obtenerlo).

4 Recordemos aquí la anécdota en la que los españoles se quejan porque Núñez no los deja reposar luego de comer, pero luego se dan cuenta de que esa exigencia les había evitado el contraer fiebres (89).

ISBN 978-987-3617-74-4

tres ejemplos. El primero cuenta el episodio del puerto de la isla Cabo Verde, isla en la que todos enferman y mueren. Sin embargo, durante los veinticinco días de su estadía allí nada ocurre y todos se maravillan de esto (82). El segundo, es el episodio del grillo, que alerta con su canto a la tripulación, evitando de esta manera un naufragio seguro (83). Por último, el milagro narrado al final: los españoles le adjudican al enojo de Dios una gran tormenta de cuatro días, Dios por las injusticias cometidas para con Núñez. Por esto, piden perdón, confiesan sus mentiras y la tormenta cesa (196). El gobernador es, entonces, redentor tanto de indios como de conquistadores.

Esto constituye, nuevamente, una especie de continuación de los milagros del adelantado durante su recorrido en *Naufragios,* sólo que aquí, al estar relatado por un narrador-testigo, pretende legitimarse el estatus de milagrero de Núñez.

Desde que llega a América, Núñez va tomando posesión de las tierras "por su majestad" (83-84-87-88-98). Sin embargo, nunca se esconde el hecho de que es gracias a los indios que pueden avanzar y hacer la entrada. Sin ellos y sus informes y sin las lenguas, se perderían. Su paso, entonces, resignifica el territorio e inscribe la caminata en una suerte de procesión: Núñez recorre el espacio pacificando, hablando "con amor", mientras acuden los nativos a recibirlo "con placer". Este locus idílico termina abruptamente con el levantamiento de los españoles.

Como todo buen gobernante, Núñez debe ser un evangelizador. En este punto, el narrador alude al símbolo de la cruz que el adelantado coloca a su paso en árboles e indios para identificarlos de los enemigos (123). Resulta, entonces, una forma clara de conversión del paisaje que pasaría, mediante la colocación del símbolo, de hostil y salvaje a cristiano. Y como el indio forma parte del paisaje, se precisa que ellos también, como parte de la naturaleza, lleven la insignia inequívoca de la evangelización.

De hecho, se intensifica la alusión al indio que ya es cristiano, de aquí el ensañamiento al final del texto dando a entender que, a causa de Irala, este trabajo lento pero seguro de evangelización se ha perdido, con la huida de tantos indios. Esta sacralización del gobernador también se observa en la preocupación por la reconstrucción de la iglesia luego del incendio (138), en la orden de quemar ídolos (154-155) y en la contundencia de la frase "el diablo huyó de allí".

Además, según Núñez no permite que los indios traigan las mujeres que habían ofrecido a los españoles (180). Si permite la entrada de mujeres, se indica que es para que reciban su doctrina (123). De esta forma, se posiciona claramente en contra de los excesos de lujuria (135).

Llama la atención el hecho de que, a pesar de esta preocupación evangelizadora, no hay endiosamiento del fraile. Desde el principio, aparecen las figuras de Armenta y Alonso, religiosos que se niegan a evangelizar y que, por eso, deben acompañarlo en la travesía. Según el texto, Núñez debe "rescatarlos" dos veces. El narrador cuenta que estos frailes pretenden huir, enojados porque Núñez les reprende el adelantarse para recibir tributos de los indios. Entonces, se indica que los rescata y que de no ser así, habrían pasado grandes trabajos (94). En otra oportunidad, intentan escapar a Brasil, llevándose treinta y

ISBN 978-987-3617-74-4

cinco mujeres con cartas para el rey en que se acusaba al gobernador. Éste levanta cargos y los religiosos terminan presos (136-137).

Por otra parte, la monstruosidad del español se plantea desde el comienzo del texto con la llegada a Asunción: el texto se cierra y se abre con la ciudad en caos, enmarcado por las gobernaciones de Irala, puesto que sus pobladores están disconformes y se viven continuas peleas contra los indios, quienes deben combatir pues no reciben buen trato de los españoles.

Durante el proceso contra Álvar Núñez, se hace hincapié en la representación de la violencia. Desde el principio, aún sin encontrarse con Irala en Asunción, hay referencias al suceso con Ayolas (85). Se señala a Irala como culpable de su muerte e inepto por sus decisiones como capitán. Más adelante, en el capítulo XLIX, retoma el suceso de Ayolas:

> Y si Juan de Ayolas los hallara adonde los dejó, él se embarcara y los otros cristianos, y los indios no los mataran; locuaz hizo el Domingo de Irala con mala intención, y porque los indios los matasen, como los mataron, por alzarse con la tierra, como después pareció que lo hizo contra Dios y contra su rey, y hasta hoy está alzado y ha destruido y asolado toda aquella tierra, y ha doce años que la tiene tiránicamente. (143-144)

Apenas llegado a Asunción, prohíbe un tributo excesivo y desde allí, "le toman odio, enemistad e intentaron por vías indirectas hacerle todo el daño y mal que pudiesen" (106). El fracaso de su gobernación comienza a evidenciarse a partir del dictamen de Núñez mediante el que intenta encauzar el desenfrenado mestizaje (El Jaber, 2001: 107). Según Salas, la actitud de censura y vigilancia constantes en Núñez, procurando imponer una austeridad imposible fueron decisivas para este fracaso (1960: 192). Para el narrador, el nuevo gobernador electo, Irala, "era el de menos calidad de todos y siempre haría lo que los demás capitanes le mandasen" (184).

Se encuentra así otro tipo de despojamiento que en *Naufragios:* a Núñez se lo estaría despojando de un poder merecido. En la narración de este proceso existe más minuciosidad que en la descripción de las batallas contra los indios. Por citar algunos ejemplos, el narrador hace hincapié en la enfermedad de Núñez, en la acusación de tirano, en el saqueo de su casa, en las mentiras que se dispersan para difamarlo y en su propio encarcelamiento, por ser simpatizante del gobernador destituido. Además, la narración de su prisión se encuentra novelada: Núñez está débil, en plena oscuridad, delgado, engrillado, lastimado, cuidado por aquel que más lo detesta (Sosa). Incluso su deportación es una prisión: debe navegar encerrado y hasta intentan envenenarlo con rejalgar. Aquí el narrador indica que la mayor parte de la gente sigue del lado de Núñez y si calla o no acciona es por miedo. Esta ficcionalización del retorno a España pretende dar cuenta de la injusticia que se ha cometido con él.

Por otro lado y siempre según el narrador, el gobierno de Irala es una vuelta al caos. Con él, se reactivan las entradas para buscar oro y plata, las persecuciones y las traiciones que habían caracterizado la gobernación anterior, el despoblamiento, el saqueo a tribus amigas, los abusos para con los indios y la permisión de la antropofagia.

ISBN 978-987-3617-74-4

En *Comentarios,* las alusiones al registro escrito cobran especial relevancia como representación que revalida la figura del escribano. Así, sorprende en el texto la presencia de numerosas cartas.[5] Asimismo, durante el saqueo a la casa del gobernador, se detalla la forma en que se arrebata el arca con los procesos hechos contra los oficiales, remitidos a su majestad (183), papeles que viajarán estratégicamente en el bergantín con Núñez dado que "el que llegaba a adueñarse de los documentos comprometedores, libre de manipular la historia a su antojo, se pondría a salvo de las acusaciones que ellos podían contener" (Lienhard, 1990: 32). Hay poderes, instrucciones, libelos, documentos difamatorios, graffitis y legajos que se mandan a escribir con sucesos que nunca pasaron e hicieron firmar insinuando que Núñez era injusto (193-194).[6] Fundamental resulta también la carta que la india se pone entre los dedos del pie, a pesar de que la desnudan para comunicar a Núñez con los de afuera (187), en un episodio en el que se intenta relevar la camaradería tanto de indios como de ex compañeros de Núñez.

Por supuesto, la narración del mismo texto es, en sí, el mejor alegato acerca de las injusticias vividas por Núñez en Asunción. Entonces, el contenido de los escritos, dónde están colocados y quiénes los leerán serán cuestiones imprescindibles en el texto.

› *Algunas conclusiones*

Como plantea Ricardo Rojas, este es un texto inusual puesto que "denuncia lo que otros no denunciaron" (1948: 113). Aquí es el español el causante de tiranía, miseria y caos. El indio se presenta como un ser sumiso, casi por completo evangelizado, imagen bastante alejada de la realidad puesto que Buenos Aires había sido abandonada y Asunción se veía asolada por tribus belicosas. Sin embargo, en las disputas de poderes y jerarquías entre los conquistadores, no hay mayor enemigo que aquel que comparte la cultura propia y, por eso, pelea con las mismas armas y códigos.

El indio, el "monstruo" por antonomasia de los textos coloniales es, aquí, uno más de los tantos obstáculos que los conquistadores deben sortear, de la misma forma en que atraviesan pantanos, cruzan ríos y evaden cascadas. Es, así, cosificado y retratado como una parte más del territorio que se puede amoldar fácilmente a las necesidades del europeo.

Si lo monstruoso se relaciona con una preconstrucción basada en un imaginario y la llegada al Río de la Plata es una desmitificación constante, ¿de qué manera se gesta la inversión de la monstruosidad? A través de los intereses creados: cargos, oro, plata,

5 Núñez está pendiente de avisar o pedir información a los suyos y envía muchas (97-98). Mendoza también envía cartas (133-134-172). Núñez envía carta a Irala, pidiéndole buen trato a los indios (135).

Está la carta que encuentra Pedro Cabeza de Vaca en el mástil del puerto del Río de la Plata (leyenda: "Aquí está una carta"), firmada por Cabrera e Irala, en la que anunciaban el despoblamiento del puerto y el viaje a Asunción (129). Además, se promulgaba gobernador de la provincia.

6 Este caudal escrito produce que los legajos sobre el proceso de Núñez sean enormes.

ISBN 978-987-3617-74-4

libertinaje, categorías fundamentales ante la mirada imperialista. Así como el Río de la Plata es el espacio inusual por excelencia, en el que nada de lo esperado se realiza, con el monstruo sucede lo mismo. Será aquel enemigo en la disputa por las riquezas, el poder y el territorio.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Adorno, R. (1993). Discurso jurídico, discurso literario: el reto de leer en el siglo XX los escritos del XVI, en *Memorias JALLA.* La Paz, Universidad San Andrés, 15-25.

Adorno, R. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad, en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* XIV, n° 28, 55-58.

El Jaber, L. (2001). Asunción: el Paraíso de Mahoma o la Sodoma del Plata, en *Latin American Literary Review,* vol. XXIX, n° 58, julio- diciembre, 101-112.

El Jaber, L. (2006). Tierra, sangre y nombre. La escritura de la identidad, en Jitrik, N. (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI.* Instituto de Literatura Hispanoamericana, Alción.

El Jaber, L. (2008). Fronteras en movimiento. Historia de una dinámica (siglos XVI y XVII), en Batticuore, G., El Jaber, L., Laera, A. (comps.), *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina.* Rosario, Beatriz Viterbo.

Iglesia, C., Schvartzman, J. (1987). *Cautivas y misioneros: mitos blancos de la conquista.* Buenos Aires, Catálogos.

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988).* La Habana, Casa de las Américas.

Mason, P. (1990). *Deconstructing America. Representations of the Other,* Londres, Routledge.

Núñez Cabeza de Vaca, Á. (2009 [1555]). *Naufragios y Comentarios* [1555]. México, Porrúa.

Rojas Mix, M. (1993). Los monstruos: ¿mitos de legitimación de la conquista?, en Pizarro, A. (ed.), *América Latina: Palavra, Literatura e cultura*. Sao Paulo, Memorial, 123-150.

Rojas, R. (1948). *Historia de la Literatura Argentina,* Tomo I: Los coloniales, Vol. 3. Buenos Aires, Losada.

Salas, A. (1960). El paraíso de Mahoma, en *Crónica florida del mestizaje de las Indias. Siglo XVI.* Buenos Aires, Losada.

Todorov, T. (2008). *La conquista de América. El problema del otro.* Buenos Aires, Siglo XXI.

ISBN 978-987-3617-74-4

Cuán normal es arrancar el corazón. El Himalaya o la moral de los pájaros*, de Miguel Ángel Bustos*

María Amelia Arancet Ruda / Conicet – UCA – UNTREF

› *Historia del monstruo*

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) Miguel Ángel Bustos construye un sujeto monstruoso, no del todo nuevo en él. Ya lo había dado a conocer en algunos de sus libros anteriores, como *Fragmentos fantásticos* (1965) y *Visión de los hijos del mal* (1967). En ellos tomaba cuerpo en la figura del maldito, desplazado de la norma por herético, por incestuoso, por suicida y por asesino. El maldito es metáfora del exceso -uno de los rasgos propios de la monstruosidad- y es monstruo moral: con una intensidad varias veces multiplicada desea lo que no hay que desear, dice lo que no se debe decir, hace lo que está prohibido hacer. Por carecer de estas necesarias represiones, el maldito es, asimismo, un niño caprichoso, a veces enojado ante los límites que se le oponen. Podríamos hablar de un exceso que nace de la carencia.

En el libro inicial, *Cuatro murales* (1957), el primer relato, "Niño y fantoche", presenta un intento de construcción de un gólem, del que no conocemos el resultado hasta el último libro, donde, sin haberlo visto nunca, sabemos qué fue de él (Bustos, 2008: 285). Este hecho se vuelve simbólico, el gólem planteado en el primer libro, cuyo paradero ignoramos y el cual es retomado en el libro final. Este ensayo *golémico* sienta las bases de la acción discursiva que Bustos llevará a cabo a lo largo de su producción literaria: convocará lo diverso para componer un sujeto. Más específicamente: reunirá distintas tradiciones esotéricas, místicas, científicas y literarias para dar origen a una subjetividad rara, propia y ajena a la vez, que deberá peregrinar hasta la cima del Himalaya, donde alcanzará "la Noche del Verbo" (Bustos, 2008: 308). El protagonista de *El Himalaya…* es, metafóricamente, un gólem armado con paciencia a lo largo de los años; su misión es recorrer una geografía que es combinación de fantasía y de unos pocos elementos externamente referenciales, tales como el manicomio, el mar atravesado por los conquistadores y la profusa vegetación americana. Tal geografía, con visos de maravillosa, en algo similar a la de Lewis Carroll –autor a quien Bustos cita en *El Himalaya…* y a cuyas obras hace alusión- es la del espíritu del yo poético. Este espacio ostenta, a la vez, rasgos monstruosos, en tanto se puede asimilar al laberinto –pero ese será tema para otra ocasión–.

En el segundo libro, *Corazón de piel afuera* (1959), la sensibilidad extremada, a veces hasta la exasperación, sutilmente deja paso a lo monstruoso, que llegará de manera más firme en los libros tercero y cuarto, antes referidos, donde la anécdota del malditismo, con sus correspondientes citas de autoridades, ocupa el plano principal.

Finalmente, lo monstruoso pasa al discurso mismo en el último libro, *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), característica que, indirectamente, ya señalara Enrique Pezzoni al predicar de su atmósfera que le resultaba "casi irrespirable". Este aspecto de la modalidad discursiva, altamente abigarrada, tiene varias causas. Entre ellas, su asociación con distintos discursos: el discurso psicótico, los códices precolombinos, las disquisiciones científicas, por ejemplo.

ISBN 978-987-3617-74-4

En efecto, la locura –entendida de manera muy general– es un estado en el que el sujeto incursiona ocasionalmente, y tiene conciencia de ello; entre otras cosas, este ingreso en la demencia deja su marca en el texto mediante le inserción de percepciones alteradas, muy afines al surrealismo con que tanto se ha vinculado a Bustos: "Lluvia de hierro fundido, arena de sol lejano fue el canto de los pájaros *detenidos* en las tinieblas *arriba*, golpeando, para hacer visibles por el ruido sus alas; las cabezas de los mástiles y las banderas". (Bustos, 2008: 284). La locura, asimismo, está presente como una forma más de padecimiento, de la que el sujeto es consciente: "En aquel tiempo del triste colegio; en *aquel* que jamás recuerdo; soñaba con tigres y pájaros en lucha y mi corazón era el desierto y el cielo, el sol y la luna de aquel mundo final. […] . Y el ángel de la locura, el ángel de la fiebre mira, *en mí*, al monte coronación el Verbo: *escribo* para que me sea dado el Silencio" (Bustos, 2008: 256).

También, como dijimos, hay afinidad con los textos precolombinos, semejanza sostenida por una intención deliberada, según declaraciones del mismo autor en entrevistas.

En tercer lugar, para exponer su metapoética, Bustos toma elementos de la física nuclear: "El procedimiento para lograr un campo en movimiento de imágenes es: Poseer la *cohesión-revolución atómica* de la materia haciendo con palabras lo que es en su totalidad, un fenómeno de unidad cósmica. Las palabras nacen para engendrar en luz un campo en movimiento que está en perfecto acuerdo con sus moléculas *sonoras*." (Bustos, 2008: 250)

El exceso, de belleza o de fealdad, es marca constitutiva de *El Himalaya…*[1] Dejando de lado las propiedades del discurso, en este breve desarrollo nos centraremos en lo monstruoso de los sacrificios humanos y en algunos monstruos, sobre todo en una figura femenina enigmática en la obra, que cada tanto aparece y que está en relación con lo sacrificial, además de poseer alto valor simbólico.

› *Sacrificios humanos*

Lo más destacado de la diégesis monstruosa en *El Himalaya…* está en la realización de sacrificios humanos, presentados en dos momentos próximos en la sucesión del texto. Esta obra se divide, a modo de capítulos, en tres libros. Los sacrificios están en la Tercera Parte, "La Tierra Naciente", y en el "Monólogo de Marina en el día de Malinal".

"La Tierra Naciente" refiere la vida una vez llegados a América los conquistadores españoles. Tiene la forma de una enumeración de días con sus hechos, emulando los diarios de viajes o las crónicas:

> PRIMER DÍA:
> Desembarcamos en Tierra-Firme y en el nombre del reino lejano que nos enviaba, bajo banderas de rapiña, comulgamos.
> Y toda *alianza* fue rota con el cielo. (Bustos, 2008: 293)

Hay que destacar que con anterioridad, en la misma obra, se habló de la Eucaristía,

1 Al respecto hemos hecho algunos avances bajo el título de "*El Himalaya* o la salvación sacrificial", de 67 págs. (mimeo).

ISBN 978-987-3617-74-4

específicamente de la Primera Comunión del yo protagonista, sujeto del enunciado y de la enunciación. Y tal como se presenta el hecho, no es una evocación infantil de un acontecimiento social, sino el registro harto solemne de un rito que en *El Himalaya…* adquiere carácter doble, el de la religión oficial y el de la peculiar religión de este sujeto:

> En mi Primera Comunión […] llevé mi cristal. […/…] Avancé por la nave, sin mar sin cielo, hasta el altar y comulgué, tomé sí el pan del dios de los cristianos y lo sumé a mi pecho salvaje, antiverbal.
>
> Allí, en la cueva de los átomos divinos, unido al estruendo de los ángeles custodios de su misterio alcé *mi* Señor, mi cristal. (Bustos, 2008: 244/245)

El sacrificio eucarístico, sacado de contexto, es un sacrificio humano presentado en términos de rito simbólico.

Continúa la crónica:

> SEGUNDO DÍA:
>
> Los jueces del Santo Oficio celebraron su oficio santo en los acantilados y la sangre de su sacrificio cayó al mar.
>
> Y fue púrpura y muerte hasta el mediodía.
>
> Y un Sol Negro se elevó de las aguas. (Bustos, 2008: 293)

Estas muertes no tienen sentido sagrado alguno; en verdad, Bustos está siendo irónico respecto de la santidad de la misión conquistadora y evangelizadora.

Por razón de tiempo, no podemos analizar ahora día por día. Lo cierto es que se van mezclando las muertes sacrificiales y los tipos de creencias. Cada vez más confundidos, los acontecimientos externos e internos toman el carácter de lo atroz, expresamente dicho:

> En el sueño *vi* y *siento* que es la cueva la soñante de sus acantilados y su cúpula infinita que cuelga; *atroz*; sobre el lago de los esmaltes o todo el *peso* del mineral contra el aire inmóvil. Tal vez el vasto *silencio* en su temblor, engendra y devora *vida* y *muerte* en su eterno retorno. *Vi* una sucesión de murallas y todas ocultaban patios, patios de losas oscuras, y Aquelarre me miraba quieta y lejana *siempre*. (Bustos, 2008: 295)

En el registro de este avance de pesadilla hay dos figuras que se destacan con nitidez: Marina y Aquelarre. En relación con ellas se da el segundo momento asociado con los sacrificios humanos, una de las partes más conmovedoras de la obra y que posee mayor autonomía. Se trata del cierre del monólogo de la Malinche, donde ella es la sacrificada al modo azteca tradicional, a manos del personaje enigmático por antonomasia en la obra: Aquelarre. Este personaje femenino aparece varias veces antes del ritual, siempre con visos de hierofanía. Así, con una belleza elevada, se la ve la vez primera: "Aquelarre, la desnuda la inocente que camina sobre campos de fuego, en campos de llamas frías ramas del árbol de la muerte, comulga en su cuerpo". (Bustos, 2008: 245) Es la mujer de la suma belleza, entre encantadora y aterradora, pero no por su aspecto, sino por sus atributos. En la segunda aparición –ya en el manicomio- se la menciona así: "Pues, si esta casa es Revelación en la frontera de lo Atroz, es también el caos antiguo y sin tiempo, el caos donde vive, *en eternidad*, Aquelarre: la niña de las niñas; que devora a los hombres, que son ya delirio, por piedad o por secreta alquimia analogía de la lluvia" (Bustos, 2008: 259). Hay en esta figura un poder ominoso, todavía latente. De ella se agrega: "Aquelarre ama al Snark en el incendio de los Polos" (Bustos, 2008: 268) El *Snark*, de Lewis

ISBN 978-987-3617-74-4

Carroll, es un monstruo propio de un bestiario medieval, engendrado por hibridación en su imagen y en su nombre, '*snake*' y '*shark*', y de connotaciones fálicas duplicadas.

La monstruosidad del sacrificio, entonces, se hace mayor por el contraste, dado que quien extirpa el corazón del pecho, con su propia mano, y lo sostiene sangrante, palpitante, es el personaje más bello de la obra. Antes del sacrificio aparece, en medio de la borrasca en el mar, de esta manera: "DESCENDIÓ sobre el mar de mercurio luna en llamas sombra en el millón de soles. Llegó y nos miró, me miró y su manto era de plumas y una piedra azul había en su pecho: AQUELARRE. Y ya para siempre; oculta o visible; ella mira hacia el Himalaya" (Bustos, 2008: 287). La deformación por exceso incomprensible es lo percibido por el lector; ante la víscera arrancada y expuesta, el horror es el efecto anímico. Cito apenas unos fragmentos del monólogo de Marina y, luego, el sacrificio:

> ¿Eres Quetzalcoatl?; dominador de los infiernos; que vuelves a restaurar la antigua inocencia del «rostro y del corazón» […]/
>
> No señor; mi capitán; no eres el Sol Que Vuelve; caes como un Sol Negro devorador de todos los Soles.
>
> […]
>
> ¿Volveré a la región de la flor y del canto?/
>
> […]
>
> PAYNALA
>
> llueve como nunca en Paynala y como ya jamás en MALINAL.
>
> Gritó Aquelarre iluminada por cielos de sangre, oró, y con su puñal arrancó el corazón de Marina, esclava.
>
> LIBRE
>
> liberación del sueño
>
> liberación del día
>
> LÍBRAME de la LIBERACIÓN para que pueda ser LIBRE.
>
> Y Marina *desapareció* en el puñal de Aquelarre y Aquelarre huyó, inocente y homicida con su corazón que tiembla libre, ESCLAVO y LIBRE ya sin sueños, sin soles, sin edad. (Bustos, 2008: 298/300)

Fascinación y rechazo. Como señala Julia Kristeva, lo abyecto está rodeado de lo sublime (1980: 20), lo cual es esencialmente desmesurado y desbordante[2].

A la par de este monstruo mayor, Aquelarre, la más bella y la más cruenta, hay otros. Por ejemplo, elige algunos de los personajes del panteón azteca, sumamente chocantes para nuestra sensibilidad hoy -como sabemos, son los parámetros culturales los que determinan la categoría de anormalidad, y su grado-, puesto que en ellos la marca de lo abyecto no se esconde, por lo cual resultan revulsivos. Menciono dos casos: Coatlicue, una mujer cuya cabeza tiene medio cráneo expuesto y que, además, está vestida con una falda de serpientes vivas y en movimiento.

2 Dice Kristeva que lo abyecto bordea, por un lado, el síntoma somático y, por otro, la sublimación. "El síntoma: un lenguaje que, al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero, inasimilable, monstruo, tumor y cáncer, al cual los escuchas del inconsciente no oyen, ya que su sujeto extraviado se agazapa fuera de los senderos del deseo. La sublimación, en cambio, no es más que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que en realidad sólo son un trans-nominal, un trans-objetal. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de lo sublime. No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir" (Kristeva, 1980: 20).

ISBN 978-987-3617-74-4

Otro es Xipe-Totec, el "señor desollado" (Bustos, 2008: 303), que se había quitado la piel para alimentar a la humanidad; las víctimas a él ofrecidas eran desolladas vivas. Ambos dioses están representados en el *Códice Borgia*, que era el que, aparentemente, más había consultado Bustos; y el que más información tiene acerca de sacrificios humanos.

Otro monstruo proviene de la antigüedad clásica: Polifemo, presente desde el nombre el "Libro Tercero. Polifemo". Este gigante con un único ojo en medio de la frente es monstruo físico, por exceso de tamaño y por carencia de órganos, y cumple la función de ser guardián del Himalaya. En este paso previo al logro de la cima, vuelve a aparecer Aquelarre (Bustos, 2008: 305). Como casi todo monstruo, esta mujer es expresión de un deseo y es conjuro de un temor. En verdad, más allá de *esta* mujer, históricamente la mujer, genéricamente hablando, ha sido vista como monstruo, desde Aristóteles hasta la Edad Media –y un poco más allá-, quien identificaba en ella, con clara misoginia –según señala Raúl Dorra- un "«monstruo concupiscente» cuyo poder de atracción era tan fuerte como su actividad destructora" (Accame, Santamaría y otros, 2000: 54). En la Edad Media la figura de la bruja era la de la mujer fornicadora por antonomasia, y, como si esto fuera poco, su *partenaire* era el demonio. En *El Himalaya…* desde el punto de vista onomástico, esta feminidad monstruosa es una hipérbole, ya que, como sabemos, 'aquelarre' significa 'junta nocturna de brujas'. Otra vez lo monstruoso por exceso: de maldad, por el comercio con el diablo; y por el número: no es una sola bruja, sino muchas.

› *Conclusiones parciales*

Lo monstruoso en *El Himalaya…* es genético, ya que por medio de ese componente Bustos hace patente la presencia del otro. Una presencia que podrá negarse, pero que no por ello será ausencia. Lo latinoamericano, aquí encarnado en uno de sus pueblos originarios, con sus tradiciones –precisamente la más diversa y alarmante de todas para el orden burgués-, es un gran monstruo en relación con la cultura argentina que se quiso gestar en el S XIX. Para la nación blanca y civilizada que se buscaba construir, la influencia de tal cultura era temible. Para la situación nacional, y continental, en los años 60 y 70, lo latinoamericano vuelve a representar la fuerza no domeñable de quienes están en mayor conexión con lo telúrico y en menor contacto con el poder.

Aquel maldito que había hecho eclosión en el tercero y en el cuarto libro de MAB, en el último adquiere otros rasgos, al sumergirse en un mundo onírico, cuasi de pesadilla, y atravesar zonas oscuras donde el sacrificio de seres humanos es habitual. El derrotero espiritual solitario y *border* que sigue el protagonista de *El Himalaya…* es una pérdida, en términos de productividad, que sólo puede tener lugar en los márgenes, especialmente en los que equivalen a aniquilación, como los manicomios. Recordemos que la catábasis comienza allí.

El exceso de vitalidad que se representa en *El Himalaya…* es lo innegablemente monstruoso. Se trata de lo que Georges Bataille llama el lujo del desperdicio: una exuberancia del ser que debe canalizarse de maneras que desbordan los fines utilitarios.

El monstruo en Bustos es discursivo –la palabra que arrasa, que doblega, que aplasta-, es simbólico –la figura de Aquelarre en sí misma posee un enigmático valor insoslayable- y es

ISBN 978-987-3617-74-4

moral. Casi no hay monstruosidades físicas. Sí, en cambio, existe una monstruosidad moral a la que –parece decir- nadie es ajeno. Quizá la estrategia para acercar tanto lo que cualquiera querría considerar ajeno es que cuando presenta lo atroz, lo hace sin emitir juicios de valor. Está tomando, claramente, la perspectiva del 'otro' respecto de la llamada civilización occidental. Podríamos decir que hace un cuestionamiento semejante al que presenta Søren Kierkegaard en *Temor y temblor*, pero a la inversa: Kierkegaard plantea que desde el punto de vista en que se presenta a Abraham en el *Génesis*, éste es un hombre santo; pero desde la perspectiva actual, desacralizada, es un mero asesino; peor aún: un filicida. Así, desde la mira contemporánea, el sacrificio humano es una aberración; pero, desde la consideración religiosa náhuatl es un acto piadoso y liberador. Así es respecto de Aquelarre y de Marina, y no deja de sorprendernos.

Por otro lado, lo anormal o monstruoso no es, únicamente, la expresión de un sujeto exacerbado. Al poner en relación su contemporaneidad -1960/1970- con la Conquista, Bustos plasma una denuncia crudísima desde el punto de vista político y, todavía más general, desde una óptica meramente humanitaria. En *El Himalaya o la moral de los* pájaros, Miguel Ángel Bustos logra que la organización social se enfrente consigo misma, en el presente y en el pasado. Las abiertas escenas de exterminio de entonces, no tienen por qué diferenciarse de las mucho más ocultas de ahora.

Queda de relieve la monstruosidad del poder, que por superabundancia de recursos sencillamente puede oprimir y matar sin mayor obstáculo. En este sentido, *El Himalaya…* actúa como alegoría de Latinoamérica, especialmente en esos años, y del mundo en general. Desde este enfoque, no hay dudas respecto del regionalismo –en un sentido continental- ni de la universalidad de esta obra de Bustos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Accame, J., Santamaría y otros (2000). *Monstruos: Ensayos*. San Salvador de Jujuy: Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Jujuy.

Bataille, G., Belloro, L. A., Fava, J. (2007). *La parte maldita: Ensayo de económia general*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Bustos, M. A., Bustos, E., Gelman, J. (2008). *Visión de los hijos del mal: Poesía completa*. Buenos Aires, Argonauta.

Kierkegaard, S. (1985). *Temor y temblor*. Buenos Aires, Hyspamérica Argentina.

Kristeva, J., Rosa, N., Ackerman, V. C. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Ce ́line*. México, D.F., Siglo XXI.

ISBN 978-987-3617-74-4

En historias abiertas no entran Monstruos[1]

Micaela Finkielsztoyn / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

> *...Aquel monstruo se declaró por cabeza de aquel ejército confuso, intitulándose fuerte caudillo de la nación Marañona; nombre, que puso a sus soldados y al río por los enredos y marañas que en él fraguó su maldad... (Oviedo y Baños, 1992: 156)*[2]

Con este fragmento, el letrado criollo José de Oviedo y Baños estiliza en su *Historia de la conquista y población de Venezuela* el momento en que Lope de Aguirre dejó de ser sólo un explorador rebelde, sanguinario y codicioso para transformarse en algo más. A partir del asesinato de Don Fernando de Guzmán –líder de la expedición a El Dorado sostenido e impuesto por este-, Aguirre inició una escalada de atrocidades que habrían de separarlo del género humano, al menos desde el plano de la discursividad. El presente trabajo intentará deconstruir la figura monstruosa de Lope de Aguirre: analizar su puesta en discurso, su rol en la construcción del ser criollo y su funcionamiento dentro del género historiográfico, en comparación con otra figura histórica también rotulada como monstruosa: Lucio Catilina.

Comencemos por analizar el concepto de monstruo. El *Diccionario de Autoridades*, publicado apenas años después de la obra de Oviedo y Baños lo define como:

> 1. Parto ú producción contra el orden regular de la naturaleza. Viene del latino ´*monstrum*´ (...); 2. Por extensión, se toma por cualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea; 3. Por translación, se llama lo que es sumamente feo (Real Academia Española, 1965: 598-599).

Ya sea por exceso o por defecto, lo monstruoso es algo fuera de lo común, cuya relación con la normalidad es de una problemática oposición, como lo remarca la preposición "contra". Etimológicamente, el término proviene del verbo latino *moneo*, que significa "hacer pensar, advertir, aconsejar", conectándolo así con el plano de lo augural. Monstruo es el prodigio que los dioses envían a los hombres para que estos reflexionen acerca de su presente y su futuro. Con el paso del tiempo, su significado se fue desplazando –Cicerón fue el primero en utilizarlo para descalificar a Catilinia en el *Pro Caelio* (12. 9,10)-, pero siempre conservó algo del orden de lo ejemplar y lo ominoso, precisamente por su carácter sobresaliente, ajeno a toda clasificación.

› *La función social del monstruo*

Construido como una figura marginal, ya sea que habite en los confines geográficos o en los discursivos, en el borde de lo indecible; el monstruo está ahí para trazar los límites de la

[1] El presente trabajo fue adaptado a partir de una monografía, trabajo final de la materia Literatura Latinoamericana I (2010), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[2] José de Oviedo y Baños. Historia de la conquista y población de la provincial de Venezuela, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992. Todas las citas se harán sobre esta edición y se indicará a continuación de cada una y entre paréntesis el número de página.

ISBN 978-987-3617-74-4

mismidad y dar comienzo a lo Otro. Es la huella de todo aquello que una cultura ha hecho invisible y ha silenciado: problematiza sus sistemas de valores. Se opone a la anulación de las diferencias y a la ficción de homogeneización del tejido social, alzándose como una individualidad sobresaliente e irrepetible. Lo más inquietante del monstruo es que a pesar de ser confinado al exilio, socava una sociedad desde adentro, ya que no sólo es hijo de ella, sino que además, es la evidencia viviente de la transgresión a sus leyes. Como bien señala Fernando Savater (1985:196) "*el monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser representado por este como infractor de la ley"*. Un monstruo existe porque la sociedad que le dio origen es monstruosa, aunque no se atreva a admitirlo. En consecuencia, en lugar de dar cuenta de la fragilidad de su sistema de normas, estigmatiza la figura de quien las transgrede y la expulsa de su seno, antes de que pueda decir palabra. ¿Pero qué sucede cuando el monstruo sale del escondite en el que se lo tiene y se hace discurso? Veamos cómo construye Oviedo y Baños la figura de Lope de Aguirre en una doble dimensión: su apariencia y su conducta.

› *La gesta del monstruo*

> ...Y porque en el ínterin no se le olvidase la bárbara costumbre de derramar sangre humana, con que se alimentaba el corazón de aquella fiera, sin más motivo que un chisme hizo ahorcar a Henríquez de Orellana... (160).

Si tenemos en cuenta esta cita y aquella con la que iniciamos el trabajo, podremos ver que en la descripción de Aguirre funcionan una serie de oposiciones, tales como civilización/barbarie; hombre/fiera; orden/caos con una clara finalidad: individualizar a Lope de Aguirre y ubicarlo en las antípodas de lo humano, fuera del "nosotros" discursivo que se busca construir. En este mismo sentido juega la deixis de la primera cita, en la que el único pronombre utilizado es "aquellos", evidenciando un distanciamiento del enunciador respecto de lo enunciado, como si Oviedo y Baños se parara desde la distancia discursiva para señalar al caudillo.

Asimismo, resulta interesante analizar cómo las acciones de Lope de Aguirre son teñidas de un tinte de irracionalidad y, dado que –en el juego de oposiciones- lo racional en el texto de Oviedo y Baños viene funcionando asociado a lo real, también se las tiñe de irrealidad. Su accionar incomprensible e hiperbólico (matar apenas por un rumor) se transmite, a su vez, por contagio su ejército de marañones, quienes son descriptos como "*ejército confuso"* (156). No contento con ello, el narrador busca una vinculación semántica entre el nombre "marañón" y el desorden, creando así una etimología a partir de la cual el término está asociado a los "*enredos y marañas*" que tramó Lope de Aguirre.

Volvemos a encontrar otro procedimiento de quita de realidad al texto, todo en Oviedo y Baños está reduplicado, en la apelación al campo semántico de lo dramático y lo ficcional. El nombramiento de Fernando de Guzmán como Príncipe del Perú es "*una farsa que compuso la tiranía para el teatro de aquel reino*" (156). Reducir la empresa marañona a una pieza teatral le quita no sólo credibilidad y racionalidad, sino también entidad. Conforme a esta lógica, el nombramiento de Guzmán no existió (o nunca debió haber existido): deviene un no-ser.

Avanzando hacia la dimensión física del monstruo, es necesario hacer nuevamente una

ISBN 978-987-3617-74-4

aclaración: Lope de Aguirre es feo y pequeño desde su nacimiento, pero esos atributos solos no bastan para hacer de él un monstruo. La monstruosidad de Aguirre es el doble producto de la apariencia natural *más* la mutilación física -que paradójicamente tuvo lugar en una batalla en la que el futuro rebelde aún luchaba desde el bando español- y la simbólica, marcas que los sucesivos fracasos dejaron en su espíritu, volviéndolo hosco y resentido, al punto de remitirle una carta al Rey de España por la que decide desnaturalizarse de su reino.

Hecha esta salvedad, avancemos en el análisis del texto. En su necrológica del marañón, Oviedo y Baños sostiene que "*su persona fue siempre a la vista despreciable, por ser mal encarnado, muy pequeño de cuerpo, flaco de carnes...*" (199). La fealdad de Aguirre puede ser aquí tomada como señal de algo desgraciado, la equivalencia visible del mal. Como retoma José Miguel Cortés en *Orden y Caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes* (1997), la cosmovisión cristiana entiende que el hombre –creado a imagen y semejanza divina- es transformado por el pecado. Su fealdad exhibiría ese alma perdida, tal y como también lo revelaría el hecho de que su cuerpo hediera apenas muerto. Su mutilación, asimismo, puede comprenderse como la ruptura de la totalidad orgánica de su cuerpo y, en desplazamiento metonímico, como el caos y el desorden que generó Lope de Aguirre en un cuerpo mayor: la sociedad de su tiempo. Él y la Corona terminan hiriéndose mutuamente: luchar para el Rey lo dejó lisiado; por lo tanto Lope de Aguirre decide vengarse, apropiándose de las tierras por donde pasa, desnaturalizando a sus marañones y conquistando el Perú. La única diferencia es que Aguirre no logra amputar ni las almas ni los territorios en cuestión a la Corona, mientras que esta sí le infringe una herida permanente en su cuerpo. Aún a pesar de su fracaso, la figura de Lope de Aguirre vuelve para España en la pluma de Oviedo y Baños como lo "intolerable" que se debe dejar atrás, dado que es el reflejo del manejo defectuoso de la política en América, la cual para el siglo XVIII se arrastraba y cojeaba como lo hacía él dos siglos antes. ¿Cuándo y por qué se produce este tipo de vueltas?

› *Oviedo y Baños y el criollismo monstruoso*

Como sostiene Josefina Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria,* las fiestas de los monstruos se dan cuando "se produce o se anuncia un ascenso de las masas al poder: cada vez que las voces imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio de la patria" (Ludmer, 2000: 158). Recontextualizada, esta cita se vuelve elocuente ya que, pensando en las condiciones que rodean a la escritura de Oviedo y Baños, se encontrará que se trata de uno de los primeros criollos que se hace del aparato de enunciación, en general en manos de las autoridades coloniales peninsulares, para dar voz a un grupo en crecimiento y ascenso, que aún es ignorado y desestimado por el grupo dominante. En este sentido, la operación del letrado venezolano es doblemente valiosa, ya que no sólo desafía la historiografía oficial acerca de las Américas, sino que además instaura una nueva cosmovisión, al comenzar a hacer historia desde la propia región en que la vive. Es una de las primeras veces que, además de "ponerle el cuerpo a la historia", como sostiene Lavallé (1993), un venezolano puede escribirla.

Sin embargo, esta no es la única voz que se lee en *Historia de la conquista*. Casi como una contaminación, están también las voces de los "antiguos" -los primeros españoles en asentarse y

ISBN 978-987-3617-74-4

conquistar América-, encarnadas en la figura de Lope de Aguirre, más precisamente a través de las cartas que le remite al Rey de España. Este diálogo trunco, puesto que Oviedo y Baños se encarga de reducir a quien fue su antecesor, entablado entre el criollismo del siglo XVIII y los fundadores del movimiento en el s. XVI, es el que le da a la obra su carácter monstruoso.

La *Historia de la conquista*, además de intentar alzarse como una voz legítima en la historiografía de América, intenta construir un linaje criollo que se proyecte hasta su tiempo de enunciación y que evidencie que los venezolanos del siglo XVIII son capaces de darse un gobierno, de ser necesario. Para cumplir con este objetivo, Oviedo y Baños no encuentra mejor estrategia que narrar las atrocidades de Lope de Aguirre como una singularidad histórica que no se repetirá nunca, a tal punto que enfatiza que el caudillo marañón no dejó descendencia (mató a su propia hija), motivo por el cual Oviedo y sus contemporáneos están libres del ya analizado estigma de la irracionalidad.

Tal es el afán de distanciamiento de Oviedo y Baños respecto del marañón que desestima el hecho de que el monstruo Aguirre fue generado por la propia sociedad española. "*Por no poder sufrir más las crueldades que usan estos tus Oidores, Virreyes y Gobernadores he salido de hecho con mis compañeros de tu obediencia"* (182) señala el rebelde. A pesar de incluir la carta a modo de cita textual, Oviedo y Baños no la retoma en el cuerpo de su narración, como así tampoco incluye el proceso de gesta del monstruo desde su juventud –procedimiento que funcionará productivamente a modo de "*Bildungsroman* del fracaso" en la literatura venezolana contemporánea- y presenta la aventura *in medias res*, cuando el caudillo ya es inasimilable a cualquier modelo de orden.

Lo que ha quedado más allá de los límites de lo decible en el texto es el vínculo que une a Oviedo y Baños y a Lope de Aguirre: el sustrato de maltrato y abandono por parte de las autoridades españolas que lleva al deseo de traición y subversión criolla. Por más que Aguirre luego se individualice por la crueldad de los medios empleados para llevar a cabo su empresa, ambos tienen un origen común y monstruoso de rebeldía. Podría pensarse que, tanto la toma del poder por parte de los marañones, como la redacción de la *Historia de la conquista* comparten los mismos supuestos de origen y una misma finalidad –si bien hay una notable diferencia de grado.

La operación de estigmatización y silenciamiento de los orígenes de Lope de Aguirre es un intento de Oviedo y Baños de ocultar su propio monstruo, sumergiéndose así en una contienda intra-discursiva contra un enemigo por él mutilado –debido a que cercenó partes de la historia de Lope de Aguirre para presentar sólo aquellas funcionales a su empresa. ¿La causa en cuestión? Bien podría ser la definición de una suerte de "ser/deber ser criollo". Se trataría de una guerra civil por el significado, por la eliminación del *alter ego* que evidencia la imposibilidad de evitar al monstruo, puesto que convive en nosotros. Lope de Aguirre vive en Oviedo y Baños por mucho que este último lo niegue. El monstruo *"es un hombre dado vuelta, que nos acompaña como un* dopelgänger *espeluznante"* (Aira, 1993:7). Esta inevitable ambivalencia del ser humano y su propensión a la traición es la que nos lleva a la última parte de nuestro trabajo: la comparación con Catilina.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *El monstruo como exemplum. Lope de Aguirre y Catilina*

El concepto de lo monstruoso como aquella parte que se separa de un todo considerado orgánico resulta importante para analizar a Lope de Aguirre como conjurado, y por lo tanto, acercarlo a la figura de la conjura por antonomasia, Catilina, y a la manera en que el discurso historiográfico se ha encargado de los conspiradores.

"Neque ego umquam fuisse tale monstruo in terris ullum puto, tam ex contrariis diversisque atque inter se pugnantibus naturae studiis cupiditatibusque conflatum"[3] (Cic. Pro Caelio 12. 9,10). En esta breve descripción de Catilina, Cicerón pone a la vista los principales puntos de intersección entre sendos personajes: la yuxtaposición increíble de cualidades contradictorias entre sí y el contexto en el que surgen.

Como no puede ser de otro modo, si el monstruo está presente en cada uno de nosotros cual alter ego, si es algo que está en la dimensión de lo inasible, no puede sino ser ambiguo y generar terror y fascinación a la vez. Lope de Aguirre y Catilina no escapan al hechizo que generan en sus estudiosos. A pesar de que, como se señalara con anterioridad, la saña con la que Oviedo y Baños lo presenta es alevosa, aun así, hay momentos claros en los que no puede sino mirar con asombro a la figura todopoderosa del Marañón. La primera de estas situaciones es la manera en la que introduce la carta de Aguirre, so pretexto de que "el lector se divierta", aunque "no merecía en realidad se hiciese mención de ella en ningún tiempo" (182); pero, más interesantes aún, son las cualidades que se le atribuyen casi al pasar.

Lope de Aguirre es presentado como un personaje épico, siempre atento a todo e inhumano, precisamente porque excedía las cualidades humanas habituales, dada su fuerza sobrenatural "*siempre echaba a mano la carga de más peso"* (177), su falta de temor y, según dicen las crónicas, su prescindencia del sueño. El retrato de Catilina por Salustio, asimismo, es similar, puesto que en él se dice que Catilina tenía "*un cuerpo que aguantaba el hambre, el dolor, la vigilia, mucho más de lo que cada uno puede creer"* y un espíritu "*insaciable, siempre deseaba cosas inmoderadas, increíbles, demasiado inalcanzables"* (Sal. *Cat*. 5. 3-5). Volviendo a Aira, el monstruo no lo es solamente por feo o por cruel, sino porque se sale de la especie, es la individualidad singular y absoluta. Por lo tanto, no puede sino perseguir esa individuación y en general, lo hace por medios ilícitos, tanto sea por criminal o porque, sencillamente, las leyes no rigen para él.

Personajes de esta envergadura titánica se vuelven entonces exempla contradictorios, siniestros, ya que son grandes figuras de cualidades destacadas, pero orientadas hacia fines perversos. Los historiadores dejan traslucir este sinsabor y cuando despiden a sus personajes, no puede sino incluir ciertos aires de grandeza: Oviedo y Baños lo hace en su necrológica – "siendo conocido en todas partes por el nombre de Aguirre el loco (...), quedase eterna la memoria de su bárbara impiedad, acreditándose de fiera entre los hombres"(199); Salustio lo hace en la descripción de la batalla de Pistoya, en la que Catilina muere como un héroe ("el

[3] "Pienso que jamás existió otra criatura tal en la tierra, compuesta de inclinaciones y deseos tan diversos y contradictorios entre sí" (La traducción es mía).

ISBN 978-987-3617-74-4

propio Catilina fue encontrado, lejos de los suyos, entre los cadáveres del enemigo, no estaba del todo sin aliento y aún expresaba en su rostro la ferocidad de espíritu que había demostrado estando vivo" [61.4]).

Por último, como buenos conjurados, cabe destacar que estas monstruosidades complejas surgen en tiempos de luchas intestinas y son también retomadas por la historiografía en tiempos de tensiones internas. Una vez más, el monstruo carcome a su sociedad desde dentro, y su iniciación como tal no puede ser sino a través de una traición. Catilina, político republicano, conjura contra su propio sistema de gobierno, en un clima de disputas entre el partido de los populares y el de los nobles; Lope de Aguirre, soldado de la Corona española, se desnaturaliza de ella, en un tiempo en el que "antiguos" y "chapetones" [los recién llegados de España] se disputaban la distribución de cargos y beneficios en América. Por su parte, tanto Salustio como Oviedo y Baños retoman estas figuras ejemplares para discutir sobre su tiempo –Salustio en plena Guerra Civil romana y Oviedo y Baños en los inicios del movimiento criollista.

› *A modo de conclusión*

Multifacético, ominoso, deforme, el monstruo vuelve de los confines donde la sociedad lo ha envidado –la expedición en búsqueda de El Dorado, en el caso de Lope de Aguirre; las afueras de Roma para Catilina- para insertar en el seno del entramado cultural la incomodidad de aquello que es propio y ajeno al mismo tiempo: lo siniestro. La *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, un texto de aparente autolegitimación del discurso criollista, al incluir la figura del caudillo marañón –como aquel ejemplo de caos que no se debe imitar- pone a funcionar una maquinaria de contradicciones polifónicas que acaban por ligarla precisamente a aquello de lo que tanto se quería separar. La monstruosidad que está en los orígenes de lo criollo, como desprendimiento frente a la cultura española, comparte en cierta medida el *modus operandi* de Lope de Aguirre, motivo por el cual este episodio pasa a ser central en la historia de Venezuela, a tal punto que ya no lo vemos con recelo, sino que incluso parecería lícita la concatenación entre Lope de Aguirre y Simón Bolívar que habrá de realizar Otero Silva dos siglos después (1985:258).

"El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad (…)" (Aira, 1993:4). Plegada sobre sí misma, la conciencia/historia se pierde su parte más genuina y se mutila. Así, tomando las riendas de la enunciación, pero sin la mirada de un otro que reponga aquello que ella no ve –o elide-, Venezuela se llena de monstruos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Lavallé, B. (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes.* Lima, Pontifica Universidad Católica del Perú.

Cayo Salustio Crispo (2007). *Catilina*, edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de María Eugenia Steinberg, 1ª ed. Buenos Aires, Losada.

Aira, C. (1993). Arlt, en *Paradoxa,* Rosario, nº 7.

Moussy, C. (1957). Esquisse de l'histoire de *Monstrum,* en *REL,* Paris , v. LV, 345-369.

Diccionario de Autoridades (1965)*,* edición facsímil. Madrid, Gredos.

Diccionario VOX Latín-Español/ Español-Latín ilustrado (2003). Barcelona, Spes.

Savater, F. (1985). Riesgos de la iniciacion al espiritu, en *Instrucciones para olvidar el "Quijote".* Madrid, Taurus.

Oviedo y Baños, J. de (1992). *Historia de la conquista y población de la provincial de Venezuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Cortes, J. M. G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes.* Barcelona, Anagrama.

Ludmer, J. (2000). *El genero gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires, Sudamericana.

Cicerón, M. T. *Pro Caelio* [en línea] The University of Queensland, Australia [citada en 20 de junio de 2010]. Disponible en Internet en: http://www.uq.edu.au/hprcflex/lt2280/caelio2.htm

Castel, M. (1998). El monstruo bello. Relación entre apariencia monstruosa y monstruo moral, ponencia presentada en las *Jornadas de reflexión "Monstruos y monstruosidades*" organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Otero Silva, M. (1985). *Lope de Aguirre, Principe de la Libertad.* Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Botta, M., Warley, J. (2007). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas técnicas de investigación y redacción.* Buenos Aires, Biblos.

Cragnolini, M. (1998). Intentos de amar a un monstruo: la bestia en nosotros o sobre los múltiples yoes, ponencia presentada en las *Jornadas de reflexión "Monstruos y monstruosidades*" organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

ISBN 978-987-3617-74-4

El monstruo neuronal

Carlos Garay / Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata

Los siameses han sido considerados una monstruosidad típica. Sin embargo hay dos cuestiones sobre las que todavía no se ha llamado la atención. Una es que las personas normales tienen dos hemisferios cerebrales que pueden funcionar independientemente como puede observarse en los casos de cerebros divididos y en ciertas patologías como las personalidades múltiples y el síndrome de la mano ajena. En este sentido, podemos pensar que albergamos dos personas en nuestras cabezas. Por lo tanto, podríamos considerar que somos un par de siameses ligados por el cuerpo calloso. El otro caso es que el "yo" no termina en el límite de nuestro cuerpo, sino que se extiende incluyendo elementos y personas de nuestro entorno. La hipótesis de la mente extendida sostiene que algunos procesos mentales se realizan en el exterior del cuerpo. Por ejemplo, cuando utilizamos artefactos cognitivos como calculadoras, computadoras o agendas, podemos afirmar que delegamos en ellos parte de la tarea. Lo mismo da que el artefacto en cuestión se encuentre dentro del cuerpo, en la forma de implante artificial, o en su exterior. Estos artefactos cognitivos son parte constitutiva de nuestro sistema mental. Hay también otros tipos de complementos que aumentan nuestras capacidades sensoriales y motoras como muchos implementos que se utilizan en la investigación científica. Éstos se vuelven auténticos dispositivos epistémicos sobre todo cuando juegan el rol de producir, modificar, completar y unir ideas. En el ámbito emocional ocurre algo similar. Hay muchos objetos, personas e instituciones que son parte, literalmente hablando, de nosotros mismos, muchas veces más que las partes de nuestro propio cuerpo. Y, paralelamente, nos sirven para producir, modificar, completar y unir emociones. Mi tesis sostiene que, al menos en el caso de los siameses, se han visto monstruos simplemente porque no nos conocíamos suficientemente bien a nosotros mismos o, dicho de otra manera, que todos somos y funcionamos como siameses. Y esto ocurre tanto en lo que respecta a nuestra vida interior, como a nuestra vida social y comunitaria. En el argumento utilizaré los casos de las Biddenden Maids (Bondeson, 1992) y de Abigail y Britanny Hensel como puntos de partida para mostrar cómo pueden comprenderse como una unidad o, como dice Nabokov, como un “juicioso compromiso entre lo común y lo particular”. Discutiré de paso la teoría de Wigan (1844, 1985) de la dualidad mental y las conclusiones que al respecto propusiera Roland Puccetti (1989)

"Cada uno de ellos era fundamentalmente normal, pero juntos formaban un monstruo", decía Navokob en “Escenas de la vida de un monstruo doble”, refiriéndose a los siameses protagonistas del relato. La frase puede entenderse aplicada a estos singulares casos en los que dos personas, en algún sentido completas, comparten un solo cuerpo. Constituyen una unidad extraña, acostumbrados como estamos a que a cada persona le corresponda un cuerpo. Pero, ¿no nos resultaría más extraño descubrir que todos nosotros, que nos consideramos una unidad personal, albergamos en el interior de nuestro cuerpo dos, o quizás más, personas completas?

El clérigo del siglo XVII Thomas Bedford sostuvo que todos los nacimientos monstruosos, aunque estén muertos, dicen algo para la instrucción de los vivos (Bedford
1635, citado en Shildrick, 2002: 19). En este caso, nos dirán algo bastante literal. Tener dos cabezas constituye una monstruosidad. Cada una de esas dos cabezas deberían tener su propio

ISBN 978-987-3617-74-4

cuerpo. Si pudiéramos separar por cirujía a los bicéfalos y reconstruir suficientemente sus cuerpos, dejarían de ser monstruos. Pues bien, todos nosotros tenemos dos hemisferios cerebrales que pueden actuar de manera bastante independiente, al menos lo necesario para llegar a pensar que puede tratarse de dos personas distintas. Sin embargo, como la mayoría nacemos con esa condición, nos acostumbramos y no le prestamos atención. Por esto, y porque no tenemos dos cabezas, sino una, es por lo que no nos vemos monstruosos a nosotros mismos. Consideremos los siguientes casos.

Hay una persona sentada en un sillón frente a un televisor encendido. Con su mano derecha sostiene el periódico que está leyendo. Su mano izquierda toma el periódico y lo tira al piso. La mano derecha lo recoge, y la izquierda lo vuelve a arrojar. Y así sucede repetidamente. La interpretación neuropsicológica de la escena es directa: esta persona presenta un síndrome de desconexión entre ambos hemisferios cerebrales como consecuencia de un daño en el cuerpo calloso. El hemisferio izquierdo, que controla la mano derecha, sostiene el periódico con la clara intención de leerlo. Pero el hemisferio derecho, que no sabe leer, desea continuar viendo la televisión y es por eso que ordena a la mano izquierda deshacerse del periódico.

Algo similar le ocurre a la mujer que está eligiendo qué ponerse. Toma una camisa y comienza a vestirse. Mientras abrocha los botones con su mano derecha, la mano izquierda procede a desabrocharlos. Y otra persona aún es despertada por su mano dándole golpes en la mejilla. Todas estas personas tienen desconectados ambos hemisferios cerebrales. Pero, ¿demuestra esto que tenemos dos mentes independientes y autónomas? ¿Puede ser cierto que un mismo cuerpo albergue dos personas con identidades y fines diferentes?

En los casos anteriores hallamos que el paciente declara que los movimientos que realiza su mano izquierda son caprichosos e involuntarios. ¿Qué otra cosa podría decir el hemisferio que habla y que controla la mano derecha? Su hemisferio derecho no puede hablar y, por lo tanto, no puede defenderse de esa manera. Sin embargo, se expresa de una forma que permite comprenderlo como ejerciendo cierta autonomía. En el caso de la camisa, el hemisferio izquierdo desea ponérsela, mientras que el derecho no. En el otro caso, un hemisferio está aún dormido y el otro no. El despierto quiere levantarse, por lo que golpea al lado dormido para que también despierte y puedan levantarse juntos. Si pudiera, se levantaría solo dejando a la otra parte dormida.

Wigan (1844) había observado en la autopsia de un paciente que éste tenía solamente un hemisferio cerebral. El otro había desaparecido. Sin embargo, el paciente había sido capaz de mantener una conversación racional e, incluso, escribir versos, hasta pocos días antes de morir. ¿Cómo podía explicarse eso? Una forma de hacerlo consiste en suponer que toda la mente del paciente estaba controlada nada más que por el hemisferio que quedaba. Pero él fue más allá, afirmando que "los dos hemisferios son en realidad y de hecho dos órganos completamente distintos, y cada uno de ellos es tan completo y tan perfecto en todas sus partes y para los fines que se suponen que cumplen, como cada uno de los dos ojos."

Wigan sostuvo

> "1. Que cada cerebro es una totalidad perfecta como órgano de pensamiento.
> 2. Que un proceso de pensamiento o raciocinio distinto y separado puede ser llevado a cabo por cada cerebro simultáneamente.
> 3. Que cada cerebro es capaz de una volición separada y distinta, y que muy a menudo estas voliciones son opuestas.
> 4. Que en el cerebro sano, uno de los cerebros es casi siempre superior en poder al otro,

ISBN 978-987-3617-74-4

> y capaz de ejercitar control sobre las voliciones de su compañero e impedir que pasen a la acción o que se manifiesten a otros." (citado en Puccetti, 1989: 140).

Puccetti comienza su crítica a Wigan señalando que del hecho de tener dos cerebros no se sigue que tengamos dos mentes, de la misma manera que de tener dos fosas nasales no se sigue que tengamos dos sentidos del olfato.

Pero agrega que si tuviéramos dos mentes, deberíamos experimentar dos corrientes o flujos de pensamiento. Él lo llama "experimentar una dualidad mental". Sostiene que, de hecho, no experimentamos tal dualidad. Puccetti no parece advertir los límites del lenguaje ordinario para expresar lo que Wigan quiere decir. ¿Quién experimentaría dos flujos de pensamiento? ¿Qué nos orienta mejor para determinar si existen dos mentes dentro de una cabeza? ¿La conciencia inferida a partir de lo que el paciente dice o declara, o la evidente intencionalidad de sus acciones?

La idea de Wigan es sumamente sugestiva. Devinsky y Laff (2003), idependientemente de Wigan, afirman que "los dos hemisferios cerebrales son realmente... tan distintos y órganos completos por sí mismos, tan completos en todas sus partes como lo son los ojos... Cada cerebro es distinto y está perfectamente capacitado para el pensamiento y la volición." De nuevo aparece la analogía con los ojos. Pero ninguna de las dos, ni la de los ojos, ni la de la nariz, sirven para aclarar la situación.

Una manera de presentar lo que sucede sería acordar con el punto 4 de Wigan sobre que un hemisferio siempre es dominante, enfrentándonos con el problema de cómo saber si los pensamientos del hemisferio dominado son conscientes o inconscientes. Lo que no podemos decir es que la actividad de su hemisferio derecho no le pertenece, que no es él mismo. No podríamos sostener que cuando estaban unidos los hemisferios constituían una sola persona, pero que ahora, al estar separados son dos personas. No es el hecho de la aparente autonomía lo que los hace ser una persona y no dos. Tampoco la unidad de la conciencia, aún incógnita. Sino aquello que los hace actuar de acuerdo. El desacuerdo es lo que nos produce la ilusión de tratarse de dos personas. En los pacientes con daño calloso, no es fácil darse cuenta de su condición sino a través de examenes específicos, o cuando se produce un signo como el de la mano ajena.

En los casos contemporáneos de hemisferectomía se ha podido observar que los pacientes, especialmente los niños, pueden recuperar la mayoría las funciones que podríamos llamar "normales" (Battro, 2000).

Vamos ahora a examinar el caso de las siamesas Abigail y Britanny Hensel que nacieron el 7 de marzo de 1990 en Carven County, Minnesota. Su caso se destaca porque, a simple vista, tienen un solo cuerpo con dos manos y dos piernas, pero dos cabezas. Algo similar a los que tienen el cerebro dividido pero un poco más separados. La cabeza derecha controla el hemicuerpo derecho y la cabeza izquierda el hemicuerpo izquierdo. Impresiona lo "normales" que son, puesto que van al colegio, juegan, practican deportes y conducen automóviles como cualquier otra persona. La tendencia ha sido considerarlas dos personas distintas sobre la base de que cada cabeza puede expresar sus propios sentimientos, pensamientos y deseos. Otra vez, es la divergencia que puede existir entre ellas la que nos señala que son dos y no una, a pesar de compartir un solo cuerpo. Pero al tener un solo cuerpo o, quizás mejor, dos cuerpos inseparables, han planteado algunos problemas de orden social o administrativo como cuántas

ISBN 978-987-3617-74-4

licencias de conducir había que otorgarles o si deben pagar uno o dos tickets de avión, o una o dos entradas de cine o cuántas alumnas inscribir en la escuela. Aunque estas circunstancias parezcan menores, no lo son porque revelan la perplejidad social de los que dan por absolutamente cierto que debe existir una relación biunívoca entre la cantidad de cuerpos y la cantidad de personas. Ellas no tienen mayormente problemas para orientar su acción y emprender planes conjuntamente. Sorprende la facilidad con la que pueden ponerse de acuerdo para realizar todas las tareas cotidianas: higienizarse, andar en bicicleta, comer y demás. Bueno, tampoco es para sorprenderse tanto ya que nacieron con esa condición y no conocen lo que es estar separadas.

Algo parecido nos ocurre a nosotros con nuestros dos hemisferios. Cada uno controla la mitad contralateral, y sin embargo no suelen presentar inconvenientes para ponerse de acuerdo. Hemos nacido con esa condición y por eso nos resulta familiar. Y ciertamente, algunas veces, podemos experimentar alguna tensión interna, un cierto desacuerdo con nosotros mismos.

En el siguiente caso nos encontramos con cierto tipo de siameses como, por ejemplo, las llamadas Biddenden Maids: Mary y Eliza Chulkhurst. La historia afirma que nacieron en el año 1100 dC en una pequeña localidad de Yorkshire en Inglaterra. Eran siamesas simétricas unidas por los hombros y la cintura. En este caso era más evidente que tenían dos cuerpos, cada uno con su cabeza. Parece que en el año 1134, Mary cayó enferma y falleció. Se propuso entonces separar el cadáver de Mary del cuerpo de su hermana Eliza por medios quirúrgicos, pero, se dice que Eliza rechazó la propuesta con la frase: “Así como vinimos juntas, también nos iremos juntas”. Y seis horas después, Eliza también falleció (Bodeson, 1992). Me pregunto qué pudo haberle hecho tomar esa decisión. Sospecho que Mary era parte de Eliza en un sentido mucho más fuerte y literal que cualquier parte de su propio cuerpo. Quizás Eliza podría haber soportado la amputación de cualquier parte de su propio cuerpo. Pero no podía soportar la ausencia de Mary.

Consideramos hasta ahora la posibilidad de que, al menos, dos personas habiten un mismo cráneo y un mismo cuerpo y aun así sigamos hablando de “el paciente”. Luego separamos ese cráneo y lo convertimos en dos cráneos, viendo cómo pueden comportarse de acuerdo aunque tengan un solo cuerpo. Y con las Biddenden Maids, advertimos la necesidad y dependencia entre dos personas que, estando un poco más separadas entre sí tenían cada una su cuerpo pero aún compartían la misma piel. Esa piel que no las convertía en una unidad, sino su imposibilidad de vivir una sin la otra.

Ahora propongo dar el último paso crucial. Ahora, dos personas no comparten la piel ni el cuerpo, pero comparten la vida. El hijo que durante un tiempo formó parte del cuerpo de su madre ya ha nacido. Está allí afuera. Cambiamos nuestra forma de hablar de ellos y denominamos al vínculo madre-hijo un vínculo afectivo. Un vínculo, propongo, que creemos intangible y, por ello, menos real. Creemos que la separación de los cuerpos y de las pieles, contenedoras de las personas, guardianas de su intimidad y de su autonomía, es la que nos hace distintos, la que nos hace personas separadas e independientes. Pero al mismo tiempo sabemos

ISBN 978-987-3617-74-4

que ese vínculo no se establece si no existe una continuidad en el tiempo del contacto físico, carnal, olfativo, visual y auditivo.

La extensión corporal no es indivisible sin afectar la identidad. No seré la misma persona si me quitan las piernas o me agregan una. Menos lo seré luego de un daño cerebral. Pero la extensión corporal no puede reducirse a los límites de la piel. O lo que es lo mismo, nuestra vida mental, lo constitutivo de nuestra identidad, no puede reducirse a la mera corporalidad individual.

Cuando a un hijo le insultan a su madre, lo insultan a él. Cuando el hijo sufre, su madre sufre más que él. ¿Cómo se conectan entre sí?. ¿Cuáles son los canales del insulto y del sufrimiento?. Sostengo que esos canales son siempre físicos, aunque pretendan estar mediados simbólicamente. Los símbolos son señales físicas que golpean y alteran nuestra estructura cerebral. Aunque ni siquiera nos toquemos, en estos momentos estamos en contacto físico. La actividad de mi cerebro se vuelca al teclado, se guarda en mi disco y viaja por medios físicos hasta los organizadores de las jornadas y, finalmente, impacta en la retina de los lectores.

En este punto, la tesis de la mente extendida implica un cambio conceptual profundo que afecta, a su vez, a la mayoría de los llamados "predicados mentales". Existen, sin duda, mecanismos biológicos, desarrollados evolutivamente, para que el organismo tenga una referencia en sí mismo y con respecto a todas las demás cosas que lo rodean con el fin de asegurar su supervivencia y su reproducción. En los seres humanos esa función la cumple el "yo" en cuanto unificador del flujo de la experiencia interna y externa al cuerpo. Pero lo que soy yo, como sujeto, no necesariamente ha de estar dentro de mi cabeza, ni siquiera dentro de mi cuerpo. Yo soy un conjunto de partes que procesan información, ligadas entre sí por medio de un bucle dinámico que se desenvuelve a lo largo del tiempo. Si separamos los hemisferios o si separamos a las siamesas, ya no conservan su identidad. Ya no son las mismas. Al mismo tiempo, si separan a la madre de su hijo ni la una ni el otro serán los mismos. Sencillamente porque no eran dos y nunca lo fueron.

El problema no es tanto si la mente se extiende o no, sino qué es lo que le proporciona unidad ontológica. Las respuestas de tipo kantiano que apelan a la apercepción trascendental se orientan a dar razón de algo que admitimos como un hecho: la unidad de los fenómenos en una conciencia posible. Y esa conciencia posible debe revelarse como autónoma. Éste es el núcleo del problema: la aparente espontaneidad, incausada, del comportamiento racional humano. En cambio, desde la presente perspectiva, la autonomía pasa a un segundo plano.

En la tradición cartesiana el yo se ha identificado con la conciencia, pero la conciencia es sólo un pequeño órgano de la mente que contribuye a la localización de la persona. La mente personal, el verdadero yo, se extiende mucho más allá del aquí y el ahora de nuestros cuerpos. Y esto hace que nunca estemos solos. Basta un solo recuerdo para quedar atrapados, como en una red, con el afuera y con el pasado. No podemos estar solos. Arrastramos y somos arrastrados por una multitud de Otros y otras cosas. Somos más un torbellino de parientes, amigos, colegas, ropa, artefactos y enseres que sujetos cartesianos aislados, encarcelados, en la presunta intimidad de la conciencia. En la tradición fenomenológica, "actitudes proposicionales", "intencionalidad", "contenidos de conciencia", "fenómenos", todavía son nociones que no admiten el afuera, como si nunca hubieran conocido el afuera, como si se hubieran gestado interiormente, por su propia espontaneidad, o lo que es más difícil de justificar, por una

ISBN 978-987-3617-74-4

normatividad interna inherente al sujeto.

Tanto los siameses como las personas con cerebro dividido, nos parecen monstruosos en cierta medida porque nos dicen algo de nosotros mismos. Los siameses nos dicen que vivimos enganchados, fuertemente vinculados, con personas y cosas que nos rodean y acompañan durante la vida. Que su eventual pérdida nos produce un dolor a veces más fuerte que una amputación porque son más parte de nosotros mismos que las partes de nuestro cuerpo. Los cerebros divididos nos recuerdan lo difícil que nos resulta a veces llevarnos bien con nosotros mismos. Al contemplarlos, vemos eso que somos y que aún no comprendemos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Battro, A. (2000). *Half a Brain Is Enough: The Story of Nico.* New York, Cambridge University.

Bodeson, J. (1992). The Biddenden Maids: a curious chapter in the history of conjoined twins, en *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 85, 217-222.

Devinsky O., Laff R. (2003). Callosal lesions and behavior: history and modern concepts, en *Epilepsy Behavior* 4, 607-17. Citado en Hidalgo Borrajo et al. (2009), Síndrome de la mano ajena: revisión de la bibliografía, en *Revista de Neurología*, 48 (10), 534-539.

Navokob, V. (1963). Escenas de la vida de un monstruo doble, en *Madmoiselle O.* Buenos Aires, Sur.

Puccetti, R. (1989). Two Brains, Two Minds?. Wigan´s Theory of Mental Duality , *Brit. J. Phil. Sci*, 40, 137-144.

Shildrick, M. (2002), *Embodying the Monster. Encounter with the Vulnerable Self.* London, Sage.

Wigan, A. L. (1985 [1844]). *The Duality of the Mind.* Joseph Simon.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los monstruos en la medicina de la España Moderna

Andrea L. Arismendi / Instituto de Historia de España "Claudio Sánchez Albornoz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

Los tratados médicos españoles de la Edad Moderna no permanecieron ajenos a la hora de dar explicación a los nacimientos anómalos: siameses, hermafroditas, pigmeos y gigantes fueron objeto de interpretación. Trataremos de reconocer el bagaje cultural que influyó en el abordaje de estos fenómenos a través del análisis de algunos textos médicos de los siglos XVI y XVII. La confluencia entre ciencia, cultura popular y religión se hacen presentes en estas producciones.

La construcción de la génesis biológica de estos seres nominados monstruosos está en consonancia con el saber médico de la época. De esta manera hay ciertos tópicos comunes del quehacer científico que están presentes en la interpretación de estos fenómenos.

Confluyen en el discurso médico interpretaciones que forman parte de la ideología del contexto en que se gestaron. Confirmando así el continuo intercambio que existe entre texto y contexto, es en este aspecto que no podemos ignorar la influencia que el proceso de confesionalización, que se operó en la España postridentina, se manifestó en el abordaje que de los nacimientos monstruosos se hacía. Un nutrido estudio del antedicho proceso marcaría una estrecha relación entre el discurso médico y la ideología contrarreformista, con el fin de corregir conductas anómalas. La convergencia entre el saber popular y la ciencia se corroboran en el contenido de estos tratados ya que se entrelazan, el discurso médico, destinado a un público altamente alfabetizado y ciertas producciones literarias de alcance popular. Nos referimos específicamente a las llamadas *relaciones de sucesos*, especie de producción preperiodística que relataba casos notables, y entre otros, los de anatomía humana diferente: hermafroditas, siameses y gigantes. El continuo vaivén del texto al contexto que originó esas obras literarias, nos permite inferir que ambos escritos revelan valores y comportamientos sociales de la época que los gestó en los que se mezclan medicina, religión, filosofía e historia.

› *Marco teórico*

José Luis Martín decía que en la Edad Media a las enseñanzas de poetas y predicadores respecto de que debía de hacer un cristiano para conseguir la salvación se sumaban las de cronistas

ISBN 978-987-3617-74-4

y científicos[1]. Quizá esta pedagogía no fue lo suficientemente eficaz dado que la reforma tridentina pretendió poner en marcha una revolución confesional aunando todas sus fuerzas para conseguir una sociedad de verdaderos católicos, depositarios de una única doctrina y de una moral más rigurosa redefiniendo un patrón de salvación Esta labor iba mucho más allá de los aspectos más generales tales como la lucha contra la laxitud moral o la ignorancia doctrinal, abarcaba todo los aspectos de la vida y llegaba a todos los grupos sociales[2]. Por ende en el siglo XVI en plena actividad de la pastoral contrarreformista el velar por la esencia del cristianismo y su aplicación era una tarea no exclusiva de la Iglesia, sino de la que la corona también formó parte, a decir de Contreras, como católica y defensora de la Cristiandad. El autor expresa que la cultura católica pretendió asentarse a través de exigencias de control social determinado por el disciplinamiento de personas y grupos. El proceso por el cual cristianizar era equivalente a socializar interesó por igual a la Iglesia y al Estado y se denominó confesionalización. Esta era la capacidad de influencia de la Iglesia-Estado en la formación y estructura de los comportamientos mediante una intensa labor pedagógica. Más precisamente, define la confesionalización como un modo de regular las formas del matrimonio, establecer las maneras normalizadas de reconocerse los géneros, regular un conocimiento religioso de los espacios, entender los modos cristianos de ejercer y practicar la justicia o reconocerse cristiano por referencia a otras personas y a otros grupos de los que decía que no lo eran. En síntesis remite a un control de las conciencias en el que las palabras, las imágenes y el recurso a la simbología hacían público un discurso de autoridad[3]. La interpretación de los nacimientos monstruosos en los textos médicos así como en los textos conocidos como literatura de cordel se hacían eco del discurso católico al referirlos como castigo por los pecados o aviso de futuros males.

› *La convergencia entre el discurso científico y la literatura popular: disciplina social y confesionalización*

Refiere Caro Baroja[4] que cuando acontecía un fenómeno extraordinario en la tierra o en los cielos tales como el nacimiento de monstruos la aparición de cometas entre otros, esto fue desde la Antigüedad el aviso de que también a los hombres le ocurrirían tales sucesos. La abundante proliferación de romances vulgares son un ejemplo por citar algunos: “La arpía americana”, “Los cinco hijos de un parto”, “El caso raro y milagroso de una mujer que parió trescientos setenta hijos

1 MARTÍN, José L., “El adoctrinamiento de la comunidad: juglares, predicadores, científicos e historiadores”, *La vida cotidiana en la Edad Media,* VII semana de estudios medievales, Nájera 1997, Instituto de Estudios riojanos, Logroño, 1998.

2 CHAVARRÍA MUGICA, Fernando, “Mentalidad moral y contrarreforma en la España moderna (fornicarios, confesores e inquisidores: el tribunal de Logroño, 1571-1623)”, *Hispania Sacra 53,* Instituto de historia, C.S.I.C., Madrid, 2001, p. 759.

3 CONTRERAS, Jaime, “Procesos culturales hegemónicos: De religión y religiosidad (Reflexiones sobre el hecho religioso. La España del Antiguo Régimen)”. *La monarquía de Felipe II a debate,* Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

4 CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel,* Revista de Occidente, Madrid, 1969.

ISBN 978-987-3617-74-4

de un parto". En el caso de los cinco hijos, cada niño portaba una señal. Este tipo de literatura arrancaba desde Plinio y otros escritores griegos o latinos y llegaba hasta la época del padre Feijoo.

Las relaciones de sucesos de la Edad Moderna que narraban terremotos, huracanes, incendios, inundaciones, nacimientos anómalos; al relatar casos similares se parecían entre sí, por utilizar determinados patrones retóricos. Desde algunos estudios literarios recientes[5] se ha determinado que el principal fin de estos textos era el noticioso, puesto que eran impresas en fechas inmediatas a los acontecimientos que narraban. Se asevera que reflejaban ciertas características propias de los textos periodísticos: predomina el fondo sobre la forma, la información prevalece sobre la estética y la retórica, se interpreta el presente desde el presente. A partir de este enfoque se las clasifica como textos preperiodísticos, si bien este estudio se ejemplifica en base a tres relaciones de Sevilla del siglo XVII, se puede hacer extensivo a un amplio porcentaje de los sucesos de estos relatos que anteriormente mencionamos.

No podemos dejar de reconocer que estas relaciones de sucesos contenían historias solo verdaderas en algunos puntos, a pesar de que sus autores insistían en defender la veracidad de cada noticia publicada. En realidad lo narrado variaba desde lo que el lector moderno podía aceptar como relatos fidedignos de hechos reales, hasta cuentos de sucesos fantásticos nada fehacientes. También era común que un mismo hecho se diera a conocer en ciudades distintas[6]. Se escribían tanto en prosa como en verso[7], característica que se corrobora en España al igual que en el extranjero, aunque desde mediados del siglo XVI una gran parte de las relaciones se escribieron en verso de romance que se asemejaba a la prosa. En los casos en que la temática de estos pliegos sueltos fuera la monstruosa se incluían imágenes, que no siempre eran grabados porque encarecían la obra, sino ilustraciones impresas menos acabadas, algunos de los textos médicos también tenían soporte visual, el tratado de Bonet de Rivilla y Pueyo es un claro ejemplo.

Veamos pues cual es la causalidad que se le asigna a las relaciones de sucesos referidas a nacimientos monstruosos, Del Río Parra diferencia tipos de textos que están dirigidos simplemente a informar el suceso en cuestión, de otros en los que si bien su objetivo es informativo, la manera de narrar revela aspectos de la mentalidad de la época; monstruos como una modalidad más de lo extraordinario, como anécdota entretenida que desviara la atención de acontecimientos más graves[8]. Para Castillo Martínez ejercían la función de aviso moral acorde al pensamiento postridentino.

En algunos aspectos podemos comparar un texto científico que narra un nacimiento monstruoso con estas relaciones de sucesos, lo que demuestra la interrelación entre la literatura popular y la cultura erudita. Justamente en el comienzo del texto médico se presenta un soneto de

---

5 BERNAL, Manuel y ESPEJO, Carmen, "Propuesta de recuperación de textos preperiodísticos", Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

6CASTILLO MARTINEZ, Cristina, "Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (SIGLOS XVI-XVII)", *Bulletin Hispanique,* Tomo 110, N° 2, Universidad Michel de Montaigne, Bordeaux , 2008.

7 CARRANZA VERA, Claudia, "Monstruos y prodigios en la literatura de cordel del siglo XVII español", *Revista de Literaturas Populares,* Año VII, N° 1, Universidad Nacional Autonoma de México, México, 2007.

8 DEL RÍO PARRA, Elena, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español.* Universidad de Navarra,

ISBN 978-987-3617-74-4

alabanza al autor, médico y cirujano, y refiriéndose a la obra coincide con algunas de las causas de la producción de las relaciones de sucesos. Precisamente dice: "Tu libro nos informa, y nos advierte, enseña, al tiempo mismo que divierte"[9]. Maravall explica que la cultura del barroco es una cultura dirigida, sometida a control, difundiendo ciertos patrones desde los centros de poder social hasta los rincones más apartados. En esa época se pretendía actuar sobre la voluntad del hombre para dirigirlo, mediantes resortes psicológicos manejados de acuerdo a una técnica de captación de caracteres masivos[10]. Coinciden en este pensamiento otros autores que le asignan a estos textos un valor propagandístico tanto como didáctico para difundir el orden establecido de manera efectiva, la elaboración de estas obras, proviene del poder civil y religioso, no son creación específica del pueblo[11]. Bien podemos deducir que esa capacidad de actuar sobre la voluntad se ejercía en ámbitos tanto populares como eruditos. Este tipo de tratados, además de su contenido científico médico, es al igual que las relaciones de sucesos, portador de valores y comportamientos sociales y objeto de una recepción determinada que justificaba su publicación.

Analicemos las producciones literarias objeto de nuestra comparación: uno de los tópicos en común es la interpretación alegórica del suceso. El concepto de teratoscopia fue difundido en el siglo XVI por Casparus Peucerus y se refiere a una parte de la adivinación que especula acerca del valor del prodigio o el del monstruo como signo de las cosas futuras tanto en el plano general como en el particular, en este último indaga en cada monstruo o prodigio las relaciones con los acontecimientos que anuncia o presignifica de manera analógica o alegórica[12]. En general postula la participación divina e identifica el origen de los hechos prodigiosos en la voluntad divina de presignificar.

Si nos remitimos al texto médico directamente expresa que la iglesia nunca ha aceptado a la teratoscopia o adivinación de los monstruos por considerarla cercana a la superstición las al igual que los agüeros, manifiestos en los rayos de las nubes, los vuelos de las aves, las entrañas de los animales,[13] si, la interpretación como castigo divino, o amonestación de la naturaleza al igual que pestes, tempestades, hambrunas, los monstruos son reconocidos como los signos y prodigios, comprenden señales celestes y terrestres.

Una relación de un parto asombroso acaecida en Jaén en 1679, los padres del recién nacido y los vecinos del lugar interpretan las marcas que presenta la criatura como señales de la justicia

---

Iberoamericana, Vervuet, Madrid, 2003, p 131 y 132.

9 *Desvios de la naturaleza o tratado sobre el origen de los monstros a que va añadido un compendio de de curaciones Chyrurgicas en monstruosos accidentes que dedica al excmo D. Melchor Fernandez Portocarrero Laso de la Vega Conde de la Monclova...*D. Joseph de Rivilla Bonet y Pueyo. J. de Contreras y Alvarado Impresor del Santo Oficio, Lima, 1695, fol. 4r.

10 MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco, análisis de una estructura histórica,* Ariel, Barcelona, 1981.

11 BAENA SÁNCHEZ, Francisco, "Relaciones de sucesos en la Bus antes de que existiera la prensa...entre quality papers y prensa amarilla: los casos espantosos", *htt://bib.us.es/,* Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, p. 14. Se refiere especialmente a las obras de G. LEDA "la poesía popular en las relaciones de fiestas religiosas" Y A. REDONDO "Características del periodismo popular en el siglo de oro", Sevilla 2008.

12 VEGA RAMOS, María José, "La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el renacimiento y la reforma", *Sigma, Revista de la Asociación Española de semiótica,* N° 4, 1995, Dialnet Unirioja, p. 4.

13 *Desvios de la naturaleza o tratado sobre el origen de los monstros a que va añadido un compendio de curaciones Chyrurgicas.... ...*D. JOSEPH DE

ISBN 978-987-3617-74-4

divina y aviso para la enmienda. Rivilla Bonet y Pueyo menciona como una posible causa de la generación de monstruos al castigo enviado a los padres por sus actitudes cercanas al pecado en el momento de la unión sexual: desenfreno, descuido del tiempo y lugar adecuado para esa unión

› *Los nacimientos monstruosos y la interpretación médica*

En el contexto de la época el discurso médico le daba una interpretación a estos fenómenos que no estaba exenta de la teoría médica vigente, se consideraba al cuerpo humano como una composición semejante al orden cósmico, la influencia de los planetas, el aire, el lugar se reflejaban en su organismo. La salud física del cuerpo y moral de la persona son los pilares sobre los que se construyen los tratados de dietética e higiene de los siglos XVI y XVII, y un buen regimiento de la salud implicaba regular aires y lugares, ejercicio y reposo, comida y bebida, sueño y vigilia, excreciones y secreciones y por último los afectos o pasiones del ánimo. En cumplimiento de los postulados antedichos podemos aseverar que la astrología era auxilar de la praxis médica así lo expresa Joan de Figueroa en su Opúsculo de Astrología en medicina de 1660:

> "{...} no es dudable de quanta vtilidad sea la Astrologia , y que simpliciter es necessaria para el recibida de los peripatéticos, que todos los cuerpos inferiores están sujetos a los superiores, fuera del libre aluedrio"[14].

A su vez justifica en términos de astrología el nacimiento de hermafroditas:

> "Venus en casa y términos de Mercurio, y Mercurio en términos de Venus , ellos, y la luna en signos terreos, o en León, y los demás planetas masculinos en signos femeninos , hazen Hermafroditas"[15]

Al respecto de los hermafroditas menciona Rivilla y Pueyo un nacimiento ocurrido en España en 1597 de dos mellizos "...varon y hembra,...con toda rectitud en la formación, los cuales aviendo causado notable terror a todos no fueron admitidos a la Sagrada Fuente del Bautismo por el Obispo del lugar"[16]

También este autor, glosando a otros pensadores de la antigüedad, explica la incidencia de los astros en los nacimientos monstruosos: "La razón que mas punza es la facilidad con que se darían tales monstruos por la frecuencia de tales influjos, aspectos, conjunciones, oposiciones, eclipses, e interlunios, y la multiplicidad que a vn tiempo se seguiría de ellos en todo el mundo. {...}. Sin embargo es cierto que los astros alteran eficazmente lo sublunar ; que la luz , qualidad activa con que obran , no esta ociosa, sino que del modo que en el Sol como en su fuente es el instrumento

---

RIVILLA BONET Y PUEYO. J. de Contreras y Alvarado Impresor del Santo Oficio, Lima, 1695, fol. 39 v, 40r y v.

14 *Opusculos de astrología en medicina, y de los términos y partes de la astronomía necessarias para el vso della,* JOAN DE FIGUEROA, Lima, 1660, fol.16r.

15 Idem., fol. 190 r.

16 *Desvios de la naturaleza o tratado sobre el origen de los monstruos....* fol.33r y v.

ISBN 978-987-3617-74-4

universal de las producciones de la Naturaleza; assi en los Astros{...}conforme mas, o menos la participan según en las conjunciones se impiden entre si, y en los aspectos se la reflecten, imprime las primeras qualidades , introduce en el aire otras ocultas, origen de las enfermedades y populares, de las esterilidades, y otros efectos por la mayor parte. {...}Que la luna impera poderosamente en las concepciones, y preñezes, casi del modo hasta ahora nunca bien averiguado con que manda en las enfermedades y sus crisis. Con que parece no sera temerario el afirmar que mediatamente pueden los astros ser causa algunas vezes de los Monstruos por los modos ocultos de sus alteraciones"[17].

Semejante argumento esgrime Johannes de Kethan en el *Compendio de la Humana Salud* en su edición española del siglo XVI, cuando explica que en Colonia en una aldea una vaca parió un hijo medio hombre y dice que es debido al efecto especial de una constelación[18].

Así una vertiente en la interpretación de los nacimientos monstruosos se orientaba, acorde al conocimiento médico de la época, a no descartar la influencia de la astrología en la medicina, Andrés de León[19], Diego de Cisneros[20]atestiguan estos pensamientos. La medicina moderna recibió de la medieval su relación con la astrología, ya que esta era tema de estudio en las universidades europeas de entonces, la teoría astrológica se basaba en principio básico de la analogía. El macrocosmos es semejante al microcosmos[21]. Tampoco podemos soslayar el concepto del cuerpo en el contexto de la modernidad, poroso y endeble a los agentes externos, por ende resultaba coherente que la luna incidiese sobre el aire y este sobre el cuerpo en el momento de la concepción, generando malformaciones, al respecto nos señalan algunos textos esta imagen de la fragilidad corporal, Bernardino de Laredo en una obra de 1522 nos explica:

"El daño que en el cuerpo humano acontece a causa del aire es por como la inspiración del anelito se atrae este aire y entra al pecho altera los espiritus según su naturaleza, asi imprime sus

17 Idem, fol.43r y v. Igualmente ilustra claramente este pensamiento la siguiente afirmación: "Y sobre todo es cierto el symphonismo del Microcosmo con el Megacosmo, y la Harmonia del Mundo sympathica, principalmente en la Musica, y consonancia que forman los Astros con el hombre, y sus partes, según lo puede reconocer, quien lo tuuiere por meramente metaphorico, en el insigne ya referido ...

18 JOHANNES DE KHETAN, *Compendio de la humana salud,* estudio y edición de María Teresa Herrera. Arco libros, S. A. 1990. Se trata de una traducción española de la primera edición latina de la obra escrita en Venecia en 1492 *Fasciculus de Medicinae* del autor. Esta traducción no es una rigurosa del original, se trata de una versión del incunable de Zaragoza del Compendio de la Salud Humana de 1494 que se conserva en Biblioteca Nacional de Madrid.

19 Kircherio...en el Canon 5 Medico allí se vera quanto obren las consonancias de los planetas, y sus choros , en las partes humanas, en su generación, y su salud, como en las plantas, y medicamentos [...] De que se sigue que dichos Monstruos son verdaderamente vnas disonancias en quanto a las partes que no consuenan con los Planetas que las predominan" fol. 44v. ANDRES DE LEON, *Libro Primero de Annathomia. Recopilaciones y examen general de euacuaciones , Annatomia y compostura del cuerpo humano, diferencias y virtudes del Anima, definiciones de Medicina, con muchas cosas curiosas y prouechosas de Philosophia y Astrologia.* Juan Bautista de Montoya, Baeza, 1590. Refiere... " Y a esta causa muchas vezes la Naturaleza es commouida y alterada por las Estrellas según la variedad y diversidades de sus aspectos y conjunciones. Porque como nuestro cuerpo esta compuesto de quatro elementos, facilísimamente se altera y recibe las impresiones celestes". fol. 5**v.**

20 DIEGO DE CISNEROS, *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México .Aguas y vientos a que esta suJeta y tiempos del año. Necessidad de su conocimiento para el exercicio de la Medicina...* México, 1618. fol. 31r y v. Muy claramente expresa la relación macrocosmos-microcosmos: "Y esto aueys de saber, y tener por cierto que los lugares se diferencian vnos de otros en lo bueno o malo , que vnos dan mas o menos a los que en ellos son criados, y mas abajo; y por esta causa vnos por los vientos , o otros por el calor son diversos en costumbres y figuras, otros por las aguas, otros por los mantenimientos que la tierra produce, lo cual no solo altera la tierra para mejor o peor salud, si no también para que los animos obedezcan esta misma disposición". fol. 85r.

21 GONZÁLEZ SANCHEZ, Juan M. "Astrología y medicina", *Anuario de estudios medievales,* Consejo Superior de Investigaciones científicas, 21, Barcelona, 1991.

ISBN 978-987-3617-74-4

calidades y causa diversas pasiones, algunas veces halla los poros cutáneos o del cuero tan abiertos que siendo visitados de este aire les recibe en si y por maneras diversas mudan las calidades en nuestros cuerpos y {...} quiere decir: hablando destas cosas no naturales: que sin dubda algunas dellas mudan la dispusición del cuerpo, assy como el ayre: porque entra en lo interior del cuerpo mediante el pecho y arterias: y haze mudamientos en los cuerpos según la disposicion o disposiciones deste aire"[22]

Existían en los textos médicos de la Edad Moderna referencias a las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer basadas más que en la morfología, en la constitución o complexión, atendiendo a la forma en que están atemperadas las cualidades elementales. Autores tales como Huarte de San Juan,[23] Sánchez Valdés de la Plata[24] y de Rivilla Bonet y Pueyo[25], dejaron de lado la teoría aristotélica por la cual la mujer era nominada como "primera degeneracion en monstruo por la falta de la perfeccion viril". Por ende todo ser era el resultado de la unión de la semilla materna y paterna y en relación con el predominio de una sobre otra se engendraría varón o mujer. Las cualidades del cuerpo femenino frialdad y humedad eran propicias para concebir, parir y amamantar; de ahí que el discurso médico exprese la necesidad de complementariedad de hombre y mujer para perpetuar la especie. En textos de siglos anteriores[26] si se recalca el concepto de que la mujer es un varón imperfecto, por ende como la naturaleza siempre se esfuerza por concebir hombres a veces se mezcla la naturaleza de la mujer y no se puede formar un hombre con todos sus atributos. El dilema se planteaba cuando, como muchos lo atestiguaban se nacía con ambas naturalezas, según se tratase de que un miembro estuviese mas manifiesto que otro, o que ambos se desarrollasen con igual potencia para el acto sexual. En esta situación se aconsejaba amputar el miembro que estuviere en demasía, y que siempre se hiciera uso del mismo órgano, so pena de muerte. Se especifica que estos hombres podían encontrarse en Europa o fuera de esta y en África según referencia de autores antiguos, leyes, experiencia o escritores de la época[27]veamos pues como en las consideraciones médicas influían las condiciones del lugar así como los hábitos. La exaltación del ejercicio corporal como baluarte de sanidad, era un tópico recurrente en los tratadistas de la época. Huarte de San Juan explica glosando a Hipócrates, que el comer y beber en exceso, y no realizar actividad física, tornaba a la simiente fría y húmeda lo que imposibilitaba concebir varones y si por ventura nacían serían afeminados o hermafroditas. La incidencia del ambiente hacía que en regiones frías y húmedas se gestasen estos individuos.[28] Idénticas características se le adjudicaba a

22 BERNARDINO DE LAREDO, *Metaphora medicinal de autoridades declaradas sin contar CXIII aphorismos/ es pues nuevamente co[m]pilada por un fraile menor de la prouincia de los angeles.* Joan[n]is Varele, Colegio de la Concepción de Alcalá, 1522, fol. 37r.

23 JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las sciencias.* Juan B. Montoya, Baeca,1594, cap. XXI, p.701-703.

24 JUAN SANCHEZ VALDES DE LA PLATA, *Coronica y historia general del hombre: en que se trata del hombre común, de la división del hombre en cuerpo y alma, de las figuras monstruosas de los hombres, de la inuenciones dellos, y de concordia entre Dios y el hombre.* Luis Sánchez, Madrid, 1598, fol. 16 r y v, 17r.

25 JOSEPH DE RIVILLA BONET Y PUEYO, Ob. Cit. Fol. 8r y v.

26 JOHANNES DE KHETAN, Ob. Cit. pp. 148, 149, 150.

27 JUAN SANCHEZ VALDES DE LA PLATA, Ob. Cit. fol. 130r.

28 JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las sciencias.* Juan B. Montoya, Baeza,1594, cap. XX, p. 596-597.

ISBN 978-987-3617-74-4

los indios del Nuevo Mundo, de naturaleza fría y húmeda igual que los escitas. La humedad les destruía el impulso sexual e incluso los reducía a la impotencia[29].

› *Conclusiones*

A través del análisis de las fuentes podemos deducir que los nacimientos monstruosos en la España moderna se interpretaban según los conocimientos médicos imperantes por los cuales los astros, el aire, las características del lugar, el ejercicio y la dieta eran factores determinantes.

La segunda vertiente ejemplifica que la producción de textos que hacían referencia a criaturas de anatomía diferente, era portadora de un discurso acorde al proceso de confesionalización que se operaba en España. La convergencia del discurso médico, con el de las relaciones de sucesos, en cuanto a la semejanza en el mensaje que de ambos emanaba, nos muestra quizás un aspecto del control social o disciplina cristiana ejercido por la vía del texto impreso.

29 RAMÍREZ RUIZ, Marcelo, "Microcosmos: el hombre del nuevo mundo y la tradición grecolatina", *Estudios de Historia novohispana,* vol. 21, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 38.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Baena Sánchez, F. (s/f). "Relaciones de sucesos en la Bus antes de que existiera la prensa...entre quality papers y prensa amarilla: los casos espantosos", *htt://bib.us.es/,* Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 14.

Bernal, M., Espejo, C. (2003), "Propuesta de recuperación de textos preperiodísticos". Universidad de Sevilla, Sevilla.

Caro Baroja, J. (1969). Ensayo sobre la literatura de cordel, en *Revista de Occidente.* Madrid.

Carranza Vera, C. (2007). Monstruos y prodigios en la literatura de cordel del siglo XVII español, en *Revista de Literaturas Populares, a*ño VII, n° 1, Universidad Nacional Autónoma de México.

Castillo Martinez, C. (2008). Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (SIGLOS XVI-XVII), en *Bulletin Hispanique,* Tomo 110, N° 2. Bordeaux, Universidad Michel de Montaigne.

Chavarría Mugica, F. (2001). Mentalidad moral y contrarreforma en la España moderna (fornicarios, confesores e inquisidores: el tribunal de Logroño, 1571-1623), en *Hispania Sacra 53,* Instituto de historia, CSIC.

Contreras, J. (2000). Procesos culturales hegemónicos: De religión y religiosidad (Reflexiones sobre el hecho religioso. La España del Antiguo Régimen), en *La monarquía de Felipe II a debate,* Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

Del Río Parra, E. (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español.* Universidad de Navarra, Iberoamericana. Madrid, Vervuet.

González Sanchez, J. M. (1991). Astrología y medicina, en *Anuario de estudios medievales,* Consejo Superior de Investigaciones científicas, 21.

Maravall, J. A. (1981). *La cultura del Barroco, análisis de una estructura histórica.* Barcelona, Ariel.

Martín, J. L. (1998). El adoctrinamiento de la comunidad: juglares, predicadores, científicos e historiadores, en *La vida cotidiana en la Edad Media,* VII semana de estudios medievales, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos.

Ramírez Ruiz, M. (2000). Microcosmos: el hombre del nuevo mundo y la tradición grecolatina, en *Estudios de Historia novohispana,* vol. 21. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vega Ramos, M. J. (1995). La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el renacimiento y la reforma, en *Sigma, Revista de la Asociación Española de semiótica, n*° 4, Dialnet Unirioja.

Fuentes primarias

Andres de Leon (1590). Libro Primero de Annathomia. Recopilaciones y examen general de euacuaciones , Annatomia y compostura del cuerpo humano, diferencias y virtudes del Anima, deffiniciones de Medicina, con muchas cosas curiosas y prouechosas de Philosophia y Astrologia. Juan Bautista de Montoya, Baeza.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bernardino de Laredo. Metaphora medicinal de autoridades declaradas sin contar CXIII aphorismos/ es pues nuevamente co[m]pilada por un fraile menor de la prouincia de los angeles. Joan[n]is Varele, Colegio de la Concepción de Alcalá,.

Diego de Cisneros (1618). Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México. Aguas y vientos a 1522 que esta suJeta y tiempos del año. Necessidad de su conocimiento para el exercicio de la Medicina... México.

Joan de Figueroa (1660). Opusculos de astrología en medicina, y de los términos y partes de la astronomía necessarias para el vso della, Lima.

Johannes de Khetan (1990). *Compendio de la humana salud*, estudio y edición de María Teresa Herrera. Arco libros. Se trata de una traducción española de la primera edición latina de la obra escrita en Venecia en 1492 Fasciculus de Medicinae del autor. Esta traducción no es una rigurosa del original, es una versión del incunable de Zaragoza del Compendio de la Salud Humana de 1494 que se conserva en Biblioteca Nacional de Madrid.

Joseph de Rivilla Bonet y Pueyo (1695). Desvios de la naturaleza o tratado sobre el origen de los monstros a que va añadido un compendio de curaciones Chyrurgicas... Lima, J. de Contreras y Alvarado Impresor del Santo Oficio.

Juan Huarte de San Juan (1594). Examen de ingenios para las sciencias. Juan B. Montoya, Baeza.

Juan Sanchez Valdes de la Plata (1598). Coronica y historia general del hombre: en que se trata del hombre común, de la división del hombre en cuerpo y alma, de las figuras monstruosas de los hombres, de la inuenciones dellos, y de concordia entre Dios y el hombre. Madrid, Luis Sánchez.

ISBN 978-987-3617-74-4

El Sacro Bosco de Bomarzo: lo monstruoso extraordinario

Roberto Toscano / Facultad de Ciencia Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Prov. de Buenos Aires

El jardín, a lo largo de la historia, ha encarnado la añoranza de una tierra sin igual: el paraíso. Lugar intemporal que remite a los orígenes, espacio de la abundancia y la dicha, donde no entra la miseria y el dolor. Un bosque es otra cosa, es el espacio desconocido de lo salvaje, las fuerzas inconcientes, la naturaleza en plena manifestación que integra de manera asombrosa aquello que el ser humano considera opuestos.

Esta última es la configuración de la villa Orsini en Bomarzo, Viterbo. En un terreno irregular en el pequeño valle, a unos pocos cientos de metros frente a la residencia, el duque Vicino Orsini dedicó las últimas décadas de su vida a la realización de un lugar extraordinario: el llamado Sacro Bosco, al cual gustaba llamar *boschetto*, y que fue conocido como "el parque de las maravillas" por sus contemporáneos.

La construcción del jardín comenzó hacia 1552 y se prolongó por treinta años. Luego de la muerte de su creador, fue cayendo paulatinamente en el olvido mientras la propiedad pasaba de una familia aristocrática a otra. La salida de un letargo de tres siglos comenzó tibiamente junto con la historiografía moderna del Sacro Bosco; fue en 1928, con la obra "Italians Pleasure Gardens" de la autora Rose Nichols, ella incluyó una ilustración del grupo escultórico del elefante (Coffin, 1999:31). Luego vendrá la visita de Dali en 1938, el cual quedará muy impresionado por esa obra que parece anunciarle con tanta anticipación. Pero hay que esperar a la publicación en 1953 de Mario Praz (el influyente crítico de arte y coleccionista italiano) en un semanario para instalar al Bosco definitivamente en la historia del jardín italiano (Coffin, 1999:32). Al mismo tiempo iba aumentando el aura enigmática del Bosco. Esta expansión al gran público del Sacro Bosco se reforzaría con la famosa novela "Bomarzo" de Manuel Mujica Lainez, que aparece en 1962. En el plano material, unos diez años antes Giovanni Bettini le había comprado el predio de la villa a la familia Borghese, comenzando con su limpieza y excavación. El bosque sagrado surgía nuevamente a la luz.

Pero no sin provocar incertidumbres. Este pequeño bosque ha desafiado los intentos clasificatorios de varios historiadores del arte de los jardines. En las escasas obras panorámicas y manuales sobre la historia del arte de los jardines disponibles en español, su tratamiento (o falta de, en algunos casos) se nos aparece como contradictorio. Precisamente es allí donde se revela uno de los aspectos de lo monstruoso: como extraordinario, como deforme, alejado de lo normal.

A modo de ejemplo, llama la atención, la omisión completa, como si no existiera, del Sacro Bosco en el clásico manual de Francesco Fariello (2004, 1° ed. italiana 1969), "La Arquitectura de los Jardines". Omisión deliberada tratándose además de un autor italiano. Ese silencio delinea el carácter extraordinario del bosco, que no puede ser englobado en el capítulo "El renacimiento y el jardín italiano", el cual le hubiera correspondido de acuerdo al tratamiento cronológico que hace el

ISBN 978-987-3617-74-4

autor. En parte resulta lógico, dada la caracterización que hace Fariello del jardín renacentista, la antítesis del jardín de Bomarzo. Dichas características se pueden invertir para intentar una definición por la negativa del Sacro Bosco: está sujeto a las "arbitrariedades del dueño" (Fariello, 2004: 71), los arquitectos pasan a segundo plano; no está concebido como un espacio de residencia al aire libre; no se conecta con el paisaje y la casa, casi no se puede contemplar desde la residencia, más bien, como todo bosque, se cierra al paisaje y se encuentra en oposición a lo construido. No se encuentra en la pendiente de la colina, sino en el valle, en lo profundo; no hay ejes, no hay ortogonalidad, prácticamente no hay modelación del terreno, no hay determinismo geométrico (Fariello, 2004: 96-98). No hay preeminencia de elementos de albañilería, sino que las esculturas y construcciones están subsumidas en el bosque

A juzgar por esta y otras obras similares[1], en un discurso signado por el enfoque desde la arquitectura y el intento de colocar cada cosa en su lugar, el Sacro Bosco pareciera encarnar la utopía, aquello que no existe en ningún lugar. Distinto es el caso de "Grandes Jardines de Europa" donde se lo trata especialmente enmarcándolo dentro del Renacimiento tardío cuando se refiere a la influencia literaria (Kluckert, 2000: 44) aunque su autor luego define al que llama "jardín de los monstruos" como un "jardín de fantasía de la época manierista" y notemos que aquí manierismo se asocia con un tiempo determinado, mas que con un estilo o movimiento, problema que abordaremos en breve. Por su parte, los autores de "Arquitectura de jardines en Europa" (Enge y Schroer, 1992) le dedican dos páginas en el capítulo Jardines del Renacimiento y el Manierismo. Resulta contradictorio cuando, luego de definir a Vicino Orsini como un "ecléctico manierista" en la oración siguiente expresen que "Al contrario que en otros jardines renacentistas…"(pág.76) por lo cual parecería que, aún con sus diferencias y su mentor manierista, se puede considerar como un jardín del Renacimiento. Para desentrañar el origen de estas confusiones, resulta ilustrativo un comentario que hace Kluckert sobre la Villa Lante en Bagnaia. Para él la villa Lante se aleja del jardín renacentista y al mismo tiempo su parterre geométrico no se puede considerar en absoluto manierista, aunque hay una orientación hacia el manierismo. Dice el autor: "el camino que parte del mundo ordenado del parterre y atraviesa la escalera de agua hasta llegar a la fuente de los Gigantes indica, en sentido figurado, el camino desde Bagnaia hasta Bomarzo" (Kluckert, 2000: 81). Lo interesante es que en la realidad espacial la distancia entre ambos jardines es de apenas diez kilómetros en línea recta, y a nivel temporal la Villa Lante comenzó a construirse en 1566 y se terminó 30 años después por otro dueño, por lo tanto gran parte de Bomarzo se realizó antes.

Eso muestra que los términos generales de renacimiento, manierismo, barroco, han demostrado ser una falacia a la hora de tomar en cuenta tiempos y espacios. Por lo general, los historiadores del jardín italiano de los siglos XV y XVI usan los adjetivos renacentista, manierista y

1 En la obra Arquitectura y Paisaje (Steenbergen y Reh, 2001) también resulta llamativa la omisión, aunque al menos se lo advierte cuando habla de las "contribuciones individuales importantes" que realizaron Niccolo y Vicino Orsini al desarrollo del modelo manierista (p.105) o cuando cita el parecido de la cabeza de ogro de la Villa Aldobrandini con la de Bomarzo (p.127). Esas mínimas referencias están incluidas en el capítulo "La poética de lo racional", que lleva el subtítulo: La villa italiana del Renacimiento.

ISBN 978-987-3617-74-4

barroco en forma indiscriminada, debido a la sencilla razón de que es imposible generalizar los conceptos. Eso se debe a que el desarrollo del arte paisajístico (al igual que otras artes) tuvo un carácter marcadamente regional y además los estilos se superpusieron en el tiempo. Por otro lado es dificultoso aplicar las categorías de otras artes, que han sido más estudiadas, al arte del jardín. Se dice que el manierismo en el caso de la escultura o la pintura es una reacción al estilo clásico renacentista por lo cual sus formas se perciben poco naturales, pero esa definición no resulta útil para el arte de los jardines que se acerca a lo natural cuanto más se aleja del arte renacentista.

Decimos que el Sacro Bosco es extraordinario, pero como toda obra humana, no fue creada de la nada, tampoco es el único en su especie[2]. El problema es dentro de que tradición o antecedentes colocarlo. Es una discontinuidad claro está con las manifestaciones renacentistas, pero paradójicamente se puede establecer una ligazón con el pasado clásico, por un lado con el jardín-patio de las casas urbanas con gran profusión de estatuas[3] y por el otro con los bosques sagrados de la mitología grecorromana. El Sacro Bosco de Bomarzo sería una fusión de ambas manifestaciones.

La Villa Giulia en Roma (1550) como ejemplo, contenía gran número de estatuas del panteón clásico, pero la gran diferencia está en su emplazamiento, a la arquitectura o diseño que las contienen y su entorno. Jardines de una narrativa iconográfica, como la Villa Medici en Castello (hacia 1550) o la misma Villa Lante en Bagnaia, se definen por los episodios que se suceden a lo largo del eje central y están determinados principalmente por el uso del agua que emana del rústico ninfeo en la parte superior. Bomarzo se puede situar dentro de esta tradición, los jardines iconográficos de mediados del siglo XVI, con el aditamento de desarrollarse en un espacio casi natural: el *bosco*. Este es una innovación de los proyectos manieristas de la segunda mitad del siglo XVI. La construcción de villas con esquema axial proseguía en el Lazio al mismo tiempo que se implementaban estos terrenos de naturaleza salvaje, de organización caótica o laberíntica, anexos al jardín central. De todas formas, la clasificación en definitiva no resulta útil ni mucho menos enriquecedora al estudio de los jardines, los cuales deben ser examinados en gran medida con un criterio de autoreferencia, en especial con el Sacro Bosco.

Habiendo establecido las relaciones estéticas y temáticas con el mundo antiguo y el arte de su siglo podemos pasar ahora a su descripción e interpretación. El Sacro Bosco no tiene límites definidos, se extiende en el pequeño valle frente a la residencia que dominaba el pueblo de Polimartium (Ciudad de Marte), hoy Bomarzo (Buen Marte). Ocupa un espacio de no más de 3 hectáreas, aunque la parte principal donde se hallan las esculturas pétreas tiene poco más de una hectárea.. Un jardín propiamente dicho, de ordenamiento regular, parece haberse situado entre el palacio y el bosco, pero se piensa que es posterior (Aníbarro, 2002: 228).

Si consideramos el jardín como transición entre la edificación, la residencia y el entorno natural, el de Bomarzo debemos considerarlo como el espacio de la metamorfosis del jardín

2 La Villa Orsini en Pitigliano (entre 1557 y 1580) y la Villa Catena cerca de Roma, villas próximas y contemporáneas habrían tenido una fisonomía semejante (Aníbarro, 2002: 227)

3 Elemento que toman los jardines renacentistas con sus *antiquarium*, verdaderos museos al aire libre como pudo ser el Belvedere vaticano de principios del siglo XVI proyectado por Bramante.

ISBN 978-987-3617-74-4

propiamente dicho y la naturaleza salvaje. Marcarlo y no ordenarlo, esa fue la intención. Es un espacio marcado fuertemente, si, pero por esculturas y construcciones grotescas y aparentemente esparcidas sin criterio por una tierra virgen. Solo aparentemente, ya que se determinaron el acceso y el recorrido. Obviamente es difícil encontrar en el Sacro Bosco un ordenamiento de superficie, está lejos también del gran modelado topográfico propio de la Villa Lante o la Villa d´Este. Aunque no es inexistente, simplemente no resulta perceptible a simple vista. El rasgo más importante es el modelado escultórico de las grandes rocas que se hallaban en el lugar, acción que que resalta el carácter naturalista de la obra paisajística. Rocas y árboles actúan conjuntamente en cuanto al diseño y la percepción, la figura y el entorno boscoso se perciben en una forma unitaria que no puede escindirse. Otro elemento que denota el naturalismo de la obra era el diseño orgánico del lago, hoy seco. Eso lo convierte en un temprano antecedente del jardín paisajista inglés.

Así se convierte este sector del pequeño valle en un bosque sagrado, sagrado por la configuración y por la carga mitológica que se desprende de su conjunto escultórico. Más allá de la imposibilidad de dar una acabada interpretación al simbolismo de las esculturas o del sentido unívoco del recorrido (si es que lo tiene) aparecen elementos en varios niveles, desde la alusión a la historia tanto romana como etrusca, cuestiones éticas y filosóficas, y manifestaciones de tipo efectista, todo eso ligado intrínsecamente en un viaje que afecta de forma sensible al visitante, independientemente de si conoce o no su simbolismo.

Esculturas que nos superan, que están más allá de la escala humana y encarnan el drama mitológico, la danza de héroes, titanes, animales fantásticos, dioses y monstruos, en el escenario de ese bosque sombrío y solitario. El tamaño y el estilo grotesco de las estatuas trascienden el mero ornato[4]. Hay referencias al linaje, al oso de Orsini, como afirmación de la fuerza y la tradición familiar cuyo glorioso pasado se expresa sin barreras en lo profundo del bosco. También se introdujeron varias imágenes de la fecundidad natural, como la sirena con dos colas y su prominente vulva, o la gruta de Venus. Haciendo una lectura en clave platónica (y recordemos que el jardín de la época es a menudo la actualización de la academia, el marco del banquete filosófico) tales representaciones son expresiones crudas del eros, la fuerza que busca su completud y mantiene unido el universo. El paisaje onírico del Sacro Bosco condensa el anhelo por el regreso de los antiguos dioses y su mundo, la integración de una visión cristiana y pagana, la armonía del mundo terreno y el celeste.

Ese despliegue iconográfico sugiere su asociación con jardines renacentistas que, en su recuperación del glorioso pasado romano, habían manifestado en las tres dimensiones el relato imaginario de un libro que marcó el arte de los jardines: la Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna[5]. La obra describe la magnífica isla de Citerea, el gran jardín de círculos concéntricos plagado de árboles de todo tipo, topiaria, prados, pabellones, fuentes, arroyos, puentes, pérgolas y

4 Aunque no se descarta del todo: se utilizó por ejemplo para acentuar el carácter maravilloso de algunos grupos como el de Pegaso, que tenía según descripciones de época un acompañamiento escultórico puramente ornamental.

5 Publicado en 1499, normalmente se traduce como “El sueño de Polifilo” pero literalmente sería Sueño de la lucha por el amor de Polifilo. Fue muy difundido, ya hacia 1550 se había traducido al francés y el inglés.

ISBN 978-987-3617-74-4

enigmáticas inscripciones. Pero la obra no ha funcionado solo como fuente para el diseño del jardín, sino que señala uno de los sentidos o significados que se la va a dar al jardín como escenario de un viaje de tipo iniciático cuya meta última es lograr el amor de Polia. Ella representa en el relato al amor y la belleza absoluta, de acuerdo a las categorías platónicas reactualizadas gracias a Marsilio Ficino[6].

Ahora bien, en el caso del Sacro Bosco, toda la narración iconográfica se mantiene en el espacio previo que atraviesa Polifilo antes de llegar al espacio arquitectónico: el denso y oscuro bosque. En ese umbral se va a desarrollar todo el proyecto y el recorrido que podemos definir como viaje iniciático. Al igual que Polifilo, el visitante del Sacro Bosco va encontrando las ninfas, diosas y, por supuesto, los monstruos. Todos estos seres mitológicos lo guían de alguna manera hacia la meta, al mismo tiempo que lo enfrentan a obstáculos y lo impulsan a superarlos. Dichas dificultades obviamente son intrínsecas a la psiquis, y están referenciadas externamente por las esculturas del Sacro Bosco, que se yergue como una exterioridad de la interioridad del verdadero creador, el *condottieri* y duque de Bomarzo, Vicino Orsini. Tal proceso se asocia a la etimologia de *monstrum* y palabras cercanas como *monstrare*, mostrar o *moneo*, advertir. La iconografía podría haberse tomado como mera copia, como acción destinada al simple ornato o con el simple objetivo de causar asombro y sorpresa, si no estuviera reforzada por las múltiples y enigmáticas inscripciones que advierten a cada paso del visitante, que llaman a la reflexión, a la atención a ese aquí y ahora. Los monstruos son la exageración de esa advertencia que se convierte en grito, como en el ogro con las fauces abiertas. El desafío de entrar a ese lugar terrorífico y ver que allí no culminó el viaje, que más abajo espera Perséfone, el banquete y la gran promesa.

Entrar a un lugar así no es adentrarse en la naturaleza propiamente dicha sino en un lugar psicológico, en lo profundo de la naturaleza humana. Si el Sacro Bosco se define por su narrativa iconográfica, su visitante se convierte en protagonista principal del drama. Es allí donde aparecen los monstruos, los miedos. Surge el temor a lo monstruoso obviamente, pero también a elementos perturbadores, como la casa inclinada por ejemplo.

La obra muestra y exterioriza el estado interior de Orsini, hombre dedicado a la guerra, que está dos años cautivo, que se retira a su Villa en Bomarzo donde al poco tiempo perderá a su esposa, Giulia Farnese. El punto más alto, mas claro, del Sacro Bosco es el templo que le dedica, hacia el final de su vida y como consumación de su obra (¿acaso se pueden diferenciar vida y obra?). El amor y la muerte, la lucha del bien contra el mal, la confianza en el renacimiento, lo enigmático, lo bello y lo monstruoso, todo ello aflora en el Sacro Bosco en una formidable exposición de la *coincidentia oppositorum*.

El arte del jardín actúa en este caso como vía alternativa a la del filósofo, en el trabajo de la misma materia puede el ser humano conectarse con lo invisible[7]. Asi se convierte en representación

6 Traductor de la obra completa de Platón y uno de los artífices de la Academia Platónica en la Florencia del Siglo XV.

7 El criterio utilizado aquí y aplicable a toda actividad humana, puede comprenderse mejor en Ficino. "La peculiaridad de todos los espíritus divinos es que mientras contemplan lo alto no dejan de mirar lo bajo y ocuparse de ello. También es característico de nuestra alma que no solo se preocupa por sus propio cuerpo sino por los cuerpos de todas las cosas terrestres y por la tierra misma, cultivándolas y promoviéndolas." *Theologia Platonica*

ISBN 978-987-3617-74-4

del paraíso, situado en un lugar sin coordenadas geográficas y arrancado de la irrealidad por medio del arte. La bruta naturaleza se eleva hacia la sublime Belleza mediante el arte, y el arte de los jardines ocupa aquí un lugar prominente. La idea de conjunto, que se va a imponer en la organicidad del proyecto renacentista, se refiere al todo de la naturaleza. Y dentro de esa cosmovisión se encuentra el espíritu por abrazar la Belleza en aquello que considera una sublimación de la naturaleza: el jardín. Dando un paso más allá, Orsini pudo recrear en su Sacro Bosco una obra casi intemporal, un espacio para los monstruos y los dioses y diosas, lo bello y lo feo, lo luminoso y lo oscuro. Un espacio de libertad, donde las fuerzas inconcientes vagan a su antojo, es precisamente aquí en este bosque que las figuras parecen asaltar al paseante, no para dañarle o asustarle, sino para incentivarle a ir más allá de lo real.

XVI.7.fol.382. en Cassirer , 2000: 133.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Aníbarro, M. A. (2002). *La construcción del jardín clásico.* Madrid, Akal.

Burke, P. (2000). *El Renacimiento Europeo.* Barcelona, Crítica.

Cassirer, E. (2000) *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy.* New York, Dover Publications.

Coffin, D. (1999). The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium. En Conan, Michel (Ed.). *Perspectives on Garden Histories*, Vol.21, 27-35. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Kretzulesco-Quaranta, E. (2005). *Los jardines del sueño*. Madrid, Siruela.

Enge, T., Schroer, C. (1992). *Arquitectura de jardines en Europa*. Colonia, Taschen.

Fariello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines*. (ed. rev.). Madrid, Reverté.

Kluckert, E. (2000). *Grandes Jardines de Europa.* Colonia, Ullmann.

McIntosh, C. (2005). *Gardens of the gods* . Londres, Tauris & Co.

Morales, M. C. (1976). El jardín manierista, en *Archivum* Revista de la Facultad de Filología nº 26, 131-139. Oviedo, Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones.

Richardson, T. (2005). *What is a renaissance garden*? En Apollo nº 521, 24-33, Londres.

Sheeler, J. (2007) *The Garden at Bomarzo: A Renaissance Riddle*. Londres, Frances Lincoln Ltd.

Steenbergen, C., Reh, W. (2001) *Arquitectura y paisaje.* Madrid, Gustavo Gilli.

ISBN 978-987-3617-74-4

La saturación de mismidad: lo monstruoso. Una lectura de la teoría de la degeneración de Morel

Mauro Vallejo / Conicet - Instituto de Investigaciones de la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

El acercamiento entre la teoría de la degeneración de Morel y el problema de la teratología podría parecer un terreno agotado. La profusa y dispareja bibliografía sobre el autor del tratado de las degeneraciones se ha detenido una y mil veces en el cariz monstruoso que él asigna a esos seres depravados a los cuales dedicó todo su pensamiento, y a quienes él endilga una responsabilidad por la degradación racial. Alcanza con leer cualquier fragmento sobre los rasgos físicos de los degenerados, basta con ojear las ilustraciones que acompañan el texto de 1857 para aprehender el modo en que este médico quiso yuxtaponer su categoría clínica con la monstruosidad.

Como es bien sabido, el siglo XIX marca el nacimiento de la teratología propiamente dicha, gracias a la labor de Geoffroy Saint-Hilaire y luego de Camille Dareste. Y esa fundación estuvo signada fundamentalmente por la reducción de las monstruosidades. Reducción en varios sentidos. Primeramente, y gracias al entrecruzamiento entre la anatomía comparada y la embriología epigenetista, por la demostración de que todos los fenómenos teratológicos eran reductibles a la operatoria de reglas naturales. No eran del orden del capricho ni de la culpa, sino que develaban un orden natural, tan prolijo como el que reina en el resto de los seres. Segundo, reducción en un sentido más literal: en consonancia con su sumisión a legalidades naturales, los rostros de la monstruosidad son mucho más escasos que los planteados en los siglos precedentes. La generosa tradición de monstruos del medioevo y del renacimiento atiborraba la imaginación con la proliferación de incontables figuras monstruosas. Dado que el monstruo era esencialmente el efecto de mezclas pecaminosas, sus variantes eran tanto o más numerosas que los tipos que podrían entremezclarse. Mediante un razonamiento que nos interesa sobremanera, el período pre-decimonónico definía al monstruo por la *unión de lo diferente*, por el cruce de especies distintas.

Por otro lado, Geoffroy Saint Hilaire tendrá mucho cuidado en ubicar la monstruosidad en el terreno de la anomalía, mas sin por ello establecer una relación inversa. Toda monstruosidad devela un factor anómalo, más no toda anomalía es una monstruosidad. Es esta demarcación lo que sirve a Claude Martin para enumerar con mucha precisión de qué forma el pensamiento de Morel acerca de la monstruosidad se distancia gravemente de la teratología de su época (Martin, 1983: 185-193).

En primer lugar, muchos rasgos que hasta entonces eran considerados como meras anomalías, como el albinismo, son caracterizados por Morel como monstruosidades. Más aún, ese corrimiento es coextensivo de la operación que en Morel equipara todo rasgo anómalo con algo patológico, equiparación ausente en Saint Hilaire, para quien ese nexo es solamente contingente. El fijismo metafísico a ultranza de Morel, compatible con su ideología de tinte religioso, lo conduce a medir con la vara de la patología toda variación o accidente en la constitución de los seres. Es decir que en su sistema los términos de anomalía, patología y

ISBN 978-987-3617-74-4

monstruosidad han perdido los límites que la teratología científica de su época había erigido con obstinación. Dada la fuerza que en su pensamiento posee la idea de una predestinación moral del hombre, Morel no solamente produce un retroceso en la concepción sobre lo monstruoso al amplificar casi sin límites sus ejemplares, sino sobre todo al reintroducir una valoración moral de su naturaleza y causación. En efecto, si todo rasgo de degeneración es equiparado con una monstruosidad, hay que recordar que su concepción de los factores degenerativos era muchas veces una condena moral de los hábitos y costumbres de los sectores populares desgraciados. Por caso, sus largas consideraciones acerca del alcoholismo, los hábitos alimentarios, etc. Podríamos asimismo señalar un tercer indicio que manifiesta el retorno a visiones pre-científicas. Se trata de la asignación de infertilidad a los sujetos que padecen los últimos estadíos de la degeneración. La creencia según la cual los monstruos se definen por su incapacidad de dejar descendencia fue sucedida en el siglo XIX por una teratología que, defensa del transformacionismo mediante, descartó ese supuesto. Morel, al insistir en esa infertilidad –que en su caso garantizaba de alguna forma la posibilidad de salvación de la naturaleza- retomaba sin saberlo los postulados de las visiones antiguas sobre los monstruos.

De todas maneras, el objetivo esencial de esta comunicación es revisar otra acepción de lo monstruoso en la obra de Morel. De hecho, si bien el alienista del asilo de Saint-Yon no realiza demasiadas menciones al problema de lo monstruoso en su presentación del concepto de *tipos disímiles* [types dissemblables], es evidente que aquella problemática es inherente a este último. Morel presentará su nuevo concepto en un folleto publicado en 1864, y retornará a ese tópico tres años después en un escrito aparecido en los *Archives Générales de Médecine*. Partamos de la definición que abre el texto de 1867:

"Bajo el nombre de tipos disímiles comprendo a individuos de una misma familia o engendrados por los mismos padres, que son no solamente disímiles entre ellos desde el punto de vista de la fisonomía así como desde las cualidades intelectuales y afectivas, sino que también, a ese mismo respecto, no presentan ningún parecido, ninguna similitud respecto de sus ascendientes directos o indirectos. Uno no supondría que han sido engendrados por los mismos padres, uno no los tomaría por hijos de sus padres. Comparados entre ellos, es decir estudiados y observados en el seno de la familia, uno no diría que son hermanos y hermanas." (Morel, 1867: 385).

Desde cierto punto de vista, se podría afirmar que esta tesis se desprende, o es una consecuencia natural, de la herencia progresiva o de transformación desarrollada por Morel en su tratado de 1857 (Morel, 1857; Morel, 1860). En efecto, toda la teoría de la degeneración se sustenta en la conjetura según la cual la herencia no se limita a un pasaje de lo similar, sino que puede ser el catalizador o la producción de cambios, empeoramientos, en estados malsanos que, presentes en los padres, aparecerán acentuados en los hijos, como mero efecto de esa transmisión generacional. No es necesario reconstruir aquí los alcances de ese razonamiento. Bástenos agregar que esa tesis tenía un valor estratégico que sería imposible pasar por alto. La herencia de transformación venía a otorgar visos de cientificidad a una vieja pretensión del alienismo francés. Desde que esa profesión comenzó a buscar en el factor hereditario el suelo o la causa de los padecimientos nerviosos, y siendo que la fisiología o la estadística no le brindaba datos fidedignos, se embarcó en la narración de genealogías más o menos caprichosas que sostenían que cualquier anomalía o afección de los ascendientes era capaz de generar en la progenie estados mórbidos

ISBN 978-987-3617-74-4

muy distintos a los que habían aquejado a los primeros[1].

Sería posible demostrar que muchos de los tratados acerca de la herencia escritos en las primeras décadas del siglo XIX planteaban la posibilidad de que, sobre todo en el terreno de las locuras, las enfermedades de los hijos, al tiempo que dependían hereditariamente de las afecciones de sus progenitores, no fuesen una reproducción idéntica de aquellas[2]. Lo que hizo la teoría de Morel fue hacer de ese mecanismo la pieza esencial de todo su edificio.

Ahora bien, muchos de los escritos posteriores a su *Traité des dégénérescences* tenían por meta esclarecer el funcionamiento de la herencia, que había quedado inexplicado en su libro de 1857 (Vallejo, 2009, a). Ello es muy claro en el caso del texto de 1859 titulado *Des caractères de l'hérédité dans les maladies nerveuses*. Ya en este escrito Morel remarcaba la importancia de la herencia de evolución progresiva para explicar los casos en que los hijos tienen enfermedades más acusadas o distintas a las de sus padres. Y allí mismo se preguntaba cómo se podía apelar a la herencia para explicar esos casos en que los hijos de unos mismos padres presentan características tan distintas entre sí. En realidad ya en ese escrito esbozaba los rudimentos del concepto que nos interesa. El hecho de que los hijos de pacientes nerviosos presenten tantas disimilitudes entre sí se explica del siguiente modo. Los alienados se caracterizan por su estado cambiante; pueden pasar de la tristeza a la alegría, del abatimiento a la manía. En tal sentido, al momento de engendrar a cada uno de sus hijos, se hallan en estados fisiológicos muy distintos. Esos hijos "son diferentes, ya lo sé, al punto de no parecerse ni por las cualidades intelectuales y afectivas, ni por la expresión del mismo tipo físico y del mismo temperamento; así, se trata de que han sido fecundados en condiciones patológicas muy distintas y muy complejas de sus ascendientes. Pudieron haber sido fecundados durante un período de incubación, de desarrollo o de remisión de la enfermedad nerviosa del padre o de la madre" (Morel, 1859: 267).

Empero, habrá que esperar hasta 1864 para conocer la nueva teoría de los tipos disimilares, que constituye pata nosotros una nueva acepción de monstruosidad en el pensamiento de Morel. En ese año aparece su fascículo *De la formation du type dans les varietés dégénérées*, precedido por una carta a Flourens (Morel, 1864, a). Es allí, aparentemente, donde el alienista recorta un novedoso rasgo de ciertos degenerados. Estos sujetos no se parecen en nada a sus padres (Morel, 1864, a: 2). Son, en ese sentido estricto, monstruos, caprichos reglados de la naturaleza. A pesar de la diversidad de factores que pueden desencadenar y producir la degeneración, argumenta Morel, es posible establecer lazos de "parentesco patológico" entre los sujetos sometidos a las mimas causas degenerativas. Y prosigue: "Estos lazos de parentesco patológico eran más acusados en aquellos que tomaban del estado malsano de sus ascendientes los elementos de su propia degeneración. En vano buscaríamos en ellos indicios de parecido con sus padres; no había traza de ello. La razón es evidente actualmente para mí. Los individuos

1 En otra publicación hemos demostrado que ya en los dos primeros textos enteramente dedicados al tópico de la herencia en las enfermedades nerviosas, publicados por Gaussail y Gintrac en 1845, ese tipo de genealogización ocupaba un rol central (Vallejo, 2010). El menor signo de nerviosidad en los padres, cualquier bizarría de comportamiento, era suficiente para provocar en los hijos una afección nerviosa en sentido estricto.

2 La teoría de Antoine Portal, enunciada en 1808 en su obra *Considerations sur la nature et le traitement de quelques maladies héréditaires ou de famille*, la cual conoció una duradera aceptación, fundaba la plausibilidad de esas metamorfosis en el postulado de una causalidad única de todos los padecimientos hereditarios: todos ellos eran el resultado del "vicio escrofuloso".

ISBN 978-987-3617-74-4

aquejados congénitamente de degradación intelectual, física y moral, no se parecen a nadie; se parecen entre sí; representan tipos; forman razas, variedades malsanas en la especie" (Morel, 1864, a: 2). Ese fragmento figura en la carta a Flourens que antecede el ensayo en sí mismo. Empero, en éste el autor no hace más que complejizar el tópico de la herencia de transformación, que es caracterizada como más frecuente que la similar, la cual solamente se observa en los casos de ciertas patologías puntuales (Morel, 1864, a: 24). Es decir que este ensayo de 1864 es poco más que la continuación del escrito de 1859, antes mencionado. Así, a la hora de analizar los casos clínicos, Morel insistirá en el hecho de que en algunas familias los hermanos no se parecen entre sí, y la explicación de ese fenómeno reside en el argumento ya explicitado cinco años antes, referido a la inestabilidad constante de los sujetos neuróticos (Morel, 1864, a: 24). Morel ahonda en ello sobre todo en el primer ejemplo clínico, referido a tres hermanas, cuyos rasgos físicos e intelectuales difieren mucho entre sí, al punto que sería difícil adivinar que son hijas de los mismos padres. La evaluación de ese caso lo conduce a la siguiente hipótesis: "Las disimilitudes excesivas entre los caracteres de orden intelectual, moral y físico entre los hijos de los mismos padres, alcanza para suponer que en estos últimos existen ciertos estados neuropáticos bien definidos" (Morel, 1864, a: 25). Incluso puede suceder que uno solo de los hermanos presente rasgos de degeneración, gozando el resto de los hijos de las mejores cualidades intelectuales o afectivas. Es lo que sucede en otro de los ejemplos comunicado por Morel, referido a un joven de 30 años indócil y alcohólico, cuyos 7 hermanos eran sanos. Luego de mucho dudarlo, la madre confesó que el enfermo era hijo de una relación adúltera con un hombre adicto al alcohol (Morel 1864, a: 28).

Este derrotero desemboca en el escrito de 1867 *De l'hérédité morbide progressive ou des types dissemblables et disparates dans la famille*. Como vimos hace instantes es recién en esta obra donde Morel propone una definición de los tipos disimilares, por la cual se establece que cierta categoría de sujetos no solamente se distinguen de sus hermanos sino que no presentan ningún parecido con sus padres. No parecen hijos de sus progenitores, y es por ello, agregamos nosotros, que pueden ser tomados por verdaderos monstruos[3].

El escrito sirve a Morel para remarcar una vez más el poder de la herencia mórbida progresiva, por la cual ciertos defectos de los ascendientes, de no mediar medidas regeneradoras higiénicas o garantizadas por cruces beneficiosos, se transforman y potencian en la progenie. En esta oportunidad Morel agrega que la acción de ese tipo de herencia se devela en los casos en que los hermanos son distintos entre sí, y son muy diferentes a sus progenitores (Morel, 1867: 390). Por otro lado, el mismo autor explicita la equiparación entre este fenómeno y los ejemplares de la teratología: "Es a la misma causa, a la influencia hereditaria, a lo que hay que recurrir, sino de una manera exclusiva al menos sí en muchos casos, si se quiere dar cuenta de diversas monstruosidades o detenciones del desarrollo de la especie que constituye la ciencia de la teratología..." (Morel, 1867: 391)

La finalidad del escrito es repasar de qué modo en las familias donde rige la herencia progresiva se observan marcadas diferencias entre sus miembros en lo que se refiere a capacidades intelectuales, rasgos físicos, síntomas nerviosos, etc. En la segunda parte del texto,

3 Esta innovación aportada por la publicación de 1867 alcanza para desmentir la sentencia de Coffin, quien considera que ese escrito "no aporta nada nuevo" (Coffin, 2003: 97)

ISBN 978-987-3617-74-4

dedicada a las observaciones clínicas, Morel se explaya acerca del caso Édouard J., atendido en 1842 y a partir del cual, según dice, su pensamiento se convenció de la importancia del factor hereditario. Luego de infructuosos ensayos terapéuticos, Morel convoca a sus familiares. "Por fin, la aparición de su madre y de su hermana me permitieron obtener un esclarecimiento acerca de la naturaleza real de esta afección, y pude constatar por primera vez la acción de la influencia hereditaria. La hermana del enfermo no se le parecía ni en lo físico ni en lo moral, y ninguno de los dos se asemejaba a la madre" (Morel, 1867: 568).

Diversas conclusiones podrían ser extraídas del concepto de *tipos disímiles*. Se podría conjeturar el valor táctico que esa noción aportaba a la teoría de la degeneración. La noción de *herencia progresiva* había servido para fundar las genealogías fantásticas que pueblan los tratados médicos de la segunda mitad del siglo XIX, merced a las cuales cualquier anomalía de los ascendientes era causa suficiente de los peores males en la descendencia. La noción acuñada en 1867 venía a reforzar la certeza sobre la participación del factor hereditario, pues otorgaba a la teoría un argumento con el cual contradecir la objeción más sencilla: si la herencia es lo esencial, ¿cómo explicar que ciertos hijos escapen a los embates de las transmisiones funestas? Empero, habremos de privilegiar un comentario acerca del sustento doctrinario o ideológico de aquella noción. Podemos adentrarnos en él volviendo al título de esta presentación. ¿Por qué postulamos la existencia de una saturación de mismidad como fundamento de lo monstruoso en Morel? Los tipos disimilares, esa categoría que engloba los sujetos que no se parecen a sus padres, son el resultado de la sedimentación de herencias nocivas. De todas formas, se nos podrá replicar que no se trata de la repetición o acumulación de lo mismo, por la sencilla razón que lo hereditario en juego es abordado por Morel mediante su versátil *herencia progresiva*, que parte del supuesto que lo transmitido no es del orden de lo idéntico, sino que el pasaje es productor de diferencia. Pero allí está el equívoco. Nada en el saber de su época, ya fuere que convoquemos a las ciencias naturales o a la fisiología, habilitaba concebir a la herencia de otro modo que no fuere el pasaje de lo mismo. Todos los médicos y alienistas que, precediendo a Morel, habían atisbado la posibilidad de esas metamorfosis de lo heredado, lo hacían bajo el amparo de concepciones que no discutían aquella verdad[4]. Creemos que incluso en Morel, al menos en su texto de 1857, ese postulado no es refutado, pues la progresión mórbida desencadenada por lo hereditario no actúa más que como resultado de metáforas ligadas a la saturación, el redoblamiento, la catalización de estados degenerativos existentes. Existe empeoramiento, progresión degenerativa, pero se trata siempre del pasaje de un estado.

¿Cómo puede afirmar la teoría que más insiste en la importancia de lo hereditario que, en los casos en que ese factor es el secreto de los estados mórbidos, los hijos no se parecen en nada a sus padres? ¿Cómo puede ser la reproducción de lo mismo el origen último de lo otro? Nuestra

4 Ello es sobre todo cierto en el caso de la obra de Prosper Lucas (1847-1850), a la cual Morel envía al lector cada vez que encara el problema de la definición de la herencia (Vallejo, 2009, a). Incluso más, al interior mismo del sistema de Lucas se postula la posibilidad de una herencia de transformación. De todos modos no es momento de extendernos sobre la relación ambivalente de ambos pensadores. Aun si el pensamiento de Morel se distancia francamente del de Lucas –por caso, la noción de *Inneité* de este último no tiene cabida en la teoría de la degeneración-, la definición mínima de la herencia del autor del *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* es la que pervive en el primero. Siguiendo esa senda, podríamos recordar que Lucas reconocía la legitimidad de la herencia de transformación al tiempo que recordaba que la herencia no creaba nada, sino que se limitaba siempre a garantizar el pasaje de lo dado.

ISBN 978-987-3617-74-4

hipótesis es que habría que inscribir a la noción de *tipos disímiles*, no tanto en el terreno de una discusión sobre la viabilidad epistémica de un concepto que apenas si logra ser tal –y que se ubica al interior de un paradigma absolutamente ideológico, en el sentido fuerte del vocablo-, sino más bien en continuidad con las representaciones engendraras por un sistema de pensamiento que, obsesionado por la omnipotencia de una herencia que no puede no ser sino la repetición de lo mismo, tuvo que afrontar las seducciones paradójicas y siniestras de la mismidad (Vallejo, 2009, b).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Coffin, J.-C. (2003). *La transmission de la folie, 1850-1914.* Paris, Harmattan.

Lucas, P. (1847-1850). *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux.* Paris, J.-B. Ballière.

Martin, C. (1983). *La dégénérescence dans l´´oeuvre de B. A. Morel et dans sa posterité*. Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle de Pyscho-pathologie soutenue à l'Ecole Pratique d'Hautes Etudes. Inédita.

Morel, B.-A. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intelectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives.* Paris, Bailliére.

Morel, B.-A. (1859). Des caractères de l'hérédité dans les maladies nerveuses, en *Archives Générales de Médecine*, XIV, 257-283.

Morel, B.-A. (1860). *Traité des maladies mentales.* Masson, Paris.

Morel, B.-A. (1864a). *De la formation du type dans les varietés dégénérées. Ou nouveaux éléments d'anthropologie morbide.* Paris, Baillière.

Morel, B.-A. (1864b). Discussion, en AA.VV. (1864) *Congrès Médical de France, deuxième session, tenue à Lyon* (449-455). Paris, Ballière.

Morel, B.-A. (1867). De l'hérédité morbide progressive ou des types dissemblables et disparates dans la famille, en *Archives Générales de Médecine*, 6e série, IX, 385-401, 564-596.

Vallejo, M. (2009a). La herencia según Bénédict-Augustin Morel. Su lectura del Traité Philosophique et Physiologique de l'hérédié naturelle (1847-1850) de Prosper Lucas, en *Actas del X Encuentro Argentino de Historia de la Psiquiatría, la Psicología y el Psicoanálisis*. Publicado en CD de Jornadas (ISSN 1851-4812; 393-402).

Vallejo, M. (2009b). Continuidades, herencias, reapropiaciones. Historia del objeto incesto desde la medicina francesa (1850-1880). hasta Sigmund Freud, en *Intervalo Psicoanalítico*. Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello, 1, 251-267

Vallejo, M. (2010). El concurso de la *Societé Royale de Médecine de Paris*, 1843. Análisis contextual de la emergencia de los primeros trabajos acerca de la herencia de la locura (A. Gaussail y E. Gintrac), en *Anuario de Investigaciones. Facultad de Psicología (UBA)*, Volumen XVII, Tomo I, 409-418.

ISBN 978-987-3617-74-4

Cultura e corrupção: O monstro cultural em O retrato de Dorian Gray

Paulo Augusto de Melo Wagatsuma / Universidade Federal de Minas Gerais

Jean-Jaccques Rousseau afirmou certa vez que a filosofia tem a perigosa capacidade de afrouxar os laços mútuos de generosidade e respeito que unem as pessoas. Assim que um homem começa a filosofar, escreve Rousseau, ele torna-se orgulhoso e perde o interesse nas pessoas e nas coisas. "Família e paternidade tornam-se palavras desprovidas de sentido; ele não é pai, nem cidadão, nem homem: é filósofo." Não vamos nos preocupar aqui com aceitação dessa posição de Rousseau. Se, porém, considerarmos o termo num sentido geral, como um conjunto de convicções e pensamentos pelos quais uma pessoa guia sua conduta, é um fato certo que o apego à filosofia pode gerar resultados os mais indesejáveis. A história nos dá inúmeros exemplos disso. Na literatura, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, retrata o lado monstruoso da razão ao mostrar que essa pode potencializar as paixões humanas ao invés de combatê-las e, mais do que isso, que a busca da satisfação das paixões por uma questão de filosofia transforma o ser humano num transgressor de leis terrenas e divinas, num monstro em guerra contra o mundo. *O retrato de Dorian Gray* é um retrato esplêndido do conflito do indivíduo contra si e da sociedade contra si mesma, no qual as idéias de Thomas Hobbes se provam ao mesmo tempo certas e insuficientes: a coexistência pacífica depende de leis, mas a analogia do Estado como um "corpo político" é muito mais um emblema da natureza partida do homem que um símbolo de harmonia e cooperação.

Podem-se identificar visões diferentes da natureza humana no romance de Wilde, e a atlernância delas contribui para o conflito e a duplicidade que marcam a trama. Por um lado, o esteticismo de Lord Henry Wotton ecoa, de uma forma, a idéia rousseauniana de que a civilização corrompe o bem inato do indivíduo. Maravilhado pela beleza de Dorian Gray, Lord Henry acredita estar diante de uma criatura sem as manchas do mundo (19). Por outro lado, quando o pintor Basil Hallward procura saber a verdade sobre Dorian, este lhe responde: "Cada um de nós tem dentro de si o Céu e o Inferno" (179), argumentando que o mal, também, faz parte da essência humana. Esta última visão se aproxima mais do pensamento de Thomas Hobbes em *Leviathan*, segundo o qual os seres humanos no estado natural, soltos pelo mundo um contra todos, seriam capazes de matar um ao outro pelo que desejassem se não houvesse um governo para controlá-los, o que implica que a capacidade de fazer o mal não é produto da civilização. O eterno medo e incerteza, escreve Hobbes, teriam levado os homens a se unir num contrato social. Desta forma, o contrato viabiliza a vida de toda as formas, garantindo ao indivíduo segurança pessoal e os meios para o seu sustento. Mas embora o Estado –ou *Commonwealth*– dependa da restrição individual, o que se vê é que as liberdades dentro dele são na verdade tão vastas que permitem ao indivíduo, após ter acumulado meios materiais e intelectuais, atentar contra suas próprias leis. *O retrato de Dorian Gray* se parece com um mito, mas é uma história fundada em argumentos científicos, políticos, religiosos e artísticos que confirmam esta proposição e revelam a fragilidade dos seres humanos em face de si mesmos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Após conhecer o jovem Dorian, Lord Henry sai em busca de informações a seu respeito, em especial sua família, pois ele tem um grande interesse no papel das influências, tanto hereditárias quanto de formação, sobre as pessoas. A história do parentesco de Dorian prova-se crucial para sua personalidade e o que ele se tornará no futuro. Conforme Lord Henry vem a saber, Dorian é fruto do amor proibido de sua mãe por um homem de status inferior, um *affair* turbulento ao fim do qual o homem é assassinado a mando do sogro. Logo após dar a luz, a mãe de Dorian também morre, deixando o filho aos cuidados do avô amargurado. Os antecedentes quase trágicos de Dorian Gray são essenciais para compreendermos o seu percurso e sua condição monstruosa. Primeiro, porque suas origens estão ligadas ao pecado e à transgressão das leis, pelos quais, num plano simbólico, ele estaria amaldiçoado a uma vida igualmente pecaminosa e transgressora. Segundo, porque sugerem que o temperamento apaixonado e as tendências criminosas que ele exibirá mais tarde são atávicos, ou seja, já corriam em sua família há gerações. Terceiro, porque dão ao jovem uma aura mítica-lendária que justifica as circunstâncias extraordinárias de sua vida, a beleza ímpar, o mal exacerbado e, por fim, o auto-extermínio.

De acordo com Julio Jeha, os gregos acreditavam que o monstro era "um prodígio, um aviso contra uma infração da *pax deorum*" (20). O monstro seria, então, uma forma horrenda de punição enviada ao povo de algum lugar e época por terem desrespeitado os mandamentos divinos. A sociedade Vitoriana retratada no romance de Wilde mostra-se merecedora de tal punição, pois, ao infrigir as leis do contrato social, ela está quebrando o pacto dos homens com Deus, pois é o desejo de Deus que o *Commonwealth* seja mantido para o bem da vida na terra. Em outras palavras, ofender aquele é ofender a Ele. Por esta razão, podemos entender Dorian Gray como um monstro que inflige aos vitorianos a vergonha de seus próprios pecados, levados ao extremo por uma criatura que não conhece morais ou bondade. Mas mesmo apesar disso, Dorian Gray não é um estranho naquele meio: ele é um igual em toda sua monstruosidade; sua posição afortunada, sua mentalidade e ambições são possíveis graças à forma como os homens escolheram viver. Nas palavras de Joyce Carol Oates, as mazelas sociais retradas no romance são "sintomas de uma civilização altamente avançada e sofisticada" (426), tanto é que as ações de Dorian são em grande parte influenciadas por um filósofo a sua própria maneira, Lord Henry Wotton, e um artista, Basil Hallward. Dorian Gray, o monstro, não pode ser compreendido sem estes dois representantes de sua civilização ao seu lado.

O romance se inicia no estúdio de Basil Hallward, onde ele e seu langoroso amigo Lord Henry estão a admirar a nova obra-prima do pintor. Logo percebe-se do que se trata a ocupação principal destes dois homens. Como aristocratas Vitorianos, Harry e Basil estão no topo da hierarquia sócio-política do século XIX e esta posição lhes permite se devotar quase exclusivamente ao trabalho de contemplar. Em "O crítico como artista," um dos tratados estéticos de Wilde, o debatedor Gilbert argumenta em favor de "não fazer nada," em suas próprias palavras, pois "na opinião dos mais cultos, esta é a ocupação própria de um homem," ou melhor ainda, dos "eleitos" (153). Para Wilde, a arte é a manifestação de uma personalidade plenamente desenvolvida e a crítica, a de uma ainda mais, pois ele crê que embora os menos iluminados possam fazer, eles, no entanto, não podem necessariamente criticar. Wilde defende que a sociedade como um todo ganha

ISBN 978-987-3617-74-4

quando um artista ou um crítico alcança sua perfeição. Por tudo isso, se esperaria que "os eleitos" de seu romance alcançassem sua perfeição antes de todos os demais, mas o que fazem em vez disso é causar sua própria ruína – o que, em parte, é a crítica que Wilde faz à sua época. Apropriadamente, uma obra de arte se torna o espelho onde eles contemplam sua corrupção.

No capítulo I, Basil diz que a descoberta de um novo meio de arte é um dos momentos mais extraordinários da vida. É exatamente assim que Lord Henry se sente ao descobrir Dorian e começar a influenciá-lo. Dorian torna-se o meio da arte e ciência de seu mentor, adquirindo uma vida própria que nem o seu criador poderia imaginar. A doutrina de Lord Henry, que afeta Dorian tão profundamente, valoriza o indivíduo acima de tudo e vê nas leis um impedimento à realização individual. O temor das leis e de Deus são as coisas que nos governam, afirma ele (25). Conforme discutido, Wilde acreditava que a chave para o sucesso da sociedade estava no aperfeiçoamento do indivíduo. No entanto, o idealista Wilde acreditava em mudar a sociedade, e não rebelar-se contra ela. Isto é o que faz Lord Henry Wotton com suas noções distorcidas de hedonismo e individualismo, as quais implicam um colapso do equilíbrio proporcionado pelo contrato social. Ele diz:

> O selvagem mutilado que nós somos sobrevive tragicamente na auto-negação que frustra nossas vidas. Somos punidos pelas nossas rejeições. Todo impulso que forçadamente rejeitamos fica a fermentar no nosso espírito e envenena-nos. O corpo peca uma vez, e não mais precisa, pois a ação é um processo de purificação (26)

Fica claro que Lord Henry não é um mero libertino. Por mais imprecisos os seus argumentos, Henry trata seu objeto Dorian com métodos pseudo-científicos. Vários críticos já apontaram a familiaridade de Wilde com as teorias de sua época. Ao discutir o lugar da etnologia entre elas, Robert Mighall explica que "a sugestão de Wilde de que o altruísmo é um vestígio 'selvagem' de uma cultura menos evoluída perverte a aplicação ortodoxa destes conceitos" (235). O que o crítico considera ortodoxo pode ser um elo com Rousseau, para quem os homens no estado natural não se exterminariam, mas, de fato, sobreviveriam justamente através da auto-negação. Rousseau escreve que a natureza dotou o homem de pena, sentimento que modera o egoísmo de cada indivíduo, contribuindo, assim, para a preservação da espécie (177). Para o não-ortodoxo Lord Henry, esta boa característica é um defeito terrível, pois impede que cada pessoa atinja o estágio ideal de individualismo. Seguindo o raciocínio de Lord Henry, poderíamos supor que uma cultura que se acreditava superior, como a Europa no século XIX, já teria se livrado desse "vestígio selvagem." O romance de Wilde afirma, porém, que tal coisa seria impossível.

Ao convencer Dorian de que ele precisa usufruir sua juventude, Lord Henry cria um confronto entre homem e pintura, aquele um triunfo da natureza, esta um triunfo da arte. A beleza eterna do quadro atinge Dorian como uma grande injustiça e, movido por esse sentimento, Dorian oferece sua própria alma para ser eternamente jovem, tornando-se, sem querer, num monstro da arte. Pode-se relacionar esse ato de Dorian ao movimento estético de fins do século XIX conhecido como decadência, do qual Oscar Wilde era um exponente. No romance, Lord Henry é o seu representante. Embora o termo seja controverso, há um consenso de que os decadentes prezavam o artifical acima do natural. Nas palavras de Bernard Bergonzi, havia entre os decadentes a convicção de que "todas as certezas sociais, intelectuais e morais estavam se esvaindo" (464), o que em grande

ISBN 978-987-3617-74-4

parte explica o comportamento de Dorian Gray. Dentre tantos atos explícitos ou sugeridos, o melhor exemplo da atitude conscientemente decadente de Dorian é seu breve *affair* com a jovem atriz Sybil Vane. Dorian se apaixona por ela porque ela é bela e interpreta as grandes heroínas do teatro. Quando ela resolve abandonar o drama para viver a vida real, Dorian a rejeita e a humilha de tal maneira que ela tira a própria vida. Somente aí fica claro que Dorian jamais amou Sybil, a pessoa real, mas sim as várias *personae* que ela incorporava com tanta graça. A própria reação de Dorian é de uma indignação tão exacerbada que pode-se perceber que ele, também, está encenando, e a artificialidade de sua reação lhe agrada. Após o incidente, Dorian consegue suprimir qualquer sentimento de remorso e parte para novas experiências.

Experiências por si, boas ou ruins, doces ou amargas nas palavras de Dorian, são o outro princípio fundamental do movimento decadente, conforme explica Russel Goldfarb (373). É isto que permite a Dorian e Lord Henry apreciar algo tão horrível como um suicídio, que para eles foi o final perfeito para um história de amor, tal como em Romeu e Julieta. Em sua busca de prazer, beleza e experiências, Dorian deixa um rastro de pecados e desgraças em seu caminho, arruinado a vida de muitos homens e mulheres que se envolveram com ele. Dorian abraça o mal, em suas palavras, "como um simples meio para poder realizar sua concepção do belo" (168), sujeitando pessoas aos métodos mais cruéis que consegue imaginar. Grande parte de sua inspiração vem do seu livro predileto, que sabemos ser o romance *Às Avessas* (*À Rebour*), de Joris-Karl Huysmans, no qual um jovem muito semelhante a Dorian realiza suas luxúrias de forma metódica, transformando sua busca numa espécie de filosofia. É o que Dorian faz, por exemplo, quando vai a antros de heroína buscar esquecimento para as memórias e culpas que o assombram.

Ao fim de sua história, tendo escapado impune de vários crimes, Dorian Gray é o triunfo do indivíduo sobre a sociedade. A incapacidade da sociedade de fazer-lhe justiça confirma sua certeza de que a única lei governando o mundo é a do mais forte. Para vencer a sociedade, Dorian Gray desafia a natureza humana, tentando extirpar de si a simpatia, sentimento que filósofos como David Hume consideram crucial para a vida coletiva, e até mesmo a consciência, que Lord Henry considera o mesmo que covardia (13). Dorian é perturbado por sua consciência, que toma forma horrenda no retrato. À medida em que ele se sente mais e mais esmagado pelo peso da consciência, a visão do retrato, ou seja, de sua própria monstruosidade, torna-se-lhe insuportável. Ele conclui, então, que precisa se desfazer dele para se libertar: "À sua simples lembrança, se haviam frustrado muitos momentos de alegria. (…) Sim, era a sua consciência. Tinha de o destruir." (253).

A morte de Dorian é quase tão irônica e ingênua quanto a de Narciso, mas a verdade é que, após ter quebrado o pacto com as leis terrenas e tentar destruir sua consciência, Dorian Gray havia rompido o pacto com a natureza e com Deus. Paul Ricoeur afirma que com a culpa surge a consciência (143), uma vez que a consciência existe porque eixste o pecado, que por sua vez gera a culpa. Para Ricoeur, o pecado é "a perda do vínculo com a origem" (103), uma violação do pacto do homem com Deus pelo qual ele ganha o direito à vida. A consciência é, portanto, um dispositivo que lembra o homem do seu acordo com Deus, o qual Dorian tenta eliminar a todo custo. Após tornar-se uma aberração monstruosa, Dorian atenta diretamente contra o criador e é punido com a morte. Sua alma retorna ao corpo e seu rosto é novamente visível no retrato, que permanece um registro do

ISBN 978-987-3617-74-4

esplendor de um ideal imaculado de criação.

Ao reunir questões artísticas, científicas e políticas numa história que ele mesmo aconselha, ironicamente, seja lida na superfície, Oscar Wilde criou um monstro que encorpora não só o piores vícios, mas, crucialmente, as maiores virtudes e triunfos do ser humano civilizado, ou seja, a capacidade de gerar riquezas, de abstrair e criar beleza. Talvez o maior pecado de Dorian Gray seja ter se apoderado dessas virtudes e tê-las corrompido para o maior mal de todos, a deteriorização do indivíduo. Em parte, esta é a crítica de Wilde a sua cultura, que na virada do século XIX se acreditava superior a qualquer outra e no entanto era vítima de seus próprios progressos. O romance ilustra o que Wilde via como seu próprio ideal corrompido, ideal esse que ele visualizou no ensaio "A alma do homem sob o Socialismo" como a teoria do verdadeiro Individualismo. Desta forma, devemos concordar com Wilde que o aperfeiçoamento da sociedade depende do aperfeiçoamento do indíviduo, ou estaremos todos sujeitos ao caos de monstros da nossa própria fabricação.

ISBN 978-987-3617-74-4

Referências

Baker Jr., H. (1969). A Tragedy of the Artist: *The Picture of Dorian Gray*, en *Nineteenth-Century Fiction* 24.3, 349-355.

Bergonzi, B. (1993). Aspects of the *fin de siècle*, en Pollard, A. (ed.), *The Victorians*. New York, Penguin. (The Penguin History of Literature vol. 6), 463-482.

Goldfarb, R. (1962). Late Victorian Decadence, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20.4, 369-373.

Hobbes, T. (1984). *Leviathan*, *or Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*. Chicago, Encyclopaedia Britannica.

Hume, D. (1969). *A Treatise of Human Nature*. Middlesex, Penguin.

Jeha, J. (2007). Monstros como Metáforas do Mal, en Jeha, J. (ed.), *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte, UFMG. 9-31.

Mighall, R. (2003). Introduction, enr Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*. London, Penguin, ix-xxxiv.

Mighall, R. (2003). Notes, en Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*. London, Penguin, 231-253.

Oates, J. C. (1980). *The Picture of Dorian Gray*: Wilde's Parable of the Fall. *Critical Inquiry* 7.2, 419-428.

Peters, R. L. (1959). Toward an "Un-definition" of Decadent as Applied to British Literature of the Nineteenth Century, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 18.2, 258-264.

Ricoeur, P., Buchanan, E. (1969). *The Symbolism of Evil*. Boston, Beacon Press.

Rousseau, J.-J. (2001). Social Corruption, en Oksenberg Rorty, A., *The Many Faces of Evil: Historical Perspectives*. London, New York, Routledge, 172-178.

Wilde, O., Ruivo, M. L. S. (2000). *O retrato de Dorian Gray*. Linda-a-Velha. Portugal, Abril/Controljornal.

Wilde, O. (1950). The Critic as Artist, en Wilde, O., *Essays*. London, Methuen.

Wilde, O. (1950). The Soul of Man under Socialism, en Wilde, O., *Essays*. London, Methuen.

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruos y monstruosidades *en estudios de disponibilidad léxica de resistencia y corrientes*

Hugo Roberto Wingeyer / Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste

Jimena Verónica Gusberti / Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste

Olga Natalia Trevisán / Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste

› *Introducción*

Esta ponencia se basa en resultados del cálculo de la disponibilidad léxica de Resistencia y Corrientes, obtenidos de encuestas aplicadas en los años 2001 y 2008 respectivamente, a 1000 alumnos, de los primeros (250) y de los últimos cursos (750), de escuelas públicas y privadas. La metodología de la disponibilidad se basa en pruebas asociativas formadas por centros de interés, que son campos semánticos con los que se intenta cubrir el mayor número de intereses humanos. De todos los centros considerados, tomamos los que corresponden al caudal léxico recogido, en los dos grupos de informantes, en los temas *El campo* y *Animales* y, sólo en informantes correntinos, el tema *Mitos populares*, ya que este centro fue incorporado en las encuestas de 2008.

El objetivo del trabajo es la construcción de los sentidos asociados a "lo monstruoso" sobre la base del análisis de vocablos que aparecen en el centro *Mitos populares* y su relación con los centros *El campo* y *Animales*, a partir de las pautas metodológicas de la disponibilidad léxica. Esta metodología clasifica los términos de acuerdo con su frecuencia y orden de aparición. Más precisamente, rastreamos la presencia de *monstruos* y *monstruosidades* en los resultados del centro de interés sobre mito popular, de acuerdo con lo que se evidencia en las respuestas de nuestros informantes.

› *Análisis del corpus*

Leemos la información obtenida en las encuestas utilizando el marco teórico propuesto por Kleiber (1990), a partir de la idea de "efecto prototípico" y su permanente mutabilidad. Esta teoría semántica se centra en la problemática compleja de la pertinencia y adecuación en la agrupación de unidades de análisis. Decimos esto porque en el centro *Mitos populares* encontramos vocablos tan diversos -en cuanto a ámbitos y representaciones- como *pombero*, *lobisón*, *drácula*, *el viejo de la bolsa*, *chupacabras*, *antojos durante el embarazo*, *políticos honestos*, *gilda*, *rodrigo*, *el monstruo del lago ness*, *todos los santos*, entre muchos otros.

Por otro lado, es necesario tener en cuenta que la metodología de la disponibilidad léxica

ISBN 978-987-3617-74-4

trabaja con listas elaboradas por datos recogidos en encuestas, es decir que no opera con léxico contextual, recogido en actuaciones reales. De todos modos, esta neutralización de factores pragmático-discursivos se salva en el hecho de que los temas o centros de interés operan para los informantes, cuando se aplican las pruebas, como estímulos verbales creadores de situaciones de comunicación. En este caso, todas las palabras que les vienen a la mente, tanto las que usan como las que conocen, asociadas con *Mitos populares*.

Buscamos aportar, con este análisis, otra mirada respecto de los movimientos de los imaginarios culturales vinculados con *monstruos y monstruosidades* y establecer, en la medida de nuestras posibilidades, el juego de nociones y conceptos que se desprenden del análisis de la disponibilidad léxica en las dos ciudades consideradas.

Compartimos con Caballero de del Sastre (2006: 62) la idea de que "la definición de monstruo es inestable y su alteridad móvil, lo que pone de manifiesto su esencia cultural: un monstruo es un constructo que nace en una metafórica encrucijada espacial, temporal y afectiva, en distintas condiciones políticas o sociales de diferentes culturas."

Para conceptualizar lo monstruoso recurrimos, una vez más, a la etimología latina del término. Seleccionamos, a partir de esta noción amplia, todos los vocablos que evidencian la idea primera de "hecho sobrenatural" y que presentan, asimismo, una connotación de "advertencia". Es éste, en principio, el criterio básico de identificación de lo monstruoso en el corpus.

Entendemos por monstruo, además, un ser cuya figura es contraria a la naturaleza de la que proviene o que muestra diferencias con los demás de su especie porque transgrede los límites de su propia naturaleza. Por otra parte, consideramos monstruosa la figura que pertenece a dos grupos, que es una mixtura de dos especies. Un monstruo es, entonces, lo que no puede ser ya que representa una infracción a las leyes naturales pues combina al mismo tiempo lo posible y lo prohibido. El monstruo se revela, entonces, como extraño y a la vez notable.

Dada la amplia variedad obtenida, sistematizamos los vocablos a partir de zonas de sentido que dan cuenta de la percepción de "lo monstruoso". Consideramos la presencia de estas unidades en el imaginario colectivo, sobre la base de su relación con tradiciones literarias, medios masivos, instituciones escolares, entre otras posibles.

Desde esta perspectiva, agrupamos los vocablos registrados en tres zonas de sentido: personajes monstruosos, prácticas monstruosas y lugares y momentos de lo monstruoso.

1. *Personajes monstruosos:*

Una primera aproximación a este eje nos permite agrupar personajes a partir de su origen:

a- Monstruos universales. Este primer grupo reúne el registro de los que entendemos por seres aterradores "sin fronteras", que se materializan -o no- en figuras amorfas o híbridas, tales como: *fantasma*, *satánico*, *coco*, *cuco*, *espíritus*, *espíritus chocarreros*, *espectro*, *diablo*, *endemoniado, monstruo, la muerte, hija del diablo*. Todos los vocablos registrados hacen referencia a lo monstruoso en su sentido más general.

b- Monstruos de la mitología grecolatina y del medioevo europeo. Los ejemplos hallados

ISBN 978-987-3617-74-4

revisten el carácter de híbridos que violentan el orden natural: *gárgola, minotauro, sirena* y *polifemo*.

c- Monstruos locales. Todos ellos de origen americano**:** la *patasola*, el *chiflón* o *el silbón*. Nos encontramos con algunos de raigambre guaraní: la *póra*, el *pombero,* el *yasiyateré* y *negritos del agua.* En todos los casos son seres corpóreos, algunos de asombrosa deformidad o mixtura entre dos especies.

d- Por otra parte, se distinguen personajes transculturizados: *bruja* y *brujo* o que revelan un sincretismo con el imaginario regional. Es el especial caso del *lobisón* cuya figura ha mutado debido a la existencia en nuestra fauna local del *aguará guazú* –en guaraní "zorro grande"-, animal que favoreció su identificación con la figura del hombre-lobo de la tradición.

Otra mención particular merece la presencia, en este campo semántico, de *san la muerte,* representación de lo espantoso como un esqueleto humano provisto de guadaña. Esta figura tiene una "carga anímica excepcional", ya que concede poderes extraordinarios a sus fieles y satisface sus demandas materiales y espirituales. Asimismo, posee el atributo de modificar el orden natural de las cosas –en especial, la hora misma de la muerte de sus seguidores-.

c- Almas en pena. Éstas revelan el poder creador de figuras monstruosas a partir de personas reales que, de algún modo, amenazan o perturban la convivencia en el entorno social de los informantes. Incluimos en este grupo abundantes ejemplos: *la vieja de la escoba, vieja loca, viuda, la loca del palo, nene rubio, fantasma en casa abandonada, fantasma en el colegio nacional, espíritu del rector de la escuela, la niña acuchillada, la chica del camino, la degolladita, el colimba, fantasma de portugal, el fantasma benito, hombre de negro, señor del armario, el hombre sin sombra, vieja del monte.* Todos presentan rasgos humanos, provocan miedo y, fundamentalmente, se presentan como *irregularidad de la naturaleza* en este "volver del más allá" lugar donde, en la mayoría de los casos, fueron a dar por algún delito o injusticia.

Una mención especial merece la rural *luz mala*, que podría sumarse por ser *extraña y amorfa* manifestación de lo alguna vez humano, en alguna de sus interpretaciones locales.

d- Monstruos mediáticos. En este grupo presentamos los casos que, según creemos, arriban al imaginario de los informantes a partir de la lectura de obras literarias o como resultado de su explotada cinematografía, devenida en entretenimiento televisivo. Son casos paradigmáticos *vampiro, drácula* y el particular *chupacabra,* cuyo conocimiento y difusión responde más a influencias de los medios masivos que a narraciones orales. Otros tales como *bruja blair, jinete sin cabeza, dama del agua, zombi o muerto vivo, la mano negra*, *la viuda negra, el gato negro, el hombre sin cabeza, las siete brujas* son de indudable origen mediático. También presentan esta condición los registrados como verdaderos monstruos: *el monstruo del lago nahuel huapi* y *el monstruo del lago ness.*

Mencionaremos de manera especial los íconos del terror *freddy krueger, jason y chucky* -cuya aparición en el centro *mitos populares* no puede menos que ser la asociación de lo mítico a lo monstruoso, o bien, de lo popular como masivo- y los productos culturales mayoritariamente consumidos por la infancia, *el grinch, yeti* y *pie grande.*

Incluimos, además, el vocablo *halloween,* entendido éste como una festividad "de

ISBN 978-987-3617-74-4

importación" que se desarrolla en torno de lo monstruoso y sus personajes más universales, ya mencionados.

2. *Prácticas monstruosas:*

Tal vez el registro regional por excelencia de la práctica e intervención en lo sobrenatural sea el vocablo *payé*, un ejemplo de "encantamiento". Sin embargo, este acto de brujería tiene una insoslayable connotación contextual, de hecho muy positiva, como, por ejemplo, slogan turístico de la provincia de Corrientes: "Corrientes tiene payé". En sus sentidos más monstruosos implica la elaboración de amuletos, de los más diversos materiales (huesos de muertos, piedras, cuernos de toro, etc), en determinadas horas y lugares, para modificar estados o situaciones y obtener resultados, tanto físicos como espirituales.

Nuestra base de datos también registra prácticas de otras tradiciones y orígenes como: *juego de la copa, juego de la bolsa, juego de los lápices, ouija, magia negra, brujería, hechizo* y la incorporación de alusiones a cultos que asumen la forma de lo monstruoso, en nuestra interpretación, al diferenciarse de los rituales cristianos: *umbanda, macumba.*

Son, por otra parte, situaciones o prácticas que pueden desencadenar la aparición sorpresiva de lo monstruoso o desconocido: *barrer de noche, abrir el paraguas bajo un techo, pasar debajo de una escalera, romper un espejo, silbar de noche, ir al cementerio de noche, pasar por encima de una tumba, no cerrar la puerta de la casa si un auto funerario pasa enfrente, mirar al espejo a oscuras y con una vela en la mano, decir víbora en tv.*

3. *Lugares y momentos de lo monstruoso:*

Leemos en las encuestas obtenidas un interesante registro de sitios y momentos que provocan -en la medida en que implican un alejamiento tanto de la geografía como del tiempo *oficiales*- la aparición de lo monstruoso, arriesgarse al ataque del monstruo o, lo que es peor, devenir en monstruo. Son: *hueco oscuro, cementerio, la caverna, la siesta, la medianoche, martes trece, séptimo día.*

Ahora bien, teniendo presente que, en la metodología elegida, el nombre del tema es el motivador de las situación de comunicación planteada en cada caso, no podemos dejar de considerar la presencia de lo monstruoso en los centros *El campo* y *Animales*. En el primero, en el que el informante registra, en general, todo lo que le parece opuesto a espacio urbano, aparecen: *pomberito*, *póra, cambá bolsa, yasiyateré*, *luz mala* y *lobisón*. Demás está decir que estas unidades no se registran en el tema *La ciudad*.

En el centro *Animales*, llama la atención, en los dos grupos, la tendencia a anular la distancia entre lo real y lo imaginario, sobre todo si consideramos que la mayor parte de los informantes son del último curso de la escuela secundaria. Se registran en este sentido: *dragón*, *vampiro*, *lobisón, chupasangre*, *chupacabra* y *pombero*.

Para finalizar el análisis de nuestro corpus, respecto de los tres centros considerados en este

ISBN 978-987-3617-74-4

trabajo, podemos verificar la preeminencia de los seres guaraníes en el imaginario colectivo regional. Afirmamos esto porque las unidades que presentan un mayor índice de disponibilidad -índice que combina orden de aparición con frecuencia- son el *pombero* y el *lobisón*. Evidentemente, su presencia supera las diferencias que se miden en variables económicas, de edad, sociales e incluso el paso del tiempo entre la primera y la segunda toma de la muestra.

› Conclusiones

El monstruo tiene una sorprendente fuerza en el imaginario colectivo de las ciudades analizadas. Personajes de la realidad y la ficción, inclusive en centros tan concretos como el de *Animales*, se mezclan en una trama simbólica que enriquece su vigencia: los monstruos conviven en las esferas de lo popular, mediático, literario y condensan creencias y prácticas de nuestra región.

Las muestras ofrecen personajes y escenas a una misma matriz que reúne y resignifica monstruos del viejo mundo con monstruos locales y mediáticos. Sin embargo, en tanto lo monstruoso implica grados y jerarquías de acuerdo con contextos y culturas, la presencia constante de monstruos regionales, registrados en los tres centros citados, muestra la preeminencia de éstos por sobre los mediáticos o extranjeros.

Por otra parte, si partimos de la idea de que cada cultura engendra figuras monstruosas que amenazan la convivencia o valores preestablecidos, notamos que no pocas formas de almas en pena dan cuenta de este proceso de creación y revelan los indiferenciados límites de lo humano para los informantes. Es por ello que nuestro análisis apuesta a que, cualquiera sea su etimología o campo semántico, el monstruo, en sus diferentes representaciones, no está afuera sino en los límites de lo humano, es falta de barrera que aproxima lo imaginario a lo real, y vincula sentimientos y reacciones contradictorios: miedo, temor, disgusto, asco, pero también placer y, desde luego, lubricidad.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Academia Argentina de Letras (2003). *Diccionario del habla de los argentinos*. Academia Argentina de Letras (DIHA).

Caballero, E., Rabaza, B., Valentini, C. (comps.) (2006). *Monstruos y maravillas de la literatura latina y medieval y sus lecturas*. Rosario, Homo Sapiens.

Coluccio, F. (1999). *Diccionario de creencias y supersticiones argentinas y americanas*. Buenos Aires, Corregidor.

Duranti, A. (2000). *Antropología lingüística*. Madrid, Cambridge University Press.

Ernout, A., Meillet, A. (1953). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des mots.* Paris, Klincksiek.

Faucault, M. (2000). *Los anormales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Haensch, G., Reinhold, W. (2000). *Diccionario del Español de Argentina. Español de Argentina - Español de España.* Madrid, Gredos.

Kleiber, G. (1990). *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid, Visor.

López Morales, H. (1994). *Métodos de investigación lingüística.* Salamanca, Colegio de España.

López Morales, H. (1995). Los estudios de disponibilidad léxica: pasado y presente, en *Boletín de Filología de la Universidad de Chile* 35, 245-259.

Mateo García, M. V. (1994). Disponibilidad léxica: posibles aplicaciones, en *Actas de las Primeras Jornadas sobre estudio y enseñanza del léxico.* Granada, Universidad de Granada, 141-147.

Moreno Fernández, F. et al (1995). Cálculo de disponibilidad léxica. El programa LexiDisp, en *Lingüística* 7, 243-249.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe. (DRAE).

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid, Santillana.

Roberts, E., Pastor, B. (1997). *Diccionario Etimológico Indoeuropeo, de la Lengua española.* Madrid, Alianza.

Wingeyer, H. (2007). *Léxico disponible de Resistencia*, Departamento de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares. Tesis Doctoral inédita.

ISBN 978-987-3617-74-4

El discurso mítico en la antigüedad clásica: ¿mujeres o monstruos?

Marta Sagristani / Escuela de Historia, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba

Noemí A. Córdoba / Escuela de Historia, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba

En la actualidad, un monstruo es un ser que nos resulta extraordinario, por su aspecto físico, su color, sus movimientos, por las características de su voz e, incluso, por las funciones, partes o cualidades de su naturaleza (Kappler 1986, 11). El *monstruo* se caracteriza por la anormalidad, no sólo de su apariencia externa, sino también por practicar costumbres que contradicen la conducta esperada, y esta anomalía aparece como algo inquietante y amenazante para el resto de los mortales. Se define negativamente: *no sabemos qué es*, *pero sí lo que no es.* Es lo *anormal*, entendiendo por *normal* todo aquello que una sociedad asume como habitual, frecuente o espontáneo. En realidad no existe una definición absoluta de monstruo, pues estas varían según los discursos de cada época histórica. El término latino *monstra* (con sus sinónimos *prodigia* y *portenta*) era utilizado en la antigüedad, para referirse a sucesos prodigiosos que aparecían ante la mirada de los hombres como algo fuera de lo común y eran interpretados como una advertencia de los dioses (Pedrocza, 2002, 152). En Roma, la elite dirigente recurría al temor a lo sobrenatural, utilizándolo de manera deliberada al servicio de la política[1]. En Grecia, en cambio, era utilizado para garantizar la subordinación femenina. En un universo creado por y para los hombres, legitimado en los discursos y en las imágenes, algunas mujeres aparecen representadas como seres monstruosos, incompletos, deformes. La tradición literaria nos muestra un sinnúmero de criaturas femeninas, presentadas como oscuras seductoras, que con su belleza encantan a los héroes, apartándolos de su destino (*Calipso*, *Circe*), o que provocan la llegada de un sinnúmero de calamidades para la humanidad (*Pandora*). Ellas no sólo ponen en peligro la vida del hombre, sino algo más preciado, su identidad, que sólo cobra sentido dentro de los vínculos comunitarios, y se legitima cotidianamente ante la mirada de sus semejantes. Otras, en cambio, aparecen compitiendo con el hombre, tanto en lo político como en lo sexual, como una versión deformada y monstruosa frente a la perfección masculina. En este caso, el mito de las *amazonas* cumpliría la función de legitimar la subordinación femenina, incorporando al imaginario colectivo una experiencia de poder en manos de mujeres como algo negativo y condenado al fracaso. Al mismo tiempo, la versión erótica, representada por las *tribades*[2], estaría mostrando la homosexualidad femenina como

1 En sus *Historias*, Polibio sostiene que, para poder subordinar al *populus*, el Estado romano recurría a la *deisidaimonia.* Esta palabra es utilizada por lo general como equivalente del término latino *superstitio*, "superstición", "prácticas superfluas"; diferenciándola de *religio*, "sentimiento religioso", "creencia religiosa", "veneración", "culto". Ver también Cicerón, *de legibus* III, 27; *de legibus* III, 33.

2 El término tribadismo se piensa que deriva de la palabra τρίβειν (*tribein*) del griego antiguo, que significa "frotar." En la Grecia antigua una mujer

ISBN 978-987-3617-74-4

algo antinatural y grotesco, con el fin de potenciar lo excelso de la pederastía.

› *Pandora, Calipso, Circe*

La figura de Pandora aparece como un símbolo ambivalente del deseo divino, que pretende que en la vida del hombre el bien y el mal sean elementos indisociables[3]. Aunque la mujer es su polo opuesto, el hombre no puede prescindir de ella, por ser su necesaria compañera en la vida. Para Hesíodo, la dualidad de la figura femenina comprende la belleza y la pureza, cualidades que la vuelven atractiva para el hombre, pero que esconden su verdadera naturaleza, que es siniestra y peligrosa. La mujer es una plaga instalada en medio de los mortales, que dará origen a la descendencia, que antes tenía lugar por generación espontánea[4]. Se transforma en una pesada carga para el hombre, que si bien la necesita para garantizarse descendientes que lo cuiden en su vejez y a quienes heredar su patrimonio, se ve obligado a afanarse diariamente para obtener el sustento, mientras ella está ocupada en *perniciosas tareas*[5].

Por su parte, Calipso (la *que oculta*), habita en un espacio marginal, pues la isla en la que reside (Ogigia) se sitúa en el extremo del mundo[6], tan alejada de la morada de los dioses como de los asentamientos humanos[7]. Cuando Odiseo, que se hallaba a la deriva tras naufragar su barco, llegó a esta isla; Calipso le hospedó en su cueva[8], agasajándolo con manjares, bebida y con su propio lecho, ofreciéndole la inmortalidad y la juventud eterna si se quedaba con ella[9]. El costo será la pérdida de su condición mortal y el olvido en la memoria de los hombres. La propuesta de inmortalidad equivale a la muerte social para el héroe[10]. Mientras Odiseo permanece *oculto*, quedan interrumpidos todos los vínculos que manifiestan sus rasgos de identidad: *nativo de Itaca, hijo de Laertes, esposo de Penélope, saqueador de Troya*[11]. Ante el pedido de los dioses, Zeus decreta que el héroe debe partir y retomar el viaje que lo llevará a Itaca, junto a su mujer y su hijo. En tanto, Calipso, viendo que no tenía más opción que obedecer,

---

que penetraba mediante el uso de algún artefacto (bien fuera a una mujer o a un hombre) era llamada una tribas (*τρίβας*)

3 Hesíodo, *Teogonía*, vs. 570-588: "Modeló de tierra el ilustre Patizambo una imagen con apariencia de casta doncella, por voluntad del Crónida… la diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba, trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea. En su cabeza colocó una diadema de oro… Luego preparó el bello mal, a cambio de un bien, la llevó donde estaban los demás dioses y los hombres, engalanada con los adornos de la diosa de ojos glaucos, hija de poderoso padre".

4 Hesíodo, *Teogonía*, vs. 589-591: "… y un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales, cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres. Pues de ella desciende la *funesta* estirpe de femeninas *mujeres***.** Gran *calamidad* para los mortales, con los varones conviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad"

5 Hesíodo, *Teogonía*, vs. 594-602.

6 Homero, *Odisea*, V, 55.

7 Homero, *Odisea*, V, 80; 100-101.

8 Homero, *Odisea*, V, 55; 154; 194. La distancia es tan grande que el mismo Heraldo, cuando acude a comunicarle el decreto de Zeus, se siente incomodo *en la cóncava gruta mansión de la ninfa.*

9 Homero, *Odisea*, V, 130-140.

10 Vernant, J. P. (1999), p. 36: "Esto es una forma de *eros* ajena al mundo de los dioses al igual que al de los hombres. Para una diosa, pasar la vida con un mortal, reunirse cada noche con él en el lecho, es mucho peor que rebajarse: es excluirse de lo divino, cruzar las fronteras mejor establecidas, dejar de tener el lugar que le corresponde en el universo, verse expulsada fuera del mundo".

11 Vernant, J. P. (1999), p. 37. Ver Homero, *Odisea*, V, 112-115.

ISBN 978-987-3617-74-4

le dio materiales, herramientas y víveres para que se construyera una balsa[12], aunque Odiseo desconfía de que esté maquinando una nueva trampa para retenerlo[13]. Nuevamente la mujer, hermosa y sensual, *de trenzados cabellos, divina entre las diosas, con una voz melodiosa y hábil tejedora*[14], logra distraer al hombre y alejarlo de su meta: regresar a su hogar y a su patria. La conducta de Calipso constituye un acto de trasgresión: contradice la voluntad de Zeus, pues éste había hundido la nave del héroe, y cuando el dios le exige que liberte a Odiseo, le expresa su desacuerdo. Además, el amor por Odiseo rebaja a Calipso en su naturaleza divina, renunciamiento que la ninfa está dispuesta a afrontar.

Circe era una diosa y hechicera que habitaba la isla de Eea. Esta ninfa, también posee atributos seductores, como la hermosa cabellera y el canto armonioso[15], y dotes oscuras y nefastas, compartidas con su hermano Eetes, el dios de la mente perversa[16]. Circe transforma a los viajeros que llegan a las puertas de su palacio en animales, mediante el uso de pociones mágicas[17]. Al ser advertido de los peligros por Hermes, Odiseo sigue la rutina impuesta por la diosa (ingreso a su morada, baño purificador y vestidos regios), sin probar los manjares y brebajes que le ofrece, ni subir a su lecho, que lo ponen en peligro de perder su aspecto humano y su fuerza. Mediante juramento se asegura de que la diosa no le hará ningún daño y liberará a sus compañeros. La metamorfosis en animal, práctica utilizada por Circe para retener en su solitaria isla a todos los viajeros perdidos, en realidad nunca llega a cumplirse totalmente: los hombres no dejan de ser ellos mismos ni son completamente otros[18]. Efectivamente, al recuperar su condición humana, los hombres se ven *de edad más lozana, de mayor hermosura*[19]. Si bien Circe renuncia, por amor, a retener al héroe, no por ello dejar de tener un impacto negativo sobre Odiseo, al demorarlo en su retorno al hogar.

› *Las* tribades

A las mujeres, relegadas al gineceo, les estaba prohibido buscar el goce sexual fuera del matrimonio, a diferencia de los hombres, que podían disfrutar del placer sexual e intelectual, con una *hetaira* o con un joven amante. Para la esposa, el amante masculino del marido no era un rival, ya que ambos se movían en espacios diferentes: la casa y la vida familiar; o el banquete, la política y la guerra. Las mujeres no podían canalizar su erotismo practicando el amor con personas de su mismo sexo, como vimos más arriba, ya que la homosexualidad femenina era considerada de naturaleza inferior, producto de la intemperancia. Para definir las prácticas homosexuales femeninas se utilizaba el término *tribadismo*. Las *tribades* (palabra llena de

12 Homero, *Odisea*, V, 160-170.

13 Homero, *Odisea*, V, 177-179.

14 Homero, *Odisea*, V, 58; 61; 62; 78; 85; 115.

15 Homero, *Odisea*, X, 220-221.

16 Homero, *Odisea*, X. 137.

17 Homero, *Odisea*, X., 210- 215 y 236.

18 Vernant, J. P. (1999) p.34: "Empujados a la frontera de su identidad al límite de lo humano- así como Circe y su isla están en los márgenes del mundo-, encuentran en esa experiencia de lo extremo que se les ha impuesto, en ese exilio fuera de su condición normal de existencia una especie de renovación".

19 Homero, *Odisea*, X, 395-396.

ISBN 978-987-3617-74-4

significados inquietantes), eran mujeres atraídas por otras mujeres, y constituían la versión negativa de la atracción de los iguales[20]. En el *Diálogo de cortesanas*[21] encontramos un ejemplo de estas prácticas. En esta obra, la cortesana Clonario le pregunta a Leena si es verdad que mantiene con Megila una relación sexual en la que ésta le ama "como un hombre". Avergonzada, Leena responde que su amante tiene un aspecto terriblemente varonil, pero carece de miembro viril, que no necesita pues recurre a métodos amatorios especiales y mucho más gratos. Cuando se le pregunta si ella es un hermafrodita, Megila lo niega[22].

Expresión del amor vulgar, salvaje, descontrolado (a diferencia de los pederastas, los más viriles por su aspecto entre los hombres), las *tribades* pierden las características propias de su sexo, y, caricatura de los machos, son un fenómeno de la naturaleza, con un clítoris de gran tamaño, que se les desarrolla hasta asemejarse a un falo (*prodigiosa Venus*). Esto también puede ser interpretado desde otro ángulo, a saber, que estas mujeres, más que poseer un megaclítoris, hacen uso de instrumentos fálicos artificiales para el coito (*ólisboi*), como se puede observar en numerosas imágenes en las que aparecen mujeres masturbándose o manteniendo relaciones con un hombre, que utiliza una especie de pene artificial para estimularlas. Las *tribades* son una muestra de desmesura, de falsa apariencia, ubicadas del lado del salvajismo y de lo artificial. A pesar de que cumplen un rol activo en el coito, a estas mujeres se las sitúa como alteridad y no en un plano de simetría con el varón.

› *Las* Amazonas

Homero menciona a las *amazonas* en el relato que habla de Belerofonte, a quien, acusado de querer seducir a Anteia, esposa del rey Preto, se le imponen varios trabajos, entre los cuales está la lucha contra los *solimes* y sus aliadas las *amazonas*[23]. A su vez, Plutarco comenta que el héroe tomó parte de una expedición junto con Heracles a la región habitada por las *amazonas*, recibiendo como parte del botín a su reina Antíope, que aceptó su destino. Las mujeres de su tribu, dirigidas por su hermana Hipólita, avanzaron sobre Atenas para vengarse de Teseo. Durante la lucha, Antíope fue muerta por Molpadia, mientras que el resto de las amazonas sobrevivientes fueron llevadas por Hipólita a Megara, donde ésta muere de pena y el resto del grupo llega a Tracia entrando por Frigia[24].

La palabra griega "*amazonas*" deriva de "*a*" y "*mazon*", que significa *"sin pecho*", pues se

20 Platón*: El Banquete*, II, 191e: "En cambio, cuantas mujeres son corte de mujer, no prestan excesiva atención a los hombres, sino que más bien se inclinan a las mujeres, y de éste género proceden las tribades."

21 Luciano de Samosata, *Diálogos de cortesanas*, V, *Clonario y Leena*: "En principio me besaron, no sólo aplicando mis labios a mi cuerpo sino, además, entreabriendo la boca. Me tomaron en brazos apretándome los senos. Demonasa incluso me mordía mientras me besaba. Yo no podía adivinar lo que eso quería decir. Pero, finalmente, Mégila, ya bastante excitada, se sacó la peluca de la cabeza, puesto que llevaba, en efecto, una peluca tan bien confeccionada como ajustada, y entonces apareció rapada a ras de piel, como los atletas."

22 Luciano de Samosata, *Diálogos de cortesanas*, V, *Clonario y Leena:* "yo nací igual que el resto de vosotras, pero mi forma de pensar, mis deseos y todo lo demás, son de hombre… y te darás cuenta de que no me falta nada que tengan los hombres, porque tengo una cosa en lugar de miembro viril".

23 Homero, *Ilíada*, VI: "tuvo que luchar contra los afamados solimos, y decía que este fue el más recio combate que con hombres sostuvo. En tercer lugar quitó la vida a las varoniles amazonas". Robert Graves (1977, p. 290), interpreta que las amazonas son sacerdotisas combatientes de la diosa Luna.

24 Plutarco, *Teseo*, XXVI, XXVII y XVIII.

ISBN 978-987-3617-74-4

pensaba que estas mujeres se cortaban un seno para poder disparar el arco. Graves considera que los relatos recogidos por los viajeros dieron lugar a una interpretación errónea de algunas imágenes dónde aparecían mujeres guerreras, originando la leyenda ática de la incursión amazónica sobre el Termodón. Afirma que la lucha se refiere al combate entre las sacerdotisas pre-helenas de Atenea por el cargo de Suma Sacerdotisa; o quizá, al combate que las mismas habrían sostenido por la irrupción de invasores. Relaciona el ministerio femenino en homenaje a Atenea con otro similar existente en Éfeso, dónde tenía gran importancia el culto taurino de Artemisa, en el que era corriente el sacrificio de víctimas masculinas (Graves, 1977, 402-405). Estíbaliz Tébar Megías (2005, 51-71) destaca que las amazonas nunca fueron representadas en la cerámica ática como mujeres a las que se les había extirpado un seno, pero pone el acento en el atuendo y en el uso del arco y del caballo (que facilitaba una rápida huida), propio de un universo salvaje, opuesto al heroísmo de los ciudadanos-soldados que integraban la falange hoplita defensora de la polis.

En el noveno trabajo de Heracles encontramos otra mención de las *amazonas*. Vivían a orillas del río Amazonas, pero emigraron cuando Lisipe, su reina, "ofendió"a Afrodita con su desprecio al matrimonio y su afición a la guerra (Graves, 1977, 139). Para vengarse, la diosa despertó en Tanais, hijo de Lisipe, una pasión incestuosa que lo llevó al suicidio para no consumarla. Su madre, entonces, guió a su tribu a las costas del Mar Negro, donde se separaron en tres grupos fundando respectivas ciudades. Respondían a la descendencia matrilineal y a la separación de tareas por sexo, dejando en manos femeninas la guerra y el gobierno, y a los hombres, el cuidado de las tareas domésticas[25]. Llamadas por los escitas "*oiorpatas*", o en griego *androctonoi* (matahombres), acostumbraban a romper las extremidades de los niños recién nacidos para incapacitarlos para la lucha. Diestras en la batalla, utilizaban la caballería[26], y se apoderaron de gran parte de Asia Menor y Siria[27]. Según Graves (1977, II, 146-147) la razón por la cual Heracles fue enviado a buscar el cinturón de Hipólita al Mar Negro tendría que ver con que en Asia Menor supervivían tribus matriarcales. El triunfo de Heracles y Teseo sobre las amazonas, reflejaría entonces la derrota sufrida por el sistema matriarcal y el culto de la Diosa Madre en Grecia, Asia Menor, Tracia y Siria. En la historiografía decimonónica (Bachofen, 1992; Morgan, 1878; Engels, 1971) se pretendió explicar que el mito de las amazonas confirmaba la existencia de antiguas sociedades matriarcales, donde dominaba el culto de la Diosa-Madre y la mujer gozaba de una situación igualitaria. El poder femenino, expresado en el reino de las amazonas, tendría su origen en la biología, es decir, en las funciones maternales, propias de la naturaleza femenina y que durante la prehistoria otorgaron a su sexo una posición de privilegio. Por el contrario, consideramos que la construcción de un mito en el cual los roles masculino y femenino aparecen invertidos, respondería a las necesidades de una sociedad con ideología patriarcal que, reinterpretando las funciones femeninas y adjudicándoles un carácter negativo, buscaba legitimar el dominio masculino por contraposición a una alternativa catastrófica: una sociedad gobernada por mujeres.

25 Heródoto, Libro IV, canto CXIV: "Nosotras disparamos el arco, tiramos el dardo, montamos un caballo, y esas habilidades mujeriles de hilar el copo, enhebrar la aguja, atender a los cuidados domésticos, las ignoramos".

26 Herodoto, Libro IV, cantos CX

27 Herodoto, Libro IV, cantos CX-CXVIII.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Palabras finales*

Si partimos de la idea de que en los mitos se combinan experiencias reales vividas en el pasado por una sociedad, con las ideas que los individuos que la componen tienen de sí mismos y del mundo que los rodea, lo fundamental es comprender cuál es el argumento ideológico que llevó a los griegos a construir un discurso mítico en el que las mujeres aparecían como seres monstruosos, deformes, antinaturales y con roles invertidos. Estos discursos, con una finalidad disciplinadora, buscarían legitimar la subordinación femenina y el sostenimiento de las instituciones patriarcales. Para lograr plenamente el objetivo propuesto se creó una imagen envilecida de la mujer. Aunque Pandora puede simbolizar a la mujer y a la tierra, sintetizando en una sola imagen las funciones de fecundidad, dispensadora de la vida, también es representada como la reina de las tinieblas y de la muerte, ya que este mito hace derivar de la mujer todos los males del mundo. Con Calipso nos enfrentamos a una figura femenina que se rebela contra el orden establecido, no sólo humano sino también divino. Circe, sin reflejar una conducta abiertamente transgresora, también busca interferir en el camino que los dioses han trazado para los hombres En el discurso mítico, estas figuras femeninas son subversivas, porque son capaces de desviar al héroe de su destino. Más allá de su aspecto exterior, bello y sensual, se revelan luego como seres monstruosos, en la medida en que el vínculo con ellas infunde temor y angustia. A su vez, las tribades representan una forma de amor denigrante, imitando, de manera deformada, las relaciones heterosexuales. La construcción en el discurso mítico de estos seres, que simbolizan una feminidad maligna, depravada, peligrosa y un apetito sexual desenfrenado, tiene por objetivo resaltar lo excelso de la pederastía. Finalmente, en los relatos acerca de las amazonas, los roles y actividades de cada sexo se hallan invertidos, con el agravante de que las mujeres ejercen "los propios del varón" sin la mesura y el equilibrio correspondiente. La *virago* u *oiorpata*, que practicaba un estilo de vida que, por sus connotaciones de crueldad, lujuria y violencia, daba forma a una sociedad condenada al fracaso, funcional al discurso dominante que pretendía relegar a las mujeres al gineceo haciendo hincapié en la relajación moral y en el abuso de poder y no en la existencia de una posible incapacidad o debilidad física para cumplir con los roles masculinos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Bachofen, J. (1992). *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. 2ª edición. Madrid, Akal.

Bamberger, J. (1979). El mito del matriarcado: ¿Por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas?, en Harris, O., Young, K., *Antropología y Feminismo*. Barcelona, Anagrama.

Blake Tyrrell, W. (2001). *Las Amazonas. Análisis de los mitos atenienses*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Cantarella, E. (1988). *Secondo natura. La bisexualita nel mondo antico*. Roma, Laterza.

Engels, F. (1971). *El origen de la familia, de la familia y del Estado*. Buenos Aires, Claridad.

Finley, M. (1979). *Uso y abuso de la Historia*. Barcelona, Crítica.

Graves, R. (1977). Los mitos griegos. Buenos Aires, Losada.

Grimal, P. (1966). Mitologías: del Mediterráneo al Ganges. Buenos Aires, Larousse.

Harris, O., Young, K. (1979). *Antropología y Feminismo*. Barcelona, Anagrama.

Kappler C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal.

Kirk, G. S. (1973). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas.* Barcelona, Barral.

Martos Montiel, J. F. (2001). Homosexualidad femenina en Grecia y Roma, en *Orientaciones.* Málaga.

Morgan, L. (1878). *Ancient Society of Research in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarium to Civilization*. New York, Henry Holt & Co.

Pedroza, J. M. (2002). *Bestiario. Antropología y simbolismo animal.* Madrid, Medusa.

Tébar Megías, E. (2005). Mujeres en la mitología griega, en Alfaro Giner, C., Tébar Megías, E. (eds.), *Protai Gynaikes: mujeres próximas al poder en la Antigüedad*, SEMA V – VI, Universidad de Valencia.

Tibón, T. (1981). *El ombligo como centro cósmico*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J, P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel.

Vernant, J, P., Vidal-Naquet, P. (1989). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, II. Madrid, Taurus.

Vernant, J. P., Frontisi-Ducroux (1999). *En el ojo del espejo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ISBN 978-987-3617-74-4

El inframundo y la visita de los muertos en Propercio 4.7

Gustavo Daujotas / Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Como es sabido, en la elegía latina de asunto erótico, probablemente respondiendo al origen remoto del género, es recurrente el tratamiento de la muerte. Tal es así que, entre otras referencias al tema, en los textos que conservamos de dicho género, los de Tibulo, Propercio y Ovidio, encontramos la cita textual de epitafios confeccionados por el propio ego poeta, amante y enunciador. En ellos, se solicita, por ejemplo, que la memoria del poeta difunto estribe principalmente en el hecho de que éste haya sido cultor de poesía amatoria.

En otras ocasiones, encontramos lamentos fúnebres, *epicedia* honoríficos dedicados a un antecesor fallecido, como es el caso de Ov. *Am*. 3.9 en homenaje a Tibulo. Del conjunto de autores de elegía antes mencionados, podemos decir que las alusiones a la muerte proliferan en mayor medida en el poemario de Propercio. Basta considerar que en Prop. 1.19 el ego establece que el amor por su amada Cynthia logrará trascender el límite que supone la muerte y durará eternamente. Otro ejemplo es el de Prop. 2.11, breve composición en la cual se dirige a su amada para recordarle que, como mortal que es su cuerpo, no es eterna y, por lo tanto, devendrá polvo algún día. Entre otros pasajes, destacamos, a los fines de esta exposición, centrada en la elegía séptima del cuarto libro, otros dos en particular. Uno de ellos es la elegía 2.13, en la que el poeta fantasea acerca de cómo será su muerte, describiendo sus exequias y manifestando su voluntad de cómo estas deberán llevarse a cabo. El otro poema que nos interesa considerar es Prop. 2.26, en el que el enunciador describe el sueño reciente en el cual ve fallecer a Cynthia como víctima de un naufragio. En este caso, el ego manifiesta padecer temor, lamenta que ella muera y, al igual que en Prop. 1.19, enuncia que no la abandonará luego de la muerte, sino que, con ansias, aguardará el momento de reencontrarse con ella en el más allá.

El poema que trataremos, Prop. 4.7, contrasta con las situaciones descriptas. En efecto, en él encontramos la aparición fantasmal de Cynthia, quien se presenta al enunciador en el lecho mientras éste descansa. El cambio de óptica con respecto a lo que se encuentra en los tres primeros libros responde a un proyecto poético particular que se manifiesta en este libro cuarto. Más allá de las numerosas opiniones de la crítica acerca de este, en donde parece que la materia elegíaca amorosa no abunda como en los anteriores, concordamos plenamente con la interpretación formulada por Schniebs, quien considera que, a partir de la figura del dios *Vertumnus*, encontramos un experimento poético que modifica la relación entre *forma* y *materia*.

El contraste que se produce entre las composiciones anteriores y la 4.7 es notable y da cuenta de contradicciones entre lo narrado en los primeros libros y el discurso directo en boca de la aparición de la sombra de Cynthia.

Conviene que nos detengamos en algunos pasajes para compararlos con el poema que nos ocupa. En Prop. 1.19 leemos:

> Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manis,
> nec moror extremo debita fata rogo;

ISBN 978-987-3617-74-4

sed ne forte tuo careat mihi funus amore,
   hic timor est ipsis durior exsequiis.
non adeo leviter nostris puer haesit ocellis,
   ut meus oblito pulvis amore vacet. (Prop. 1.19.1-6)
[...]
illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
   traicit et fati litora magnus amor. (Prop. 1.19.11-12)
[...]
quamvis te longae remorentur fata senectae,
   cara tamen lacrimis ossa futura meis.
quae tu viva mea possis sentire favilla!
   tum mihi non ullo mors sit amara loco.
quam vereor, ne te contempto, Cynthia, busto
   abstrahat, heu, nostro pulvere iniquus Amor,
cogat et invitam lacrimas siccare cadentis! (Prop. 1.19.17-23)

No temo yo ahora, mi Cinthia, los tristes Manes,
ni me detengo en el destino que se adeuda a la pira fúnebre
pero, que mi funeral carezca de tu amor,
este temor es más duro que las mismas exequias.
el niño (Cupido) tanto se adhirió a mis ojitos,
que mi ceniza no puede estar libre de tu amor olvidado.
[...]
Allí, cualquier cosa que sea, siempre seré llamado fantasma tuyo
un gran amor se arroja incluso a través de las costas del destino.
[...]
aunque los hados de una larga vejez te retengan,
sin embargo, tus huesos van a ser caros a mis lágrimas.
Que tú, viva, puedas, estando viva, sentir eso en los rescoldos (de mi pira);
Entonces la muerte no me sería amarga en lugar alguno.
¡Cuánto temo, Cynthia, que, despreciada mi tumba,
Amor, injusto, ay, te aleje de mi polvo,
y te obligue, sin que quieras, a secar tus lágrimas al caer!

Es decir que el ego no manifiesta demasiado temor ante el hecho de morir, sino que su preocupación radica en que Cynthia no se encuentre presente en su funeral o que, para ese momento, ella no sienta amor por él. Es notable que en el primer verso encontramos el término "Manes", que también aparece en el primer verso de 4.7. Asimismo, el léxico empleado guarda estrechas similitudes en ambos casos. Podemos destacar también el hecho de que el enunciador considere, haciendo alusión a las costas del río Leteo, que un gran amor es capaz de desafiar lo imposible y permita atravesar el límite entre el reino de los muertos y el de los vivos. Asimismo, el ego comunica que los restos de ella van a ser muy queridos por él y pretende que ello guarde reciprocidad. De ser así, se disiparían los temores de este *amator* que fantasea con su muerte, aunque el temor radica en que ella desprecie la tumba y, presa de otro amor, deje de llorar la muerte del poeta.

Como hemos dicho anteriormente, en Prop. 2.13 se enuncia una serie de directivas que establecen cómo deberá ser el funeral del amante:

quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos,
   accipe quae serves funeris acta mei. (Prop. 2.13.17-18)
[...]
tu vero nudum pectus lacerata sequeris,
   nec fueris nomen lassa vocare meum,

ISBN 978-987-3617-74-4

osculaque in gelidis pones suprema labellis,
cum dabitur Syrio munere plenus onyx.
deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor,
accipiat Manes parvula testa meos,
et sit in exiguo laurus super addita busto,
quae tegat exstincti funeris umbra locum,
et duo sint versus, 'qui nunc iacet horrida pulvis,
unius hic quondam servus amoris erat.' (Prop. 2.13.27-36)

Pues cuando sea que la muerte cierre mis ojitos,
recibe qué cosas debes observar de mi funeral.
[...]
Tú, ciertamente, seguirás lastimándote el pecho desnudo
y no te cansarás de llamar mi nombre.
Pondrás mis últimos besos en mis labiecitos helados
Cuando me sean dados, como algo lleno de ónix sirio.
Luego, cuando el fuego debajo me haya vuelto ceniza,
que una pequeña vasija reciba mis Manes,
y que haya un laurel colocado sobre mi exigua tumba,
y una sombra cubra el lugar de mi acabado funeral
y que haya dos versos: "quien ahora yace, horrible polvo,
una vez fue esclavo de un único amor".

Entre las instrucciones encontramos el acto propio de las mujeres de lacerarse el pecho en señal de lamento y seguir llamando al muerto por su nombre, esto es, efectuar el ritual de la *conclamatio*. Se agrega que ella bese por última vez los labios del cadáver y que se garantice que su pequeña tumba esté adornada con el laurel y que en la lápida se inscriba que quien allí yace fue esclavo de un único amor, lo que es un manifiesto de fidelidad hacia la destinataria a quien se pide que cumpla con las pautas recibidas. En el último dístico, el enunciador profiere:

sed frustra mutos revocabis, Cynthia, Manis:
nam mea qui poterunt ossa minuta loqui? (Prop. 2.13.57-58)

Pero en vano, Cynthia, invocarás a mis mudos Manes
pues ¿qué pueden decir mis huesos insignificantes?

Queda establecido, pues, que, por más que la amada lo invoque, una vez muerto, sus restos no podrán comunicarse con ella. Es decir que la barrera que sería capaz de superar el amor no supone la visita de quien ha partido al inframundo en el terreno de los vivos. Lo que está permitido y se persigue es que el recuerdo garantice que, una vez que hayan muerto ambos amantes, se reencuentren en el reino de los difuntos. Sin embargo, en Prop. 2.27, cuyo destinatario explícito no es Cynthia, el poema se cierra con una suerte de manifiesto que enuncia que la fuerza de los amantes supera las barreras de la muerte:

solus amans novit, quando periturus et a qua
morte, neque hic Boreae flabra neque arma timet.
iam licet et Stygia sedeat sub harundine remex,
cernat et infernae tristia vela ratis:
si modo clamantis revocaverit aura puellae,
concessum nulla lege redibit iter. (2.27.11-16)

solamente el que ama conoce cuándo va a morir y de qué muerte,
y este no teme las brisas del Bóreas ni las armas.

ISBN 978-987-3617-74-4

Ya, aunque esté sentado como remero bajo la caña estigia,
y distinga las tristes velas de la barca infernal,
si ya el aliento de la joven lo llamara de vuelta,
recorrerá de vuelta el camino que ninguna ley (permite)

De manera clara queda establecido que nada debe temer quien ama, al menos, si es correspondido, pues la *conclamatio* que formule la *puella* permitiría que quien ha muerto vuelva hacia atrás el recorrido que ninguna ley habilita.

Antes de pasar a tratar la elegía 4.7, conviene dejar en claro que en los tres primeros libros del corpus encontramos que Cynthia no ha respetado el *foedus amoris* y le ha sido infiel; (baste considerar Prop. 1.15, 2.5 y 2.9). Por su parte, reiteradamente el *amator* promete serle siempre fiel a ella únicamente, tal como reza el citado epitafio. Podemos tener en cuenta aquí un pasaje que trata la fidelidad hasta la muerte:

ossa tibi iuro per matris et ossa parentis
(si fallo, cinis heu sit mihi uterque gravis!)
me tibi ad extremas mansurum, vita, tenebras:
ambos una fides auferet, una dies. (Prop. 2.20.15-18)

Te juro por los huesos de mi madre y de mi padre
(si miento, ¡ay! que me sean pesadas las cenizas de uno y otro)
que voy a permanecer para ti, vida, hasta las últimas tinieblas
una *fides*, un mismo día a ambos nos llevará.

La *fides* parece quedar de este modo garantizada por él hasta el día en que ambos hayan muerto.

En Prop. 4.7 se abre el poema con el ego describiendo las circunstancias de la aparición de la sombra de Cynthia luego de haber muerto y solo retoma las palabras en los últimos dos versos, pues la mayor parte de la elegía la abarca la cita directa de las palabras que el espectro de ella dirigió a su amante. Veamos pues los pasajes más relevantes:

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
luridaque evictos effugit umbra rogos.
Cynthia namque meo visast incumbere fulcro,
murmur ad extremae nuper humata viae,
cum mihi somnus ab exsequiis penderet amoris,
et quererer lecti frigida regna mei. (Prop. 4.7.1-6)
[...]
spirantisque animos et vocem misit: at illi (11)
[...]
'perfide nec cuiquam melior sperande puellae,
in te iam vires somnus habere potest? (13-14)
[...]
foederis heu pacti, cuius fallacia verba
non audituri diripuere Noti!
at mihi non oculos quisquam inclamavit euntis:
unum impetrassem te revocante diem:
nec crepuit fissa me propter harundine custos,
laesit et obiectum tegula curta caput.
denique quis nostro curvum te funere vidit,
atram quis lacrimis incaluisse togam? (21-28)
[...]

ISBN 978-987-3617-74-4

cur ventos non ipse rogis, ingrate, petisti?
   cur nardo flammae non oluere meae?
hoc etiam grave erat, nulla mercede hyacinthos
   inicere et fracto busta piare cado? (31-34)
[...]
non tamen insector, quamvis mereare, Properti:
   longa mea in libris regna fuere tuis.
iuro ego Fatorum nulli revolubile carmen,
   tergeminusque canis sic mihi molle sonet,
me servasse fidem. si fallo, vipera nostris
   sibilet in tumulis et super ossa cubet.
nam geminast sedes turpem sortita per amnem,
   turbaque diversa remigat omnis aqua.
una Clytaemestrae stuprum vehit aut ea, Cressae
   portat mentitae lignea monstra bovis.
ecce coronato pars altera rapta phaselo,
   mulcet ubi Elysias aura beata rosas,
qua numerosa fides, quaque aera rotunda Cybebes
   mitratisque sonant Lydia plectra choris. (49-62)
[...]
sic mortis lacrimis vitae sanamus amores:
   celo ego perfidiae crimina multa tuae.
sed tibi nunc mandata damus, si forte moveris,
   si te non totum Chloridos herba tenet: (69-72)
[...]
et quoscumque meo fecisti nomine versus,
   ure mihi: laudes desine habere meas.
pone hederam tumulo, mihi quae pugnante corymbo
   mollis contortis alliget ossa comis.
ramosis Anio qua pomifer incubat arvis,
   et numquam Herculeo numine pallet ebur,
hic carmen media dignum me scribe columna,
   sed breve, quod currens vector ab urbe legat:
hic tiburtina iacet aurea cynthia terra:
   accessit ripae laus, aniene, tuae.
nec tu sperne piis venientia somnia portis:
   cum pia venerunt somnia, pondus habent.
nocte vagae ferimur, nox clausas liberat umbras,
   errat et abiecta Cerberus ipse sera.
luce iubent leges Lethaea ad stagna reverti:
   nos vehimur, vectum nauta recenset onus.
nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
   mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.'
haec postquam querula mecum sub lite peregit,
   inter complexus excidit umbra meos. (77-96)

Los Manes son algo: la muerte no termina todas las cosas
y una amarillenta sombra rehúye de las piras apagadas,
pues Cynthia fue vista inclinarse en la cabecera de mi cama,
un murmullo recién enterrado junto al costado del camino,
cuando mi sueño estaba pendiente de las exequias de mi amor,
y me quejaba en los fríos reinos de mi lecho.
[...]
envió su espíritu con aliento y su voz
[...]

ISBN 978-987-3617-74-4

Pérfido, de quien nada mejor puede esperar una joven,
¿el sueño puede ya apoderarse de tus fuerzas?
[...]
¡Ay del *foedus* pactado, cuyas falaces palabras
Disipó el Noto que no habría de oírlas!
Ninguno llamó a los ojos de mí, que partía;
habría conseguido un día, si tú me lo pedías.
Ningún custodio hizo crujir junto a mí una caña hendida
ni una teja gastada sostenía mi cabeza.
Finalmente, ¿quién te vio encorvado en mi funeral,
quién, entibiar mi toga enlutada de lágrimas?
[...]
¿Por qué, ingrato, no pediste tú mismo viento para mi pira?
¿Por qué mis llamas no exhumaron perfume de nardo?
¿También esto era molesto, arrojar jacintos no comprados
y expiar con un cántaro roto en mi tumba?
[...]
Sin embargo, no te culpo, Propercio, aunque lo merezcas,
Largos fueron mis reinos en tus libros.
Yo juro por el *carmen* de los Hados, que por nadie se cambia,
y así me ladre suave el can de tres cabezas
que yo guardé *fides*. Si miento, que una víbora silbe
en mi tumba y haga nido sobre mis huesos.
Pues es doble la morada dispuesta en el feo río
y toda la turba rema en agua diversa.
Una, arrastra el adulterio de Clitaemnestra; esa,
transporta los monstruosos leños de la mentida vaca de Creta.
He aquí que otra parte es llevada en una barquilla con coronas
donde una dichosa brisa acaricia las rosas elíseas
por donde una numerosa *fides* y los címbalos de bronce de Cibeles
y los plectros lidios con sus coros con mitras resuenan.
[...]
Así sanamos con lágrimas de muerte los amores de la vida.
Yo resguardo las muchas faltas de tu perfidia.
Pero ahora te doy mis encargos, si acaso te conmueves,
si la hierba de clóride no te tiene por completo.
[...]
Y, cualquier verso con mi nombre que hayas hecho,
quémalo para mí. Deja de poseer mis glorias.
Pon hiedra en mi tumba que con abundante fruto
ate mis leves huesos con enredada cabellera.
Por donde el pomífero Anio se echa en campos con bosques
y el marfil nunca palidece a causa del numen de Hércules
allí, en medio de una columna, escribe un poema digno de mí
pero breve, que lea el viajero que corre desde la ciudad
"aquí yace, en tierra tiburtina, la dorada Cynthia,
Anio, la gloria llegó a tu ribera."
Y tú no menosprecies los sueños que vienen desde las puertas pías;
cuando vienen sueños píos, tienen importancia.
En la noche somos llevadas mientras deambulamos, la noche libera a las sombras encerradas
y el mismo Cerbero anda vagando, por quitarse el cerrojo.

ISBN 978-987-3617-74-4

> Con la luz las leyes ordenan volver a la laguna Letea;
> nosotras somos llevadas, el marino vuelve a contar su carga.
> Que ahora otras te posean; luego solamente yo te tendré.
> Estarás conmigo y haré polvo mis huesos, mezclados con lo tuyos.
> Después de que terminó estas palabras en quejoso litigio conmigo,
> su sombra se desvaneció entre mis brazos.

Así, pues, como habíamos mencionado anteriormente, el poema comienza aseverando que los Manes existen, palabra que ya hemos visto emplear en 1.9, también en el primer verso. El cuerpo es incinerado, pero escapa al fuego fúnebre una sombra que, en este caso, se presenta en la cama del *amator*. Este nos transmite que el funeral de Cynthia ha sido reciente y que reposaba lamentándose en un lecho frío, es decir, sin que nadie lo acompañe. Inferimos que la aparición de la imagen de la difunta se presenta en el sueño del enunciador, situación que responde a la creencia de la época y que no por ello le quita entidad. Por otro lado, uno de los reproches que Cynthia dirige a su amante es que, tras la reciente muerte de ella, él logre conciliar el sueño.

Ahora bien, la primera palabra que esta sombra profiere es el vocativo "perfide", de modo que queda claro que éste no ha respetado la *fides* ni, como consecuencia, el *foedus*. A partir de este único término queda claro, pues, que las reiteradas veces en las que en los primeros libros el *amator* decía ser fiel y prometía responder únicamente a un amor, ha estado mintiendo.

En los versos 23-24 la queja se basa en que nadie estuvo en el funeral para realizar la *conclamatio* y que, de haber estado allí el *amator* invocando a Cynthia, esta habría revivido por un día más. La situación es similar a la 2.27, en el imaginado funeral en que el hecho de ser llamado permite burlar la ley de no retorno, pero, a diferencia de ese pasaje, es aquí Cynthia quien ha fallecido primero y quien no obtuvo de él las acciones esperables y los tributos que esperarían ser debidos a la amante. Sabemos también que él no sólo no derramó lágrimas sobre el cuerpo de ella, sino que ni siquiera asistió a sus exequias. Sabemos también, por el verso 36, que la causa de la muerte ha sido por envenenamiento. Ello puede justificar uno de los motivos de la visita fantasmal, pues señala a culpables e indica quiénes merecen ser recompensados y quiénes castigados por su comportamiento. Pese a la desatención de los ritos fúnebres por parte del amante, Cynthia es indulgente en su muerte, pues en el verso 49 parece perdonar al poeta, incluso cuando este *amator* Propercio, según ella misma, no lo merece. Y el motivo de esta indulgencia es el hecho de que ella ha sido cantada extensamente en los libros compuestos por este poeta. Esto, sumado al juramento que ella profiere (y que es garantía suficiente como para creerle) acerca de que conservó su *fides*, nos permite extraer una conclusión que resuelve, a nuestro juicio, algunas de las múltiples inversiones que se dan en esta composición con respecto de los primeros libros. Recordemos que ella aparecía en estos como infiel y él prometía fidelidad, lo cual se contradice con lo que acabamos de leer. El verso 50 dice "longa mea in libris regna fuere tuis", es decir, ella tuvo reinados en los libros. Pero eso no significa que ella haya tenido reinados en el alma o el corazón del *amator*. De este modo, se hace explícito que el discurso elegíaco y el universo que éste representa no es más que un mero ejercicio literario en el que los sentimientos expresados por cualquiera de las *personae* carece de necesario valor de verdad. Por supuesto, este cuestionamiento al valor de verdad de las palabras del poeta, el cual es obvio, también involucra al poema 4.7. Más allá de que nos encontremos dentro de la ficción literaria, hay algunos datos que confieren autoridad a la figura de este espectro. Por una parte, Cynthia describe que en el inframundo no todo el mundo navega por el Leteo en la misma dirección, pues

ISBN 978-987-3617-74-4

hacia un destino se dirigen las adúlteras como Clitaemnestra, mientras que las bienaventuradas lo hacen hacia otro destino. Queda claro en el verso 69 que Cynthia se cuenta entre estas, pues, a pesar de las variantes que ofrece el texto, las *lectiones* posibles nos ofrecen un verbo en primera persona del plural y son ellas quienes buscan sanar en la muerte los avatares amorosos padecidos en vida. El otro motivo para dar un crédito mayor a las palabras de este fantasma lo encontramos casi al final del poema, una vez que ha establecido una serie de demandas para su sepulcro y ha, incluso, confeccionado su propio epitafio. Se trata del dístico de los versos 87-88, en que la enunciadora aconseja atribuirle importancia a los sueños que vienen por "piis portis". Esta alusión a las puertas nos evoca al canto sexto de *Eneida*, donde se describen las dos puertas, por una de las cuales salen los sueños falaces y por la otra los verdaderos.

Finalmente, Cynthia concede que en lo que resta de vida al amante se una con otras, pues los huesos de ambos se unirán una vez que él haya fallecido. Por último, la sombra, recordando al episodio de Eurídice y Orfeo en *Metamorfosis* de Ovidio, se desvanece entre los brazos del *amator*.

Vemos que las escenas y sentimientos descriptos en los primeros libros del corpus son invertidos en este poema. Al respecto, el análisis de Schniebs nos parece adecuado y concluyente, pues sostiene que: "la inversión representada por la elegía 4.7, donde el espectro de Cynthia reprocha al ego su desamor y abandono, es tan integral y evidente que casi no necesita explicación. En efecto, determinado en lo formal por el cambio de voz, la inversión se manifiesta en una Cynthia que no fue ni tan *dura* ni tan *perfida* como leímos en la obra precedente y a un ego que no solo no fue en vida de ella el fidelísimo amante que dijo ser, sino que tampoco mantuvo sus promesas de amor eterno tantas veces anunciadas. Pero a su vez, también hay aquí un elemento puntual que advierte acerca de un trabajo de inversión realizado sobre un único poema: el epitafio de los versos 85-86, que inevitablemente evoca el del poeta consignado en la elegía 2.13b (35-36). Esta evocación lleva a confrontar ambos textos y de ello resulta la profundidad del cambio producido por Propercio: la elegía 2.13b consiste en una serie de instrucciones de carácter prospectivo dirigidas a la *puella* para que, llegado el momento de su muerte, ella lo honre como se debe durante su funeral y aun después; esta del libro 4 expresa una serie de reproches retrospectivos dirigidos al ego por la *puella* porque, al momento de su muerte, ni en su funeral ni aun después recibió ella de parte de él los debidos honores, al punto tal que su tumba no tiene siquiera el árbol y el epitafio que aquél reclamaba para sí. Inversión del *servitium*, si las hay, el epitafio del ego al cual alude este otro epitafio negado es nada menos que aquel en que se proclama *servus unius amoris* (2.13b.36)."

Para concluir, cabe preguntarnos, más allá de las implicancias poéticas que pueda tener la inversión producida en este libro frente a los anteriores, cuál es el motivo por el cual Cynthia, luego de morir, se presenta en sueños al *amator*. A nuestro juicio, ello se debe a varios factores. Podemos decir que, además de la inversión, la contradicción operada sobre las manifestaciones de sentimientos entre los primeros tres libros y lo que encontramos en 4.7 dejan en claro que hay una incompatibilidad que no puede ser resuelta superficialmente. Amén de ello, el hecho de que ella se presente en sueños resuelve la cuestión de la posibilidad de que el amor haga que los amantes siempre se encuentren juntos, más allá de la muerte. Sin embargo, el reclamo de la sombra de Cynthia parece orientarse no tanto a alegrarse por la futura unión de ambos, sino a garantizar, sin que necesariamente coincida con la voluntad del amante, que ellos estarán

ISBN 978-987-3617-74-4

siempre unidos. De esta forma, la aparición parece denunciar que lo que se cantó de ella en otros versos ha sido mentiroso. Las promesas del amante han resultado vanos sofismas y el juego de la práctica elegíaca en el que ella es acusada de romper el *foedus* se torna seria materia discursiva en la que ella, muerte y juramento mediantes, aclara que siempre mantuvo su *fides*. No por nada, en este cambio de tono, agradece, a la vez que solicita que sean destruidos, los versos en los que ella aparece. El permitir que él, en lo que le resta de vida, se una a otras hasta que la muerte vuelva a encontrarlos, es una sensata postura que destruye las falacias del universo elegíaco y sitúa al poeta en otra ficción. El fantasma viene a denunciar que aquello que fue materia de los anteriores libros no eran más que una ficción que obedece a los códigos que el género literario determina. En este nuevo cambio de rumbo poético, la fantasmagórica visita, sueño al que debe concedérsele autoridad, viene a aclarar que nada de lo que los poemas han dicho anteriormente debe ser considerado seriamente. Tratándose de elegía, la incorporeidad de la difunta debe presentarse como tal por ser una *imago* que, dentro de ese contexto, le brinda la única posibilidad de ser verosímil. Así, lo que la ficción y el código elegíacos representan tiene su ecuación en el cuerpo vivo de la amada. Cynthia viva es la ficción y, por tanto, no puede revestir carácter real ni credibilidad alguna. Para desenmascarar ello, para mostrar las falacias elegíacas, debe producirse que la muerta invada la ficción para mostrarla como tal, pero ya no como la persona viva que fue cantada anteriormente. Así, la sinceridad es al discurso elegíaco lo que el fantasma, ajeno a esa ficción, es al cuerpo de la *puella*.

ISBN 978-987-3617-74-4

La construcción del otro *en las lecturas ejemplares de Servio* (Comentarii in Aeneidam)

Julieta Cardigni / Conicet - Universidad de Buenos Aires

› *Introducción*

Los *Commentarii* de Servio a *Eneida* de Virgilio se convirtieron en el paradigma de comentario escolar en el siglo V d. C., época en que la educación consistía en la lectura y explicación de los autores de la tradición para transmitir valores culturales que reafirmaran el modelo de identidad romana en crisis. Estos valores se manifiestan en diferentes áreas del conocimiento, como la historia, la geografía, la mitología, y, sobre todo, la lengua. La obra de Virgilio funcionaba así como una excusa –motivada, dado que parecía contener todo lo que era necesario saber– para la tarea de construcción de la *romanitas*. La denominación de "libraria" que se ganó la cultura tardoantigua se relaciona en gran parte con esta actitud existente hacia el mundo escrito: saber es saber lo que está en los libros, y las operaciones de lectura consisten en la apropiación, la explicación y el compendio de los saberes literarios para ser transmitidos y aprehendidos.[1]

El género comentario resulta el vehículo ideal para poner en práctica estas concepciones y es así que lo encontramos como protagonista de la enseñanza escolar, que se proponía como una lectura línea por línea del autor de la tradición y la explicaión de sus palabras a medida que el texto avanzaba. En el caso de Servio, podemos hablar de dos tipos de comentarios sobre el texto virgiliano: los relacionados con la instrucción lingüística –que constituyen la mayor parte del texto–, y los que abarcan la "indagación de contenidos". Dentro de estos últimos, los que se aplican específicamente a la exégesis –de *Eneida* u otros autores, y de relatos histórico-mitológicos– constituyen un subgrupo en el cual es posible detectar qué clase de estrategias de lectura e interpretación lleva adelante el *grammaticus* sobre la tradición cultural, y por lo tanto, cómo esta es reutilizada en el proceso pedagógico.

En el presente trabajo estudiamos las prácticas de lectura que aplica Servio en sus comentarios exegéticos, partiendo de las tres ramas de la crítica literaria que es posible identificar en la Antigüedad: genérica, ética y alegórica.[2] La hipótesis principal de nuestro trabajo es que por medio de sus lecturas- que apuntan particularmente a establecer un modelo a seguir- Servio construye al mismo tiempo la figura del *cives* y del *otro*, operando a partir de criterios de inclusión y exclusión que funcionan como límites en el modelo que se propone transmitir. La otredad se halla configurada, en principio, en la presencia del bárbaro, reconocible en los enemigos históricos de Roma a los que Servio alude explícitamente. Sin embargo, esta

1 Desbordes (1995).

2 Coulter (1976).

ISBN 978-987-3617-74-4

figura en realidad funciona como una suerte de molde que se actualiza, a lo largo del comentario, con un conjunto de características negativas que trascienden la tradicional oposición bárbaros/ romanos, en la búsqueda serviana por redefinir o incluso construir una identidad romana que evidentemente no es ya muy perceptible como bloque unitario.

› *El género didáctico en la construcción de la identidad*

Entre las muchas características con las que es posible definir a la Antigüedad Tardía, la heterogeneidad es una de las más significativas. Así, si bien Roma nunca había sido un bloque homogéneo, las fallas internas y las presiones externas terminaron por quebrar el imaginario de unidad que mantenía a todo el Imperio bajo el mismo signo, si bien desde el punto de vista oficial esa idea de unidad nunca desapareció. Pero lo cierto es que comenzaron a aflorar las individualidades y alteridades étnicas, y al mismo tiempo los bárbaros, que en el mejor de los casos habían sido vecinos cercanos, empezaron a formar parte de la vida cotidiana del Imperio, a la par de otros grupos minoritarios que habían tenido un lugar marginal y ahora estaban presentes y activos en todos los sectores de la sociedad, como los cristianos.

La clase senatorial, que, como detentora del poder simbólico construía y controlaba el modelo identitario romano, se vio de pronto ante la realidad de que ya no constituía una unidad social ni política, dada la creación del nuevo Senado de Constantinopla y el aumento en la cantidad de cargos públicos, a los que accedían miembros de otras clases sociales. Más aún, aquellos que todavía podían sentirse parte de la aristocracia romana pagana vieron sacudida esta seguridad después del saqueo de Roma en 410, que si bien no supuso un golpe material de magnitud extrema, sí constituyó un duro choque simbólico. Esta sensación de crisis[3] no es nueva en el mundo romano, que ya desde su época expansiva sufría de temores relacionados con su extinción,[4] pero en la Antigüedad Tardía la reflexión sobre el propio pasado tiene como resultado concreto distintas creaciones identitarias,[5] quizá a partir de la percepción de que ya no era posible perdurar sin transformarse.

De esta forma, las fronteras reales y simbólicas se encontraban inestables y vulnerables, y así como el territorio romano se reorganizaba y adquiría una morfología diferente, lo mismo ocurría con el imaginario identitario. En consonancia con sus características de dinamismo y fragmentación,[6] la identidad se rearmaba a partir de diferentes prácticas discursivas y ligada a distintos ámbitos institucionales, como el de la escuela. La educación tardoantigua era, sin duda, la práctica privilegiada para la construcción de la identidad, dado que en una época de enorme heterogeneidad, era casi la única experiencia común a todos los miembros de la clase aristocrática.[7] Por lo tanto, uno de los objetivos más relevantes de la escuela era formar a estos ciudadanos en los valores de la *romanitas* que les permitían reconocerse como iguales y perpetuarse en el poder.

3 Cameron (1977).

4 Moatti (1997).

5 Ubierna (2007).

6 Hall (2005); Remotti (2006).

7 Cameron (1998).

ISBN 978-987-3617-74-4

Pero en este punto es que surge el problema, ¿qué es ser romano en el siglo V? El concepto de tradición ya no es fiable, dado que, por ejemplo, el cristianismo se ha impuesto con su característica de *novitas*.[8] En tal caso, es necesaria una redefinición para que la tradición siga funcionando, como durante toda la historia romana, como modelo de pertenencia y de identidad. La escuela, por su parte, dará una respuesta a la pregunta de qué es ser romano anclada fundamentalmente en una lectura de los textos canónicos que tiene como objetivo rescatar y repetir los valores tradicionales, por medio de modelos que habían sido funcionales en el pasado.

El comentario, que era la forma que adquiría la educación escolar, es un texto didáctico en tanto pone en escena la actividad de la enseñanza y el aprendizaje en el ámbito del aula y entre sus participantes: *magister* y *discupuli*. Los gramáticos son, por su misma profesión, agentes fundamentales en esta búsqueda identitaria, producida en el marco de un movimiento historicista que intenta recuperar y redefinir los *mores*. Así, la cultura adquiere características librarias, dado que se trata de repetir lo que ya está codificado y legitimado en los libros y en el saber tradicional. Es por eso que la enseñanza adopta la forma de síncresis y repetición; la idea es sistematizar el conjunto de saberes de la tradición clásica, simplificarlos, explicarlos y compactarlos para transmitirlos y fundar, a partir de este saber común, una identidad romana tardía.[9] Es verdad que la repetición formaba parte de las operaciones de construcción identitaria ya desde los orígenes de Roma-- Eneas no hace más que repetir algo ya existente, que es Troya--[10], pero a partir del siglo IV esta práctica se ve reducida únicamente a la repetición, sin dejar lugar para la reformulación ni el cuestionamiento; está todo ya dicho o escrito y sólo puede reiterarse en una forma más aprensible y asimilable. Pero por supuesto, esta reiteración responde a un objetivo fijado por el *grammaticus* y se orienta según sus objetivos pedagógicos.

El comentario, por sus características tipológicas de flexibilidad y asimilación, permite al *grammaticus* realizar esta operación con total libertad y adecuación, sumado al hecho de que la misma noción de tradición es imprecisa[11] y permite diferentes lecturas e interpretaciones.

› *Tres claves de lectura*

En principio podemos distinguir dos tipos de crítica literaria identificables en los autores de la Antigüedad, adscribibles a Platón y a Aristóteles respectivamente. La primera es aquella por medio de la cual se juzga a una obra como “buena” o “mala”, según la relación que esta establece con la realidad externa, es decir, con los valores morales que están en la base de la sociedad. Según esta concepción, una obra que lleve a actuar bien moralmente, a emular los valores éticos que presenta, será aceptable. Esta es la postura oficial de Platón.[12] Sin embargo, esta clasificación permite una distinción más, dado que el hecho de medir la obra literaria con respecto a su realidad externa admite dos posibilidades que son sustancialmente diferentes.

8 Mac Mullen (1981).

9 Desbordes (1995).

10 Moatti (1997).

11 Moatti (1997).

12 Coulter (1976).

ISBN 978-987-3617-74-4

Una, relacionada con el criterio de verdad de la obra, es decir, si la realidad está representada de manera "verdadera", si la obra literaria apunta a algo que existe en la realidad. Esta forma de interpretación, que podemos llamar epistemológica o alegórica, se basa en la firme creencia de que existe una realidad que se halla reflejada en el texto literario, una realidad física, metafísica, psicológica, que el intérprete conoce y cuya existencia le consta. El neoplatonismo- como otras corrientes filosóficas o religiosas- adoptó fuertemente esta forma de lectura, que se condecía con su objetivo de leer a Platón eliminando sus posibles incoherencias y contradicciones. Por otro lado, la interpretación ética o retórica de la obra literaria considera que las acciones representadas en una obra literaria son éticamente aceptables o no, es decir, buenas o malas.[13]

Desde la segunda perspectiva, en cambio, el objetivo del crítico es descubrir las formas naturales o inherentes de un género dado, o de una estructura literaria convencional. Así, una obra de arte será más o menos exitosa según actualice de mejor o peor manera las formas implícitas en el género al cual pertenece. Esta postura, enunciada por Aristóteles, es la que ha dado más para discutir acerca de los géneros literarios, pero no es ciertamente la que practica más frecuentemente la escuela. Veremos entonces, a la luz de estas posibilidades, qué lecturas efectúa Servio sobre los mitos, que constituyen el pasado cultural.

› *El* Comentario *de Servio*

El objetivo declarado del comentario de Servio es explicar el objetivo del mismo Virgilio al escribir su obra, como nos anuncia el *grammaticus* en su Introducción:

> intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus; namque est filius Atiae, quae nata est de Iulia, sorore Caesaris, Iulius autem Caesar ab Iulo Aeneae originem ducit, ut confirmat ipse Vergilius a "magno demissum nomen Iulo"[14]

La intención de Virgilio es, según Servio, imitar a Homero y alabar a Augusto por medio del trazado de redes de parentesco que remonten a sus orígenes divinos. Es por este motivo que el poeta dedica mucho de su obra a la mitología y a la religión, siendo las historias míticas formas de reafirmar y afianzar el poderío del Estado romano.[15] Al mismo tiempo Servio, en una época de crisis, también necesita hacer uso de los mitos con el fin de reconstruir una identidad romana que peligraba. En este sentido, la lectura de los mitos—que, en tanto *exempla*, constituían uno de los recursos fundamentales sobre los que se articulaba la educación romana—operada por Servio se caracterizará particularmente por dos elementos: el evemerismo y la sanción moral, que pasaremos a ejemplificar.

La tendencia a leer los mitos ya clásicos en clave evemerista fue muy fuerte en la Antigüedad Tardía. En contraste con la lectura alegórica, más propia de escuelas filosóficas y religiosas—recordemos las prácticas exegéticas neoplatónicas y cristianas--, la lectura

13 Coulter (1976).

14 Servio, *In Aen*. Intr. "La intención de Virgilio es esta: imitar a Homero y alabar a Augusto a partir de sus antepasados: pues es hijo de Atia, hermana de César, y Julio César es hijo de Iulo, como confirma el mismo Virgilio."

15 Los gobernantes proceden de los hombres, y estos, por este poder y autoridad especial que les concede su ascendencia, son los indicados para regir y conducir al resto de sus compatriotas por el camino correcto.

ISBN 978-987-3617-74-4

evemerista que los mitos tienen un origen histórico y social y que se trata de relatos elaborados a partir de hechos o personajes históricos que trascendieron la instancia de la historicidad con sus tareas. El corolario de esta propuesta es claro: los mitos son relatos ejemplares, que se proyectan a un ámbito suprarreal en el que adquieren un mayor alcance educador. Así parece considerarlo Servio, que a menudo introduce los mitos por medio de frases del tipo "*fingitur*", o "*ideo fingitur quod*", haciendo hincapié en la idea de que los mitos son invenciones deliberadas con la intención de simbolizar los fenómenos físicos o constituir ejemplos a seguir. En consecuencia, no es extraño que el *grammaticus* lea estas historias en términos de *exempla*, y que esta forma de lectura le resulte funcional para su tarea educadora.

Veamos sólo algunos de los múltiples ejemplos que el texto nos ofrece. En general el método serviano consiste en el relato del mito, o la *fabula*—introducido por "*fingo*"—y luego la "*ratio*", es decir, la explicación racional proporcionada con Servio, que adquiere siempre una finalidad didáctico- ejemplar. En 3. 104, Servio expone la historia de Júpiter, que sus estudiantes conocían, y luego propone una explicación del mito basada en el concepto de tiempo cíclico, por el cual los años que pasan vuelven hacia él, y puede ser considerado casi como una representación del Tiempo:

> ut autem fingatur Saturnus filios suos comesse, ratio haec est, quia dicitur deus esse aeternitatis et saeculorum. saecula autem annos ex se natos in se revolvunt: unde Graece Κρόνος quasi χρόνος, id est tempus, dicitur.[16]

En 8. 319 se ve otro claro ejemplo de interpretación evemerista cuando Servio relata y explica la presencia de Júpiter y Saturno en el panteón romano y su relación:

> nam Saturnus rex fuit Cretae, quem Iuppiter filius bello pepulit. hic fugiens ab Iano rege, qui urbem habuit, ubi nunc Ianiculum, est susceptus, qui regnabat in Italia. quem cum docuisset usum vinearum et falcis et humaniorem victum, in partem est admissus imperii et sibi oppidum fecit sub clivo Capitolino, ubi nunc eius aedes videtur.[17]

Además Servio otorga a sus explicaciones racionales el carácter de *veritas*, como se aprecia en 1. 568, cuando el comentarista se refiere a la pelea entre Atreo y Tiestes, y luego nos proporciona su explicación:

> sed **veritatis** hoc est: Atreum apud Mycenas primum solis eclipsin invenisse, cui invidens frater ex urbe discessit tempore quo eius probata sunt dicta.[18]

Otro ejemplo significativo, en el cual la lectura evemerista es llevada a un extremo, es la interpretación del mito de Hércules y Atlas, en la cual la importancia de Hércules se atribuye al hecho de que, en opinión de Servio, fue un filósofo (1. 741: "constat enim Herculem fuisse

16 Servio, *In Aen*. 3. 104: "Aunque también se cuenta que se había comido a sus hijos, la explicación es que se dice que es el dios de la eternidad y de los siglos. En efecto los siglos nacidos de sí hacia él se vuelven, de donde los Griegos lo llaman "Krónos" como "chronos", es decir, tiempo."

17 Servio, *In Aen*. 8. 319: "Pues Saturno fue rey de Creta, al cual su hijo Júpiter expulsó en la guerra. Este, que reinaba en Italia, huyendo fue aceptado por el rey Jano, que tenía una ciudad donde ahora es Ianiculum. A su vez, como había enseñado la costumbre de las máquinas de guerra y del falce, fue admitido en una parte del imperio y se le hizo una fortaleza bajo la colina del Capitolio, donde ahora se ve su templo."

18 Servio, *In Aen.* 1. 568: "Pero (el mito) tiene esto de verdad: que Atreo fue el primero en Micenas en descubrir un eclipse de sol, y entonces su hermano viendo eso con malos ojos lo echó de la ciudad por el tiempo necesario para que sus palabras de este fueran comprobadas."

ISBN 978-987-3617-74-4

philosophum").

Finalmente nuestro último ejemplo es el de los amoríos adúlteros entre Venus y Marte, descriptos e interpretados por Servio en 6. 14, a raíz de la mención de Dédalo hecha por Virgilio:

> sane fabula de hoc talis est: indicato a Sole adulterio Martis et Veneris Vulcanus minutissimis catenis lectulum cinxit, quibus Mars et Venus ignorantes inplicati sunt et cum ingenti turpitudine resoluti sub testimonio cunctorum deorum. quod factum Venus vehementer dolens stirpem omnem Solis persequi infandis amoribus coepit.[19]

Servio traza entonces la historia de Pasifae en términos objetivos, es decir a partir de los hechos ocurridos por causa del odio de Venus hacia la hija del Sol, cuya consecuencia más visible es la generación de un monstruo, el Minotauro:

> igitur Pasiphae, Solis filia, Minois regis Cretae uxor, tauri amore flagravit et arte Daedali inclusa intra vaccam ligneam, saeptam corio iuvencae pulcherrimae, cum tauro concubuit, unde natus est Minotaurus, qui intra labyrinthum inclusus humanis carnibus vescebatur.[20]

A continuación la historia continúa y Servio se explaya sobre la otra descendencia de Pasifae y Minos, que como sabemos no ha tenido un destino feliz tampoco. Y finalmente, el *grammaticus* señala lo que nos interesa en particular, y es su explicación racional de esta historia: [21]

> dicendo autem Vergilius 'ut fama est' ostendit requirendam esse veritatem. nam Taurus notarius Minois fuit, quem Pasiphae amavit, cum quo in domo Daedali concubuit. et quia geminos peperit, unum de Minoe et alium de Tauro, enixa esse Minotaurum dicitur, quod et ipse paulo post ostendit dicens "mixtumque genus".*[22]*

Es a partir de esta última racionalización que encontramos una lectura claramente ética; si bien las lecturas evemeristas son de carácter prescriptivo, dado que clausuran el sentido y no permiten otra interpretación, es aquí que se manifiesta el verdadero carácter de la prescripción de Servio, más evidente en los comentarios lingüísticos. Servio aclara que el relato de Pasífae viene a cuento como "ejemplo" de lo que Venus hizo con los descendientes del Sol; sin embargo, el relato de la desgraciada Pasifae es también, en el nivel ético, la consecuencia de las malas acciones de Venus y Marte, a partir de las cuales se engendra el monstruo. En este sentido, el alcance de la historia de Pasifae como *exemplum* trasciende el comentario textual y se proyecta al nivel de las acciones y su valoración moral.

Esta propuesta se ve confirmada por la ya notada y trabajada reducción serviana de la

---

19 Servio, In Aen. 6. 14: "Correctamente el mito acerca de este tema es el siguiente: habiéndole sido indicado por el Sol el adulterio de Marte y Venus, Vulcano rodeó el lecho con cadenas muy pequeñas, en las cuales Marte y Venus sin saberlo fueron atrapados, y fueron mostrados con enorme vergüenza ante la vista de todos los dioses reunidos. Por este hecho Venus profundamente dolida comenzó a perseguir a toda la descendencia del sol por culpa de sus horribles amores."

20 Servio, In Aen. 1. 741: "Así pues Pasifae, la hija del Sol, esposa de Minos, el rey de Creta, se consumió por el amor del toro y por arte de Dédalo se metió en una vaca de madera, y yació con el toro, de lo cual nació Minotauro, que, encerrado dentro del laberinto, se alimentaba de carne humana."

21 Sobre el análisis de este pasaje, véase Pégalo et al. en del Sastre et al. (2006).

22 Servio, *In Aen.* "Al decir Virgilio 'como se dice' muestra que es necesario buscar la verdad. Pues Tauro era un funcionario de Minos, al cual Pasifae amó, con el cual yació en la casa de Dédalo. Y dado que parió gemelos, uno de Minos y otro de Tauro, se dice que parió al Minotauro, y a este mismo Virgilio lo llama luego 'de género mixto'."

ISBN 978-987-3617-74-4

tríada *fabula/argumentum/historia*,[23] operada a partir del cruce del eje moral *contra naturam/ secundum natura*m.

> et sciendum est, inter fabulam et argumentum, hoc est historiam, hoc interesse, quod fabula est dicta res contra naturam, sive facta sive non facta, ut de Pasiphae, historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum, ut de Phaedra.[24]

Se elimina así el criterio de lo verosímil- que regía desde Aristóteles- y también el de Verdad- presente en la lectura platónica de carácter más alegórico- para ver los mitos en términos puramente morales. Tanto las *fabulae* como las *historiae* sirven como ejemplos, ya sea por su aspecto positivo como por el negativo. El monstruo, el otro, es así aquello que va en contra de la naturaleza pero que no surge libremente, sino a partir de acciones que se salen de la norma. Las acciones de los dioses, o más bien de los hombres importantes, son las que generan la creación del monstruo; por lo tanto se trata de una categoría evitable a partir de la conducta. De acuerdo con esta moral tardoantigua, las posibilidades se reducen y sólo quedan dos caminos: el señalado por la educación o el de la monstruosidad, pero en tal caso, es siempre una decisión de los hombres.

› Conclusiones

El análisis demuestra que optando mayormente por una interpretación evemerista de los mitos, que al ser explicados adquieren sentido de ejemplos formadores y se acercan a la realidad histórica de los estudiantes, Servio transforma la literatura y el bagaje cultural de la tradición en un conjunto de relatos ejemplares a seguir. Aún más, al abolir la relación con la Verdad y con la verosimilitud, los mitos no son ya ejemplos distantes ocurridos en tiempos remotos o mejor, fuera del tiempo; son simplemente historias ficcionales que nos rodean y que responden, en última instancia, a una realidad moralmente reprobable. De acuerdo con esta perspectiva, no pertenece al ámbito ni siquiera de la realidad. Dado que lo que es contra la naturaleza no es verdadero, es decir, no existe. Así, la sanción moral que el monstruo recibe es la expulsión de la realidad histórica.

El *exemplum*, que formaba parte de los recursos del discurso didáctico desde los primeros tiempos de Roma, es recuperado con toda su fuerza educadora en el contexto de la escuela tardoantigua, con el objetivo de reponer y reinstaurar los *mores* y leer la tradición a partir de la dicotomía bien/ mal, lectura que no deja mucho margen a la interpretación de otro tipo, como sí permitía la lectura alegórica. Servio—a pesar de dejar translucir una filiación neoplatónica sobre todo en el libro VI de su *Comentario*—no parece interesado en captar la verdad trascendente que legitima el saber de la tradición, ya que este saber no está en cuestión desde su perspectiva, y por lo tanto no necesita ser justificado ni verificado. Sí necesita ser aprendido, y para eso existen la repetición y la memoria, los recursos más preciados de

23 Lazzarini (1984).

24 Servio, *In Aen.* 1. 235: "Debemos saber que entre la fábula y el argumento, esto es la historia, esta es la diferencia, que la fábula es algo que se dice en contra de la naturaleza, ya sea que haya o no sucedido, como acerca de Pasifae; y la historia es cualquier cosa que se dice de acuerdo con la naturaleza, ya sea que haya o no sucedido, como acerca de Fedra."

ISBN 978-987-3617-74-4

cualquier educador.[25]

De esta manera, el comentarista construye, por medio de la misma tarea de comentar, un conjunto de claves de lectura para reinterpretar la figura del romano a lo largo de la historia y actualizarla en el presente del conflictivo siglo V. Por medio de esta operación, Servio no sólo configura una identidad del ciudadano tardoantiguo sino que, fiel a la más pura tradición romana, impone una forma de lectura unidireccional según la cual el mundo se interpreta sobre la oposición *civilizado/ no civilizado*,[26] a partir del establecimiento del concepto de verdad en aquello que se sucede de acuerdo con la naturaleza; una naturaleza que es impuesta por el gramático como agente escolar a partir de su lectura racionalizadora indisolublemente unida a la moral.[27] En efecto, no puede negarse que la lectura de Servio de los mitos como historias reales transforma a la misma educación en una tarea posible y asequible, que carece quizá—es verdad—de la sofisticación filosófica con la que contaban las propuestas neoplatónicas, pero es sin duda mucho más eficaz y pragmática.

El problema de este modelo es evidente en la Antigüedad Tardía, en la que las categorías de civilizado/ no civilizado, uno/ otro eran sumamente inestables y se encontraban profundamente desdibujadas en la heterogeneidad reinante. La inflexible posición dicotómica adoptada por la escuela no permite la integración de modelos que, si bien eran marginales en el imaginario tardoantiguo, no lo eran ya en la realidad cotidiana: bárbaros y cristianos formaban parte de manera fundamental del Imperio romano, y le daban vida tanto como los grupos que habían sido hegemónicos en el pasado en el imaginario cultural romano. No será raro que la Edad Media opte, entonces, por la lectura alegórica, que hace accesible el sentido del mundo en términos trascendentes, permitiendo así escuchar la voz del creador por detrás de las palabras y las cosas, y garantizando a todos los hombres que, a pesar de las variadas multiplicidades de su manifestación, son parte de una Unidad trascendente.

25 Moatti (1997).

26 Del Sastre- Schniebs (2007).

27 Estas dos características serán esenciales en la construcción de saber de la Edad Media, (Magnavacca: 2005) si bien se producirá por otros medios que no coinciden totalmente con los de Servio.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Atherton, C. (1996). What every grammarian knows?, en *CQ* 46.1, 239-260.

Bonner, S. F. (1977). *Education in Ancient Rome*. Berkeley, Los Angeles.

Bonner, S. F. (1951). The teaching Profession in Ancient Rome, en *PCA* 48, 29-30.

Booth, A. (1979). Elementary and Secondary Education in the Roman Empire, en *Florilegium* 1, 1-14.

Booth, A. (1976). The image of the Professor in Ancient Society, en *EMC* 10, 1-10.

Bower, E. W. (1961). Some Technical Terms in Roman Education, en *Hermes* 89, 462- 477.

Brown, P. (1971). *The world of Late Antiquity, A. D. 150- 750*. London.

Cameron, A. (1977). Paganism and literature in late fourth century Rome, en *Entretiens sur l' antiquité classique*, tome XXIII.

Cameron, A. (1998). *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía, (395- 600),* Barcelona.

Cavallo, G. (1995). *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo.* Madrid.

Coulter, J. (1976). *The literary microcosm. Theories of interpretation of the later platonists*. Leiden.

De Nonno, M. (1990). Le citazione dei grammatici, en *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol II. Roma.

Del Sastre, E., Schniebs, A. (2007). *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma.* Buenos Aires.

Desbordes, F. (1995). *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad romana.* Barcelona.

Fontaine, J. (1977). Unité et diversité du mélange ds genres et des tons chez quelques écrivains latins du la fin du IV siécle: Ausone, Ambroise, Ammien, en *Entretiens sur l' antiquité classique*, tome XXIII.

Kaster, R. (1980a). Macrobius and Servius: *Verecundia* and the Grammarian's Function, en *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), 219-62.

Kaster, R. (1980b). The grammarian's authority, en *Classical Philology*, vol. 75, number 3, julio.

Kaster, R. (1988). *Guardians of language: The grammarian and Society in Late Antiquity*, University of California Press. Los Angeles 1988.

Lazzarini, C. (1984). *Historia/ fabula*: forma della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all' Eneide, en *MD* 12. Pisa.

Lee Too, Y. (ed.) (2001). *Education in greek and roman antiquity.* Boston.

Lubac, H. de (1964). *Exégése Médievale. Les quatre sens de l' écriture.* Aubier.

Macmullen, R. (1981). *Paganism in the Roman Empire.* New Haven.

Magnavacca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval.* Buenos Aires.

Marinone, N. (1946). *Elio Donato, Macrobio e Servio, commentatori di Vergilio*. Vercelli.

Marrou, H. (1965). *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires.

Pégolo, Cardigni, Meardi, Ramírez, Romero (2006). Revisión del concepto de lo monstruoso en los *Commentarii* de Servio, en Del Sastre, Valentini, Rabaza (comps.), *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas.* Rosario.

Servius, Maurus Honoratus, Hagen, H., Thilo, G., Virgil (1878-1902). *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Lipsiae.

Vainio, R. (2000). Use and Function of Grammatical Examples in Roman Grammarians, en

ISBN 978-987-3617-74-4

Mnemosyne 53.1.

Williams, R. D. (1966-67). Servius, Commentator and Guide, en *PVS* 6: 50-56.

ISBN 978-987-3617-74-4

Videt totumque inquirit in orbem*: la figura de la Fama como agente de control en Ov.* Met*. XII.39-63*

Maricel Radiminski / UBACyT F004, PRI 017, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

La figura de la Fama como personificación del rumor data desde Homero[1] y Hesíodo[2] y ha sido retomada por la literatura latina en las obras de Virgilio y Ovidio. Así, en *Eneida* IV.173-97 el personaje de Fama es presentado como una monstruosidad que, en una actitud vigilante, observa todo lo que ocurre y luego manipula a su placer la difusión de los datos obtenidos. Por su parte, el episodio de *Metamorfosis* XII.39-63 retoma la caracterización virgiliana de la Fama y, a partir de allí, se detiene en la descripción de su morada y completa su retrato haciendo hincapié en la actitud de vigilancia que adopta este personaje, cuya configuración permite entenderlo como agente de control. A partir de aquí intentaremos demostrar que, a nuestro entender, la caracterización de la figura de la Fama como ente vigilante está estrechamente relacionada con su condición de monstruo y permite encuadrar la aparición de nuestro personaje en el conjunto del relato en clave metaliteraria.

En principio, siguiendo a Caballero de Del Sastre, cabe señalar que el concepto de *Fama* propiamente dicho "implica una opinión colectiva provocada por acciones destacadas de cualquier índole (y que) tiene el sentido de información, tradición, rumor o reputación"[3]. A raíz de ello, la personificación monstruosa de esta figura trae consigo la idea de la difusión de los datos que recopila, los cuales obtiene a través de la puesta en práctica de mecanismos de custodia como la observación constante y la vigilancia ininterrumpida de diferentes escenas a partir de ubicaciones estratégicas. A su vez, la información que *Fama* decide difundir puede ser tanto verdadera como falsa, cosa que la convierte en una narradora de relatos que pueden ser tanto verídicos como ficticios y, a su vez, hace narratarios a aquellos personajes que escuchan los rumores que ella esparce. De este modo, las producciones de *Fama* son propicias a la conformación de una opinión valorativa al respecto por parte del receptor o los receptores de dichos mensajes y trae consecuencias que repercuten directamente en el ente protagonista del reporte en cuestión, siendo todo esto llamado a acentuar la monstruosidad de nuestro personaje dado el temor implícito que provoca su accionar.

La aparición de la Fama en *Eneida* tiene lugar en el canto IV, inmediatamente después de concretarse la unión entre Dido y Eneas, y su rol consiste en esparcir el rumor de lo acontecido, difamando así a la reina. Al parecer, nadie más que este monstruo podría proponerse dicho emprendimiento:

> Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,

1 *Il*. II.93-4; *Od*. XXIV.413-4.

2 *Op*. 763-4.

3 Caballero de Del Sastre (2002: 68)

ISBN 978-987-3617-74-4

Fama, *malum* qua non aliud uelocius ullum:
mobilitate uiget uirisque adquirit eundo,
parua metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
illam Terra parens ira inritata deorum
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot *uigiles oculi* subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens, *nec dulci declinat lumina somno*;
luce sedet custos aut summi culmine tecti
turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.
haec tum multiplici populos sermone replebat
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat. (Verg. *Aen*. IV.173-90)

Inmediatamente va la Fama por las grandes ciudades de Libia; Fama, mal más veloz que todos los otros; está repleta de movilidad y aumenta sus fuerzas corriendo. Pequeña primero por el miedo, luego se eleva hacia los cielos, avanza por el suelo y esconde su cabeza entre las nubes. Irritada por la ira de los dioses como, según dicen, última hermana de Ceo y Encélado, la madre Tierra la engendró veloz en sus pies y, con infatigables alas, monstruo horrendo, enorme, que cuantas plumas tiene en su cuerpo, cuantos ojos vigilantes debajo de él (admirable de decir), resuenan tantas lenguas, otras tantas bocas (y) levanta tantas orejas. Vuela de noche en medio del cielo y la tierra rechinando entre la(s) sombra(s) y no desvía los ojos hacia el dulce sueño; guardiana, de día se sienta o en la cima del techo más elevado o en las altas torres, y aterra a las grandes ciudades, tan tenaz (en) la mentira y la deformación como mensajera de la verdad. Regocijándose, proveía entonces a los pueblos de múltiples habladurías y cantaba igualmente lo que había ocurrido como lo que no (IV. 173-90)[4].

De acuerdo con este pasaje, la configuración de la Fama como agente de control se bosqueja a través de características monstruosas: nuestro personaje, monstruo horrendo y enorme (v.181) frente al cual no existe mal peor (v.174), pertenece al linaje de los mismos Gigantes (v. 178-80) que en el libro I de *Metamorfosis* intentan tomar por asalto el Olimpo y, tras castigarlos Júpiter con la muerte, la sangre de aquellos da origen a una nueva raza de hombres que, igualmente maléfica, se extingue con la edad de hierro[5]. Recubierto de plumas, nuestro monstruo posee tanto la capacidad de volar como la de asomarse a los cielos sin despegar sus pies de la tierra (vv.176-7). No resulta inocente que, en cuanto representación del rumor, su cuerpo presente una indefinida cantidad de lenguas y bocas con las cuales reproduce aquellas cosas que oye con sus innumerables oídos y que ve con sus no cuantificables ojos, los cuales le permiten obtener una visión panorámica de lo que acontece y captar todos los sucesos desde las alturas (186-7); de hecho, estos ojos son *vigiles*, cosa que les confiere una actitud de vigilancia que incluye el estar en vela (vv.182-3). Por ende, nuestra monstruosa *Fama* todo lo oye y todo lo ve, habilitándonos a pensar que, de esta forma, todo lo controla, cosa que la convierte en

4 Todas las traducciones son mías.

5 Ov. *Met.* I.151-62

ISBN 978-987-3617-74-4

guardiana o centinela (no en vano en el v.186 se la denomina *custos*). Todo lo oye y todo lo ve pero, a su vez, todo lo difunde, sin privarse de tergiversar dichos y hechos y poniendo así en juego la reputación de los protagonistas de aquello que tiene a bien narrar. A este respecto, resulta más que interesante que nuestra *Fama* narradora acerque sus relatos a sus narratarios a través de la acción de *canere* (v.190), verbo tradicionalmente utilizado para definir la labor de *poetae* y *vates*.

En *Metamorfosis*, Ovidio retoma esta construcción de *Fama* como agente de control y la completa al ofrecer la descripción de su morada:

> Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
> caelestesque plagas, triplicis confinia mundi;
> unde quod est usquam, quamvis regionibus absit,
> *inspicitur*, penetratque cavas vox omnis ad aures:
> Fama tenet summaque domum sibi legit *in arce*,
> *innumerosque aditus ac mille foramina tectis*
> *addidit et nullis inclusit limina portis*;
> nocte dieque patet: tota est ex aere sonanti,
> tota fremit vocesque refert iteratque quod audit;
> *nulla quies intus nullaque silentia parte*,
> *nec* tamen est *clamor*, *sed* parvae *murmura* vocis,
> qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis
> esse solent, qualemve sonum, cum Iuppiter atras
> increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt.
> atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque
> mixtaque cum veris passim commenta vagantur
> milia rumorum confusaque verba volutant;
> e quibus hi vacuas inplent sermonibus aures,
> hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti
> crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.
> illic *Credulitas*, illic temerarius *Error*
> vanaque *Laetitia* est consternatique *Timores*
> *Seditioque* repens *dubioque auctore Susurri*;
> *ipsa, quid in caelo rerum pelagoque gertur*
> *et tellure, videt totumque inquirit in orbem* (Ov. *Met*. XII.39-63).

Hay un lugar en el medio del orbe entre las tierras y el mar y las extensiones celestes y los confines del triple mundo, desde donde, aunque (se encuentre) ausente de las regiones, se examina lo que existe y toda voz penetra en sus huecos oídos. Lo ocupa la Fama y ha escogido para ella un hogar en la cima de la ciudadela; añadió innumerables entradas y mil agujeros en las techumbres, y no incluyó barreras en las puertas. De noche y de día está abierta; toda es de resonante bronce, toda murmura y lleva las voces y repite lo que oye. En el interior no hay tranquilidad ni silencio en ninguna parte, tampoco hay griterío sino el murmullo de una pequeña voz como el que suelen tener las olas del mar, si alguien desde lejos lo escucha, como ese sonido que, cuando Júpiter agita las negras nubes, devuelven los últimos truenos. La muchedumbre ocupa los atrios; vienen, tenue vulgo, y van, por todas partes andan errantes mil comentarios de rumores mezclados con verdad y retumban palabras confusas, de las cuales algunos llenan sus vacíos oídos con habladurías, otros llevan las cosas contadas por otro y crece la medida de lo inventado y algún nuevo autor se suma con cosas oídas. Allí está la Credulidad, allí el imprudente Error y la vana Alegría y los enfurecidos Temores y la súbita Sedición y los Susurros de un autor dudoso. Ella misma ve qué cosas acontecen en el cielo, el mar y la tierra e inspecciona en todo el

ISBN 978-987-3617-74-4

orbe (XII. 39-63).

Como puede verse, el lugar que habita la Fama no parece necesitar ningún tipo de salvaguarda ni protección sino que, muy por el contrario, ofrece variadas posibilidades de acceso a todo aquel —o todo aquello— que quiera ingresar: posee innumerables entradas y sus techos están hartamente agujereados (v.44-5), sus puertas no presentan ningún tipo de obstáculo (v.45) y se encuentran abiertas tanto de día como de noche (v.46). Allí no existe la calma sino que hay un resonar constante, producto del murmullo que se cuela por el sinfín de aberturas y entrecruza realidades con ficciones. En este lugar, *Fama* pone en práctica su accionar, que consiste en examinar (v.42, *inspicere*), ver e inspeccionar (v.63, *videre*; *inquirere*), todas estas actitudes de vigilancia y/o control que involucran a la visión, que luego serán objeto de la siguiente actividad de Fama, a saber, la difusión.

Asimismo, la disposición de la guarida de *Fama* presenta una serie de elementos que atribuyen a nuestro personaje rasgos propios de la acción de vigilar. Su casa posee una ubicación estratégica puesto que se sitúa en el medio del orbe, entre el cielo y el mar, y entre la tierra y la vida subalterna (vv.39-40, *orbe locus medio est* […] *triplicis confinia mundi*). Está, literalmente, en el centro del mundo, cosa que, como señala Hardie[6], otorga a quien allí habita una posición de poder. Según este autor, dicha atribución no se reduce a un simple poderío sino que implica el mayor de los poderes, esto es, un poder supremo, dado que además de posarse en el centro de la esfera, la casa de Fama está en la cima de la ciudadela (v.43, *summa* […] *in arce*). Pero esto no es todo. No conforme con ello, *Fama* elige levantar su hogar en un sitio distanciado de todo lo demás (v. 41, *regionibus absit*), tomando así distancia de aquello que controla y estableciendo una relación jerárquica.

Hasta aquí, tenemos un monstruo más que provisto de capacidades sensoriales como la vista y el oído, dispuesto a captarlo y a contarlo todo y ubicado en una posición privilegiada con respecto a aquello que perciben sus sentidos. De este modo, la morada de la Fama y su disposición espacial nos permite vincular a este personaje con teorías modernas sobre la vigilancia como, por ejemplo, la de Foucault[7]. Este autor habla de la vigilancia como organismo de control puesto que, según él, la misma funciona como un medio para detectar el comportamiento "incorrecto" del cuerpo y así aplicarle un castigo correctivo. De esta forma, se establece la prisión como elemento punitivo y el guardián o vigilante encargado de asegurar su cumplimento es visto como un hombre máquina encargado de controlar y corregir. Así, Foucault señala distintos tipos de vigilancia, entre ellos la *vigilancia jerárquica*, que refiere a los observatorios, donde una sola mirada encargada de vigilar puede ver a todos los individuos sin ser detectada; o el *panoptismo*,[8], que implica una situación similar pero se aplica no ya a una sola escena sino a celdas individuales. Sirviéndonos de estas premisas, no nos resulta ingenuo el hecho de que, como ya dijimos, la morada de *Fama* se encuentre en el centro del mundo (v.39), en la cima de la ciudadela (v.43) y alejada de las regiones (v.41), puesto que es precisamente esta ubicación la que le permite observar desde lo alto todo lo que ocurre; a sabiendas de que los protagonistas de los sucesos que ella atiende están al tanto de su existencia pero ignoran en

6 Hardie (2002: 75)

7 Foucault, M. (1994) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina, Siglo XXI Editores.

8 Op. cit, 175-82

ISBN 978-987-3617-74-4

qué momento fueron, son o serán contemplados por esos miles de ojos que, en realidad, constituyen una única mirada que, desde una posición vertical, se ubica por encima del escenario escogido y lo vigila sin ser vista. En una palabra, son las coordenadas de la vivienda de la Fama las que proporcionan a este personaje una serie de recursos que le permiten ejercer su rol de vigilante sin necesidad de moverse de su casa.

Como señalamos, aquello que motiva la actitud de vigilancia de este monstruo horrendo y enorme no se limita a la mera observación de los hechos sino que convierte en palabras aquello que ve. Es de esta forma que, haciendo dichos de los hechos, los difunde por doquier y, muchas veces, se permite tergiversarlos, cosa que pone en peligro la reputación de los individuos implicados y, por ende, le adjudica otra cualidad monstruosa que excede a su representación física. Esto hace que *Fama* esté directamente relacionada con la acción de decir y que sus relatos posean carácter dudoso.

A este respecto, Maltby[9] señala la asociación entre la palabra *fama* y el término griego *phéme* que admite tanto los significados de "dicho" y "palabra" como el de "oráculo" en tanto discurso propio de los dioses. Asimismo, al revisar los postulados de Benveniste[10], encontramos que el término *fama* se desprende del verbo griego de decir *phēmi* ("hablar") que, en latín, se vincula con la forma **for*, que da lugar al participio *fatum*, sustantivado con el sentido de "destino" y tradicionalmente vinculado con la palabra divina. De hecho, de **for* también deriva *fas*, término empleado para señalar aquello que es anunciado por la voluntad de los dioses[11]. Por ende, según este autor, en cuanto "reputación" o "rumor", *fama* es "lo que se dice", por lo que encarna a la palabra como manifestación humana, impersonal y colectiva; pero, a su vez, dado su parentesco con las raíces *phēmi* / **for, fama* está igualmente enlazada con la palabra divina dado, precisamente, su carácter impersonal; esto es, porque expresa algo confuso, misterioso, oracular, algo propio de una voz no identificable con un individuo puntual, motivo por el cual puede expresar tanto un *fas* como un *nefas* (*ne fas est*).

Así las cosas, ¿cómo podemos leer a nuestra *Fama*? Hasta aquí, sabemos que es un monstruo inmenso y espeluznante que, a manera de espía, se posa en las alturas y pasa revista a todo lo que ocurre. Pero, a su vez, este monstruo vigilante, dueño de una morada estruendosa y emparentado con los Gigantes, no deja de estar asociado con la palabra divina. ¿Es, entonces, *Fama*, efectivamente, un monstruo? ¿O cabe pensarla como una diosa? La etimología no resuelve esta ambigüedad, puesto que, según Moussy[12], el término *monstrum*, en cuanto derivado de *moneo*, verbo aplicado a la acción humana, tiene como acepciones directas las de "presagio" o "prodigio" y, en plano metafórico, es empleado para señalar actitudes sobrenaturales, todas cosas que involucran a la palabra divina. El texto ovidiano tampoco despeja nuestra duda: Ubicada en el centro de mundo y ejerciendo su poder desde lo alto, *Fama* ve qué es lo que acontece en el cielo, el mar y la tierra e inspecciona en todo el orbe (vv. 62-3), cosa que asimila su poder al de cualquier divinidad superior. De hecho, en los versos 48-52, el ruido que constantemente resuena en la morada de *Fama* es comparado con el sonido que devuelven los

9 Maltby, R. (1991: 222)

10 Benveniste, E. (1983: 317-22)

11 "*Fas est,* 'lo que es querido por los dioses', por donde se llega a la idea de derecho divino", op. cit, p. 321.

12 Moussy, Cl. (1957: 351-9; 366-9)

ISBN 978-987-3617-74-4

truenos cuando Júpiter, deidad mayor, agita las nubes ("[...] cum Iuppiter atras / increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt"). Asimismo, dentro del poema, *Fama* es la encargada de dar paso al ciclo épico troyano al esparcir el rumor de la llegada de las naves aqueas, introduciendo así un motivo literario que, tradicionalmente, es traído a colación por la cólera de los dioses[13] y que, además, es un antecedente crucial para la fundación de Roma y, por ende, no puede faltar en un poema que se propone cantar los orígenes del mundo. Como toda deidad que se precie de tal, *Fama* tiene sus "secuaces" o mensajeros que, en este caso, habitan en su casa y yerran por todo el mundo desparramando aquello que este monstruo – dios ha visto (vv. 53-8, "atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, [...] et auditis aliquid novus adicit auctor"). Sin embargo, lejos de anunciar un *fatum* determinado e inexorable, *Fama*, en cuanto manifestación del acto de habla humano[14], reproduce "mil comentarios de rumores mezclados con verdad" y "palabras confusas" (vv.54-5, "mixtaque cum veris passim commenta vagantur / milia rumorum confusaque verba volutant"), por lo que la veracidad de sus discursos siempre es dudosa y, a diferencia de aquello que podría expresar el Tonante, las palabras que provienen de la Fama no son otra cosa que *rumores*.

Es a este *rumor*, es decir, a este "de boca en boca", al que apela el *ego* poético del poema ovidiano cuando, al final de la composición, anuncia la pervivencia de su obra a partir de la acción de la fama:

> Iamque opus exegi, quod *nec Iovis* ira nec ignis
> nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
> cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
> ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
> parte tamen meliore mei super alta perennis
> astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
> quaque patet domitis Romana potentia terris,
> *ore legar populi*, perque omnia saecula *fama*,
> si quid habent veri vatum praesagia, vivam (Ov. *Met*. XV.871-9)

> Ya he terminado mi obra, que ni la ira de Júpiter, ni el fuego, ni el hierro, ni el tiempo voraz podrán destruir. Que, cuando quiera, aquel día que no tiene ningún derecho excepto el de este cuerpo, ponga fin a la extensión de mi vida incierta. Empero, en la mejor parte de mí seré llevado, eterno, sobre los elevados astros y mi nombre será indeleble; y que por donde se extiende el poder romano, por las tierras vencidas, sea leído por la boca del pueblo y, a través de todos los siglos, gracias a la fama, si los presagios de los poetas tienen algo de verdad, viviré (XV. 871-9).

Declara entonces el *ego* que su obra poética, resistente incluso a la cólera de Júpiter, sobrepasará a los astros y vivirá gracias a la fama, tomando así a este personaje como un agente a su servicio. Para ello, cuenta con la boca del pueblo (*os populi*), con ese *leve vulgus* habitante de la morada de *Fama* que viene y que va, sirviendo a los fines de su ama y que, en este caso, recuerda a los asuntos *demósia* o populares a los que rechaza Calímaco en su *Epigrama* 28[15]. Por ende, vemos nuevamente la acción de *Fama* como narradora que, a la hora de dar rienda suelta a sus relatos, se sirve de un conjunto de voces humanas que, trayendo a colación sus motivos una

13 Por ejemplo, en Hom. *Il*. es la cólera de Apolo la que demora al ejército aqueo y da curso al ciclo épico, mientras que en Verg. Aen. el desencadenante es la cólera de Juno.

14 Benveniste (1983: 320)

15 Calim. *Epig*. 28.4

ISBN 978-987-3617-74-4

y otra vez, son las verdaderas encargadas de dar efecto a lo narrado. Cabe pensar entonces que, aquí, la Fama toma ventaja ante el *fatum*[16] puesto que es el único agente responsable de la supervivencia y difusión del texto mismo, cosa que manipulará también la recepción de éste dado que, en tanto *Fama* es adepta a la distorsión de los hechos, no solo es quien cuenta sino que, además, cuenta lo que quiere, utilizando así los datos captados por la vista y dominará a su placer a través de la palabra.

A su vez, no casualmente el *ego* expresa la concreción de su obra con el verbo *exigo* (v.871), utilizado por Horacio en su *Oda* III.30[17], ni tampoco nos parece casual que el tiempo (*vetustas*) al que sobrevivirá este *carmen perpetuum* sea *edax*[18] (v.782), al igual que la envidia que pretende oficiar de obstáculo al poeta de *Amores* I.15 ante su ambición de fama eterna[19]. Por ende, cabe entender que nuestra Fama, encargada de contemplar todas las escenas y de recaudar información, no solo es capaz de manipular los datos que obtiene sino que, además, es la responsable de la pervivencia de estos en el tiempo. Fama a secas será, entonces, la responsable de la pervivencia del poeta a través del mantenimiento en vigencia de su obra. Así las cosas, es *Fama* llamada a determinar quién o qué tendrá *fama perennis* o quién o qué será, directamente, *infamis*.

Retomando lo anterior, podemos decir que la figura de la Fama, vista como una monstruosidad implacable y provista de cualidades pseudo-divinas, ejerce su poder a través de sistemas de vigilancia y de control. Situada en las alturas, sus miles de ojos inspeccionan atentamente todo lo que ocurre sin que su presencia pueda ser advertida. A su vez, reúne luego la información recaudada y la modifica según su antojo, volcando así aquello que solo ella quiere decir, siendo incluso capaz de sobrepasar al mismo Júpiter y, por ende, convirtiéndose en un factor decisivo a la hora de asegurar la pervivencia de la obra de nuestro *vates*. Nunca se sabe cuándo es que *Fama* observa, ni mucho menos qué es lo que dirá al respecto. Sin embargo, allí está ella y su maquinaria de custodia, al acecho de cualquier cosa que suceda y dispuesta a manipularlo todo, y es aquí en donde reside gran parte de su monstruosidad.

16 Hardie (2002: 77)

17 "Exegi monumentum", Hor. *Serm*. III.30.1

18 "Livor edax", Ov. *Am*. I.15.1

19 "Fama perennis", Ov. *Am*. I.15.7

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Benveniste, É. (1983). *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas.* Madrid, Taurus.

Caballero de Del Sastre, E. (2002). Envidia y Fama: Dos esquemas colectivos de percepción del otro, cristalizados en la literatura latina, en *Actas de las II Jornadas de Reflexión: Monstruos y Monstruosidade*s, IIEGE, UBA, 68-73.

Foucault, M. (1994). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Hardie, P. (2002). Why is rumor here? Tracking Virgilian and Ovidian Fama, en Ordia Prima, 1, 67-114.

Maltby. R. (1991). *A Lexicon of Ancient Latin Etymologie*s. Francis Cairns, Great Britain.

Moussy, C. (1957). Esquisse de L'Histoire de Monstrum, en *REL*, LV, 345-369.

Ovidius, , Miller, F. J., Goold, G. P. (1984). *Metamorphoses: In two volumes*. Cambridge, Harvard University Press.

Virgil, Mynors, R. A. B. (1972). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los verdaderos monstruos de la naturaleza: cuerpos, volcanes y fantasmas en el Etna

Martín Pozzi / UBACyT, Universidad de Buenos Aires

El *Etna* es un poema con una transmisión textual compleja, atestada de conjeturas y enmiendas largamente controvertidas y discutidas hasta el día de hoy; inconcluso o, al menos, con un final inesperado; actualmente anónimo (aunque en tiempos pretéritos fue adscripto a Virgilio, Séneca, Severo, Manilio, etc.); soporífero en algunos tramos (convengamos que es difícil mantener la atención del lector cuando un poema trata sobre las causas de las erupciones volcánicas), pero, por sobre todas las cosas, es una pieza textual relegada del canon literario latino. Es cierto que su popularidad fue mayor cuando se lo atribuía a Virgilio, pero, en una operación habitual de la crítica clásica, al debilitarse la celebridad del autor, la misma obra fue descendiendo sutilmente hasta quedar estancada dentro del repertorio de "obras curiosas", por no decir, obras que no sabemos dónde poner ni qué hacer con ellas.

Un indudable punto de interés respecto de la obra radica, por sobre todo, en su pertenencia genérica: la poesía didáctica.[1] En este sentido, el poema es un "ejemplo de manual", pues no se aparta de los usos y costumbres del género ni de sus tópicos tradicionales inaugurados por Hesíodo y continuados por Lucrecio, Virgilio y Manilio, ni lógicamente puede sustraerse de sus clásicas tensiones ideológicas. Entre otros aspectos destacables, esta tipología textual se caracteriza intrínseca y esencialmente por un marcado binarismo: dos participantes semióticos básicos (maestro y alumno, duplicados casi neuróticamente en sus respectivos dobles, maestro/poeta y alumno/receptor) y dos formulaciones discursivas solapadas en un mismo *continuum textual*: el marco referencial y el poético. El sujeto enunciador se escinde en sus dos roles: en tanto maestro enseña y transmite contenidos "verdaderos" y referenciales (las labores del campo, la filosofía de Epicuro, la astrología, la caza con perros, la vulcanología), pero en tanto poeta se debe a su oficio y debe recurrir a todo el arsenal de procedimientos tradicionales y derivados de su propia inserción literaria en el campo. Como bien lo notó Manilio en el proemio de su poema, el sujeto "reza ante dos altares, el del poema y el del tema".[2] Esta duplicidad ha dado lugar a un tópico siempre presente en estas obras: la más o menos simulada queja en torno de la dificultad técnica de transmitir conocimientos siguiendo las pautas estrechas del verso hexamétrico sin perder la claridad y, sobre todo, sin perder aquel don esencial que hace de la poesía, justamente poesía. Tengamos en cuenta que no había ningún problema en escribir estos textos en prosa; de hecho la mayor parte de estos poemas tiene como fuente a dichos estudios, con lo cual la elección estética es doblemente marcada. Esta elección es responsable también de que la tradición los haya visto casi siempre como intentos marginales y hasta ridículos, mofándose de los galimatías discursivos en los que incurren la mayor parte de estos autores, cuando no la directa represión del

1 Sobre este género, cf. Calcante (2002), Dalzell (1996), Effe (1977), Perutelli (1989), Volk (2002).

2 Cf. Manilio 1.21-22: "ad duo templa precor duplici circumdatus aestu / carminis et rerum [...]".

ISBN 978-987-3617-74-4

contenido, certificando como inválido, poco científico y riguroso a este complot argumental poético y doctrinario. En fin, el positivismo siempre acecha...

Como decíamos, el *Aetna* cumple a la perfección el decálogo de todo poema didáctico, sin embargo, resalta por sobre sus congéneres la marcada y enfática reiteración de veredicción. A tal punto que más de cien versos (de los seiscientos que conservamos) están dedicados al reclamo y justificación de su propio discurso como discurso verdadero y opuesto a las invenciones fabulosas y alocadas de los poetas. Si bien este es un tópico habitual en la poesía didáctica, y que engendra, a su vez, una cadena compleja de mediaciones de autoridad y replanteos de poder entre el emisor, su entorno y sus receptores, no es menos cierto que el *Aetna* configura este tópico desde un espacio distinto y en cierta forma novedoso, al menos en cuanto a lo discursivo. Es decir, el *Aetna* plantea esta tensión entre el discurso referencial, el poético y la verdad basándose sobre todo en esquemas sensoriales, y volviendo explícito lo que quizás estaba sutilmente formulado en los demás didácticos: en última instancia la única verdad es la que se percibe con los ojos y con el tacto, mientras que la poesía es una creación autónoma que, para que sea verosímil, debe apelar a criterios de autoridad y desarrollos discursivos persuasivos. No es que el autor del *Aetna* se aparte de los esquemas ideológicos típicos del género, sino que los construye de una manera sutilmente diferente.

La tensión entre referencialidad y lengua poética se resuelve en los poemas con un doble gesto ideológico y autocrático. El emisor al autosituarse en la posición de maestro y de poeta se reviste de un poder de enunciación tal que pone en su lugar a los demás participantes: es un maestro que no solo forma a su alumno, sino que lo moldea y lo crea según sus necesidades. Pero para que esta relación se mantenga, sobre todo cuando prima el rol del maestro, el emisor debe dotarse de una autoridad conferida que le permita la enunciación de verdades. En cuanto poeta, su propio accionar y la simultaneidad del discurso alcanzan para certificarlo como tal. Mejor o peor poeta en todo caso, pero poeta al fin en tanto escribe hexámetros, usa dicción poética, crea vinculaciones intertextuales con la tradición poética, etc. Pero el tema del conocimiento pasa por otro lugar, justamente el lugar de la autoridad. El saber no es poca cosa, como todos sabemos y el *magister* debe obtenerlo de algún lugar, garantizarlo y certificarlo. De forma más o menos explícita, los diversos cultores del género han apelado a entidades extrahumanas para garantizar sus conocimientos, típicamente los dioses que, si bien son más un tópico, no dejan de funcionar como presencias encargadas de prestar su anuencia a los dichos del *magister*. Así, Manilio ha ascendido al cielo para obtener el conocimiento y luego cuenta con el apoyo de Mercurio (protector de la astrología); Gracio pedirá ayuda a Diana, diosa cazadora; Arato pedirá ayuda directamente a Zeus; Germánico a su padre el emperador, etc. Todos, sin falta, recurren a su vez a Apolo para garantizar la anuencia poética.[3] Esto no falta en el *Aetna*, porque también se pide ayuda a este dios: "con Febo como guía voy por un camino más seguro" (v. 8) y se le reconoce su primacía como "carminis auctor" (v. 4). Ya apartándose de la tradición, no encontraremos ninguna fuente divina que legitime el conocimiento que se está impartiendo. Al faltar está "garantía", el emisor concentra entonces sus capacidades discursivas en el enfrentamiento con los poetas como inventores de mentiras, y su propio obrar como *magister* que utiliza la forma poética para difundir el conocimiento.

3 Cf. Pozzi (2001).

ISBN 978-987-3617-74-4

Este enfrentamiento entre la verdad y falsedad de la poesía, que arranca desde Hesíodo y su famosa iniciación poética, –las Musas dicen muchas verdades, pero también saben mentir[4]– presenta dos formulaciones distintas aunque complementarias en el poema, que podríamos llamar a) "mentiras particulares" y b) "mentiras generales".

En el primer caso, el poeta nos llama la atención sobre las tres falsedades que se han dicho sobre las causas de las erupciones del Etna, distribuidas en tres secciones de desigual extensión. La primera,

> principio ne quem capiat fallacia uatum
> sedes esse dei tumidisque e faucibus ignem
> Vulcani ruere et clausis resonare cauernis
> festinantis opus […] (*Aetna*, vv. 29-31)[5]

> En un primer momento que ninguno se engañe con las *mentiras* de los poetas de que el Etna es el hogar de un dios, de que el fuego que surge de sus entrañas es el de Vulcano […]

El rechazo de esta supuesta causa apunta a un argumento poco científico: los dioses habitan en el cielo ("regnant caelo") y no se rebajan al trabajo de los artesanos ("artificum laborem"). Es decir, desprecia la visión mitológica de la fragua de Vulcano; no niega la existencia de los dioses, pero, más cercano a la ideología estoica, se inclina más por la existencia de una divinidad rectora que por la presencia de un cortejo de dioses con funciones y vidas bien humanas. Interesa recalcar el valor negativo de la expresión *fallacia*, es decir, 'engaño', 'estratagema'. Tiene sobre todo la idea fundamental de la urdimbre, la elaboración, por la cual, netamente vinculada con la poesía.

En segundo lugar, rechazará la leyenda de que allí forjaron sus armas los Cíclopes, utilizando esta vez la curiosa expresión "facies vatum", lit. 'el rostro de los poetas', pero que metafóricamente también se puede entender, y gracias al contexto, nuevamente con un valor negativo, es decir, en tanto forma exterior, apariencia, frente a la forma esencial o interna. Esta explicación será rechazada sin más trámite por falta de pruebas ("sine pignore") y, más sugestivamente, por ser falta de gracia y/o inmoral, pues tales son los sentidos del polisémico "turpis".

Finalmente, en una extensa alocución, hará mención a la tercera falsedad: la guerra de los Gigantes, episodio legendario de la fundación del universo. La formulación es paralela: comienza con una advertencia y, a la manera de una composición anular, insiste al final con el carácter mendaz de la causa aludida. En este caso, se referirá a esta como "impia fabula". A diferencia de los dos casos anteriores, no habrá aquí un argumento para desbaratarla, sino que la construcción del pasaje hará gala de la presencia de monstruos (con sus clásicas formulaciones latinas de escamas, serpientes, lomos y cuerpos mutilados), situaciones imposibles (los gigantes amontonan montañas para subir al cielo), para terminar con una conclusión demasiado recargada y expresiva: "haec est mendosae vulgata licentia famae" (esta es la difundida libertad del mentiroso rumor). Es decir, no hay dudas: son rumores, son mentirosos, son muy difundidos (recordemos que esto no es necesariamente un valor positivo para la poesía alejandrina) y comporta, en última instancia, un comportamiento licencioso.

---

4 Cf. Hesíodo, *Teogonía* 26-28.

5 Seguimos la edición de Goodyear (1966). Las traducciones son propias.

ISBN 978-987-3617-74-4

Estos tres pasajes, estas "mentiras particulares" no sólo nos introdujeron en la tradición mendaz sobre el monte, sino que sirven a su vez como ejemplificación de la falta de veracidad de la poesía en general:

> uatibus ingenium est, hinc audit nobile carmen
> †plurima pars scenae rerum est fallacia uates
> sub terris nigros uiderunt carmine manes
> atque inter cineres Ditis pallentia regna
> †mentiti uates Stygias undasque canentes.
> hi Tityon †poena strauere in iugera foedum;
> †sollicitant illi te circum, Tantale, poena
> sollicitantque siti; […] (*Aetna*, vv. 75-82)

> Los poetas dominan el ingenio, de ahí que se escuche un poema noble. La mayor parte de la escena es un engaño. Los poetas vieron en un poema los negros fantasmas bajo las tierras y el reino pálido de Dite entre las cenizas, los poetas mintieron sobre las olas Estigias [...] te molestan a tí, Tántalo, con la sed [...]

Es decir, aquí la larga lista de los mitos relacionados con las penas del infierno, los castigados por otros episodios míticos también (servir a su hijo en bandeja, violar diosas, etc.). Reconoce al mismo tiempo que esto no es necesariamente malo, en todo caso es un producto tolerado, pero para la poesía no didáctica, la suya está vinculada indisolublemente con la verdad: "esta libertad se le debe conceder a los poemas, pero mi preocupación entera está en la verdad" ("debita carminibus libertas ista, sed omnis / in uero mihi cura"). Es decir, nuevamente, como en todo poema didáctico se inmiscuye el poder y la ideología del control:[6] siempre hay alguien que permite, que concede, incluso en el mundo supuestamente libre de la poesía, es preciso tener una "licencia" para mentir.

Indudablemente, tras este desarrollo la primera impresión que uno se lleva es la de contradicción, ya que son poetas que precisamente atacan a la poesía, situación bastante insólita desde el momento en que estos mismos poetas suelen incorporar en sus discursos largos extractos donde hacen gala de sus habilidades como poetas. En el caso anterior, podría haberse limitado a mencionar la guerra de los gigantes, pero ha preferido extenderse en su descripción por casi cuarenta versos; esta actitud es común en los demás poemas didácticos. Se rechaza la poesía por mentirosa, pero se la utiliza, en el peor de los casos, como ornamento.

Estamos frente a una situación interesante, donde vemos un quiebre discursivo en la tensión entre lenguaje referencial y lenguaje poético. Con la lengua de la poesía, y construyendo poesía al mismo tiempo, se nos reclama no hacer caso a las mentiras de la poesía. El autor del *Aetna*, sin formularlo directamente, replantea la situación introduciendo un nuevo componente: las pruebas. Como ya hemos dicho, la poesía didáctica suele respaldarse en alguna autoridad divina o terrenal que garantice al menos simbólicamente la transmisión del conocimiento. Nuestro emisor didáctico se referirá varias veces a los métodos de prueba:

> spiramenta latent. certis tibi pignora rebus
> atque oculis haesura tuis dabit ordine tellus. (*Aetna*, vv. 135-136)

6 Cf. Pozzi (2010).

ISBN 978-987-3617-74-4

A través de hechos (*rebus*) ciertos la tierra, a su debido momento, te dará pruebas que se adherirán a tus ojos.

Aetna sui manifesta fides et proxima uero est.
non illic duce me occultas scrutabere causas;
occurrent oculis ipsae cogentque fateri (*Aetna*, vv. 177-179)

El Etna es la prueba (*fides*) manifiesta y más cercana a la verdad de sí mismo; con mi guía no tendrás que buscar causas ocultas, estás correrán hacia tus ojos y te obligarán a que las reconozcas.

res oculos ducent, res ipsae credere cogent;
quin etiam tactu moneant, contingere tuto
si liceat; prohibent flammae […] (*Aetna*, vv. 191-193)

Los hechos conducen a los ojos, los mismos hechos te obligan a creer; incluso te lo advertirían mejor con el tacto, si fuera lícito tocar, pero las llamas lo prohíben.

En estas tres ocurrencias, separadas por unos pocos versos, como manera de enfatizar y enraizar el argumento en el lector, el emisor didáctico nos compele a percibir con los ojos y eventualmente con el tacto para poder certificar la veracidad de los dichos. Las tres veces los elementos son los mismos: los hechos (*res*) y los ojos. Interesa sobre todo la aplicación de los términos *pignora* y *fides*, esta última de gran importancia en el pensamiento político y social romano. Oponemos entonces a la poesía caracterizada por los términos *fallacia*, *fabula*, *facies* la poesía del *Aetna*, es decir, poesía que espera ser validada por los ojos, rescatando así la *fides* del enunciado. Hay una verdad externa al discurso que se incorpora a la poesía por la propia *fides* del poeta, que cumple su cometido y es leal a los hechos. Por el contrario, los fantasmas, los gigantes, los monstruos no pueden ser percibidos por los ojos ni tocados más que en el interior de la poesía, por lo tanto son apariencias (*facies*), son engaños (*fallacia*), son cuentos (*fabula*).

Como hemos visto, la doble valencia de la poesía didáctica nos obliga a reconocer la innovación del *Aetna* en cuanto a la formulación de la siempre compleja tensión entre la libertad de la poesía y los condicionamientos extremos del tema referido. El poeta, más allá de los moldes métricos impuestos por la forma, no parece verse afectado por la verosimilitud ni por la verdad de los enunciados; cuando esta poesía pierde su autonomía y pasa a compartir el espacio con la transmisión de conocimientos, es necesario buscar un tercero que equilibre los espacios y mediatice la tensión instaurada en esta bipolaridad. Pero esto es también darle mayor importancia al conocimiento que a la poesía: muchos pensamos que, más allá de que efectivamente se desarrolle un conocimiento, estos mismos poemas ponen sobre el tapete sus propias condiciones de producción, es decir, tematizan precisamente cuán difícil es escribir poesía y sobre todo, casi como un ejercicio alienante, cuán difícil se torna poetizar un lenguaje marcadamente referencial. De hecho, no por nada todos estos poemas reservan una parte de sus quejas (sí, como queda claro los poetas didácticos siempre se quejan) para los poetas que eligen temas fáciles y trillados.

Sea la poesía el fin o simplemente el medio, en el *Aetna* llama poderosamente la atención la frecuente referencia a los ojos y a las percepciones sensibles. No que esto no existiera, pero no es común en los poemas anteriores y contemporáneos, al menos, presentado de esta forma y vinculado de forma tan fuerte como contrapartida de las historias mendaces de los poetas. Este solapado desplazamiento no hace más que ir sentando las bases para la progresiva separación de estas esferas hacia una sutil modernización de los esquemas de transmisión de saberes.

ISBN 978-987-3617-74-4

Es también, un punto más de inflexión en lo que se ha dado en llamar, siguiendo a Habinek y Schiesaro, "revolución cultural romana",[7] es decir, el intento de las clases dirigentes por erigir un cuerpo de conocimientos universales de base racional, fácilmente "exportable" al mundo por dominar y que mostrara al Imperio no sólo como un conquistador material sino también intelectual y, por sobre todas las cosas, alejado de la tradición campesina de la que todos los extranjeros, especialmente los griegos, se mofaban.[8] El autor del *Aetna* lo dice mejor:

> et quaecumque iacent tanto miracula mundo
> non congesta pati nec aceruo condita rerum,
> sed manifesta notis certa disponere sede -
> singula, diuina est animi ac iucunda uoluptas. (*Aetna*, vv. 248-252)

> y no permitir que todas las cosas maravillosas que componen el poderoso universo permanezcan mezcladas y escondidas en un embrollo de cosas sino ubicar cada cosa conocida en su correspondiente lugar, todo esto es el placer divino y grato del espíritu.

Con ecos lucrecianos e incluso manilianos, volvemos a toparnos, igual que sus predecesores didácticos, con el típico protréptico racional: el poder de la mente para organizar, ubicar las cosas en su lugar. La apelación a la *ratio*, otro de los principios manifestados en la anteriormente citada revolución cultural, vuelve a hacer su entrada en un espacio que le era ajena. No más monstruos, no más fantasmas. Pongamos cada cosa en su lugar, ordenemos las cosas. Demasiadas palabras juntas, muy cargadas todas: razón, orden, lugar, mente divina, mundo maravilloso. Es cierto, del caos se sale poniendo orden, aunque no todo puede controlarse de forma definitiva. Como hemos visto en este texto, apartar a los monstruos por no poder ser vistos ni tocados puede dejar la puerta abierta, en la supuesta referencialidad objetiva que el poema propone, para que se cuelen otros monstruos más aterradores.

7 Cf. Habinek - Schiesaro (1997).

8 Cf. Wallace-Hadrill (1997).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Calcante, C. M. (2002). *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio.* Pisa, ETS.

Dalzell, A. (1996). *The Criticism of Didactic Poetry*. Toronto, University of Toronto.

Habinek, T. N., Schiesaro, A. (1997). *The Roman cultural revolution*. Cambridge, U.K., Cambridge University Press.

Perutelli, A. (1989). Il testo come maestro, en *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno, tomo 1, 277-310.

Pozzi, M. (2001). Yo sé que tú sabes que yo sé: esquemas de la autoridad discursiva en Manilio, en Caballero de del Sastre, E., Schniebs, A. (comps.), *La fides en Roma: Aproximaciones.* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 125-150.

Pozzi, M. (2010). Aproximaciones a la poesía didáctica latina, en Schniebs, A. (ed.), *Debates en Clásicas*, vol. 2, colección Libros de Filo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 105-130.

Volk, K. (2002). *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius.* Oxford, Oxford University.

Volk, K. (2009). *Manilius and his Intellectual Background*. Oxford, Oxford University Press.

Wallace-Hadrill, A. (1997). *Mutatio morum*: the idea of a cultural revolution, en Habinek, T., Schiesaro, A. (eds.). *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge, 3-23.

ISBN 978-987-3617-74-4

*Los prodigios de la escritura: Gelio y los cuerpos maravillosos (*Noches Áticas *9.4)*

Roxana Nenadic / Facultad de Filosofía y Letras, UBA, UBACyT

En sus *Noches Áticas*, Aulo Gelio compila una suerte de enciclopedia con un marcado interés por la indagación anticuaria. A lo largo de veinte libros, este autor latino del siglo II d.C. nos introduce tanto en aspectos específicos de alguna disciplina –mayormente, la gramática, el derecho, la historia y la filosofía– como en aquello que la crítica de las últimas décadas ha dado en considerar su autobiografía intelectual (Anderson, 2004:114-115). En efecto, no pocos capítulos comienzan con el recuerdo de la situación en que la información a desplegar fue aprendida o encontrada. Con pocos trazos, Gelio nos invita a espiar la página de su libro, la clase a la que asistió, o la conversación de la que participó. Precisamente, el capítulo (9.4) que nos ocupará aquí obedece a este esquema. Volviendo de Grecia a Italia, comienza el pasaje, la nave se detuvo en Brindis y, paseando por los alrededores, nuestro compilador se topó con una venta de libros. Unos volúmenes antiguos y cubiertos de polvo llamaron su atención y, al abrirlos, descubrió que se trataba de relatos prodigiosos y extraños de autores griegos. Su bajo precio lo instó a comprarlos, y las maravillas que narraban lo incitaron a una lectura más que ávida, puesto que la finalizó en dos noches. Sigue el resumen de lo leído: las características y costumbres de los individuos de los pueblos bárbaros, en una exposición que Gelio matiza introduciendo comparaciones con lo descubierto en sus lecturas del libro séptimo de la *Historia Natural* de Plinio.

Lo primero que llama la atención es la inclusión misma de este material. Dejando de lado unos poquísimos capítulos aislados y mucho más breves que el presente, lo asombroso no ocupa un lugar privilegiado en la obra y, cuando se instala como tema, se relaciona más con el desarrollo de la escritura como ejercicio que con la concentración en el fenómeno en sí. Así, por ejemplo, 6.3 registra la *narratio* del historiador Tuberón acerca de la lucha del famoso Atilio Régulo con una serpiente enorme durante la Primera Guerra Púnica. La versión de Gelio resulta apretada y concisa, y no parece exceder los límites de la práctica estilística en torno de un *exemplum* histórico. No falta la mención de la fuente, ni tampoco los datos básicos requeridos por este *progymnásmaton* (qué, quiénes, dónde, cuándo), pero el relato carece de las descripciones y focalizaciones que podrían esperarse en el recuerdo de este combate sin dudas descomunal. Este desinterés es afín con la indignación que muestra en 10.12 frente a las afirmaciones de Plinio de haber leído en Demócrito ciertas maravillas ("portentis", 10.12.1) referidas al camaleón, como su capacidad para provocar tormentas o para dotar de invisibilidad. Gelio considera estos datos frívolos y repulsivos ("vana atque intoleranda auribus", 10.12.1), y explica: "[esto] es tan necio y ridículo, que he vacilado en referirlo, y solamente lo consigno para demostrar lo que pienso acerca del encanto engañador de los relatos maravillosos, que seduce y engaña ordinariamente a los espíritus demasiado sutiles, y especialmente a los dominados por

ISBN 978-987-3617-74-4

excesiva curiosidad".[1] En este caso, el registro de lo sorprendente se ve empañado por el intento de control de la interpretación. Cierra el capítulo la introducción de un hecho que, aunque sorprendente, no es calificado de frívolo ("neque minus admirabile neque tamen vanum aeque", 10.12.9). Nos referimos a la construcción, por parte del pitagórico Arquitas, de una paloma mecánica. Gelio menciona que, entre otros autores griegos de gran prestigio, su maestro Favorino le había hablado de ella, y concluye su exposición con una cita en griego del propio Favorino: "Arquitas de Tarento, a la vez filósofo y mecánico, construyó una paloma de madera que volaba. Pero en cuanto paraba, ya no volaba más; el mecanismo se detenía aquí".[2]

Si algo se observa en lo expuesto es el fuerte alcance de la noción de *auctoritas* en los criterios de selección de Gelio, pues confía en algunos (Tuberón, Demócrito, Favorino) tan apasionadamente como les reprocha a otros (Plinio) haber mancillado la reputación de alguna figura creíble (Demócrito). También es evidente, por otra parte, la sujeción de nuestro autor a los lineamientos programáticos de la *praefatio* de su obra.[3] Como se recordará, Gelio anuncia allí que su motivación central ha sido preparar recreos literarios para los momentos de *otium* de sus hijos (*praef*. 1). Para ello, cuenta, cada vez que leía u oía algo placentero y útil tomaba notas, que luego había compilado durante largas noches en la campiña ática (*praef.* 2-4) —de allí el título de la obra—. Criticando la abundancia de otras antologías justifica sus elecciones en estos términos: "[...] he recogido muy corto número de extractos, tomando solamente lo que me ha parecido a propósito, por un lado, para inspirar gusto por los conocimientos honestos a los espíritus dueños de su tiempo y en estado de disponer de sí mismos y para llevarlos al estudio de las artes liberales por corto y fácil camino; por otro, para preservar de vergonzosa y grosera ignorancia acerca de la historia y de las letras a los que ocupan otros trabajos" (*praef.* 12).[4] Como vemos, Gelio concibe como público destinatario al varón atareado de la elite dirigente, a quien desea mantener informado a pesar de sus numerosos quehaceres. Con todo, nuestro autor no aspira a un saber acabado o completo, sino que uno de sus procedimientos esenciales como antologista consiste en trazar pinceladas, en mostrar los rudimentos o ítems sobresalientes de un tema, para incitar el interés personal del lector en la profundización del conocimiento: "le señalo únicamente un sendero por donde caminar, si le parece bien, con el auxilio de otros libros o siguiendo los pasos de un maestro" (*praef.* 17).[5]

De alguna manera, las ideas que acabamos de reseñar explican buena parte de aquello que advertimos anteriormente. En principio, el *páthos* de la contienda entre Régulo y la

1 Cf. 10.12.4: "Item aliud, quod hercle an ponerem dubitaui, – ita est deridiculae uanitatis – nisi idcirco plane posui, quod oportuit nos dicere, quid de istiusmodi admirationum fallaci inlecebra sentiremus, qua plerumque capiuntur et ad perniciem elabuntur ingenia maxime sollertia eaque potissimum, quae discendi cupidiora sunt". Citamos el texto latino por la edición de Marshall que figura en la bibliografía.

2 Cf. 10.12.10: "Ἀρχύτας Ταραντῖνος τὰ ἄλλα καὶ μηχανικὸς ὢν ἐποίησεν στερὰν ξυλίνην πετομένην· ὀπότε καθίσειεν, ούκέτι άνίστατο. μέχρι γὰρ τούτου * * *".

3 Los estudios más reveladores de las expectativas de Gelio como cultor del género de la miscelánea siguen siendo los de Vardi (1993) y (2004).

4 "modica ex his eaque sola accepi, quae aut ingenia prompta expeditaque ad honestae eruditionis cupidinem utiliumque artium contemplationem celeri facilique compendio ducerent aut homines aliis iam uitae negotiis occupatos a turpi certe agrestique rerum atque uerborum imperitia uindicarent".

5 "[...] quasi demonstratione uestigiorum contenti persequantur ea post, si libebit, uel libris repertis uel magistris."

ISBN 978-987-3617-74-4

serpiente, o los detalles de su temible aspecto, nada añadirían a la formación de un romano culto promedio. Con economía el relato se encarga de poner bien en claro la romanidad de las hazañas: basta con nombrar al general a cargo, las circunstancias históricas y la puntualización final de que la piel del animal había sido enviada a la *urbs* como testimonio de lo actuado, para pintar con detalle erudito la grandeza de Roma. Por otra parte, el capítulo de la paloma de madera y los camaleones se articula de acuerdo con el contraste tradicional y jerárquico entre lo descubierto por la aplicación del ingenio y lo instalado irracionalmente, entre las creencias populares y la especulación filosófica, tan cara, por otro lado, a todos los autores del siglo II. El rechazo de las prácticas no racionales justifica el desprecio lacónico con que Gelio se refiere a las maravillas camaleónicas. En este punto, resulta ilustrativa la presencia de dos ejes recurrentes en la totalidad del *corpus*: la ponderación de las fuentes y la búsqueda estilística. Gelio evalúa no solo el provecho de la información que sintetiza, sino también el grado de credibilidad de los diversos autores disponibles, con un criterio absolutamente personal. El hecho de formular explícitamente su aprobación o condena es el recurso con el que logra imprimir su propia huella en este proceso de transmisiones y referencias, y su intención de dejar una marca va de la mano necesariamente con otra de las cuestiones más tematizadas en el contexto de producción de nuestro autor, la habilidad discursiva. Más de una vez, Gelio nos hace notar que es el responsable último de lo que leemos, abiertamente, como cuando nos invita a comparar una traducción de su autoría de un pasaje del *Simposio* con el original platónico (17.20), o solapadamente, como cuando a pequeña escala reproduce historias como la de Régulo y la bestia africana. La fascinación en torno de este ítem legitima la autoridad de Favorino en tanto fuente del invento de Arquipas, pues Gelio ve en él la combinación perfecta de sabiduría modesta y cautivante elocuencia ("homo fandi dulcissimus", 16.3.1).

En definitiva, todo parece indicar que el austero programa de las *Noches Áticas* antepone la sorpresa inquisidora y la exposición amena al desborde y al impacto de lo sorprendente, lo prodigioso y lo inexplicable. ¿Por qué, entonces, consagrar un extenso capítulo a la literatura de *mirabilia*?[6] Creemos que la respuesta a este interrogante se encuentra en la textura híbrida de la sección, en su mezcla de ficción autobiográfica, declaración de fuentes de autoridad y enciclopedismo de bolsillo. En lo que sigue intentaremos mostrar los modos en que Gelio reelabora los elementos paradoxográficos conforme a sus criterios estéticos y a los objetivos expresados en la *praefatio* de su obra. Nos interesa especialmente señalar hasta qué punto las desviaciones físicas que dan título al capítulo, al ser dosificadas conforme a las necesidades del marco en que se insertan, devienen una excusa para la problematización de diversos aspectos de la formación intelectual.

Recorramos, en primer lugar, los apuntes de Gelio. Tras haber leído vorazmente los vetustos ejemplares, nuestro autor nos anuncia que ha seleccionado algunos hechos maravillosos que mencionará a continuación. Sigue (9.4.6) una apretada lista de cinco pueblos: los escitas, los arimaspos, un grupo sin nombre, los albinos y los sármatas, en ese orden. De todos se puntualiza su ubicación, precisa e imprecisa al mismo tiempo, puesto que se apoya en los parámetros de la geográfica fantástica, combinación de lejanía y novedad ("que habitan en el

6 Cabe recordar el amplio alcance de este tipo discursivo en los diversos momentos de la literatura antigua. Puede verse un completo resumen de sus rasgos esenciales en Pajón Leyra (2009).

ISBN 978-987-3617-74-4

extremo de la tierra, hacia el polo septentrional", "en las mismas regiones", "en aquellas regiones de la tierra", "en una tierra lejana llamada Albania", "mucho más allá del río Boristenes"). El tratamiento no difiere de lo comentado antes: nuestro autor apiña lugar, nombre y rareza con prolija parquedad. Los escitas "comen carne humana", los arimaspos "no tienen más que un ojo colocado en medio de la frente", los sin nombre "tienen los pies hacia atrás [...] y caminan retrocediendo con extraordinaria ligereza", los albinos tienen "cabellos blancos desde la infancia" y "ven mejor de noche", los sármatas, por último, "comen de dos en dos días".[7] Esta brevedad no implica descuido estilístico, dado que nuestro autor se cuida muy bien de incluir algunos de sus procedimientos favoritos: la aliteración y la figura etimológica ("vesci [...] victus [...] vitam", "fuisse facie [...] ferunt", "velocitatis vestigia", "canescant [...] cernant oculis", "colunt cibum capere"). Además, el afán didáctico de Gelio lo lleva a introducir pequeñas explicaciones del carácter excepcional de estos cuerpos, y en estas aclaraciones se perciben claramente sus intereses: la investigación lingüística (los escitas son llamados antropófagos), la poesía (los arimaspos se parecen a los cíclopes de los poetas). Para los casos restantes, las aclaraciones remiten a la imaginería de la "normalidad": los hombres sin nombre no tienen los pies "hacia adelante, como los demás hombres", los albinos "ven mejor de noche que de día", los sármatas "no comen nada en el intervalo". Estos agregados, mezcla de redundancia y erudición bibliófila, involucran una mirada desapegada y desaprensiva. No es intención de nuestro autor el despertar emoción ni valoración alguna, le basta con difundir los datos a su manera.

Luego (9.4.7-8) afirma haber leído en estos mismos libros algo que tiempo después encontró en el libro séptimo de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. En África hay hombres que hacen maleficios con la lengua, de modo tal que aquello que alaban se debilita y muere. Del mismo modo, hay quienes tienen ese poder en sus ojos, y en Iliria existen hombres y mujeres dotados de esta capacidad que poseen dos pupilas en cada ojo.[8] La mención de Plinio invita a

7 "[...] Scythas illos penitissimos, qui sub ipsis septentrionibus aetatem agunt, corporibus hominum uesci eiusque uictus alimento uitam ducere et ἀνθρωποφάγους nominari; item esse homines sub eadem regione caeli unum oculum in frontis medio habentes, qui appellantur Arimaspi, qua fuisse facie Cyclopas poetae ferunt; alios item esse homines apud eandem caeli plagam singulariae uelocitatis uestigia pedum habentes retro porrecta, non, ut ceterorum hominum, prospectantia; praeterea traditum esse memoratumque in ultima quadam terra, quae 'Albania' dicitur, gigni homines, qui in pueritia canescant et plus cernant oculis per noctem quam interdiu; item esse compertum et creditum Sauromatas, qui ultra Borysthenen fluuium longe colunt, cibum capere semper diebus tertiis, medio abstinere" (Los Scitas, que habitan en el extremo de la tierra, hacia el polo septentrional, comen carne humana y viven de este género de alimento, por lo que se les ha dado el nombre de antropófagos. En las mismas regiones se encuentran hombres llamado Arimaspos, que no tienen más que un ojo colocado en medio de la frente, como representan los poetas a los cíclopes. También habita en aquellas regiones de la tierra otra raza de hombres que tienen los pies hacia atrás, y no hacia adelante, como los demás hombres, y que, por lo mismo, caminan retrocediendo con extraordinaria ligereza. En una tierra lejana, llamada Albania, existen hombres cuyos cabellos son blancos desde la infancia y cuyos ojos ven mejor de noche que de día. Los Sármatas, que habitan mucho más allá del Boristenes, comen de dos en dos días no comiendo nada en el intervalo.).

8 "Id etiam in isdem libris scriptum offendimus, quod postea in libro quoque Plinii Secundi naturalis historiae septimo legi, esse quasdam in terra Africa hominum familias uoce atque lingua effascinantium, qui si impensius forte laudauerint pulchras arbores, segetes laetiores, infantes amoeniores, egregios equos, pecudes pastu atque cultu opimas, emoriantur repente haec omnia nulli aliae causae obnoxia. Oculis quoque exitialem fascinationem fieri in isdem libris scriptum est, traditurque esse homines in Illyriis, qui interimant uidendo, quos diutius irati uiderint, eosque ipsos mares feminasque, qui uisu tam nocenti sunt, pupillas in singulis oculis binas habere" (También he visto en estas mismas obras un hecho singular, que después encontré en el libro séptimo de la *Historia Natural* de Plinio, y es, que en África existen hombres que hacen maleficios con la lengua; así es que, si alaban un árbol, unas mieses ricas, hermosos niños, arrogantes caballos, rebaños bien cuidados y alimentados, en seguida todo aquello enferma y muere por efecto del sortilegio. También he leído en los mismos libros que algunas veces posee la vista influencia mágica, igualmente terrible; que en la Iliria hay hombres que hacen morir a aquellos sobre quienes fijan con insistencia los ojos en un acceso de cólera; y que los individuos, varones o mujeres, dotados de tan extraño poder, tienen dos pupilas en cada ojo.).

ISBN 978-987-3617-74-4

comparar versiones. Dos puntos son dignos de interés: a diferencia de Gelio, Plinio continuamente presenta valoraciones de lo descripto (puntualmente sobre las pupilas geminadas: "notabilius esse", 9.2.16). En segundo lugar, Gelio parece haberse entusiasmado más que Plinio aquí, pues duplica la cantidad de seres afectados por el encantamiento en una estructura rítmica que combina otras de sus marcas estilísticas: el homoiotéleuton ("segetes laetiores, infantes amoeniores") y la geminación léxica ("pecudes pastu atque cultu opimas"). Una vez más, distancia y trabajo formal. Este relativo orden en la exposición se quiebra de pronto, pues nuestro autor se apresta a dar más ejemplos de los prodigios descritos en estos libros con una prisa que elimina los añadidos aclaratorios (9.4.9-10): hombres que ladran y cazan, otros cubiertos de plumas y alimentados por el perfume de las flores, los pigmeos, los *monocolos*, de una sola pierna, y los hombres sin cabeza y con ojos en los hombros.

Nuestro autor finaliza el capítulo explicando que, debido al tedio que había sufrido al extractar material de esta clase, que tan poco contribuía al deleite y la utilidad (9.4.12), había interrumpido su tarea. Ofrecía, en cambio, como cierre adecuado, dos citas textuales de Plinio: una con la mención de casos puntuales de mujeres que mutaban en hombres (*NH* 7.36) y otra sobre los andróginos (*NH* 7.34). Gelio respeta la autoridad de Plinio en este punto afirmando que seguramente había visto en persona tales fenómenos. (9.4.13). Sin embargo, aquello que aparenta ser un elogio —la apelación a la *autopsía* como procedimiento de recolección y verificación de datos— encierra una verdadera provocación sobre la figura de Plinio. Leamos lo que el autor de la *Historia Natural* ha comprobado: "La naturaleza produce seres que reúnen los dos sexos: estos son los que llamamos hermafroditos. En otro tiempo se los llamaba andróginos y se los consideraba como monstruos; hoy los libertinos los emplean en sus placeres" (9.4.16).[9] En contraposición con el descuido que se le censuraba en otro capítulo, aquí lo vemos empeñado en la comprobación de situaciones transgresoras y frívolas. Gelio, esta vez con un gesto mordaz, se ocupa nuevamente de manifestar sus reparos.[10]

Aunque de un modo sucinto, nuestro bosquejo de la presentación geliana de las maravillas étnicas ha mostrado que, para el autor de las Noches Áticas, las curiosidades corporales no son más atractivas que las rarezas librescas. No solo no consiguen ganar la atención de Gelio como tema, sino que incluso las somete a las peculiaridades de su estilo y a los intereses de su mirada. En contraposición, Gelio nos ofrece una narrativa completa y variada de su encuentro con los libros que le proporcionaron tales conocimientos y de los pensamientos que le provocaron.[11] Recordemos. Tenemos la mención de la parada en Brindis, la curiosidad por unos libros de aspecto lúgubre ("habitu aspectuque taetro", 9.4.4), la ansiedad por tocarlos ("atque ego avide statim pergo ad libros", 9.4.2), la rápida lectura (9.4.5), la aclaración de que se incluirían los datos novedosos ("mirabilia [...] nostris intemptata" 9.4.5) para ilustración del género, la presencia de Plinio como figura de consulta y de contraste, el aburrimiento final. Es de destacar

9 'Gignuntur homines utriusque sexus, quos "hermaphroditos" uocamus, olim "androgynos" uocatos et in prodigiis habitos, nunc uero in deliciis.'

10 Se ha señalado lo paradójico del proceder de nuestro autor, quien nutre su propia obra de textos que tacha de superfluos, contradicción explicada mayormente en términos de competencia (Keulen, 2004:238-244).

11 Se ha observado como tarea pendiente de la crítica el análisis de la articulación entre los marcos narrativos y los contenidos didácticos expuestos (Beall,1999).

ISBN 978-987-3617-74-4

que la articulación misma del repertorio de anomalías parece acompañar las distintas instancias de búsqueda y lectura, pues al inicio, donde se anuncia que se extractará lo oportunamente novedoso, la compilación es sistemática; más adelante, la comparación con el libro séptimo de Plinio se realiza con una relativa abundancia que remeda el acceso placentero a la fuente; la compilación desarreglada que le sigue preanuncia la confesión de hastío. Además de reconstruir el camino que siguió para reunir el material, Gelio nos enfrenta a distintas modalidades de la exposición, desde la cita textual hasta la paráfrasis de cuño retorizante. En otros términos, asistimos a una representación en miniatura del trabajo de nuestro compilador, quien se proyecta, a su vez, como modelo de las operaciones recomendadas en la praefatio, esto es, ampliar los rudimentos con libros y maestros, seleccionar con criterio. Los ecos metadiscursivos de nuestro capítulo se multiplican, si reparamos en el hecho de que en el prólogo Gelio asevera que la compilación no obedece a ningún orden preestablecido (praef. 2) —es decir, enuncia como principio de composición el orden fortuito que gobierna una parte del capítulo—. En el mismo sentido, es notorio que en 16.3 la alimentación de los escitas retorne como tema, esta vez para ilustrar una explicación médica en torno del ayuno. La diferencia entre ambos pasajes otorga materialidad discursiva a la división planteada en la praefatio entre lo meramente curioso y lo placenteramente útil. Aquí y allí Gelio deja señales de su labor y de sus expectativas didácticas.

Esperamos haber llamado la atención sobre el modo peculiar en que las *Noches Áticas* capitalizan los problemas ligados tradicionalmente a la paradoxografía. Las nociones de veracidad, utilidad, tradición, no solo conciernen a esta especie discursiva sino que afectan el trabajo de los intelectuales del Imperio que, como Aulo Gelio, deben sobrevivir e interactuar en un medio signado por la exuberancia cultural y el deseo de sobresalir. Quizás por eso, en la versión geliana los cuerpos asombrosos se tornan casi invisibles, abrumados por el sinfín de prevenciones de nuestro autor acerca de qué y cómo leer, a qué acercarse y de qué alejarse. En otras palabras, el texto significa toda una reflexión sobre la inquietante capacidad de la literatura para facilitar el ingreso de lo increíble al mundo real. Los libros no muerden, parece decirnos Gelio, pero de todos modos hay que domesticarlos.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Auli Gellii Noctes Atticae, ed. P. K. Marshall, Oxford, 1968.

Aulo Gelio. *Noches Áticas. Traducción directa del latín por Don Francisco Navarro y Calvo*. *Tomo I y II*, Madrid, 1893.

C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII, vols. 1-5, ed. C. Mayhoff, Leipzig, 1892-1909.

Estudios

Anderson, G. (2004). Aulus Gellius as a Storyteller, en Holford-Strevens, L. & Vardi, A. (edd.), 105-117.

Beall, S. M. (1999). Aulus Gellius 17.8: Composition and the Gentleman Scholar, en *CPh* 94, 55-64.

Keulen, W. (2004). Gellius, Apuleius, and Satire on the Intellectual, en Holford-Strevens, L., Vardi, A. (eds.), 223-245.

Holford-Strevens, L. & Vardi, A. (eds.) (2004). *The Worlds of Aulus Gellius*, Oxford.

Pajón Leyra, I. (2009). *Paradoxografía griega: estudio de un género literario*. Madrid.

Vardi, A. (1993). Why Attic Nights? Or What' s in a Name?, en *CQ* 43.1, 298-301.

Vardi, A. (2004). Genre, Conventions, and Cultural Programme in Gellius' *Noctes Atticae*, en Holford-Strevens, L., Vardi, A. (eds.), 159-186.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los sátiros: marginalización o representación del humano

Vanessa Ribeiro Brandão / Programa de Maestría em Estudios Clásicos (Pós-Lit) - FALE/UFMG, Facultad de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais

Os monstros realmente existem?
Eles seguramente devem existir, pois se eles não
existissem, como existiríamos nós?

J. J. Cohen[1]

› Resumen

En este ensayo, serán abordados los sátiros, seres mitológicos griegos generalmente representados por mitad hombre y mitad cabrón, con falo erecto. La base para el análisis serán los dramas satíricos e historias mitológicas griegas, de las cuales ellos hacen parte, haciendo una relación entre estos seres a las costumbres, a la moralidad griega de la época e a la condición humana.

» Palabras-clave: sátiros, monstruos, drama satírico.

El monstruoso hace parte de cualquier civilización o cultura, pues marca el exceso, el horror y las distinciones de diversas índoles, que pueden ser políticas, raciales, económicas o, hasta mismo, sexuales y que se concentran en la deformación de la criatura. La cultura griega dejó varios ejemplares de esa curiosa categoría, como las sirenas, que intentan seducir, con sus historias, el héroe Ulises (Homero, 1960, XII, vv.181-200); el Cíclope, que devora a los compañeros del héroe (Homero, 1960, IX, vv.166-566); las *erínias*, que ladran en busca de los culpables por derramar sangre familiar (Hesíodo, 2006, vv. 180-5). En este ensayo, trabajaremos la monstruosidad de los sátiros, tanto por su apariencia como por su comportamiento, los cuales pueden ser charlatanes y disimulados, cuando simulan fidelidad al Cíclope, afirmando que salvaron las pertenencias del amo, que Ulises y los griegos habían intentado robar (Eurípides, 1987, vv.228-53), o simplemente divertidos, cuando, en el prólogo de la misma obra de teatro, usan ambigüedades para describir su lealtad a Dionisio (Eurípides, 1987, vv. 1-17).

De acuerdo a lo que es representado en las pinturas del siglo V a.C., los sátiros eran mitad humanos, mitad animales, generalmente con el cuerpo de hombre, con una barba, patas de cabrón, pequeños cuernos e cola de caballo o cualquier otro caprino, además de exhibieren

1 Cohen, J. J. (2000). "A cultura dos monstros: sete teses." In: SILVA, Tomaz Tadeu (organización y traducción) *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 54.

ISBN 978-987-3617-74-4

divertidamente –o de forma aterradora, en los imágenes de persecución sexual– sus falos erectos. Ellos son seres juguetones –o irrespetuosos– como niños, y tienen inclinaciones patológicas en búsqueda de la "satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivencia y el lujoso y gratificante del sexo", (Eire, 2000: 93). Los sátiros Son capaces de hacer cualquier cosa por bebida y sexo, incluso engañar a grandes héroes griegos, como en fragmento ya mencionado, o herir y abusar de los más indefensos, como ocurre en el drama satírico Diktyoulkoí, "tiradores de red de pesca", (Aun, 2009: 85), cuando encuentran Danae e el pequeño Perseo dentro del arcón, trajo por la marea, y Sileno llama a sí mismo de "un protector al mismo tiempo *benefacto*r y *defensor/ del niño*, una ama así vieja/ a la cual *le pondrá en la cama* con palabras suaves." (Aun, 2009, 87, vv.769-771: 87). [resalte y traducción nuestros].

Son justamente las características físicas y comportamientales de los sátiros las que les tornan monstruosos. Eso porque, según Cohen, (2000: 30), es la mezcla de seres naturales con comportamientos extravagantes que demuestra carácter híbrido y único que el monstruo tiene, o sea, una "recusa a fazer parte da 'ordem classificatória das coisas'", pues ellos "são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática." En esa perspectiva, los sátiros son monstruos y asombroso justamente porque es difícil clasificarlos y identificarlos con lo que es común; ellos se quedan a las márgenes, en la alteridad, todavía no completamente exentos. En el umbral, a lo mejor, en el límite de lo que es común de los hombres, ellos materializan distinciones de lo que es culturalmente acepto; así, esas distinciones representan el horrendo que hace parte de aquella cultura y de los seres humanos que de ella participan (Cohen, 2000: 29).

Cohen reafirma eso al mencionar René Girard, lo cuál explica que "os monstros nunca são criados *ex nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos de 'várias formas'". (Cohen, 2000: 39) De misma forma, los sátiros son criados a partir de animales ya existentes, como el hombre, el caballo y el cabrón, y con características que pueden ser relacionadas a seres de la alteridad de la *pólis* griega, *apaídeutoi*[2], como niños, borrachos como los jóvenes griegos, (Griffith, 2005: 176.), distinciones esas incómodas, pero que son bien reales. Se percibe, así, que todo monstruo es propio de su cultura e que ello surge con el intuito de revelar algo respecto a ella, ya que "o *monstrum* é, etimologicamente, 'aquele que revela', 'aquele que adverte'(...)" (Cohen, 2000: 27). Así, es posible "ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram" (Cohen, 2000: 2), una vez que "se puede pensar la categoría de lo monstruoso desde ciertas metáforas, en el campo de las relaciones entre lo normal y lo anormal", para que se pueda "rastrear antropologicamente la tensión entre Mismidad y Otredad." (Colombani, 2010: 88)

Los sátiros, además de innúmeras otras funciones (en la cerámica, en la mitología, en la épica), aparecen en la cultura helénica como protagonistas y coro de un género teatral que se llamó de drama satírico. El género recibe ese nombre justamente por los sátiros formaren el

2 Según el dicionário griego-inglés (Liddell Y Scott), ὁπαίδευτος, de παιδεύω: 1. Uneducated (no educado), **Eur.**, **Plat.**:— c. gen. uninstructed in a thing (sin instrucción en alguna cosa), **Xen.** 2. Ignorant (ignorante), boorish (rudo), coarse (basto), **Eur.**, **Plat**; según el *Miniléxico Grego Português* de Dezoti, (2000: 7) ὁπαίδευτος seria no educado, ignorante, basto. El radical παιδ-, semejante al radical de παίς, niño.

ISBN 978-987-3617-74-4

coro que establece una interacción con los personajes. Ese es especificadamente un género dramático griego contemporáneo a la comedia y a la tragedia, apreciado en los festivales dionisíacos. Mitológico y burlesco, era presentado después de las tragedias, que, en la perspectiva aristotélica, serian supuestamente solemnes (Aristóteles, 2007, 1449a-b). En los espectáculos de las "Grandes Dionisíacas", los dramaturgos seleccionados presentaban las tragedias en grupos de tres para, en seguida, encerraren su obra con un drama satírico (Eire, 2000: 92). Infelizmente, son pocos y fragmentados los textos de ese género a que tenemos acceso; algunos de esos exhiben los coros de los sátiros por el *corifeu* Sileno, padre de ellos, que presentaba las mismas características que los hijos, todavía era viejo y, por eso, sin dientes y pelado. Su calvicie es útil, poética y, lingüísticamente, una fuente de ambigüedades con mucho humor con "la calvicie" del falo erecto, como en la observación que Isleño hace respecto al joven Perseo, en el drama satírico de Esquilo: "con alegría se ríe de mí, él, el pequeño, /mirando para la brillante/ y de intenso rojo calvicie". (Aun, 2009, vv.786-788: 88). [traducción nuestra].

Todavía, ¿cómo explicar la bajeza de lo drama satírico luego después de la solemnidad trágica? Tal vez, la representación de tal género tuviera la función de ofrecer bienestar después la tensión de los *ágones* trágicos. (Eire, 2000: 92-94). Griffith, (2005:161), por su vez, afirma que "Thus the activities in the Theater of Dionysos are seen as contributing centrally to the formation and self-presentation of good (or less-than-good) Athenian citizens."Así, el bajo presentado inmediatamente después del solemne evidencia la esencia de ambos los géneros e de ambas las representaciones.

Las tragedias concebían grandes y nobles hombre, al paso que lo drama satírico mezclaba héroes –que se identificaban con hombres nobles– y semidioses, que se comportaban de forma irresponsable y sin limites, "otra faceta inconfesable del ser humano, la faceta anti heroica más elemental y natural."(Eire, 2000: 93). Todavía, esos extremos comportamientales no son opuestos, pero sí complementares, en el sentido que representan el hombre ateniense del siglo V a.C. (Griffith, 2005: 174) y en nuestra comprensión, el hombre del presente y del pasado. Los sátiros cantaban, bailaban furiosamente, gritaban y bebían incontinentemente, lo que les se asemejaban a los jóvenes aristócratas en los banquetes, lo cuales se entregaban a la bebida y al sexo. Los actos irresponsables e infantiles denunciaban lo que es primitivo no civilizado ciudadano ateniense (Griffith, 2005: 176); la animalidad esa que los hombres ocultan, pero que muestran por el vino y por frenesí del carnaval. (Eire, 2000: 92). Además, para los bien comportados ciudadanos mayores, los sátiros representaban todo aquello que ellos podrían o tendrían vivido en sus juventudes, pero que ahora suprimen y esconden dentro de sí para mantener el *status* de representantes de la *pólis*. Y nada mejor que un festival Dionisiaco para que haya liberación de las amarras sociales para poder se comportar de una manera bruta y primitiva, como afirma Griffith (2005: 176) "this is one vital component of the freedom bought by 'slavery' to Dionysos." Una marca de esa vitalidad seria la exhibición coral de los sátiros, marcada por gritos y un bailado particular; así, "a dança esperada para a performance do coro e característica do drama satírico é a *síkinnis*", la cual "une a coreografia da pírrica com seus arremessos, tumultos e saltos e uma boa dose de humor.", además "(...) ella revela a contiguidade entre homem, besta e deus." (Barbosa, 2008a: 5)

Hay vulgaridad y bajeza en la *síkinnis*, que "acompanhada de saltos e cambalhotas, traduzia a exuberância física dos sátiros". (Brandão, 1987: 34). Ella diferenciaba ese coro de los

ISBN 978-987-3617-74-4

que hacían parte de los demás géneros dramáticos. El drama satírico trabaja las banalidades y el ridículo en los mitos también tratando los personajes solemnes en situaciones visibles: dioses, como en Ichneutai (que se arrastran), Apolo pierde sus vacas, sale en búsqueda de ellas y tiene que sometese a la ayuda de los sátiros; como en Ciclope, en lo cual Ulises es engañado por Sileno y casi muere devorado por Polifemo. El burlesco es aún marcado por los incidentes triviales, juegos de escena indecentes, gracejos escatológicos y gestos y bailados vulgares, todos con actuaciones hechas por los sátiros. La mezcla de personajes nobles y bajos es responsable también por el híbrido del estilo. Hay una mezcla en los modos de hablar: el grotesco de los sátiros y la excelencia de los héroes; el noble trágico (o épico) y la comicidad libidinosa de los sátiros (Eire, 2000: 92-93); las locuras de la juventud, en los banquetes, mostradas por los sátiros y el ejemplo a ser seguido, enfatizado por la actuación de los héroes y nobles, más una vez representan la dualidad del ciudadano griego. El ridículo a lo que es sometido el héroe es generalmente responsabilidad (o irresponsabilidad) de los sátiros. Eso remite al control de las pasiones, a la mayoridad del hombre de la *pólis*, que reprime su lado primitivo por el bien social y para no se entregar al ridículo.

Todavía, la dicotomía entre los sátiros y el hombre mayor ateniense – dicotomía complementar –hacemos una rectificación– no se limita al comportamiento social. Hay, para eses monstruos, un sitio privilegiado al margen de la *ágora*, o sea, los campos y las florestas con sus ríos, con fuentes, con grutas y con las ninfas como parejas y habitantes naturales de lo medio no cultivado por el hombre, pero sin salir del "ambiente mitológico de la tragedia". (Eire, 2000: 92). Así, ellos son la representación de una oposición a la *pólis*, no sólo por el comportamiento, pero también por el medio, como una especie de marginalización. Los textos más completos a los que tenemos acceso, el Ichneutai y el Ciclope, pueden comprobar eso. El primero, Ichneutai, ocurre en la gruta Cilene, lejos de la *pólis,* pues era el sitio donde Zeus escondió a su hijo bastado, Hermes, de la esposa Hera. Allá, una ninfa cuidaba del bebé-dios, que había robado las vacas de su hermano Apolo. Este, sin desconfiar del juguete de su medio-hermano, pide a los sátiros que busquen a sus animales. El asunto (Barbosa, 2008a, vv.7-11.) y el ambiente (Barbosa, 2008a, vv. 21-43) pastorales se alejan del núcleo de la ciudad, lo que evidencia la alteridad del género y del coro. El segundo, Ciclope, ocurre en una isla habitada por cíclopes, figuras, desde Homero (1960), lejos del mundo civilizado, hombres descomunales que no respectan las tradiciones, una vez que no tienen la costumbre de recibir bien a un extranjero, no conocen al vino, tampoco cultivan sus tierras. La actitud de los habitantes ya evidencia la distancia de la *pólis*. En eso sitio, los sátiros de Eurípedes fueran esclavizados por el viejo Polifemo homérico, que nuevamente enfrentará al conocido Odiseo, símbolo de la astucia que libertará los hijos de Sileno. Odiseo les salva después de picar el ojo de Polifemo por medio de un plan meticuloso y astuto. En la obra de teatro, todo ocurre a las puertas de una gruta enorme, en una isla lejos de la civilización, con la evidencia de lo monstruoso de los sátiros e del cíclope, que es derrotado por una figura socialmente deseada y hasta mismo venerada por la *pólis* ateniense.

Dentro de ese contexto, hay otras criaturas que se encuentran entre los personajes esperados en un drama satírico: las ninfas. Ellas son parejas de los sátiros y, además de personificaren el medio natural, también están relacionadas a funciones propias femeninas, las cuales no tienen ninguna relación con las diosas, como los cuidados con el hogar y la creación de hijos. (Larson, 2011: 5). Son ellas que cuidan de los bebés-dioses, muchas veces hijos bastardos

ISBN 978-987-3617-74-4

de Zeus, como Hermes (*Hino Homérico IV a Hermes*) y Dionisio *(Hino Homérico VII a Dioniso.)* Las ninfas habitan las grutas y montañas, con las cuales se confunden. Cilene, por ejemplo, es el nombre del monte donde nació el bebe de Hermes e también de la ninfa que cuidó de él. Las hendiduras, agujeros y curvas del ambiente natural en que ellas viven son materializados en los trazos del cuerpo femenino de la ninfa, (Barbosa, 2008b: 79), lo cual puede representar tanto la sensualidad, como la maternidad, aludiendo a la sexualidad humana femenina; así como el falo de los sátiros remiten al masculino

Comprendiendo mejor los sátiros, es posible percibir detalles de la cultura griega arcaica. Resaltase que, en los festivales dionisíacos, eso tipo de drama hacía parte de la contraposición entre el destino trágico y la alegría pueril del sexo y de la bebida; al paso que la desmedida trágica origina la ira de los dioses, las trasgresiones de los sátiros, inconfesables a los seres humanos y que son libertadoras y a favor de Dionisio. Resaltase que ambos los géneros evidencian a la separación entre dioses y mortales: el primero, por el poder de uno sobre el otro; el segundo, por el comportamiento y actitudes primitivas de los sátiros que remiten a pasiones propias del humano, como cobardía y los vicios. Los sátiros serian más atractivos e inteligibles para un sector conservador y reprobador de la *pólis*, ya que traían consigo la visión de mundo y de la marginalización como caricaturesca, exagerada y transgresora.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Aristóteles, Pereira, M. H. R., Valente, A. M. (2007). *Poética*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Aun, A. L. G. (2009). Diktyoulkoí – um drama satírico de Ésquilo, en *Nuntius Antiquus*, v.4, 82-91, diciembre. Disponible en: http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/004.07-Ana Aun82-91.pdf. Acceso en 20 febrero 2011.

Barbosa, T. V. R. (2008a). *Fragmentos de drama satírico: Ichneutas, os sátiros rastreadores de Sófocles*. Relatório de pos-doctorado.

Barbosa, T. V. R. (2008b). Representações do feminino no drama satírico: as ninfas, grutas amenas e sombrias, en *Humanitas*. vol. 60, 75-86.

Brandão, J. de Souza (1987). O drama satírico, en Eurípides, Aristófanes, *Um drama satírico: O ciclope e duas comédias: As rãs; As vespas*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 31-5.

Cohen, J. J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses, en Silva, T. T. (organización y traducción), *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte, Autêntica, 1-60.

Colombani, M. C. (2010). Montruos, crímenes y otros. Construyendo el *topos* de la degeneración, en *Aletria*, vol.20, n.3, septiembre-diciembre, 85-101. Disponible en <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2020/n%203/07 Cecilia%20Colombani.pdf>. Acceso en 20 febrero 2011.

Dezoti, M. C. Consolin (2000). *Miniléxico Grego Português*. Araraquara, FCL – UNESP.

Eire (2000). Reflexiones sobre la lengua del drama satírico, en *Humanitas*, vol. 52, 91-122.

Eurípides (1987). O Ciclope, en Eurípides, Aristófanes, *Um drama satírico: O ciclope e duas comédias: As rãs; As vespas*. Tradución y comentários de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 42-68.

Hesíodo (2006). *Teogonia: a origem dos Deuses*. Traducción, estudio e notas de Jaa Torrano. 6ª edición. São Paulo, Iluminuras.

Homero (1960). *Odisseia*. Tradución de Carlos Alberto Nunes, 3ª edición. São Paulo, Tecnoprint.

Larson, J. L. (2001). *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Oxford University Press.

Liddell and Scott (2011). Greek Lexicon - Perseus Digital Library, en Disponible en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>. Acceso en 20 febrero2011.

Griffith, M. (S/F). Satyrs, citizens, and self-presentation, en Harrison, G. W. M. (editor), *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea, The Classical Press of Wales, 161-99.

Perseus Digital Library. Disponible en < http://www.perseus.tufts.edu>. Acceso en 20 febrero 2011.

Sófocles (1973). Os rastejadores, en *Tragédias do Ciclo Troiano - Ajax, Electra, Filoctetes.* Traducción de E. Dias Palrieira. Lisboa, Sá da Costa Editora.

Sutton, D. (1980). The satyr play. A preliminary sketch, en _____, *Greek satyr play.* Meisenheim am Glan, Hain, 134-145.

ISBN 978-987-3617-74-4

El otro Frankenstein*: De la ciencia prometeica al reconocimiento de la identidad*

Prof. Federico D. Uicich / Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Frankenstein o el moderno Prometeo, la primera novela de ciencia ficción según Isaac Asimov, ha sido analizada a menudo como paradigma de un mito de la tecnociencia (Sibilia, 2009), el del hombre-máquina, la creación de vida a partir de una concepción maquínica del cuerpo humano. La ciencia prometeica, tal como la describe Paula Sibilia, reconoce los límites del conocimiento humano, las fronteras que la ciencia positiva no ha de franquear sin sufrir tremendas consecuencias, como en el mito de Prometeo. Es esto precisamente lo que sucede en el caso del doctor Víctor Frankenstein, quien profana los secretos de la vida y la produce de modo artificial. El monstruo así creado terminará vengándose de su creador tomando la vida de sus allegados, así como los dioses encadenaran a Prometeo tras su osadía. El "conocimiento puro" tiene así su precio, el progreso iluminista puede conducir a la perdición del hombre, tal como lo expresa el mismo doctor Frankenstein poniéndose de ejemplo:

> Aprenda por mi ejemplo, ya que no por mis prédicas, lo peligroso que es la posesión de conocimientos y cuánto más feliz es el hombre que cree que su población natal es todo lo que hay en el mundo, que aquel que aspira a subir más alto de lo que su naturaleza le permite. (Shelley, 2004: 41)

Y unas páginas más adelante, recomienda:

> Una persona normal debe mantener siempre una mente tranquila y pacífica, sin permitir que esa tranquilidad se vea jamás trastornada por la pasión o los deseos transitorios, sin que piense que la búsqueda del conocimiento sea una excepción a esta regla. Si el estudio al que usted se dedica tiende a debilitar sus afectos y a destruir su inclinación hacia los placeres sencillos en los que no puede mezclarse contaminación alguna, entonces ese estudio es inmoral e inconveniente para la mente humana. (Shelley, 2004: 43)

Pero a la vez reconoce que "[s]ólo quienes las han experimentado pueden comprender las tentaciones de la ciencia" (Shelley, 2004: 39).

Los experimentos de L. Galvani sobre las cualidades químicas y eléctricas de la materia viva, han motivado seguramente el modo ideado por Mary Shelley de dar vida al monstruo de Víctor Frankenstein: mediante la electricidad aplicada a tejidos muertos, trozos de cadáveres humanos, sugestiva variante técnica del fuego prometeico (Sibilia, 2009). Asimismo, "la novela involucra la inclusión de ciertos matices en el paradigma científico epocal, con la admisión de la química en una visión del mundo dominada por la física" (Lorca, 2010: 76). Pero también a nivel del imaginario colectivo, la obra supuso un salto cualitativo, del mago creador de homúnculos o del mismo Golem, al científico creador de autómatas.

Otro aspecto subyacente a la novela, que podríamos considerar entre sus condiciones de posibilidad, es el nacimiento de la clínica hacia fines del siglo XVIII (Foucault, 2008), junto a la cual la medicina constituyó el cuerpo humano como objeto de estudio visible, analizable mediante la observación empírica de la nueva fisiología. El doctor Frankenstein había decidido

ISBN 978-987-3617-74-4

dedicarse al estudio de la fisiología y la anatomía, pero no le bastó, pues estaba convencido de que "[p]ara examinar las causas de la vida debemos trabar conocimiento primero con la muerte (…) y debí observar también la ruina y la corrupción del cuerpo humano" (Shelley, 2004: 40). Fue así que recolectaba huesos en los osarios, profanando los secretos del cuerpo humano al tomar los materiales necesarios de las salas de disección y el matadero.

Si bien estas lecturas tradicionales de la obra de Shelley no resultan incorrectas, tampoco agotan todos los planos de análisis posibles de la misma. La novela no solo trata de mostrar ficcionalmente la nueva ciencia prometeica, con su extendido alcance sobre el ámbito de la vida (y de la muerte) y los temores que sus invenciones pudieran ocasionar. La narración de la creación del monstruo ocupa solamente la parte inicial de la novela, sin brindar demasiados detalles sobre los procedimientos realizados por el doctor Frankenstein. Pero la novela es también, y sobre todo, la historia de vida de un *monstruo*, que este mismo nos cuenta en los capítulos centrales de la novela, que comienza con los estudios preparativos para su creación y termina con el anuncio que el monstruo hace de su propia muerte. En una estructura de cajas chinas, su historia se encuentra enmarcada por la narración general de Robert Walton, redactor de las cartas que conforman el libro, dentro de las cuales figura el doctor Frankenstein como segundo narrador, quien da lugar, en apenas seis capítulos, a la voz de su monstruosa creación como tercer narrador de esta novela.

El monstruo, carente de nombre pero poseedor de voz (a diferencia del Golem, que solo vive *por* el nombre), es designado continuamente por Frankenstein como creación demoníaca, ser monstruoso, pero cuando narra su propia historia se nos presenta como (¿casi?) humano, como veremos más adelante. Desde el momento de su creación, la emoción que produce en el doctor Frankenstein es de repugnancia:

> ¿Cómo podría describir mis emociones ante aquel desgraciado resultado? ¿Cómo presentar a la obra que había dado forma con tantos sacrificios? Sus miembros eran proporcionados y yo había elegido sus facciones para que fuesen hermosas. ¿Hermosas? ¡Dios santo! Su piel amarillenta apenas cubría la red de músculos y arterias, su cabello era lustroso, negro y ondulado, sus dientes de una blancura de marfil. Pero todas estas cualidades no hacían más que aumentar el contraste con sus ojos clarísimos, casi incoloros, su tez arrugada y sus labios estrechos y oscuros. (Shelley, 2004: 45).
>
> Nadie podría soportar el horror de aquella cara. (Shelley, 2004: 46).

Más adelante, cuando fuera hacia Ginebra al enterarse del asesinato de su pequeño hermano William, se encontró con su creación en medio de la noche. El resplandor de un relámpago iluminó su figura y le permitió a Víctor reconocerlo por su fealdad física:

> Su gigantesca estatura y lo deforme de su cuerpo, demasiado repulsivo para un ser humano, me indicaron en seguida que aquel era el espantoso demonio al que yo diera vida. (Shelley, 2004: 61).

Tiempo después, cuando Víctor sube a la cima del Montanvert, lo describe como un hombre cuya estatura:

> …parecía, al acercarse, ser mayor que la de los hombres. (…) Al tener ya cerca a aquel ser, temido y odiado, comprendí que era el miserable a quien yo creara. (…) Su expresión traicionaba amarga angustia y al mismo tiempo desdén y perversidad, los que, sumados a una fealdad sobrenatural, hacían de ello una visión casi imposible de soportar por el ojo humano.

ISBN 978-987-3617-74-4

(Shelley, 2004: 81).

A lo largo de su narración, el doctor Frankenstein se refiere a su creación como "aquel desventurado", "monstruo", "cadáver endemoniado", "aquel ser", "espantoso demonio", "ser depravado", "mi creación", "aquel animal", "aquel vivo monumento a la maldad y la ignorancia", "el demonio", "fiera", "el miserable", "bestia", "monstruo bestial", "demonio odiado", "criatura", "ser semejante al demonio", "odiado monstruo", "diabólico ser", "endemoniado ser", "monstruo maldito y endiablado", "ser gigantesco". El mote más utilizado es ciertamente "monstruo", el cual, como veremos a continuación, está ligado al concepto de "repugnancia".

Nussbaum caracteriza la repugnancia como la emoción que "expresa la negación a ingerir y por lo tanto ser contaminado por un recordatorio potente de la propia mortalidad y de la condición animal proclive a la descomposición" (Nussbaum, 2006: 118). Es el caso de las heces o el semen, pero también es aplicable al cuerpo del monstruo del doctor Frankenstein. Mencionado continuamente como animal o bestia, de cualidades superiores a las humanas (estatura, velocidad), es objeto de repugnancia por recordarnos lo animal de nuestro ser. A la vez, su cuerpo, composición de trozos de cadáveres, nos exhibe la mortalidad de nuestro propio cuerpo. Doble motivo, pues, para la repugnancia que ocasiona el monstruo a Víctor.

Pero la repugnancia abarca a todo el ser, no es cuestión de actos aislados. Esto es, no resulta repugnante por los asesinatos cometidos, sino porque su mismo cuerpo está ya todo contaminado (Nussbaum, 2006), por la animalidad, por la mortalidad. No hay posibilidad de rehabilitar a este ser odiado, cual criminal que delinque; aquel ser debe, más bien, ser eliminado. La repugnancia se basa en un ideal de pureza del ser humano como totalidad, que puede ser contaminada por objetos impuros. Es precisamente la emoción que nos previene de tomar contacto con este tipo de objetos y así poder aislar el sí mismo aún más. En el encuentro en la cima del Montanvert, Víctor llega a explicitar su deseo de acabar con la vida que ha creado:

> ¡Vete, bestia…! Pero no, espera, que te arrojaré a tierra. ¡Cómo desearía que la destrucción de tu miserable vida pudiese devolverme la de las víctimas diabólicamente asesinadas por ti! (Shelley, 2004: 81)

Y un poco después:

> Acércate, pues, para que pueda apagar la chispa que tan imprudentemente encendí. (Shelley, 2004: 81)

El monstruo mismo da cuenta de este deseo homicida de su creador y lo juzga:

> [T]ú, mi creador, también me detestas y me desprecias, a pesar de que soy obra tuya y de que estoy ligado a ti por lazos solo disolubles por la desaparición de alguno de los dos. Quieres matarme. ¿Cómo te atreves a jugar así con la vida y la muerte? (Shelley, 2004: 81)

Y al finalizar su relato, vuelve a repetir su sentencia contra las ansias de Víctor:

> Soy un malvado porque soy un miserable. ¿No me odia y me desprecia la humanidad? Tú, mi creador, querrías destrozarme. Tenlo presente y dime por qué he de tener por los hombres una piedad que ellos no sienten por mí. Si pudieses despeñarme por uno de estos precipicios y destruir la obra de tus esfuerzos, lo harías sin considerarte asesino. ¿He de respetar a un hombre que me desprecia?" (Shelley, 2004: 123)

ISBN 978-987-3617-74-4

Vemos aquí además que, para el monstruo, su maldad es producto de la estigmatización que sufre en una sociedad que lo discrimina por su aspecto físico. En el encuentro con su creador en el Montanvert, antes de su relato, le dice:

> Créeme Frankenstein, era bueno, mi alma rebosaba de amor y humanidad. Pero ¿no ves que estoy solo, miserablemente solo? Si tú, mi creador, me aborreces, ¿qué puedo esperar de tus semejantes, que no me deben nada? Me desprecian y me odian. (Shelley, 2004: 82)

El estigma y las marcas cumplen un rol social de deshumanización de la víctima, ya sea marcando su rostro o su cuerpo, por ejemplo para dar cuenta de un crimen cometido, ya sea considerando como estigmas ciertos aspectos visibles como las discapacidades o el ser mujer, o no visibles como el hecho de ser judío u homosexual. Así, la sociedad define la normalidad por oposición a estos grupos discriminados, separados, marcados como "anormales". El ser humano "normal" encuentra una especie de armonía sustituta, atribuyendo a los demás su condición de vulnerabilidad e incompletitud: la vergüenza que siente por sus falencias, es lanzada hacia fuera bajo el modo de estigmatización de quienes ostentan esas mismas falencias. La vergüenza "es una emoción dolorosa que responde a una sensación de no poder alcanzar cierto estado ideal (…) [y] corresponde a todo el ser, antes que a un acto específico del ser" (Nussbaum, 2006: 218). Es lo que siente el monstruo de Frankenstein al contemplar la vida que lleva la familia de la cabaña, un ideal que no puede conseguir por su aspecto físico, el cual le impide dejarse ver por estas personas, por vergüenza y temor a su rechazo. Y no estaba equivocado, pues es lo que sucede cuando finalmente se presenta ante ellos, tal como le cuenta a Víctor en la gruta del Montanvert.

El relato de sus primeras experiencias en el mundo finaliza con el pedido que le hace a su creador de que le otorgue una compañera de su misma especie, dado que ninguna mujer humana soportaría su monstruosa presencia, como ya había penosamente comprobado. Promete alejarse con su futura pareja de toda zona habitada y vivir pacíficamente. El doctor Frankenstein alterna su ira y su compasión sucesivamente, hasta que finalmente acepta el pedido del monstruo. No nos detendremos en los detalles posteriores de la historia, sino que analizaremos este pedido, que es central en el argumento de la novela, y en nuestra interpretación de la misma.

Nussbaum (2006) retoma la historia del origen del amor narrada por Aristófanes en el *Banquete* de Platón, como paradigma de lo que denominará "vergüenza primitiva". La historia describe cómo los seres humanos eran seres completos, esféricos, de gran fuerza y ambición, hasta que, cuando intentaron atacar a los dioses para gobernar el universo, fueron cortados a la mitad por Zeus, tornándolos más débiles y necesitados de su otra mitad, sin la cual permanecían inseguros e incompletos. De allí concluye Nussbaum que "una clase de vergüenza primitiva por el hecho mismo de ser humanos y no completos subyace a los tipos más específicos de vergüenza que sentimos más tarde respecto de limitaciones e inadecuaciones" (Nussbaum, 2006: 217). Precisamente, el monstruo creado por Víctor siente vergüenza de sus limitaciones, de sus diferencias con los seres humanos "normales", pero de modo más general, siente una vergüenza primitiva por su incapacidad de completarse: no hay otros seres como él en el mundo. De allí el pedido que le hace al doctor Frankenstein: solo podrá alcanzar el ideal de humanidad si logra completarse con un ser semejante a quien pueda amar. Vemos que el monstruo no se

ISBN 978-987-3617-74-4

considera en el fondo tal, o al menos se encuentra en la misma situación que otros seres humanos estigmatizados por su cuerpo o su rostro, como los grupos mencionados más arriba. Pero el agravante en el caso del monstruo de esta novela consiste en la inexistencia material de toda posibilidad de satisfacer su deseo de completitud humana, a diferencia de lo que sucede con otros grupos sociales discriminados, lo que conduce a su ira contra los demás seres humanos y contra su propio creador, quien debería cuidarlo:

> [E]xiste un vínculo fuerte entre la vergüenza primitiva y la ira por el tipo de falta en el propio ser. Este, consciente de su inadecuación, busca culpar a alguien por esta condición. En el caso de los niños, por lo general, hay un culpable a mano: el cuidador, que no está cumpliendo su 'tarea' de hacerlo sentir poderoso y totalmente completo. (Nussbaum, 2006: 247)

No es nuestra intención abordar el ámbito de lo psicológico en nuestro análisis, pero creemos acertado establecer una analogía entre el monstruo de Frankenstein y la imagen del niño que plantea Nussbaum en la cita precedente. De algún modo, el monstruo, de pocos años de existencia, recorre todas las etapas de aprendizaje de un niño, desde la adquisición de una lengua hasta el estudio de la historia y la literatura. Pero lo que más interesa a nuestro planteo inicial es la relación que mantiene con su creador, una relación de reconocimiento de una figura paterna a la vez que de ira por su ausencia y desprecio.

La novela narra así una búsqueda por parte del monstruo, no solo de un ser semejante con quien pueda experimentar el amor, sino también una búsqueda de reconocimiento por parte de su creador, reconocimiento de que es su hijo, de que es un ser humano como cualquier otro aunque sea discriminado por su aspecto repugnante. Es la historia de su propia constitución como subjetividad en un mundo ya formado, en una sociedad ya establecida sobre ciertos prejuicios que lo anatematizan. Si bien es un ser con lenguaje, sentimientos, capaz de aprender de los hombres sus costumbres y su cultura, se descubre incapaz de ser reconocido como un igual por su aspecto físico inaceptable. Su historia no es solo la de una invención científica sino, de modo más general, la de la búsqueda de la aceptación social de alguien que es marcado como "no normal".

En definitiva, es la historia de un otro, un otro artificial y creado por la tecnociencia, pero que busca, en un mundo hostil, que su creador le reconozca su propia identidad y le conceda un ser semejante con quien compartir su vida. La pregunta por la identidad personal y por lo que nos hace ser humanxs es central en esta novela. No por nada es precursora de la ciencia ficción de los robots y cyborgs, que ponen en jaque la distinción entre ser humano y máquina, entre inteligencia humana e inteligencia artificial, entre ser humanx y meramente *verse como* humanx.

Analizado a través de este eje, *Frankenstein o el moderno Prometeo* nos revela los primeros modos en que la ciencia ficción se constituyó como género reflexivo acerca de lo humano *a través de lo no humano*. La historia de la ciencia ficción puede leerse, en este sentido, como una búsqueda del sentido de lo humano, su constitución como tal, frente a lo otro, ya sea la naturaleza o las creaciones (ora monstruosas, ora esperanzadoras) de la ciencia.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Foucault, M. (2008). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Lorca, J. (2010). *Historia de la ciencia ficción. Y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley.* Buenos Aires, Katz.

Shelley, M. (2004). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La Plata, Terramar.

Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico. Cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ISBN 978-987-3617-74-4

A morte do mundo e o nascimento do monstro: entre revelações e regressos

Juliana Ciambra Rahe / Mestrado em Estudos de Linguagens , Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação , Universidade Federal de Mato

› *"Meu pai, Silvestre Vitalício"*

Em *Antes de Nascer o Mundo,* do moçambicano Mia Couto, Mwanito conta a história da humanidade, que, conforme lhe explicara o pai, era composta por apenas cinco homens. Resistiram à morte do mundo: Mwanito, seu irmão Ntunzi, seu pai Silvestre, o serviçal Zacaria Kalash, o Tio Aproximado e a jumenta Jezibela. O extinguir do mundo, conforme a Mwanito revelou o pai, se deu por definhamento. O cosmos se exauriu em desespero e os últimos sobreviventes habitavam um lugarejo ao qual Silvestre Vitalício batizou Jesusalém. Além do horizonte, existiam apenas territórios sem vida aos quais se chamava "Lado-de-Lá".

O abandono da cidade e a mudança para Jesusalém ocorreram após o falecimento de Dordalma, esposa de Silvestre. Em Jesusalém, o velho Vitalício buscava emigrar-se de si mesmo. "[...] Quem perde a esperança, foge. Quem perde a confiança, esconde-se. E ele queria as duas coisas: fugir e esconder-se" (Couto, 2009, a: 75). Assim, os derradeiros viventes eram desconhecedores de saudades e vazios de esperanças. Ausentes do mundo e privados do passado, os habitantes de Jesusalém ganharam novos nomes. "[...] Rebatizados nós tínhamos outro nascimento. E ficávamos mais isentos de passado" (Couto, 2009, a: 37). Na cerimônia de desbatismo, Mateus Ventura se converteu em Silvestre Vitalício; Olindo Ventura, em Ntunzi; Orlando Macara passou a Tio Aproximado; e Ernestinho Sobra foi renomeado como Zacaria Kalash. Apenas Mwanito manteve o nome, pois, conforme lhe disse o pai, faltava-lhe um diabo. Mwanito havia nascido diversas vezes, sempre em Jesusálem.

Sofrendo do passado, que havia se tornado uma incurável doença, Silvestre Vitalício migrou da cidade para Jesusalém, "[...] a terra onde Jesus haveria de se descrucificar" (Couto, 2009, a: 11) e ali instaurou um reino povoado por desmemórias e de solidão.

Ao fugir do mundo e se exilar em Jesusalém, Silvestre Vitalício se transformou em um monstro: "[...] A verdade é que no trono absoluto de sua solidão, meu pai se desencontrava com o juízo, fugido do mundo e dos outros, mas incapaz de escapar de si mesmo" (Couto, 2009, a:47); "[...] nosso pai tinha enlouquecido. E não era a benta e salvadora loucura. Era o demónio transzavado nele" (Couto, 2009, a: 193). De fato, a transmutação do velho Vitalício em um ser monstruoso toma forma a partir do apagamento de sua identidade.

O afrouxamento da identificação da personagem com a cultura nacional – "[...] uma das principais fontes de identidade cultural" (Hall, 2005: 47) – pode ser verificado pela maneira como Silvestre interdita em Jesusalém a evocação de antepassados. Em Moçambique os mortos não morrem nunca e os antepassados apresentam-se como deuses particulares de um clã, no entanto, "[...] Os Venturas não tinham antes nem depois" (Couto, 2009, a: 110).

A busca por isentar-se do passado apresenta-se como evidência do desfazimento da

ISBN 978-987-3617-74-4

identidade de Silvestre, pois, segundo Stuart Hall,

> [...] uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (2005: 50-51).

Assim, a busca por esquecer-se do passado promove o apagamento da identificação de Silvestre com a cultura nacional e, consequentemente, o apagamento de sua identidade cultural. A crise identitária da qual sofre a personagem se constitui em uma infração, que é punida por meio de sua transformação em um ser monstruoso. Nesse sentido, Mia Couto afirma que:

> [...] Uma das grandes questões que eu procuro em minha escrita é a procura de identidades. [...] que é uma coisa que nos move como pessoas, como famílias, como nações. É ao mesmo tempo uma coisa profundamente necessária. Precisamos ter uma identidade, não sei porquê, mas precisamos ter uma identidade. Ficamos muito nervosos com a ausência dessa identidade (COUTO: 2009, b).

O monstro que tomou corpo em Silvestre ameaça e põe em risco os habitantes de Jesusalém – os sobreviventes da morte do mundo. O monstro oferece perigo à humanidade. Ele proíbe, no território sob seu domínio, cantos, lágrimas ou rezas, aprisionando os últimos viventes a um reino de desmemória e de alheamento.

> [...] Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada, meus filhos. [...] O que vocês sonham fui eu que criei nas vossas cabeças. [...] E o que vocês lembram sou eu que acendo nas vossas cabeças. [...] É por isso que vocês não podem nem sonhar nem lembrar. Porque eu próprio não sonho nem lembro. (Couto, 2009, a: 17-18)

Assim, ao privar não só a si próprio, mas também aos demais habitantes de Jesusalém do passado e do futuro, a criatura monstruosa ameaça transformar também em monstros os últimos viventes, pois o monstro materializa um castigo fundado em uma transgressão. Ele adverte dos caminhos pelos quais não se deve seguir, chamando atenção para fronteiras que não se devem cruzar. O monstro

> [...] impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual) delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um pulo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornar-mo-nos, nós próprios, monstruosos. (Cohen, 2000: 41)

› *"Eu, Mwanito, o afinador de silêncios"*

A monstruosidade oferece maior risco a Mwanito, em razão de sua condição de duplo de Silvestre. A leitura de tal duplicidade faz-se possível por meio da análise das assertivas do narrador: "[...] Conheci meu pai antes de mim mesmo. Sou, assim, um pouco ele." (Couto, 2009, a: 29); "[...] eu nunca tinha exercido a minha própria infância, meu pai me envelhecera desde nascença" (Couto, 2009, a: 123) e "[...] a sua vida [...] nunca me deixara viver. O estranho é que eu parecia estar morrendo na morte dele" (Couto, 2009, a: 215).

ISBN 978-987-3617-74-4

O duplo revela-se como projeção consciente do conteúdo reprimido por Silvestre. Segundo Freud, na tentativa de lidar com o mundo externo e mediar questões internas, o ego reprime emoções, provocando uma ansiedade mórbida.

> [...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertence a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna.* Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho. (Freud, 1996: 258)

O duplo refere-se ao *estranho* – algo estranhamente familiar, simultaneamente novo e desagradável – tanto quanto representa essa ansiedade, isso reprimido, que o indivíduo escolheu para esconder de si mesmo (*cf.* Guedes, 2007: 27). Segundo Freud, o "[...] estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão" (1996: 258).

São os segredos guardados por Silvestre que geram o duplo Mwanito. A consciência penosa do pai, em razão de sua responsabilidade no destino de Dordalma, e a repressão deste sentimento de culpa dão origem ao filho/duplo.

O suicídio da mãe de Mwanito foi a maneira por ela encontrada de se revoltar contra a condição de propriedade que o casamento lhe imputou.

> Suicídio de mulher casada é o vexame maior para qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela? Então, como admitir aquela humilhante desobediência? Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse de sua própria vida, ela atirara na cara do teu pai o espetáculo de sua própria morte. (Couto, 2009, a: 246)

E foi Mwanito quem, exercendo-se como duplo físico de Silvestre, afastou o pai da lembrança recriminadora do suicídio da esposa, dando origem ao vislumbrar de um lugar onde o passado pudesse ser transformado em silêncio – "[...] Para Silvestre Vitalício, a minha vocação estava definida, tomar conta dessa insanável ausência, pastorear demónios que lhe abocanhavam o sono" (Couto, 2009, a: 16).

› *"Ordem de expulsão"*

Para exorcizar o monstro e libertar Mwanito e a humanidade de suas garras, cabe à visitante/enviada Marta a colaboração para a (re)invenção da identidade. A presença da portuguesa na coutada desperta em Mwanito saudades de sua mãe e estimula em Ntunzi o sentimento amoroso, intensificando neste a ânsia pelo porvir e naquele o desejo pelo passado – "[...] Cada dia mais, eu a tinha como mãe. Cada vez mais, Ntunzi a sonhava como mulher" (Couto, 2009, a: 152). Além disso, a estadia de Marta em Jesusalém abala a autoridade do monstro.

> [...] Uma única pessoa – ainda por cima uma mulher – desmoronava a inteira nação de Jesusalém. Em escassos momentos, tombava em estilhaços a laboriosa construção de Silvestre Vitalício. Afinal, havia, lá fora, um mundo vivo e um enviado desse mundo se instalara no coração do seu reino (Couto, 2009, a: 127-128)

Assim, é a chegada da visitante portuguesa que promove o reencontro dos homens

ISBN 978-987-3617-74-4

residentes em Jesusalém com o passado. O passado, contudo, "[...] é quase sempre uma mentira. A parte do passado que não passa é uma construção, é uma releitura. Como os sonhos, nós nunca contamos os sonhos, porque sempre reelaboramos os sonhos quando contamos" (Couto, 2009, b).

A reatualização do passado, logo, deve ser realizada por meio da memória, que constitui uma maneira de tradução do passado dialógica, que reconhece a "[...] comunicação com o 'outro' como formador do 'eu'. [...] O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente" (Seligmann-Silva, 2005: 212). O caráter dinâmico do passado, sua constante transformação, é metaforizado quando Ntunzi lê para o irmão as cartas de baralho destronadas pelo tempo que resgatou em Jesusalém – "[...] Meu irmão fazia de conta que decifrava letrinhas entre barbas de reis e túnicas de damas. Eu sabia que ele inventava quase tudo, mas havia muito que ambos desconhecíamos a fronteira entre lembrança e mentira" (Couto, 2009, a: 274).

O exorcismo e a libertação do jugo do monstro fazem-se possíveis com o abandono de Jesusalém, o retorno à cidade e a conseqüente familiarização com a cultura da terra e com o passado – que é sempre construído por meio da memória, da fantasia, da narrativa e do mito (*cf.* Hall, 1990). Com o regresso à cidade o passado vem à tona, desencoberto por revelações que devolvem aos habitantes de Jesusalém a história da qual eles haviam sido privados e a possibilidade de um futuro livre do cerceamento das garras monstruosas. Além disso, a volta obriga Silvestre a um confronto com o passado do qual tanto fugira e torna possível, com isso, a reconstrução da identidade cultural do velho Vitalício e, consequentemente, do seu duplo Mwanito.

Enfim, é dada a Ntunzi e Mwanito a possibilidade de conhecer a história de seus familiares e da nação. O resgate do passado é feito por meio da memória, o que permite a observar a tessitura da narrativa, através da qual a história se enreda e se completa. Assim, o relato da morte de Dordalma, a origem da bala alojada no ombro de Zacaria e a revelação de que Ntunzi não é filho de Silvestre, mas fruto da relação de Dordalma com o militar, compõem essa reatualização histórica.

O confronto com o passado promovido por Marta permite que Silvestre se reconcilie consigo por meio do perdão de seus filhos, Ntunzi e Mwanito.

> A fronteira entre Jesusalém e a cidade nunca foi traçada pela distância. O medo e a culpa foram a única fronteira. O medo me fez viver, recatado e pequeno. A culpa me fez fugir de mim, desabitado de memórias. Era isso Jesusalém: não um lugar, mas a espera de um Deus que ainda estivesse por nascer. Só esse Deus me aliviaria de um castigo que a mim mesmo havia imposto. Contudo, só agora entendi: meus filhos, meus dois filhos, só eles me podem trazer esse perdão. (Couto, 2009, a: 276)

O restabelecimento da harmonia entre o velho Vitalício e seu passado incriminador pode ser observado na mudança de sua postura com relação às mulheres. Se, enquanto transmutado em monstro, acreditava serem elas todas putas, após o exorcismo Silvestre entregou à causa da associação de mulheres que lutava contra a violência doméstica o dinheiro deixado por sua falecida esposa, Dordalma.

Redescobrir o passado, entretanto, é apenas uma porção da tarefa de reinventar a identidade cultural. Tal empreitada não tem como objetivo aquilo a que Robins chama de

ISBN 978-987-3617-74-4

"Tradição", ou seja, a recuperação de uma identidade anterior pura, um retorno às raízes culturais; mas a (re)invenção de uma identidade cultural como produto de várias histórias e culturas interligadas, como resultado da negociação com novas culturas, sem que com isso os vínculos com as próprias origens e tradições sejam afrouxados, gravitando ao redor daquilo a que Robins denomina "Tradução" (Robins, 1991 *apud* Hall, 2005: 87).

> [...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho-produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (Hall, 2008: 43)

Na empresa de reinvenção da identidade, o conhecimento do passado histórico e o resgate da tradição devem ser utilizados na construção da identidade cultural, sem que com isso conduza ao fundamentalismo cultural que procura a auto-afirmação do Eu-Nação via extermínio do outro (Seligmann-Silva, 2005: 205).

> [...] A idéia que eu combato muito é que há agora uma grande tendência, digamos, tradicionalista em dizer que a nossa verdadeira identidade tem que ser procurada no passado. E isso não constrói nada. A nossa verdadeira identidade tem que ser feita por costuras. Tem que se buscar ao passado aquilo que já sabemos que é uma operação que vai escolher, que vai selecionar aquilo que tem que ser resgatado com memória. Mas tem que se costurar isso com alguma coisa. E que coisa é essa? E aí é difícil, porque, de fato, o mundo de hoje é um mundo que oferece coisas muito fragmentadas, muito dispersas. Que modernidade vamos escolher? A resposta tem que ser "nós vamos escolher aquela que nós fizermos", não podemos escolher, não é uma coisa que se vá ao mercado, ao shopping e vou comprar um pacote de modernidade. (Couto, 2009, b)

Faz-se, logo, preciso, para a construção identitária fomentadora do exorcismo do monstro, o casamento entre tradição e modernidade. A resposta, segundo Hall, "[...] não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de 'pertencimento cultural', mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro" (2008: 45).

Assim, Silvestre Vitalício e seu filho, Mwanito, embora libertem-se da condição monstruosa, o aprisionamento ao passado de que ambos são vítimas apresenta-se como uma patologia. Tal posicionamento aponta para a construção de uma identidade fundada exclusivamente por meio do resgate da tradição.

Para se livrar da doença que, como duplo, herdara do pai – constituída de "um encaroçamento do passado, uma maleita feita de tempo" (Couto, 2009, a: 256) – Mwanito escreve: "Eu herdara a loucura de meu pai. Por longos períodos era atacado por uma cegueira selectiva. O deserto se transferia para dentro de mim, convertendo a vizinhança num povoado de ausências. [...] Deixo de ser cego apenas quando escrevo" (Couto, 2009, a: 275).

A escrita, representação metafórica da modernidade à que deve costurar-se a tradição, ensinou a Mwanito que "as palavras podem ser o arco que liga a Morte e a Vida" (Couto, 2009, a: 241).

ISBN 978-987-3617-74-4

> Um pequeno graveto rabiscava na areia do quintal e eu, deslumbrado, sentia que o mundo renascia como a savana depois da chuva. [...] A escrita era uma ponte entre os tempos passados e futuros, tempos que, em mim, nunca chegaram a existir. [...] A escrita me devolvia o rosto perdido de minha mãe. (Couto, 2009, a: 41-42)

Mwanito reconstrói Jesusalém e os tempos de sua infância através da escrita e continua por buscar o rosto de Dordalma nos tempos vindouros: "[...] meu pai estava errado: o mundo não morreu. Afinal, o mundo não chegou a nascer. Quem sabe eu aprenda, no afinado silêncio dos braços de Noci, a encontrar minha mãe caminhando por um infinito descampado antes de chegar à última árvore" (Couto, 2009, a: 277). É preciso que Mwanito não se esqueça de que nunca mais haverá Jesusalém.

ISBN 978-987-3617-74-4

Referências

Bellei, S. L. P. (2000). *Monstros, índios e canibais. Ensaios de crítica literária e cultural.* Florianópolis, Insular.

Cohen, J. J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses, en Cohen, J. J. (org.), Trad. Tomaz Tadeu da Silva, *Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte, Autêntica, 25-60.

Couto, M. (2009a). *Antes de nascer o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.

Couto, M. (2009b). Entrevista inédita. São Paulo, Entrevista concedida a Juliana Ciambra Rahe.

Freud, S. (1996). O Estranho, en ____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição* standard *brasileira*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago.

Guedes, R. S. (2007). *Secular readings of goog and evil in R. L. Stevenson's Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde.* 75f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora, en Rutherford, J. (ed.), *Identity: community, culture, difference*. London, Lawrence & Wishart, 222-237.

Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro, DP&A.

Hall, S. (2008). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

Jeha, J. (2007). Monstros como metáforas do mal, en Jeha, J. (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura.* Belo Horizonte, UFMS, 9-31.

Jeha, J. (2009). As origens do mal, en Jeha, J., Nascimento, L. (orgs.), *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte, UFMS, 11-23.

Seligmann-Silva, M. (2005). Globalização, tradução e memória, en ____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Ed. 34, 205-213.

ISBN 978-987-3617-74-4

Del espacio exterior al hipergueto: las amenazas de los nuevos extraterrestres

Paula Labeur / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

El cine norteamericano de ciencia ficción nos ha acostumbrado a las invasiones extraterrestres. Con el fin de esclavizar a la raza humana, usarla de alimento o simplemente destruirla varias avanzadas alienígenas amenazaron a la Tierra con resultados diversos. Si bien se suponía que la intención era planetaria, las principales acciones de invasión y resistencia se desarrollaron en las principales ciudades norteamericanas y, con imágenes apresuradas, europeas. Los íconos paisajísticos de cada metrópolis se vieron en la pantalla cinematográfica amenazados con la presencia de alguna enorme nave venida de otras galaxias que, como primera medida, proyectaba su sombra sobre la estatua de la Libertad, el puente colgante de San Francisco, la Casa Blanca, las torres gemelas y en menor medida, el Big Ben y la Torre Eiffel. Más allá de que algunas veces los extraterrestres asumieran formas humanas para ocultarse y actuar, había una cosa clara: la amenaza siempre llegaba del exterior y, según resultara la contienda, dominaban la Tierra (pocas veces) o, derrotados, se daban a la fuga o resultaban exterminados.

Hasta *Sector 9* (*District 9*)[1], coproducción norteamericano-neozelandés-sudafricana, dirigida por Neill Blomkamp y estrenada en 2009.

Cuando el relato comienza, la historia parece haber terminado. La nave extraterrestre que había estado durante veinte años flotando sobre Johannesburgo emprendió el regreso a no se sabe dónde tripulada por un alienígena y su hijo. Qué pasó antes de esta partida, cómo fue que llegó la nave al cielo de Sudáfrica y el devenir de su tripulación se narran en un collage de perspectivas que si bien parecen responder al modo del documental se completan con algunas escenas que se escapan de este. El documental se organiza con supuestas imágenes en vivo que ahora son de archivo de los noticieros, con entrevistas a varios especialistas que analizan los acontecimientos desde un tiempo presente haciendo especial hincapié a la relación que se fue tramando entre alienígenas y humanos y algunas imágenes de archivo de una cámara en mano que sigue a uno de los protagonistas de la historia que está absolutamente seguro de que algunas escenas comprometedoras o ridículas se borrarán en la posterior edición.

En el imperialismo, las sociedades metropolitanas de Estados Unidos y Europa occidental son los estados avanzados, los centros de poder económico, político y cultural. Las demás sociedades funcionan como la "tierra interior" de estas. El modelo ciudad campo puede verse como habiendo sobrepasado los límites del estado y puede considerarse un modelo del mundo (Williams, 2001) leído también desde las convenciones de la ciencia ficción.[2] En ese sentido,

1 *Sector 9*, (*District 9*) Estados Unidos/Nueva Zelanda/Sudáfrica, 2009. Dirección: Neill Blomkamp;Guión: Neill Blomkamp y Terri Tatchell; Fotografía: Trent Opaloch; Música: Clinton Shorter; Producción: Peter Jackson; Intérpretes: Sharlto Copley, Jason Cope, Nathalie Boltt, Sylvaine Strike, John Summer, William Allen Young.

2 Ser víctima de una invasión extraterrestre funciona como un gesto reinvindicativo en el género: así *El eternauta* cuenta la primera invasión extraterrestre a Buenos Aires y el derecho de los pobres a tener sus propios extraterrestres la película *Estrellas* (Federico León, Marcos Martínez, 2007).

ISBN 978-987-3617-74-4

Johannesburgo da un paso al frente y se autoentroniza en una de esas metrópolis con el gesto no buscado (al menos desde la trama de la película) de recibir por primera vez en la historia una nave alienígena. Por primera vez en la historia, una nave extraterrestre no eligió ni Manhattan, ni Washington ni Chicago para posarse como se ocupa de señalar la voz que articula el documental: Johannesburgo es la que tiene ahora el honor de esa visita.[3]

Pero algo tenía que complicarse. Durante meses la nave permaneció allí sin hacer el menor movimiento, ensombreciendo un poco la ciudad, enorme y fea. Sin objetivos, sin intenciones. Cuando finalmente los sudafricanos se decidieron a actuar y entrar –ya que nadie salía- se encontraron con una enorme población sucia, asustada y desnutrida. Todas las cámaras del mundo enfocaban esa entrada en ese momento: "tuvimos que hacer lo correcto" dice la voz del documental. Lo correcto resulta ser armar un campamento temporal debajo de la nave que se fue volviendo permanente y rodearlo de un cerco militar. Más altos, más fuertes, más ágiles que los humanos, los alienígenas permanecen recluidos en ese sector con prohibición expresa de abandonarlo. A pesar de la prohibición toda la ciudad está llena de carteles de advertencia que muestran una imagen de alienígena tachado. Miles de teorías cruzadas intentaron explicar por qué los alienígenas no se iban …lo único cierto es que no se iban y que se reproducían. Para el tiempo que narra el relato eran 1.8 millones hacinados en ese sector que viene a constituirse en el sector 9.

Encerrados en su sector que limita peligrosamente con las barriadas humanas -proximidad que permitirá dar lugar al conflicto de la trama- los alienígenas no conforman un sistema aparte o paralelo, sino que se enlazan al conjunto metropolitano en la modalidad de la exclusión. Es desde la metrópolis que se diseñan las condiciones de vida del gueto extraterrestre.[4]

Los especialistas consultados dan cuenta de algunas de las experiencias vividas durante esos veinte años durante los que los alienígenas habitan en el sector. Señalan características como un comportamiento voraz, una pulsión imparable de revolver la basura buscando alimento. Interpretan conductas antisociales, que se vuelven destructivas, tales como encender fuego constantemente, descarrilar trenes, intentar robar negocios como actos que pueden entenderse como de recreación.

Estos discursos más reflexivos contrastan con los de los ciudadanos de a pie que no dudan en afirmar que los alienígenas roban a todo aquel que se le cruza en el camino prefiriendo las zapatillas y los celulares (mientras la cámara toma en un segundo plano a un extraterrestre revolviendo compulsivamente un enorme contenedor de basura sin preocuparse ni por la mujer que está declarando ni por el camarógrafo) y que señalan que la única manera de volver a recuperar la tranquilidad de la ciudad es hacer que se vuelvan por donde vinieron. No faltan las propuestas más radicales que invitan a diseñar una especie de virus que los extermine ni las –ya-leyendas urbanas que hablan de mujeres llevadas y desaparecidas por los alienígenas en misteriosas circunstancias.

3 Dada la elección de la ciudad y la tradición del género de ciencia ficción, la exclusión de los extraterrestres como los "otros" en esa especie de campo de concentración puede leerse como una denuncia del sistema del *apartheid.* Pero en este trabajo no ensayaremos esa lectura, sino una que piense a esta película en la tradición de las invasiones extraterrestres en relación con la conformación de hiperguetos en las metrópolis norteamericanas.

4 Solo muy avanzada la película se sabrá acerca del sentido de estas relaciones de poder: la explotación económica aquí aparecerá en relación con las armas, espectacularmente efectivas, que solo funcionan en contacto con el ADN extraterrestre.

ISBN 978-987-3617-74-4

El Estado, en la voz de las autoridades policiales entrevistadas coincide con estos diagnósticos y corrobora una a una las declaraciones de los asustados ciudadanos. Mientras tanto ensaya más y más control en ese gueto en el que los alienígenas sobreviven y se reproducen. Para eso inventa al MNU (Multi National United), una especie de empresa privada de seguridad o un ejército paralelo munido de armas que recuerdan a las de las guerras intergalácticas y pesados tanques y camiones que vigila al sector y que se presenta públicamente como un Departamento de Asuntos Alienígenas especialmente creado para comunicarse con los que todos llaman langostinos o gambas en el subtitulado -prawns en el original en inglés.

Alienígenas, extraterrestres, gambas, langostinos, prawns..."Nadie puede decir que no lo parecen porque eso es lo que parecen" afirma un funcionario policial. Por supuesto no sabemos cómo es que los alienígenas se denominan a sí mismos ni nada que tenga que ver con su perspectiva. Los extraterrestres manejan un idioma que nadie traduce en el mundo narrado, pero sí para el espectador que los lee subtitulados. Parecen comprender[5] los únicos intercambios lingüísticos que se establecen con ellos en inglés marcados por el imperativo y acompañados de golpes y amenazas con armas.

Desde las filmaciones que constituyen ese relato-collage, los vemos hurgando la basura, peleando entre sí, saltando por arriba de los techos de las casillas miserables en las que viven, cortando burdamente grandes pedazos de huesos con carne provistos por el Estado. Si la determinación del tiempo, como señala Elías (1997) se desarrolló hasta su nivel actual en estrecha relación con el crecimiento de exigencias sociales muy concretas, lo que transcurre en el sector 9 es una especie de no tiempo en relación con lo que ocurre fuera: más que permanecer y desarrollar actividades "desordenadas" que incluyen la reproducción los alienígenas no hacen nada y parecen vivir fuera del tiempo que se trama por afuera del sector 9.

La excepción a ese no tiempo se produce alrededor de la única actividad más o menos organizada que los extraterrestres desarrollan. Se trata de un sistema de economía paralela que organiza un grupo de nigerianos que trafican a precios exorbitantes comida y especialmente latas de alimento para gato que enloquece de gusto a los alienígenas-, sexo y armas. Este tráfico es sumamente peligroso para los extraterrestres: alguna superstición tribal indica que comerlos, permite apoderarse de su poder, tanto físico como el de hacer funcionar las armas. En estos intercambios ilegales, varios alienígenas pierden la vida y son devorados.

La acción comienza cuando el Estado hace lugar a los reclamos sociales contra la permanencia de los alienígenas y convoca al MNU para trasladar al sector 9 en su conjunto a 200 kilómetros de la ciudad. El funcionario encargado de hacer firmar una planilla de consentimiento a cada alienígena, Wikus van de Merkwe, se prepara para adentrarse en el sector 9 rodeado de algunos otros funcionarios y custodiado por el ejército paralelo que provee la MNU.

En pleno operativo de censo, Wikus se manchará con una sustancia desconocida y comenzará a mutar. Cuando en su ADN aparezca la información alienígena descubrirá la investigación biotecnológica que lleva a cabo la MNU con el objetivo de hacer funcionar las poderosas armas extraterrestres que responden solo a su ADN. Con Wikus muta la película que

5 Las versiones subtituladas de la película (tanto la que se proyectó en los cines argentinos como las que pueden encontrarse en Internet) incluyen la traducción de los parlamentos alienígenas. Pero es notable que las versiones dobladas al español no los doblan. Quizás es interesante también pensar en una lectura alegórica, cómo es perfectamente posible seguir la trama de la película ignorando la voz de estos "otros".

ISBN 978-987-3617-74-4

se transforma en una de acción con un Wikus preocupado por encontrar la sustancia que detenga la mutación y lo retransforme en humano al tiempo que se ve obligado a ayudar a un alienígena a encontrar el elemento que le permitirá poner a funcionar la nave y huir de la Tierra acompañado por su hijo. El hecho de que lo logre deja abierta la incógnita de qué harán los alienígenas después, incógnita que incluye una próxima invasión en la que quizás tenga algún papel importante Wikus, Mientras una cámara aérea se va moviendo hacia los márgenes de Johannesburgo, una leyenda informa al espectador que finalmente el sector 9 ha sido demolido, la población alienígena trasladada a un segundo sector, el 10, y para la fecha de cierre del documental ya puede contarse en dos millones y medio.

Frente a lo que denomina el "cuento" de la infraclase como un concepto cómodo para supervisar la contención de la pobreza en lugares ruinosos y en los segmentos periféricos del mercado laboral de bajos salarios patologizando a los sujetos y minimizando las demandas colectivas, Wacquant (2001) advierte acerca de tres características del gueto negro norteamericano: el gueto es una forma institucional, una concatenación particular y basada en el espacio de mecanismos de control y encierro etnorraciales; las conductas "aberrantes" obedecen a racionalidad social y están ajustadas a las experiencias y el contexto y está organizado de diferente manera en respuesta a la presión de la necesidad social, la hostilidad racial y la estigmatización política. Lejos de ser el resultado del movimiento impersonal de fuerzas macroeconómicas y demográficas, el gueto comunal deviene en hipergueto como resultante de la voluntad de las elites urbanas de abandonarlo de la mano del achicamiento del por sí reducido Estado de Bienestar y la contracción planificada de servicios e instituciones públicas. Pero el Estado no se retira del todo: sino que interviene con vigilancia y presencia represiva en el gueto. No se trata entonces de un Estado ausente, sino de un Estado penal que asegura una red limítrofe.

Una red en la que interviene, además, el miedo. Wacquant lee a Elías quien ubica violencia y miedo en el epicentro de la experiencia de la modernidad. Juntas forman el nudo que vincula las operaciones del Estado con la íntima conformación de las personas y que ese encuentran en la raíz del gueto norteamericano: el miedo a contaminarse con seres inferiores –semejantes ahora a langostinos-, la violencia desde abajo en la agresión interpersonal y desde arriba en la discriminación y segregación promovida por el Estado.

Si las películas norteamericanas sobre invasiones extraterrestres, Guerra Fría mediante, ponían el peligro en el exterior, podemos leer en *Sector 9* una reformulación del origen de ese peligro. Si bien estos nuevos alienígenas llegan desde un desconocido espacio externo su peligrosidad no radica en los oscuros designios que los trajeron hasta aquí; de hecho no podemos saber cuáles son y todo parece, en realidad, un desgraciado accidente. En la presentación de estos extraterrestres y las acciones consecuentes,[6] *Sector 9* pone la lupa en un nuevo modo del miedo: el que causa ese hipergueto instalado en la metrópolis. Acorralados y excluidos es como estos nuevos extraterrestres reformulan el género al tiempo que advierten sobre un nuevo modo de peligrosidad.

6 El sitio oficial de la película (www.d-9.com) hace más presente el peligro: ofrece, además del tráiler, la posibilidad de ver "en tiempo real"distintos lugares de la ciudad en los que los extraterrestres atacan (incendios, robos) y los modos que encuentra la metrópolis para seguir acorralándolos y que se van modificando día a día.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Elías, N. (1997). *Sobre el tiempo.* México, Fondo de Cultura Económica.

Wacquant, L. (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio.* Buenos Aires, Manantial.

Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad.* Buenos Aires, Paidós.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los monstruos y las políticas de inclusión y exclusión en el cine gótico contemporáneo

Mariano Veliz / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Instituto de Estudios del Mercosur

El redescubrimiento de la narrativa gótica operado hacia comienzos de los años noventa en el campo cinematográfico basculó entre la recuperación de los textos más canónicos de esta tradición y la creación de nuevas historias. Si bien las particularidades de la perspectiva contemporánea del goticismo pueden percibirse en ambas orientaciones, el presente trabajo se centrará en el análisis de textos que no se conciben como trasposiciones de textos previos. A pesar de esto, las dos películas en las que se focalizará, *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) y *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001), sí se pueden definir como ejercicios de lectura basados en dos textos claves de la historia de la literatura gótica: *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, publicado en 1818, y *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, publicado en 1898, respectivamente. En ambos casos, la relación con estos textos se postula como un trabajo productivo en el que el texto primero solo funciona como un disparador de la maquinaria narrativa. Este alejamiento de los relatos canónicos refuerza el carácter ejemplar de las películas dentro de la modalidad contemporánea del goticismo.

Al mismo tiempo, es necesario tener en cuenta que el aspecto en que el cine gótico actual más claramente se vincula con el acervo cultural y narrativo de esta poética es el de la proliferación de figuras monstruosas. El monstruo es, desde el origen de esta literatura en la segunda mitad del siglo XVIII, su centro indiscutible. Estas figuras, estudiadas desde múltiples perspectivas, pueden analizarse a partir de algunas categorías propuestas por Michel Foucault en *Los anormales* (Foucault, 2007). Allí, Foucault estudia el dominio de la anomalía y postula la existencia de un campo de gradación que va desde lo normal a lo anormal y recorre sus instancias intermedias. Foucault se propone investigar este dominio de lo anormal a través de tres figuras: el monstruo humano, el incorregible y el onanista. De las tres figuras estudiadas, la del monstruo resulta particularmente significativa para este trabajo.

La particularidad del monstruo radica en que su existencia misma, al igual que su forma, son una violación de las leyes de la sociedad y de las leyes de la naturaleza. Por eso su campo de aparición es el jurídico-biológico. En su gestación se combinan lo imposible con lo prohibido. En su genealogía, Foucault indica que desde la Edad Media el dominio de los monstruos es el de la impureza. Fundamentalmente, se gesta en una mezcla en la que confluyen dos reinos: el humano y el animal. Esta combinación resultaba una transgresión, desde el punto de vista biológico, porque se suponía que los monstruos eran el resultado de las relaciones sostenidas por un humano con un animal. Al mismo tiempo, estas apariciones ponían en crisis el sistema legal, dado que escapaban a las formalizaciones penales existentes. Otra figura en la que se cifraba lo monstruoso era la del desdoblamiento: dos que son uno o uno que son dos. Los siameses, por ejemplo, entraban dentro de

ISBN 978-987-3617-74-4

esta modalidad. Los monstruos producían un escándalo porque implicaban una transgresión tanto de los límites naturales como del orden clasificatorio.

Foucault señala que frente a este cuestionamiento radical de los órdenes social y cultural, ante la irrupción inesperada del monstruo, las respuestas oscilan entre los cuidados médicos y la voluntad de supresión. Los intentos por asimilarlo a la normalidad social disputan su lugar con los intentos redoblados por su exterminio. Las dos políticas que se configuran, la inclusión y la exclusión, se postulan como diversas modalidades de la anulación de la diferencia. En tanto la primera se orienta a la posibilidad de fijar, asignar sitios, definir presencias; la segunda se funda en la persecución y la expulsión. En ambos casos, lo que se pone en riesgo es la otredad de lo monstruoso.

Los personajes que protagonizan las dos películas señaladas podrían analizarse a partir de la figura del monstruo tal como la define Foucault. En los dos casos constituyen un ser híbrido en el que se combinan dos órdenes distintos e irreconciliables. Edward, el protagonista de *El joven manos de tijera*, se configura en el umbral de lo animado y lo inanimado. Es un autómata creado por un científico loco y, al mismo tiempo, es capaz de desarrollar sentimientos. Grace, la protagonista de *Los otros*, se constituye en el espacio intersticial que separa, y une, la vida y la muerte. La confusión entre los vivos y los muertos que se propone en la película la posiciona en el dominio ambiguo de los fantasmas, una de las figuras más notables de la narrativa gótica. Los dos suponen, también, una violación de las leyes de la naturaleza. Tanto un autómata que se humaniza como la aparición de fantasmas implican una transgresión de las normas que regulan el funcionamiento de la naturaleza y del orden cultural. Sin embargo, si bien ambos se definen a partir de la categoría del monstruo, ninguno de ellos parece aceptar la imposición de las dos políticas mencionadas por Foucault. Ni la inclusión ni la exclusión parecen posibles en estos casos. Por eso, será necesario analizar cómo se piensa la disputa entre la inclusión y la exclusión en torno a estas dos figuras. Para hacerlo, se tendrá en cuenta específicamente la configuración espacial de ambas películas.

› *El cuestionamiento del binarismo en* El joven manos de tijera

El espacio de *El joven manos de tijera* se articula en apariencia a partir de la construcción de un universo binario. Entre el castillo gótico de la montaña que habita Edward y la pequeña comunidad suburbana de las cercanías se postula una relación de exclusión mutua. Esta división se refuerza por la aparición de una serie de figuras de la demarcación que subrayan las distancias geográfica y simbólica existentes. Las rutas, rejas y caminos que separan ambos dominios se ponen al servicio del señalamiento de esta diferencia constitutiva. La distinción de los espacios se indica, desde la puesta en escena, a partir de una serie de estructuras binarias. Una de ellas es la que se establece entre el predominio de lo horizontal en la comunidad y la primacía de lo vertical en el castillo gótico. También se oponen la oscuridad y la penumbra reinantes en la montaña y la luminosidad y la claridad de la ciudad. Otro par de opuestos enfrentan el vacío y la austeridad del

ISBN 978-987-3617-74-4

castillo con la acumulación suburbana. La sumatoria de estas múltiples diferencias conduce a la oposición entre el kitsch consumista de la comunidad y el universo de cuento de hadas que regula el espacio del castillo gótico.

Tim Burton recurre a la poética gótica para caracterizar el espacio que habita la figura de la otredad. Entre los muchos tópicos espaciales de esta poética presentes en su construcción, debe destacarse en primer lugar su notorio arcaísmo. El castillo parece suspendido en un tiempo imaginario en el que se concentran la Edad Media y el siglo XIX. La película se concibe en función de un anacronismo radical. La historia se teje a partir de informantes temporales contradictorios: tecnología de fines del siglo XX, vestuario de los años sesenta y, en el castillo, una arquitectura y mobiliario que remiten al imaginario medieval. Su aparición también remite a otro tópico de la narrativa gótica: no solo su irrupción resulta imprevista, sino que se produce a través de su reflejo sobre la superficie de un espejo. Los espejos son, en la narrativa gótica, el emblema de la delgada línea que separa dos dominios enfrentados.

Este establecimiento inicial de la diferencia resulta central porque la película se interroga acerca de las consecuencias que tiene la transgresión de estos límites. Parte de una situación de orden en la que las esferas se encuentran aisladas. La ruptura se ocasiona cuando el representante de lo otro incursiona en el territorio de la normalidad social. La aceptación inicial se cristaliza en las obras escultóricas que Edward realiza con los árboles de la comunidad. En estos, se pone de manifiesto no solo su aceptación, sino la transformación del espacio público propiciada por su llegada. Esta intervención estética se postula como el logro de la convivencia. Sin embargo, también será una acción sobre el espacio la que desencadene la animosidad de la comunidad: la entrada de Edward en una propiedad privada. A partir de allí, se lo considera una amenaza y se convierte en un enemigo público.

Y si el orden es puesto en crisis a través de una alteración del espacio, su recuperación depende, nuevamente, de un reestablecimiento del orden topográfico. Edward debe volver a su hogar para recuperar la armonía comunitaria. Expulsar al otro del espacio público es la única estrategia que puede aplacar la hostilidad que despierta su presencia. Si la reacción inicial parece responder a las políticas inclusivas estudiadas por Foucault, y se introducen continuas referencias al discurso médico como alternativa para combatir el escándalo del cuerpo monstruoso (las tijeras en el lugar de las manos), cuando esas políticas parecen fallar, la comunidad apela a la doctrina de la exclusión. El confinamiento parece, de este modo, el único mecanismo válido.

La frágil clausura del film introduce, al respecto, algunos aspectos relevantes. El primero es el viaje circular que describe la narración. Edward comienza y concluye la historia recluido en su castillo. Esta preponderancia de la circularidad se vincula con el repudio gótico tanto a la noción de progreso como a la mirada optimista en el devenir de la historia. Los viajes concluyen en el mismo lugar en el que se iniciaron. De este rasgo deriva Rosmary Jackson (Jackson, 1986) la función subversiva de la narrativa gótica, su cuestionamiento del orden cultural. Su carencia de fe en las nociones orgánicas de totalidad vence todo rasgo optimista de fe en el progreso y, por ello, se configura como la negación radical del optimismo positivista de fines del siglo XVIII y de sus múltiples variantes posteriores. Por otro lado, el castillo representa tanto el enclaustramiento de

ISBN 978-987-3617-74-4

Edward como la consecución de su libertad. Fiel al ideal romántico en el que el film se sustenta, el alejamiento de la sociedad implica la obtención de un mayor margen de libertad. La prisión y la libertad coinciden en una misma definición espacial, y, por oposición, el espacio comunitario equivale a una novedosa forma de aprisionamiento. Finalmente, un último elemento parece relativizar las afirmaciones previas: en la comunidad nieva. Si la nieve se postula como el aporte de Edward a esa localidad suburbana, su irrupción anual implica que su expulsión no pudo ser definitiva. La ocupación del espacio público a través de los copos de nieve indica la persistente presencia mediada del monstruo.

La clausura narrativa, entonces, no implica ni inclusión ni exclusión. Por el contrario, supone el establecimiento de un espacio periférico desde el que Edward se inserta en ese tejido social. El territorio paraxial es el ámbito desde el cual el monstruo puede insertar su figura en la comunidad. Si Foucault piensa a los monstruos a partir de las tecnologías disciplinarias, Burton parece pensarlos a partir de sus mecanismos de resistencia. Algunos tan imprecisos como los contornos de los copos de nieve que se cuelan, inevitables, en el tejido comunitario.

› *La cartografía de la locura en* Los otros

También en *Los otros* el análisis de la dimensión espacial adquiere relevancia si se pretende indagar en la representación de lo monstruoso. Y también en este caso la recurrencia a la poética gótica resulta significativa. María Negroni (Negroni, 1999) define a la poética gótica como una poética espacial. Si los castillos medievales se transformaron, a lo largo del tiempo, en diversas variaciones de la morada negra, todas ellas conservaron la preeminencia de lo espacial en el establecimiento del conflicto y en la ambientación de las narraciones. La mansión victoriana de *Los otros* se inscribe en esta tradición de las moradas negras. Gran parte de los rasgos que caracterizan a los dominios góticos se hacen presentes en su construcción. En primer lugar, su alejamiento. La dificultad para llegar funciona como una metáfora topográfica de su otredad fundante. En *Los otros*, el aislamiento y la distancia se refuerzan al hacer que la acción transcurra en una isla del Canal de la Mancha. De esta manera, se define al monstruo que habita este territorio por su imposible intercambio con todo entorno social. La presencia continua de niebla, las cercas que rodean la casa, la no actualización del fuera de campo de la ciudad cercana, todo apunta a la imposibilidad de dictaminar cuál es la distancia que separa a la mansión del exterior. Grace no podrá nunca llegar a la ciudad. No se trata de dos espacios alejados en un mismo plano, sino de dos dimensiones espaciales diferentes e irreconciliables.

Ese ámbito gótico es concebido como una réplica de la psiquis del personaje. La morada deviene la cartografía de su subjetividad arrasada. La forma de sus muros no hace más que evidenciar el laberinto de su locura. Si los castillos fueron siempre, en la narrativa gótica, una representación de las ansiedades sociales de una época, *Los otros* extrema la coincidencia al hacer de la mansión una representación de la insanía del personaje. Y esta locura queda equiparada a los efectos feroces de la represión. De este modo, *Los otros* se inscribe, excéntricamente, en ese

ISBN 978-987-3617-74-4

subgénero de la literatura gótica constituido por los relatos sobre institutrices. Tanto en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, publicada en 1847 como en *Otra vuelta de tuerca*, esta modalidad se fundamenta en la omnipresencia de la represión. En *Los otros*, esta se manifiesta en la recurrente aparición de llaves y candados. La paradoja gótica indica que para escapar de la represión (literal o simbólica) las mujeres caen en la enajenación mental. Al igual que en *El papel de pared amarillo*, de Charlotte Perkins Gilman, publicado en 1892, en *Los otros* se piensa que la salida del laberinto es la locura. La casa de la locura está construida en ausencia de planos de establecimiento y en la carencia absoluta de indicios espaciales que permitan comprender la distribución en su interior. Cada cuarto penumbroso, cada habitación estrictamente cerrada, oculta un deseo y una verdad. Sin embargo, a diferencia de los relatos sobre la represión que postulan la necesidad de conservar el confinamiento, si no la aniquilación, de los sujetos monstruosos (la esposa loca de Rochefort en *Jane Eyre* o los posibles fantasmas de *Otra vuelta de tuerca*), *Los otros* parte de la certeza de la imposibilidad del encierro. Esto se debe a que aunque la lucha por la posesión de la mansión victoriana concluye con una victoria parcial de los fantasmas, el desenlace anticipa la necesaria convivencia con los probables futuros habitantes de la mansión. La propiedad deberá ser compartida.

En este texto fílmico, la construcción del espacio debe relacionarse con la estrategia que configura su punto de vista. A diferencia de los relatos tradicionales sobre institutrices, *Los otros* se concibe desde el punto de vista de los monstruos. La alteración del orden parte de esta preeminencia del punto de vista de los fantasmas y su definición de los vivos como los intrusos que quieren ocupar su propiedad. En este sentido, podría pensarse la inversión que realiza en relación con *Otra vuelta de tuerca* en concordancia con la inversión operada por *Ancho mar de los sargazos* de Jean Rhys en relación con *Jane Eyre*, al narrar la historia desde el punto de vista de la esposa loca de Rochefort. Esta modificación del punto de vista repercute en la construcción espacial y en la concepción de lo monstruoso. El espacio se modifica porque implica una redistribución de los roles. Los intrusos no son quienes parecen. Los fantasmas defienden su derecho sobre la propiedad. La propiedad queda establecida como un espacio hibrido que es habitado en simultáneo en sus dos dimensiones. En su interior, la batalla por la posesión no disminuye. Las palabras finales de la película, pronunciadas por la familia fantasma, “Esta casa es nuestra”, parecen poner de manifiesto que se combate siempre por un espacio.

La clausura manifiesta que los monstruos no son dóciles ante las estrategias de adoctrinamiento. Tanto la modalidad inclusiva como la reclusiva parecen insuficientes para aniquilar la otredad radical de los personajes. Aquí se hace manifiesta la relación entre *El joven manos de tijera* y *Los otros*. En los dos casos, se recurre a la poética gótica no solo para caracterizar los espacios de la otredad, el territorio de lo monstruoso, sino para concebir un ámbito que sea inapropiable por los representantes de la normalidad social. En las dos películas se constituye a estos espacios como un dominio ambiguo donde el encierro y la libertad resultan inescindibles. Los monstruos se refugian allí ante la invasión exterior. Su guarida-prisión constituye el único ámbito en el que su otredad puede conservarse. Pero también desde allí es posible expandir su presencia e intentar ocupar resquicios del tejido social.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Foucault, M. (2007). *Los anormales.* Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión.* Traducción de Cecilia Absatz. Buenos Aires, Catálogos.

Negroni, M. (1999). *Museo negro.* Buenos Aires, Norma.

ISBN 978-987-3617-74-4

La representación de lo monstruoso en "El señor consejero público", de Theodor Storm

Martín Azar / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

La descripción de un ambiente puede condicionar tanto la forma en que percibimos el carácter de un personaje, como la forma en que percibimos los hechos sucedidos o que sucederán en un relato. Llamaremos a la primera "función psicológica", y, a la segunda, "función argumental". Este modo de definir un carácter o un hecho es una estrategia narrativa indirecta, connotativa.

Por otra parte, cabe considerar las series de elementos constitutivos de los relatos como diferentes tipos de discurso (ambiental, de indumentaria, fisonómico, verbal, psicológico, etc.). Estos discursos, puestos a funcionar en el aparato narrativo, forman un sistema que se conforma a partir de tres tipos de relaciones convencionales:

1. Relaciones establecidas simpatéticamente. La ley de simpatía implica ciertos tipos de analogías (Frazer llama "homeopáticas" a unas y "contaminantes" o "contagiosas" a las otras) que rigen en el pensamiento de las culturas primitivas –en cuyo caso son consideradas superstición– (Frazer, 1992: 33-74), pero también en nuestra forma de leer la literatura –en cuyo caso hablamos de "ecos", "alusiones", "prefiguraciones", etc. (v. Borges, 1995). Estas analogías constituyen el fundamento de los procedimientos de verosimilitud que hacen que se ubique, por ejemplo, a los personajes de moral corrupta en cuerpos corruptos y en ambientes parejamente corruptos. Tales son los casos de Drácula decrépito en su castillo ruinoso; el monstruoso Minotauro en el monstruoso laberinto; Grendel, androide antropófago, en el pantano donde se pierden los hombres; etc.

2. Relaciones establecidas socialmente. Gran parte de los símbolos de un relato no son sino símbolos acuñados en el sistema cultural de una sociedad específica (Cfr. los arquetipos sociales de Jung). Es decir, pertenecen a esta categoría todos los símbolos que no son creación personal del autor a considerar. Ejemplo de estas relaciones son las existentes entre los espejos rotos y la mala suerte, el color negro y el luto, el zorro y la astucia, etc.

2. Relaciones que va estableciendo la obra en su desarrollo. Acá el procedimiento quizás se acerca al de los experimentos conductistas. Si durante toda la novela se cometen crímenes en lugares amarillos, por gente vestida de amarillo, con instrumentos amarillos, etc., finalmente se habrá creado una connotación mortífera respecto de ese color; de manera que, bastará con que un personaje encuentre un limón o que se pose un canario sobre su hombro para que el lector intuya la proximidad de la muerte.

Los límites entre estos tres tipos de relaciones no buscan ser definitivos ni exclusivos. De hecho, la mayor parte de las relaciones participan de dos de ellos o incluso de los tres a un mismo tiempo.

Con estas herramientas, analizaremos el modo en que Storm representa lo monstruoso en "El señor consejero público" (novela corta de 1881) a partir de ciertas construcciones ambientales significativas.

ISBN 978-987-3617-74-4

Al comienzo del relato –desde la primera página–, el personaje de Sternow (consejero público) es presentado mediante acciones y elementos externos. De esta manera, se sugieren ciertas características personales que se desarrollan luego a lo largo del relato.

> La figura grotesca, con su enorme y humeante pipa de espuma de mar, llegó por el sendero del jardín, bamboleándose y dando atronadores carraspeos, hasta una glorieta abierta, y se dejó caer en un sillón de sólida construcción. En cuanto hubo recuperado el aliento perdido, lanzó a su alrededor una arrogante mirada y volvió a carraspear de tal manera que el sonido resonó más allá de los jardines vecinos. (Storm, 2007: 70)

En esta primera aparición, encontramos al consejero público Sternow descrito casi como un ser a la vez poderoso y horroroso, con rasgos propiamente inhumanos: no camina con naturalidad, sino que se bambolea; no habla articuladamente, da "atronadores carraspeos"; y, al fin, "se deja caer" en un robusto sillón, cual trono, desde el que ordena a su sirviente (significativamente llamado *Käfer*, 'escarabajo') "un enorme cáliz del que salía un intenso humo". Esta imagen bestial entra en abierto contraste con el delicado y civilizado contexto de la glorieta, el jardín, el sendero que lo rodea. Podemos interpretar acá una metáfora del papel de la familia Sternow (inhumana, anómala) en la sociedad del relato (modelo experimental en miniatura de la ciudad moderna; en cierto modo, como el jardín lo es respecto de la naturaleza). Favorece esta interpretación la última frase del pasaje citado: "[...] el sonido resonó más allá de los jardines de los vecinos", la cual permite concebir la influencia del consejero como un miasma que se expande por la ciudad.

Más adelante, el narrador realiza una descripción del interior de la sala de Sternow, que cabe interpretar como proyección escénica (*simpatética*) de las características personales del personaje:

> En la sala que daba al jardín, y en la que, por lo demás, se encontraban los más míseros artefactos, había un armario muy alto con la forma de un altar, que el consejero había hecho construir estrictamente a partir de sus propios bocetos. Al pie de la cruz negra que formaban los listones de madera, se encontraban los símbolos de la muerte; calaveras y tibias, talladas en madera de haya con un repugnante naturalismo; más abajo, de modo tal que fuera posible operarla cómodamente desde una silla colocada ante ella, se vería una armónica de cristal; a la derecha de esta se encontraba una ponchera de plata repujada. (Ibídem: 71-72)

En principio, habría que señalar que, tanto la existencia de la armónica de cristal como la posterior ejemplificación del uso que le daba el consejero público, describen indirectamente un rasgo de su personalidad que antes había sido enunciado de manera más explícita: "[...] no le faltaba aquel tercer atributo a través del cual todas las demás cualidades espirituales se tornan prácticamente aprovechables: me refiero a la fantasía; solo que no solía emplearla en aquellas materias que alegran el corazón de los demás hombres." (Ibídem: 71). Esto nos lleva a considerar que, evidentemente, hay algo de artístico o poético en el carácter de Sternow, quizás también retratado en su voluntad romántica de controlar el mar (pues es constructor de diques)[1]. Sin embargo, su voluntad está condenada al fracaso, así como sus intentos artísticos no

1 Vedda interpreta este hecho tomando en consideración la siguiente cita de Christine Reiter: "a nivel metafórico, [representa] el conflicto

ISBN 978-987-3617-74-4

logran más que quitarle el sueño a los vecinos; por lo que, de alguna manera, esta característica constituye (o anuncia) cierto costado trágico del personaje, que se manifestará también en los personajes que proceden de él, es decir, sus hijos: Phia y Arquímedes.

Concluye la descripción de la sala: "[...] desde el momento en que, a través de la ventana, ya no llegaba la luz del jardín, ardían sendas velas en los altos candelabros de plata a ambos lados del altar; la enorme taza estaba llena de una humeante bebida [...]" (Storm, 2007: 72). En resumen, podríamos decir que la sala está construida al modo de un ambiente sacro, dispuesto para la práctica de un ritual, que incluso recuerda a la celebración de la misa misma, pero en clave oscura, macabra. Hay algo semejante a un altar, pero consagrado a objetos mortíferos y grotescos (una cruz negra, remedos de huesos humanos); las velas arden, pero en candelabros de plata y en medio de la noche; hay una suerte de cáliz, pero que en vez de vino contiene una bebida humeante (presuntamente grog), bebida que conducirá a la perdición a cierto personaje del relato, como también la ponchera será causa de estragos en relación con otro de los personajes[2]; y, finalmente, tenemos al tirano monstruoso de Sternow, ser de rasgos *contra natura*, haciendo el papel de sacerdote.

Al comienzo del relato se menciona que el jardín era "[...] el único lugar en el cual, en aquel momento, [el consejero] podía ser visto en persona fuera de su casa" (Ibídem: 70), lo que transforma al personaje en un misántropo, que es una forma de deshumanizarlo o, lo que en este caso resulta equivalente, animalizarlo. Las inversiones señaladas en la descripción de la habitación cumplen una función psicológica análoga: con diferentes elementos, crean una imagen de Sternow que es complementaria con la del misántropo, el hombre apartado de la civilización. El objetivo de deshumanizar al personaje está presente en casi todos los planos de la narración, pues, como indica Vedda, a diferencia de las fábulas que presentan a animales actuando como seres humanos, las narraciones de Storm buscan mostrar a seres humanos comportándose como animales. (Vedda, 2007: 42).

A la descripción de esta sala macabra se opone, en cierto modo, el ambiente de la ciudad universitaria a la que "huye" Arquímedes para realizar sus estudios:

> [...] un pueblo grande y arbolado donde veíamos pasar, en el jardín del intendente, cómo fluía el agua en la pequeña fuente con la bola dorada; allí, ante el imponente mesón frente al cual se encontraba la colina cubierta de abetos oscuros, fueron despojados de sus aparejos los caballos, que ya echaban vapor, y fue preparado el mejor cuarto –muy luminoso– para que los señores estudiantes dispusieran de una mesa para el almuerzo. Y pronto nos encontramos sentados todos [...] en torno a la mesa pulcramente servida; espléndidas rebanadas de jamón, huevos y tortillas, y cuanto se traía en las sobrecargadas fuentes, desaparecieron con una increíble rapidez. No se bebió suero de manteca; antes bien, no hay que dejar de decir que, junto a cada plato, un buen vaso de grog exhalaba su estimulante humo, mientras acompañaba nuestro almuerzo la música que producían los pinzones y colirrojos afuera, en los abetos. (Storm, 2007: 95)

Se trata de un lugar descrito en términos idílicos, un lugar donde se hallan presentes los elementos naturales más apacibles: frescura de árboles, agua, música de pájaros, gran

entre el individualista 'moderno' y la comunidad aldeana: el héroe quiere imponer su pretensión de poder tanto sobre la naturaleza como sobre sus semejantes". Citado en Vedda, 2007, 24.

2 Con lo primero, me refiero al alcoholismo heredado de Arquímedes; con lo segundo, al fracaso de la fiesta de Phia como consecuencia de la borrachera del consejero.

ISBN 978-987-3617-74-4

luminosidad. Parecería que, a la vez que allí "fueron despojados de sus aparejos los caballos", los hombres lo fueron de los obstáculos y cargas que padecían en su ciudad de origen. Pero, en ese lugar, aparentemente tan libre de limitaciones para la realización personal de los personajes, el narrador subraya, sobre el final, la irrupción del alcohol: el "grog [que] exhalaba su estimulante humo."

Cabe recordar que el ambiente corrupto y mortífero de la sala del consejero, en que aparecen la bebida humeante y la ponchera, *contamina* (*sensu* Frazer) desde el comienzo a estos objetos de la idea del mal, y permite la prefiguración, a través de ellos, de las tragedias que acaecerán a Phia y Arquímedes (tragedias en las que el licor y la ponchera participan significativamente). Ampliando el campo semántico, cabría inferir que el alcohol está aquí demonizado como móvil de corrupción. En efecto, al beber el grog, Arquímedes parece asumir una actitud combativa –que podría describirse en términos de un "[enfrentamiento] con la sublimidad natural" (Vedda, 2007: 24)– semejante a la que exhibe su padre en su calidad de constructor de diques: "Cada vez que [Arquímedes] llevaba su vaso humeante a la boca con una sonrisa complacida, mostraba *su mirada más belicosa*, como si quisiera decir: 'Vida, ¿dónde estás? ¡Muéstrate, queremos vencerte!'" (Storm, 2007: 95-96, cursivas mías). Es decir que el alcoholismo estaría simbolizando a la vez una cualidad vital del carácter, una cualidad que Arquímedes hereda de su padre y de la que no puede huir por más que viaje lejos de su hogar[3]. De hecho, paradójicamente, es en ese retiro donde Arquímedes encuentra la muerte, no en la sala del consejero público. Y, al modo trágico, solo con la muerte consigue librarse de esta forma de corrupción y recuperar (aunque ya inútilmente) algo de la saludable alegría de sus años de inocencia: "Y así fue que me encontré ante sus despojos fríos; pero su rostro macilento mostraba de nuevo *la expresión de la juventud*, y me pareció que una vez más su *buena sonrisa* se encontraba dibujada en los labios rígidos" (Ibídem: 112, cursivas mías).

En conclusión, las primeras descripciones mencionadas (i.e., la del jardín y la de la sala del consejero) cumplen una función psicológica: retratar al personaje de Sternow; la colocación de los objetos relacionados con el alcohol en la sala del consejero y la descripción del ambiente de la ciudad universitaria cumplen, en cambio, funciones mayormente argumentales: condicionan nuestra interpretación de los episodios en que participan estos objetos y los episodios relacionados con el viaje de estudios de Arquímedes.

Estas estrategias narrativas son más efectivas que el estilo directo, porque estimulan la imaginación incitándonos a leer significados ocultos, y nos permiten experimentar el particular encanto de lo que está solo sugerido.

3 Confirma esta fatalidad el hecho de que las actitudes y acciones del consejero sean presentadas en su mayoría como consecuencias de una naturaleza psíquica inevitable: "Las olas susurraban, las gaviotas chillaban, el señor consejero público se bañaba." (Storm, 2007: 89).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Borges, J. L. (1995). El arte narrativo y la magia, en *Discusión*. Buenos Aires, Alianza, 102-115.

Frazer, J. G. (1992). Magia simpatética, en *La rama dorada*, trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 33-74.

Storm, T. (2007). El señor consejero público, en *Un doble y otras novelas cortas*, trad. de Miguel Vedda. Buenos Aires, Gorla, 70-115.

Vedda, M. Á. (2007). Introducción a Storm, en *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires, Gorla, 3-67.

ISBN 978-987-3617-74-4

Biotecnología: ciencia ficción o realidad Un análisis de La posibilidad de una isla de Michel Houellebecq

Mercedes Merino Fontal / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

James Ballard señaló hace unos años que el único planeta verdaderamente alienígeno era la Tierra[1]. Con ello el escritor buscaba destacar que la ciencia ficción había agotado su sentido al pensar lo extraño más allá de la frontera terrestre. Era necesario, en todo caso, sumergirse en el cruce entre la tecnología y el propio inconsciente para dar cuenta de lo insólito de no solo la experiencia humana más recóndita, sino también de la imaginación colectiva. El otro mundo, exótico y misterioso, está en este mundo, de manera que el viaje exploratorio que permite el encuentro con un ser diferente no necesita recurrir a una nave espacial hacia un orbe exterior, aunque sí -en tanto ciencia ficción- a invenciones científicas. Esta renovación en el género propone indagar al ser mutante en el propio sujeto, en su vida y en su dolor. La mención conjunta de la existencia y la pena se debe a que la primera se desarrolla a partir de la motivación de satisfacer deseos, y como estos nunca son del todo saciados, el padecimiento por la falta acaba por ser una constante. Arthur Schopenhauer afirmó "que la palabra vida es un eufemismo por sufrimiento y que tal condición es inmutable e ineliminable de la existencia"[2]. Vida y muerte, presencia y carencia, se definen recíprocamente. Esto se explica porque aquello fundamental en el ser humano es su voluntad, voluntad de vivir, que lo empuja siempre a más, a un permanente deseo que, como tal, es en potencia y no en acto. En consecuencia, la vida parece un incesante calvario del cual resulta imposible escapar, aunque existan pequeños reposos de satisfacción.

Los padecimientos actuales están determinados, parece querer demostrar Michel Houellebecq en su novela *La posibilidad de una isla* (2005), por el paso del tiempo individual y no por un proyecto político o económico irracional y abusivo. Es el deterioro corporal el que se vive como la gran decadencia y es la condición de mortal aquello que se busca ocultar. Toda anticipación de la muerte, en el envejecimiento por ejemplo, es vista como indeseable, reprobable y causante de la mayor infelicidad. La novela describe este nudo problemático situada en un futuro neohumano que se cruza con el presente de la publicación del relato mediante los escritos de Daniel 1 que son recuperados por sus clones Daniel 24 y 25. La transformación entre el primero y todos sus sucesores se debe al uso de la biotecnología que, en la búsqueda de un mayor desarrollo y una deseada evolución, se orienta hacia la superación de los límites. Límites espaciales, temporales, subjetivos.

1 Kozak, Claudia y Ferrer, Christian. (2001) "Presentación", *Artefacto*, nº 4, 70-71.

2 Ferrer, Christian. (2005) "La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología", *Artefacto*, nº5, 1-11.

ISBN 978-987-3617-74-4

› *Superar la vejez*

La vida humana está signada, leemos a través de las narraciones de Daniel 1 y sus clones, por el carácter trágico de la vejez; es este *mal* el que se intenta esconder y combatir. Así, se desarrollan una serie de motivos: desde la relación amorosa con Isabelle, periodista que gracias a su trabajo en una revista femenina para *teens* identifica las preocupaciones y los intereses de las personas de su época, que no son otros sino el deseo de que el mundo sea un mundo de *kids* definitivos. También, en la relación con la jovencísima Esther, que si bien es muy liberal, no puede contarle a su hermana su romance con Daniel 1 porque esta iba "a pensar que [era] demasiado viejo". En este mundo –sabe la joven- se puede intercambiar parejas, ser bi, trans, sadomaso; pero ser *viejo* está prohibido (Houellebecq, 2005: 192). Asimismo, la secta con la que Daniel 1 se involucra tiene el precepto de la juventud, del cuerpo en su plenitud física, pues cuando este comienza a degradarse, la existencia ya parece haber perdido sentido. La secta elohimita era –escribe Daniel 1- la religión más sana porque "no querían envejecer; por eso se abstenían de fumar, tomaban antirradicales libres y otras cosas que se suelen encontrar en las parafarmacias. (…) El profeta insistía en que aquellas instrucciones no tenían alcance moral alguno. El objetivo era la salud." (Houellebecq, 2005: 106-7) ya que la obsesión de su líder era conservar el cuerpo en su lozanía. También los comentarios de Daniel 24 siguen esa línea, pues se destaca que en los relatos humanos se manifiesta el carácter insoportable de los sufrimientos morales que ocasiona la vejez (Houellebecq, 2005: 82).

A partir de esta fobia, los contemporáneos a Daniel 1 desarrollaron una serie de prácticas y productos de conservación del cuerpo que abarcan desde la alimentación, las cirugías estéticas, el consumo de fármacos, hasta la adhesión a la secta elohimita que promete la resurrección física en un cuerpo joven mediante la donación del ADN al laboratorio de la iglesia. El cuerpo parece haber devenido en un objeto más de control, al que se puede intervenir para corregir las imperfecciones causantes del perenne dolor: ya sean enfermedades, limitaciones físicas, insatisfacción debido a no responder al canon de belleza impuesto, envejecimiento, o muerte. Fenómenos todos estos que pueden ser enmendados gracias a una nueva industria aplicada sobre el cuerpo que Héctor Schmucler[3] califica como la industria de lo humano.

› *Alcanzar un mejoramiento*

La manipulación biotecnológica, que hasta el entonces quedaban del lado de la mitología predictiva de la ciencia ficción, al momento de la publicación de la novela, no resulta tan fantasiosa ni tan lejana. Desde la superación de los límites materiales del cuerpo humano mediante, por ejemplo, los respiradores artificiales; hasta la creación de nuevas especies vegetales y animales a través del manejo a escala embrionaria. En el caso del humano, el desarrollo farmacológico ha alcanzado niveles altísimos de intervención que llegan a determinar un completo "formateo de los

3 Schmucler, Héctor. (2001) "La industria de lo humano", *Artefacto*, nº 4, 10-19.

ISBN 978-987-3617-74-4

cuerpos y las subjetividades"[4], con toda una batería de psicofármacos que apuntan a suprimir síntomas considerados indeseables o patológicos. Asunto que pone en entredicho lo normal y lo anómalo. En la actualidad, los medicamentos están dirigidos a una rápida y tangible satisfacción, en oposición a cualquier tratamiento introspectivo y a la productividad de la angustia que promueven algunas terapias como el psicoanálisis. Esto parece implicar que el individuo no puede, y quizás no quiere, soportar ningún dolor, ni físico ni emocional. En el relato, cada vez que Daniel 1 tiene algún sufrimiento se automedica con diferentes drogas y rechaza la psicología por no tener la menor base fisiológica y conducir "a resultados dramáticos", lo cual se opone al cualquier fin deseado para una placentera existencia. Las causas psicológicas son consideradas innecesarias y hasta perjudiciales para una vida plena, que es lo que parece querer promover la cultura en la actualidad.

A lo que se debe apuntar es a evitar el dolor y la ciencia se erige como paladín eficiente para tal meta. La información contenida en las células y todo aquello que pueda intervenir sobre ellas resulta de primordial importancia para controlar una feliz existencia. Así, el hombre permite ser sintetizado como mera información y ya no como una entidad comparable a una máquina que puede vigilarse mediante prácticas disciplinarias o controlarse a nivel de la biopolítica de la especie como describe Michel Foucault.El individuo ahora es reducido a un código -el código de la vida- que reúne en sí miles de millones de letras químicas archivadas en las células y que, gracias a la biología molecular, se logran asentar como el modelo digital del cuerpo humano[5]. Es posible pensar, entonces, que la evolución del hombre puede ser engendrada no ya mediante la azarosa reproducción humana sino de modo artificial y tecnológico. En este contexto, la clonación surge como consecuencia plausible y deseable; pero esta no debe entenderse como la reproducción en una mera copia o un doble, sino como la metamorfosis de un organismo, como un mutante manipulado. Y es en este poder de modificar y no solo de multiplicar lo que resulta más turbador de la biotecnología, tal como afirma Schmucler. La novela de Houellebecq pone en primer plano este tema cuando narra la historia de los clones de Daniel 1 y plantea la posibilidad de la inmortalidad a través de gestar una especie corregida de imperfecciones humanas. La mayor falla humana es su condición de mortal, así como también todo momento en que dicha condición se hace presente en el cuerpo. De modo que la corrección de esta deficiencia, si bien suprime la naturaleza humana en sí misma, implica menos una mirada catastrófica de una novela de ciencia ficción que un futuro deseable para una especie por venir.

En la novela es la secta elohimita la encargada de brindar esta trascendencia. Los miembros que guardan su código vital se aseguran no solo la eterna juventud, sino también la inmortalidad y, con ello, la anulación del dolor. De esta manera, constituyen la neohumanidad. Sin embargo, aún con estos clones, los objetivos no están satisfechos del todo, pues ellos son seres de transición que tienen un tiempo de existencia limitado y que padecen todavía algunos sentimientos, aunque mucho más moderados que sus predecesores. Por tal condición de copia intermedia, los neohumanos se

4 Sibilia, Paula. (2006) "Biopoder. La privatización de las biopolíticas", *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Bs As: Fondo de cultura económica, 197- 228.

5 Sibilia, Paula. (2006) "Naturaleza. Vértigo de la evolución postbiológica", *Ibíd*., 141-157.

ISBN 978-987-3617-74-4

reconocen como clones perfectibles de los que hay que erradicar cualquier motivación, de modo de promover un desafecto hacia todo y anular así cualquier iniciativa, controlando con ello todo funcionamiento individual.

Una existencia vigilada para constituir seres perfectos -que, en la novela analizada, serán los Futuros- supone una selección de la especie y, en consecuencia, una eugenesia. Esto es, una preferencia que se empieza a promover para eliminar lo indeseable o penoso de una existencia –como es el cuerpo– y, por el contrario, se potencia aquella capacidad que parecería no tener –al menos por ahora– límites. Así, en la vida humana, la mente sería el componente más favorecido en detrimento del cuerpo, ya que de este último se reconocen obstáculos muy concretos, mientras que de la primera todavía no se sabe el alcance que pueda tener. No obstante, el cuerpo no es abandonado completamente sino que acaba por ser modificado para adquirir valor utilitario, de manera de convertirlo en un producto más del mercado que puede ser intervenido para cotizarse y valorarse. Las intromisiones sobre lo corpóreo funcionarían, entonces, como un medio de aplacar la decadencia causante de la desvalorización y, por ello, del deleznable sufrimiento. Pero como dicho sentimiento es propio de la especie humana e imposible de ser sanado absolutamente, todo supuesto "remedio" no provoca sino un nueva pretensión y entonces un nuevo dolor. Tales demandas de mayor placer incrementan el mercado con lo que Christian Ferrer denomina "acolchonadores artificiales", es decir, productos tecnológicos puestos a disposición del sujeto para permitir una vida más confortable: desde bienes materiales como los electrodomésticos, hasta las intervenciones más directas sobre el cuerpo, como los psicofármacos o las cirugías estéticas. Es por ello que la confianza en la ciencia resulta ahora crucial, pues ella promete combatir el deterioro corporal y la extenuación cotidiana[6].

Tales intervenciones resultan cada vez más agudas, superando límites fundamentales como la vida y la muerte. El proyecto Genoma Humano apunta en esa dirección pero debido a que los condicionamientos sobre los seres humanos son más estrictos que con otras especies, todavía no se ha alcanzado un desarrollo tan drástico como ocurre con el reino vegetal. Sin embargo, empiezan a implementarse otras intervenciones, tanto a nivel somático (sobre individuos vivos) como a nivel germinativo (sobre células o embriones). Con esto se apunta a una meta: la perfección. Sin embargo, tales objetivos plantean cuestiones políticas insoslayables, como ser, qué es aquello valorado, quiénes tienen el poder para presentarlos como absolutos y quién los patenta.

› *La eugenesia*

Si el discurso más mediático promueve desde hace tiempo la autoproducción y la autogestión a nivel individual en lo profesional y en lo corporal, ahora la ingeniería genética posibilita hacerlo a nivel de la especie[7]. Este asunto conlleva aspectos fundamentales, pues no solo

6 Ferrer, Christian. (2005) "Dolor" y "Técnica", *Ob. cit.*, 1-9.

7 Sibilia, Paula. (2006) "Bioprogramación: formateo acelerado de cuerpos y almas", O*b. cit.*, 182.

ISBN 978-987-3617-74-4

permite determinar simples rasgos humanos sino también proyectos políticos como la eugenesia. Para algunos críticos -es el caso de Schmucler- la manipulación hecha por la biotecnología supone una modificación de "las bases sobre las que la vida se sustenta", pues implica "alterar las condiciones elementales que han hecho posible el fenómeno de la humanidad y que resulta inconcebible sin el azar reproductivo"[8]. En concreto, la industria de lo humano, mediante la meta de una producción controlada y planificada, involucraría una determinación de la humanidad que acabaría por destruir aquello que la define, esto es: la autonomía creativa y azarosa. Anulada estas condiciones, el sujeto se convierte en un producto más de la producción capitalista. De modo que la humanidad tal y como se viene pensando, esto es, desde su versatilidad y su condición en constante redefinición, carecería de sentido. De manera que sería necesario otro modo de pensar al ser. No obstante, algunos filósofos, como Peter Sloterdijk, no coinciden en tal apreciación y por el contrario incluyen la nueva posibilidad dada por la biotecnología no como un cambio radical del ser sino como una etapa más de sus transformaciones. En todo caso, aquello que pone en evidencia la tecnociencia aplicada a la vida es la limitada e insuficiente definición filosófica que mantiene la metafísica más tradicional al interpretar al ser aislada y desubicadamente, sin incluir junto a él los fenómenos contextuales de su desarrollo. Esto es, que lo mecánico y lo exterior, no puedan concebirse como acometiendo en lo subjetivo. Por el contrario, el filósofo alemán escribe que "si 'hay' hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo pre-humano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos. De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente"[9].

A pesar de esta última reflexión, el poder que se está habilitando con la capacidad tecnológica creadora de un ser resulta muy complejo, porque se está avalando la posibilidad de un perfeccionamiento del sujeto y de una eugenesia: hay un modelo humano al que se aspira y quienes no cumplan con esas características serán considerados menos valiosos o existencias sin ningún valor. En la novela de Houellebecq, una nueva especie ideal busca ser creada y el lector tiene un ejemplo material en los neohumanos. La perfección neohumana supera a la de sus predecesores y su existencia se opone a la de algunos salvajes humanos sobrevivientes, descriptos estos como seres primitivos que sería aconsejable eliminar de modo total. Daniel 24 escribe:

> Cuando mato a un salvaje más atrevido que los otros (…) tengo la sensación de llevar a cabo un acto necesario y legítimo. Para mí, la semejanza de nuestros rostros (…) es la señal certera de su condena a muerte. La especie humana desaparecerá, tiene que desaparecer para que se cumplan las palabras de la Hermana Suprema. (Houellebecq, 2005: 63)

Antes de alcanzar este momento de desarrollo, fue la secta elohimita quien practicaba y promovía la deseada selección. No solo mediante la clonación sino también a través de la promoción

8 Schmucler, Héctor. (2001) *Ob. cit.*, 11.

9 Sloterdijk, P. (2001), "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica", *Artefacto*, nº 4, 25.

ISBN 978-987-3617-74-4

de los suicidios y de la contraindicación de la reproducción natural. Solo algunos, los elegidos, gracias a sus bienes materiales, podían asegurarse la trascendencia. La selección previa y la modificación que permite la clonación resultan así una solución a la proliferación indiscriminada de "defectos" humanos. En conclusión, los que no sean jóvenes, los que no tengan capital, ni puedan "cuidarse" (con la alimentación, el ejercicio físico, la medicina) no ameritan trascender; porque lo deseable es un mundo de gente linda, joven y feliz, carentes de cualquier sentimiento penoso.

La ciencia, desde sus albores, acarreó cuestiones éticas fundamentales y, con el avance biotecnológico de los últimos años, estas parecen quedar más al descubierto. Michel Foucault señalaba que con el desarrollo del biopoder aquello que resultaba más importante no era el sistema jurídico de la ley sino la regulación mediante la norma[10]. Es el pasaje que describe de 'la simbólica de la sangre' a 'la analítica de la sexualidad'. Si en el primer caso la autoridad soberana ponía en juego, a través del sagrado líquido, el poder de la muerte mediante el derecho de darla; la tecnología de la sexualidad introdujo un sistema que se propuso distribuir lo viviente, es decir, controlar la vida ya que la muerte implicaba –en definitiva- su límite de dominio. Si bien ahora con la biotecnología la frontera entre la vida y la muerte se difuminan más y más, la descripción de Foucault interesa en la actualidad porque lo que delinea es el establecimiento de la norma en perjuicio de la ley, lo cual implica que ya no hay una trasgresión que se intenta dominar desde el lugar soberano sino una disciplina regulada por técnicas del saber relativo. No obstante, esto no supone la desaparición de la legislación sino que la misma funciona como norma, en otras palabras, que el código ya no se presenta como absoluto sino abierto y cambiante acorde a la apertura de la vida y no al cierre de la muerte. Es en este sentido que el filósofo francés habla de una regresión de lo jurídico, pues todas las luchas modernas con la bandera de la vida no han hecho sino suspender la ley, incluso en los combates formulados en nombre del derecho: derecho a la vida, a la humanidad, a la libertad, etcétera. Si no hay acuerdos de absolutos ni acciones que puedan definirse como trasgresiones, no hay claridad en los límites, de modo que resulta muy difícil establecer un orden a respetar.

Con el desarrollo de la tecnología genética el problema de lo legal resulta también muy complejo, especialmente por la condición del ser mencionada anteriormente. En una postura como la de Schmucler, si la vida humana es un producto más del mercado, la condición fundamental del hombre es otra de la hasta el momento pensada, porque lo que se ha generado con la 'industria de lo humano' es un control utilitario que vació de sentido la existencia, provocando así un problema ontológico y por tanto ético. En la actualidad, incluso, algunos teóricos, como Paula Sibilia, llegan afirman que hemos entrado en una nueva era posthumana. Para otros, es el caso de Sloterdijk, el problema no es tanto un asunto ontológico sino fundamentalmente gnoseológico. Para el filósofo alemán la técnica no es ajena al ser y de hecho ella ayuda a su develamiento[11], en consecuencia es una parte más de su humanidad; sin embargo el conflicto aparece porque "el pensamiento moderno no engendra ninguna ética, en la medida en que, para él, su lógica y su ontología siguen siendo

10 Foucault, M. (2008), "Derecho de muerte y poder sobre la vida", *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* Buenos Aires, Siglo XXI, 136.

11 Sloterdijk, Peter. (2001) *Ob. cit*., 26.

ISBN 978-987-3617-74-4

oscuras"[12]. Si ni los límites ni las oposiciones son nítidos, ¿cómo establecer una ética que pueda elaborar y verificar sus juicios? Sloterdjik en "Reglas para el Parque Humano" niega que estemos ante la muerte de lo humano. La transformación, sin embargo, debe ser rastreada en una sociedad post-epistolar, donde los sistemas morales han perdido influencia a causa de la ausencia de una domesticación ilustrada y, por ende, de una ley que pueda sostenerse. Lo que podemos esperar, en todo caso, son normas puestas sobre los medios, la técnica, aquello que hace al sujeto "auto-operable" y entonces hacedor de sí. El hombre en la salida hacia el claro se auto-realiza y construye utilizando sus herramientas, lo cual impide prever una ley definitiva y absoluta que lo determine antes de emprender el camino hacia el exterior. Schmucler, e incluso Sibilia, no toman una posición tan favorable como el filósofo alemán a la hora de pensar el uso de la tecnología por parte del humano. En ambos casos, lo que plantean es que la biotecnología es quizás un fin: el fin no del humanismo, sino de lo humano. El individuo surgido de esta tecnología no será el mismo, su condición fundamental resultará ser cambiada.

Houellebecq toma una posición tal vez más cercana a la de estos, aunque en un principio parezca lo contrario. En la postura cínica que entreteje la novela, la desaparición efectiva del ser humano es algo deseable, en tanto supone la anulación no solo de todas las imperfecciones, sino del dolor, que es consustancial a su raza. No obstante, ¿qué significa la "posibilidad de una isla"? No solo es el título del libro, también es el último verso del poema que Daniel 1 escribe a Esther, su última enamorada. La isla allí puede interpretarse como el amor, el amor que es Esther, el placer general que le proporciona, así como la satisfacción sexual en particular y es esto lo que define la posibilidad de todo, de absoluto, de conservación. Es en el momento amoroso donde se produce la transfiguración física, la transportación hacia otro universo y esto no es algo eterno e inmortal, sino infinito, donde todavía hay razón de ser. La neohumanidad, finalmente, no parece tan deseable porque si bien se pierden los sentimientos amargos, se suprime el deseo y se anula el afán por vivir. Querer paliar aquello más temido: la falta, lleva a perder lo que da voluntad de ser. La novela manifiesta un carácter catastrófico no porque hable de un genocidio humano sino porque ese punto ideal que propone la ciencia se ofrece como una disolución vital: no hay dolor pero tampoco fracaso, ni angustia, ni deseo, ni voluntad.

El deseo de la isla no es el de la perfección humana, es el grito desesperado por recuperar un lugar vital. Si en la humanidad nada es para siempre y entonces inevitable el sentimiento desolador de pérdida, el futuro tal como lo plantea la ciencia tampoco es el paraíso sino otro nuevo engaño, concluiría Shopenhauer. La tecnología actual presentada como el futuro deseable, como el progreso, resulta solo una evolución técnica, no humana. Finalmente, este presente proyectado de la neohumanidad trasluce un grito desgarrador que trata de prevenirnos y descubre una vez más, como en *Plataforma* y en la historia de Bruno de *Las partículas elementales*, la confianza en el amor como el último recoveco de esperanza, lacerante pero vital, porque mantiene incesante el deseo de otra cosa.

12 Ibíd., 29.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Ferrer, C. (2005). La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología, en *Artefacto*, nº 5, 1-11.

Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Houellebecq, M. (2005). *La posibilidad de una isla.* Buenos Aires, Alfaguara.

Kozak, C., Ferrer, C. (2001). Presentación, en *Artefacto*, nº 4, 70-71.

Schmucler, H. (2001). La industria de lo humano, en *Artefacto*, nº 4, 10-19.

Sibilia, P. (2006). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sloterdijk, P. (2000). Reglas para el parque humano, en revista *Pensamiento de los Confines* nº 8. Buenos Aires, Diotima.

Sloterdijk, P. (2001). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica, en *Artefacto*, nº 4, 20-29.

ISBN 978-987-3617-74-4

Del sueño a la pesadilla: el umbral de lo fantástico

Ludmila Rogel

› Resumen

Se trabajará sobre textos de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo que tienen una temática común: la interpenetración del sueño y la realidad. Se analizarán los procedimientos estructurales por los cuales el sueño se inserta en el relato, específicamente, la función transitiva del sueño en la fábula y la focalización como método interpretativo. Este trabajo se realiza en el marco de un proyecto de investigación sobre la naturaleza de lo fantástico, sus diferentes definiciones a lo largo de la Modernidad y su relación con la experiencia.

› Introducción

Para este trabajo seleccioné entre los relatos de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo aquellos en los que el sueño estuviera implicado como motivo fantástico. En primera instancia el criterio de selección fue temático: La "interpenetración de los terrenos del sueño y la realidad" (Todorov, 2003 [1970]: 82).
Los cuentos con los que trabajaremos son "Los sueños de Leopoldina" y "Amada en el amado" de Silvina Ocampo y "Moscas y arañas" y "El ídolo" de Bioy Casares.

En primer lugar, caracterizaré el sueño como mecanismo narrativo de la *fábula*; esto permitirá en segundo lugar establecer la función del sueño en la *historia*, entendida como "fábula interpretada".

› Función transitiva del sueño en la secuencia narrativa

La función transitiva es llevada a cabo por los elementos de la fábula que pueden generar cambios, estos elementos llevan el nombre de *procesos*. La fábula en su conjunto, explica M. Bal, es un proceso que puede dividirse en tres fases: posibilidad, acontecimiento y resolución (Bal, 1998: 19-32)1

En "Los sueños de Leopoldina", las hermanas menores de Leopoldina desean dejar de ser pobres (producir un cambio sobre un estado inicial deficiente) por medio de los sueños milagrosos de su hermana. La transportación a la realidad diurna de los objetos que Leopoldina ve en sus sueños es la posibilidad de un cambio de estado y la posibilidad de existencia del mismo relato. Por un lado, porque del sueño surgen al menos dos posibilidades: que las hermanas logren hacerse ricas o que no lo logren. Por el otro, la historia que leemos fue escrita por el perro de Leopoldina en el

ISBN 978-987-3617-74-4

penúltimo de sus sueños, con lo cual la historia existe porque existen los sueños. Entre todos los sueños banales hay uno que no lo es y es el que constituye la posibilidad del relato. No hay límite en el pasaje del sueño y la vigilia, por lo que la continuidad de un terreno al otro es no problemática, lo significante y lo insignificante tienen igual estatuto en el relato.

Las hermanas de Leopoldina no pueden hacer que su hermana ponga sus sueños al servicio de los deseos de aquellas en la vida diurna. El sueño no se subordina a la vida diurna sino que ambas realidades están puestas en correlación.

En "Amada en el amado" la situación inicial parte del deseo de los amantes de estar tan unidos al punto de ser uno y lo mismo. Y aunque en el día compartían todo, durante las noches no, él solía tener sueños largos y llenos de peripecias y ella, en cambio, no soñaba casi nunca. Por eso, "Durante un tiempo resolvieron dormir teniéndose de la mano, con la esperanza de que los sueños de él pasaran dentro de ella a través de las manos" (Ocampo, 1970: 21), después "resolvieron dormir con las cabezas juntas" (ibídem), hasta que ella participa de los sueños de él. La prueba: al despertar, algún objeto que estaba en el sueño aparece en la cama. Es una variación del recurso onírico de "Los sueños de Leopoldina", a la transportación de objetos, se suma la posibilidad de uno de los personajes de participar (casi materialmente) de los sueños del otro.

El objetivo se cumple sin conflicto, simplemente lo logran. El sueño como mecanismo narrativo no tiene fin, ni como cumplimiento de un proceso, ni como resolución de un conflicto.

> Él volvió a soñar a lo largo de la vida y ella a sacar objetos de sus sueños. Pero la mayor parte de las veces no le sirvieron de nada pues son todos objetos de poca importancia; a veces ni siquiera los mira. (Ocampo, 1970: 25)

Si bien, "Los sueños de Leopoldina" tiene un final no abierto: "un remolino levantó en el aire a Leopoldina y a mí, su perro pila, llamado Changuito" (Ocampo, 1959: 145), en comparación con el final de "Amada en el amado", donde la historia queda totalmente abierta a un futuro siempre igual al presente; en ambos cuentos, los objetos (las cosas que traen de los sueños) y los procesos (los acontecimientos) están presentados como insignificantes.

Ahora continuaremos con el análisis de los dos cuentos de Bioy Casares, en los cuales encontraremos una lógica narrativa bastante diferente.

En "Moscas y arañas", Raúl comienza a soñar que su mujer, Andrea, lo engaña con todos los hombre que habitan en su casa, que es una pensión. No da importancia a los sueños, ni a los eventos diurnos que podrían estar relacionados, hasta que, finalmente, se hace evidente que estos sueños cambiaron la relación con su esposa.

> La verdad es que finalmente el mismo Raul dudó. Procuró entonces que Andrea no advirtiera nada, pero aun el disimulo es perceptible. La espiaba, trataba de sorprenderla. Durante el día, los actos de su mujer le probaban que esta era una muchacha noble y leal; de noche, los sueños le revelaban una Andrea muy distinta; alguna vez, al despertar, mirándola con extrañeza, murmuró: Duerme como una hipócrita. (Bioy Casares, 2005 [1972]: 160)

Los sueños producen un cambio en la vida del personaje, por lo tanto cumplen una función

ISBN 978-987-3617-74-4

transitiva en la fábula. Lo mismo pasa en "El ídolo" donde los sueños llevan a la ruina al narrador y su amigo. Los procesos de ambos cuentos conducen a un deterioro. Las acciones de los sueños tienen efectos que se trasladan a la vigilia, y además son el medio por el cual una de las fuerzas actantes (Helena, la vieja paralítica que transmite los sueños, Geneviève, la sacerdotisa del culto del perro) vence a la otra (Raúl y Andrea; el decorador/narrador y su amigo Garmendia).

> Esta mujer me destruye. Sueño todas las noches con ella. Tengo sueños románticos y tontos, que al otro día me repugnan. En cuanto me duermo comienzo a amarla con una pasión casta y denodada. (Bioy Casares, 1999 [1948]: 49)

La lógica narrativa de estos dos cuentos se opone a la lógica de lo insignificante que primaba en los cuentos de Ocampo. Los acontecimientos en Ocampo son presentados como intercambiables; en Bioy, cada uno ocupa un lugar determinado en una estructura ordenada jerárquicamente. Los elementos de la secuencia narrativa se suponen y se explican unos a otros. Si definimos la lógica narrativa de Ocampo como yuxtaposición de acontecimientos; entonces, definimos la Bioy como subordinación. Esto es, hay acontecimientos nucleares de los cuales dependen otros acontecimientos. La economía del relato implica que los acontecimientos sean "narrables", es decir, que no sean intercambiables y que justifiquen en sí mismos el hecho de ser contados. Como veremos a continuación esta forma de construir un relato, que llamamos "lógica narrativa", depende de la focalización.

› *La focalización como interpretación*

La focalización es definida narratológicamente como la distancia que media entre los elementos de la *fábula* (acontecimientos, actantes, objetos) y su concepción en la *historia*. Es decir que cuando rastreamos la focalización observamos la forma bajo la cual los elementos de una fábula se constituyen en un relato.

El método de interpretación de S. Freud, como explica P. Ricoeur, no se basa en la interpretación directa del sueño (como fábula) sino en "el texto del relato del sueño" (Ricoeur, 2002 [1965]: 9) (como historia). El pasaje de los acontecimientos a la interpretación de los mismos es análogo al pasaje de la fábula a la historia. Al relatar, se enfoca de una determinada manera determinados actantes, procesos y objetos. Esto presupone la configuración de una estructura intencional, de un símbolo.

En toda focalización está implicada una concepción del mundo. En "Los sueños de Leopoldina" los objetos que ella trae de sus sueños no tienen valor: piedritas, plumitas, hierbas, cosas que en el campo se ven todos los días:

> A veces, al despertar, sobre su falda o al pie de la sillita, hallaba los objetos que aparecían en los sueños; pero los sueños eran tan modestos, tan pobres –sueños de espinas, sueños de piedras, sueños de ramas, sueños de plumitas– que a nadie asombraba el milagro. (Ocampo, 1959: 140)

La inutilidad de los objetos y la repetición anulan lo extraordinario de estos sueños, al

ISBN 978-987-3617-74-4

mismo tiempo que anulan su expresividad: es decir, la posibilidad de interpretarlos, hacerlos significativos para sus vidas. Especialmente, a hermanas de Leopoldinas que juzgan el fenómeno desde su utilidad mercantil.

El relato que leemos fue escrito por Changuito, el perro de la casa, en el penúltimo sueño de Leopoldina; por lo que, este escrito, que trae ella del sueño, predice lo que sucederá. Los hechos ya contados por el perro son representados con la determinación de lo acontecido, con la fuerza ineludible de lo cotidiano.

Leamos el párrafo inicial de "Amada en el amado":

> A veces dos enamorados parecen uno solo; los perfiles forman una múltiple cara de frente, los cuerpos juntos con brazos y piernas suplementarios, una divinidad semejante a Siva: así eran ellos dos. (Ocampo, 1970: 18)

Lo que acontece después, el deseo de compartir los sueños y los sueños mismos, no son sino ejemplos de este motivo de los enamorados. La vaquita de San José, el pelo de una mujer que ambos desean, el filtro de amor que bebieron Tristán e Isolda, son presentados por una estructura intencional que activa ciertos mecanismos interpretativos en relación con el modelo de enamorados que se trata. La focalización no enfatiza en el sueño como peripecia, si no que enfatiza sobre su calidad de símbolo. El sueño y la realidad establecen una continuidad en la que todo está *mostrado*. Lo fantástico está en el hecho de que lo oculto se muestre, en que ya nada del otro resulte desconocido. El otro (la/el amada/o) queda asimilado a uno, como lo otro (el sueño) queda asimilado a la realidad. La focalización tiende a borrar la línea divisoria entre lo consciente y lo inconsciente, entre la realidad y el sueño, entre el yo y el otro. Por eso, los sentidos latentes en los sueños "invitan" a la interpretación.

Como en "Los sueños de Leopoldina", lo fantástico no tiene que ver con la focalización de lo otro (el sueño) como algo extraordinario, sino con su asimilación a la cotidianeidad.

Por un lado, los personajes no valoran sus sueños por sus cualidades mágicas; por otro, la lógica narrativa es coordinante, es decir, los acontecimientos son colocados uno junto a otro, por lo cual ninguno tiene más relevancia que otro. Esta forma de focalizar los acontecimientos es característica de la poética de lo cotidiano, cara a Silvina Ocampo.

La focalización, como actividad interpretativa, coloca en tensión lo nimio, lo cotidiano, lo olvidado (objetos traídos de los sueños) y lo extraordinario, fuera de lo común y en sí mismo narrable (transportación de objetos del sueño a la realidad, participación en sueños ajenos).

El análisis de la focalización, entonces, nos permite dilucidar las estructuras intencionales, que son como las configuraciones de lo expresivo develadas de un texto a otro.

El "El ídolo", comienza así:

> He bebido una taza de café. Siento una engañosa claridad mental y algún malestar físico. Prefiero esto al peligro de hundirme en el sueño, a través de figuras que surgen, unas de otras, como de una fuente invisible. … Mi tarea, más personal, solo consiste en redactar una historia; pero esa historia es para mí y, ¿quién sabe?, para algunos de mis lectores, de la mayor importancia. Un comienzo parece tan bueno como otro; propongamos este: (Bioy Casares, 1999 [1948]: 38)

ISBN 978-987-3617-74-4

Empieza por contar cómo y cuándo conoció a Garmendia, su amigo. Otro comienzo podría haber sido empezar directamente con la historia del culto del perro y de los habitantes que vivían en el castillo donde compró el perro celta que amuebló su casa y la de su amigo y donde oyó la poesía que contaba la leyenda. En cambio, los elementos de esa historia que explican de entrada los sueños que padecen él y su amigo son puestos en el relato como al pasar, como una cosa entre otras cosas: "*También* compré un antiguo ídolo celta" (Bioy Casares, 1999 [1948]: 43).

En "El ídolo" el narrador entiende que el origen de los sueños está en el perro y su sacerdotisa, al contarlo, y aun así desconfía. En "Moscas y arañas", hablar de los sueños con alguien parece ser la manera de "descorrer un velo" sobre el asunto, aunque igualmente no llega al quid de cuestión. Estos personajes son incrédulos frente a lo desconocido, carecen de herramientas para interpretar sus sueños:

> Raúl no estaba dispuesto a dar importancia a los sueños que sobre él se cernían, como guiados por un sobrenatural propósito de persuadirlo; porque se repetían y porque venían de lo desconocido, la tentación de ver en ellos una revelación hubiera sido irresistible para un hombre menos fuerte. (Bioy Casares, 2005 [1972]: 160)

De haber intentado dar sentido a sus sueños podría haber evitado la derrota o al menos ensayar una defensa. La incredulidad, y la racionalidad, es aún más contraproducente si tenemos en cuenta que en ambos cuentos los sueños tienen origen sobrenatural: en "Moscas y arañas", una vieja con el poder de apoderarse de mentes ajenas y doblegar la voluntad del individuo; en "El ídolo", un demonio que mediante el sueño se apodera de las almas de sus víctimas/súbditos dejándolos ciegos.

La imposibilidad de los personajes de penetrar en la forma de sus sueños está coartada por el tipo de focalización racionalista. Una focalización mítica hubiese permitido ver en ellos una revelación. En los cuentos de Bioy Casares los personajes no reflexionan sobre la estructura intencional de los sueños, porque la focalización plantea una fisura entre los sueños, entrada a lo fantástico, y la vida diurna, como realidad.

Los personajes pueden poner en relación los acontecimientos unos con otros cuando relatan, esa relación es solo sintagmática. En el nivel de la historia se presentan dos lógicas distintas e incompatibles: la de la racionalidad científica y la de lo mítico-sobrenatural. Los personajes regidos por la primera son entes pasivos frente a la segunda fuerza, de otro mundo, que por medio de los sueños penetra en este.

› Conclusión

Primero describimos el funcionamiento del sueño en la fábula, a partir de la noción de transitividad. Luego nos concentramos en la focalización, como elemento del contenido narrativo que opera en el pasaje de la fábula a la historia, como estructura intencional que sienta las bases de su interpretación. Por último, intentaré argumentar en qué sentido el sueño opera como umbral

ISBN 978-987-3617-74-4

donde se condensa la "expresividad del lenguaje" como doble sentido. Ricoeur refiere que:

> No ocurre de otro modo en la segunda zona de emergencia del símbolo, lo onírico (…) El sueño es, como se sabe, el pórtico real del psicoanálisis. Es el sueño lo que (…) atestigua que sin cesar queremos decir otra cosa de lo que decimos; hay un sentido manifiesto que jamás ha dejado de remitir al sentido oculto, cosa que hace de todo durmiente un poeta. (…) Pero aun cuando no coincidan, lo mítico y lo onírico tienen en común toda esta estructura del doble sentido. (Ricoeur, 2003 [1965]: 17)

El sueño como mecanismo narrativo es un signo de grado compuesto que participa de una secuencia narrativa con otros signos que tienen la misma propiedad y son enfocados por una conciencia (la del los personajes, la del narrador, la del autor, la del crítico); por eso, el sueño (y la historia misma) desde su función simbólica "designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención."(Ricoeur, 2003 [1965]: 17). La expresividad del relato implica una focalización de los acontecimientos. La forma de la inserción del sueño en la historia nos da las bases para su comprensión.

Al determinar la focalización del sueño como acontecimiento lo que estamos haciendo es preguntarnos por cómo se pasa de una cosa a la otra, de lo patente a lo latente, del sueño a la realidad, de la fábula a la historia, de la cosa al pensamiento de la cosa.

En "El ídolo" el narrador se pregunta cómo fue que se dejó llevar por el encanto de la historia y no por el de la forma, cómo se dejó embaucar por los ojos ingenuos de Geneviève; al igual que el protagonista de "Moscas y arañas" que ve en la Srta. Helena una pobre mujer, un ser indefenso. Los personajes no pueden ir más allá de lo literal, no pueden develar las simulaciones de la realidad. En los cuentos de Ocampo, tampoco logran interpretar los sueños, aunque utilizando el recurso inverso: todos los elementos se mantienen en un mismo nivel.

La fisura y la continuidad son dos modos de representar fantásticamente. Lo fantástico entendido como operación, más que como atributo, sienta las bases hacia una interrogación de *lo real*. El pasaje del sueño a la pesadilla es la vuelta de tuerca de la expresividad del lenguaje en el siglo XX. La pregunta por la relación del monstruo con la norma, de lo otro con lo mismo, de lo múltiple con lo uno, del sueño con la realidad, de la cosa al nombre.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Literaria

Bioy Casares, A. (1999 [1948]). El ídolo, en *La trama celceste*. Buenos Aires, Losada.

Bioy Casares, A. (2005 [1972]). Moscas y arañas, en *Historias fantásticas*. Buenos Aires, Emecé.

Ocampo, S. (1959). Los sueños de Leopoldina, en *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires, Sur.

Ocampo, s. (1970). Amada en el amado, en *Los días de la noche*. Buenos Aires, Sudamericana.

Teórica

Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

Freud, S. (1991 [1900]). La Interpretación de los sueños (parte I y II), en *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, T. IV, 29-37, 118-141.

Ricoeur, P. (2002 [1965]). *Freud: una interpretación de la cultura.* México, Siglo XXI.

Todorov, T. (2003 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán.

ISBN 978-987-3617-74-4

Monstruos de Bomarzo*: cuerpo, linaje y medida*

Marcos Zangrandi / Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - Conicet

› 1. Monstruosidad y aristocracia

Como si fuera una clásica novela fantástica en la que el protagonista tiene un doble o se espeja en un otro aberrante[1], puede entenderse que no es uno, sino que son dos los Pier Francesco Orsini -o sencillamente *Vicino*-, el personaje central de *Bomarzo*. Uno, el niño deforme, el muchacho hostigado, el impotente, el "ahembrado", el atormentado por las miradas sobre la joroba y el pie que se arrastra, el cobarde que huye del peligro, "el hombre quebradizo, el tenebroso, el viudo sin consuelo", según la descripción de María Negroni (2009: 14). Vicino Orsini, en fin, el despreciado, el anómalo. Pero hay otro Pier Francesco, un doble potenciado: el Orsini soberbio, victimario, el violador, el asesino, el guerrero de la Italia renacentista, el aristócrata orgulloso y petulante. Costados que en uno y otro límite se definen en el curso de la novela por su medida excesiva y equívoca; se escapan de una línea moral y de un imaginario ideales que imprimen en la voz narradora de Orsini el tono culposo y melancólico de todo aquello que el deseo no alcanzó. Pero ¿cómo entender que el débil y el deforme, el inhábil y el tímido se transforme en el abusador, el aguerrido, el malicioso y perspicaz duque de Bomarzo? ¿Qué es lo que le hace elegir a Orsini durante su crecimiento no el derrotero del equilibrio moral y estético que pesa sobre él, sino el del asesino, el nigromante, el extravagante?

Puede hallarse una pista en el peso que la figura del *linaje* tiene sobre Orsini. No de la familia próxima, la que conforman padres, hijos y hermanos. No, todos ellos son apenas son puntos accesorios en la estirpe Orsini; poco menos para Vicino que se siente el heredero de su estirpe y se cree inmortal. Finalmente ellos, los más cercanos, mueren o son sus víctimas: padre, madre, abuelos, hermanos, incluso su hijo dilecto. El linaje, en la voz del protagonista de *Bomarzo*, avasalla y reduce a la contingencia al vínculo próximo de padres/ hijos/ hermanos; tales relaciones tienen el valor de meras hebras en la extensa progenie noble que gobierna sus vidas. No es casual que el vínculo más importante de Vicino Orsini sea con su abuela, la portadora de la historia familiar, su protectora y la que le entrega unas antiguas armas etruscas encontradas en las tierras de los Orsini; ella, Diana, es la portadora y transmisora del poder atávico con que educa al jorobado Vicino; la que lo empodera y lo convence de ser el heredero del antiquísimo linaje Orsini. En otras palabras: el pequeño monstruo destinado a ser anulado de acuerdo a su joroba y su pierna tullida, es el prepotente, no menos anómalo, duque de Bomarzo a partir del poder que presuntamente le concede el linaje, motor de su transformación.

[1] Me refiero a relatos europeos del siglo XIX como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson y *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde. Ver el estudio de Rosemary Jackson (1986).

ISBN 978-987-3617-74-4

Hay un espacio intermedio en el que se ubica el protagonista de Bomarzo, entre la construcción de sí mismo y el avallasamiento a los supuestos mandatos de la casta. Por un lado, Orsini encarna el hombre moderno capaz de hacerse a sí, sorteando los lugares marginales que le han resignado su familia y su sociedad debido a su cuerpo deforme cuyo origen (según Girólamo, el hermano mayor) está en oscuros pasajes pecaminosos de la misma estirpe Orsini. Pier Francesco se libera de estas condiciones, se convierte por su propia voluntad en un príncipe renacentista y en único heredero de su apellido. La norma social obligaba a estos cuerpos débiles y anómalos el altillo, la celda, el encierro, la exclusión, pero Vicino sortea este destino, escapa de la celda, quema los papeles que lo relegaban de los bienes familiares, elimina a sus hermanos, herederos y contrincantes. Este gesto es el que eleva su figura en el hombre moderno que evita a la coacción de las estructuras sociales y culturales, se individualiza e impone su figura. Lo paradójico es que este hacerse a sí mismo, esta férrea voluntad moderna, apela continuamente a los valores ancestrales del linaje. Esto es, por un lado, que la estirpe se configura en la voz de Orsini como una fuerza *en contra* de la familia biológica en tanto esta articula los mandatos sociales. Por otro, la estirpe, cruzada con la confianza en el esoterismo -que asegura a Vicino Orsini una vida sin término- significa un recurso de distinción, de confianza en un destino que se sobrepone a las contingencias social y biológica, incluso a su propia condición de monstruo.

Pier Francesco transforma su monstruosidad -como cuerpo deforme o como inmoralidad- en el signo inconfundible de su aristocracia. La verdadera libertad que encuentra es aquella que le permite ser anómalo sin restricciones dentro de un linaje noble. ¿Quién otro podría otorgarse la libertad de explorar las variantes de la monstruosidad sin rendir explicaciones a nadie? Vicino halla en su monstruosidad un privilegio al que solo puede acceder aquel que tiene una estirpe soberbia. La diferencia entre la primera y la segunda versión de Orsini es la elección de ser monstruo como versión posible de la nobleza. Vicino hace que la monstruosidad sea un privilegio de clase.

Este juego de espejos deformantes de una novela partida en dos se estrecha en la configuración de la belleza de los cuerpos. En los primeros capítulos de *Bomarzo* Vicino es el espectador de los bellos cuerpos de sus hermanos y de sus amigos, de la corte de los Médicis, de las bellas mujeres del burdel de Pantasilea, de los caballeros que saludan al emperador, incluso de sus ayudantes y esclavos, cuadros de estética renacentista en los cuales Orsini se reduce a una mirada excluida y deseante. Hacia el final de la obra, la "corte de los milagros" -efectivo anacronismo de Mujica- se reúne alrededor del duque, pero ya no es un cuadro de jóvenes ni de bellos; los cuerpos de la corte de Orsini son los mutilados de las guerras, prostitutas viejas, un nigromante con aspecto siniestro, asesinos en fuga (el *Lorenzino* que ha mutado en *Lorenzaccio*), espectros y muertos. Todos ellos no merman el abolengo del duque, por el contrario, hacen que la casa Orsini sea la más distinguida, la diferente, la aristocrática. El cuadro de cuerpos maltrechos muestran, por otro lado el vigor del monstruo, que ha resistido todo tipo de marginaciones e intentos de eliminación. En el mismo sentido, entre Hobbes y el oxímoron, muestra la fuerza del débil, de aquel cuyo destino era el encierro y la vergüenza, que hace de sí mismo un noble, y de su corte una profusa variedad de distinguidos pares.

A pesar de ello, Orsini se considera más que cualquiera que lo rodea; se repugna

ISBN 978-987-3617-74-4

permanentemente, de acuerdo a sus descripciones, de esos cuerpos maltratados y extraños cuya vida en comparación con la belleza que tuvieron alguna vez aumenta su carácter monstruoso, puesto que no hay nada que repela tanto a la forma como la vitalidad de los cuerpos. El duque se presume más que ellos; su voz conserva un resto moral y culposo con doble pertenencia, por un lado a la vida profana de su palacio y de su corte, por el otro, a una instancia por encima de ese mundo festivo al que reprueba en miras a una belleza y a una moral que le son esquivas -la ética y la estética son dos planos por momentos indiferenciados en Mujica Lainez-.

Hay otro aspecto en *Bomarzo* ligado a la monstruosidad de Orsini, descrita por el personaje como "sexualidad irresoluta, que trababan los complejos extraños" (2007: 465). Ese costado se imprime visualmente en el Jano esculpido en su jardín "que mostraba un rostro femenino y uno masculino, inseparables, y constituía para mí el emblema dual de eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y me acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios" (ibíd.: 600). De estas citas se puede inferir 1) que la sexualidad tiene etapas de superación sucesiva -cuya cúspide sería en la normativa heterosexualidad-; 2) la forma necesaria de un sexualidad binaria que aparece en sus variantes paradójicas de sexos opuestos y complementarios; 3) la manera mortificante que uno y otro formato encarnan para Orsini. Primeramente es necesario observar la anacronía de conceptos del psicoanálisis encorsetando prácticas de los personajes del siglo XVI, que presumen que Vicino no ha podido "avanzar" y ha quedado en una etapa intermedia, bloqueado, poseído por los "complejos" en vista de una sexualidad "resuelta" -¿acaso el deseo culmina en un punto final, inmóvil?-. La segunda cita, la de la figura de Jano, es más oscura; parece no solo querer abordar una alegoría de la bisexualidad; en cambio la idea de dos sexos "inseparables" sugiere un juego de miradas: desde un lado del duque hacia los cuerpos de varones y de mujeres, *indiferenciadamente*; del otro, de esta figura sacra e "inseparable" de *eros* hacia el duque, interpelándolo, acosándolo, buscándolo de tal manera que el personaje aparenta ser víctima de su propio deseo[2]. Aun así, la sexualidad del duque y de los que lo rodean se bifurca nuevamente en dos; uno, el sexo normativo, ligado a la procreación y a la normativa social de intercambio; dos, el sexo anómalo, disperso, profano, *perverso*, y por ende gozosamente monstruoso. No hay aquí categorías, las relaciones entre distintos e idénticos sexos y el travestismo no tienen nombre, es solo deseo y sexo practicado por la nobleza, y por ende un privilegio de la casta poderosa. Mujica Lainez pinta aquí un nuevo rasgo monstruoso de Orsini, vinculando la sexualidad anómala con la patología, pero también señalando esta libertad como signo de distinción[3].

Finalmente, en *Bomarzo* las recetas de la inmortalidad parecen rodeadas de imágenes indeseables: Paracelso quiere ser cortado en trozos entre excrementos de caballo; la fórmula de Orsini está aferrada entre los dedos secos de un cadáver. ¿No es, en este sentido, repulsiva la idea y el esfuerzo por una vida por encima del tiempo mortal del cuerpo? El episodio final de *Bomarzo* es clave en este aspecto. Pier Francesco se interna en la cámara de una de sus excéntricas esculturas, la

[2] Nótese el carácter divino que tiene la configuración de la sexualidad en este pasaje, se trata de las deidades griegas de Jano y de Eros y no del monstruo andrógino de Platón.

[3] El pasaje de Jano es citado también por Oscar Hermes Villordo en su biografía sobre Mujica Lainez (1991: 217), aunque sin hacer desarrollo al respecto, sólo aludiendo a que existen similitudes entre las inclinaciones sexuales del autor y de su personaje.

ISBN 978-987-3617-74-4

imponente *puerta del infierno*, representada por un gigantesco y aterrador rostro cuya boca sirve de puerta. Orsini traga la pócima que le dará la eternidad anhelada, pero descubre tarde que hay veneno mezclado con el brebaje. "El duque murió;- narra el protagonista- [...] murió de veneno, sin originalidad, como cualquier príncipe del Renacimiento" (: 696); el "pobre monstruo pequeño" (ibíd.) muere[4]. Este instante antes de su ocaso es uno de los momentos más hondos de la novela, porque la sensación de la muerte en las últimas palabras de Orsini desvanece el estrado moral que lo atormenta a lo largo de la narración, la razón queda suspendida[5], los demonios y los ángeles se alejan, los espejos ya no devuelven reflejos vejatorios, solo hay oscuridad en la cámara. La muerte le regala finalmente un instante, un relámpago ("la invencible, apaciguadora luz"), de la ansiada y escamoteada belleza pictórica que resplandece en una vida que se extingue y en un cuerpo que sucumbe.

2. Extensión y campo cultural

Cuando Eugenio Guasta escribió en *Sur* la reseña crítica de *Bomarzo*, solo recordó la anécdota del encuentro de Mujica con las extrañas esculturas italianas y con el palacio que dispararon la escritura de la obra. No pudo o no quiso hacer el análisis de la novela, a la que calificó de "casi anacrónica". Solo hacia el final, señaló: "*Bomarzo* tal como está escrita en estas memorias fabulosas del señor de Bomarzo, no la hubiera escrito, no la escribiría hoy un europeo. Solo pudo escribirlas un 'bárbaro' refinado al que no bautizaron en Santa María de Traspontina" (1963: 74). Es cierto: la novela es una rareza cultural a destiempo; ningún autor europeo contemporáneo a Mujica hubiese escrito sobre las remembranzas *postmortem* de un noble italiano del Renacimiento. Tuvo que ser un sudamericano, uno al que esos escenarios le parecieran insólitos, el que pudo hacer de ellos el marco de una narración "fabulosa", término con el que Guasta quería subrayar más el aspecto excesivo que la calidad de la novela -en uno de sus viajes Mujica anotó: "estaba movido por ese amor a lo muy antiguo que es muy propio de los que hemos nacido en los países jóvenes" (1984: 104)-. Pero no menos extraña era para el campo cultural e intelectual argentino, polarizado por los idearios de compromiso de la palabra, politización y renovación de los lenguajes, en una coyuntura política y social singularmente tensada por los conflictos sociales, por las variantes de la modernización y por el complejo juego político posperonista (v. Sigal, 1991; Terán, 1991).

Bomarzo aparece en 1962 como una obra a contracorriente. ¿Pero cuál era la rareza de este pesado hito, según Enrique Raab (1975: 1), de ese "extenso pastiche narrativo"? Es

[4] Más adelante, en *Cecil* (1975), Mujica Lainez describe a los decadentes emperadores romanos con palabras semejantes: "fueron tristes monstruos, incomprensibles para nuestra mentalidad, pues pese a que los gobernantes de hoy están lejos de ofrecerse como paradigmas, por lo menos practican el arte del disimulo" (p. 144), palabras que valen para el jorobado de Bomarzo: ellos tienen el poder suficiente para obrar a su antojo sin tener que velar ninguna de sus acciones.

[5] Sobre la puerta de la *boca del infierno* está inscripto "Dejen todo *pensamiento*, ustedes que entran", en vez del más conocido verso "dejen toda *esperanza*" del texto de Dante.

ISBN 978-987-3617-74-4

una obra anómala por su montaje en un tiempo, un espacio y un mundo remotos. Tal montaje entendido como cosmopolitismo fue interpretado, de acuerdo a los valores emergentes del campo, como escritura reaccionaria[6]; no obstante ese carácter de *Bomarzo* le dio posibilidades de fácil traducibilidad y difusión[7]. Esto es, si la tendencia -y la tendencia no es totalidad- cabalgaba sobre el realismo social y modernización, la novela de Mujica aparece a espaldas de la corriente, y este gesto contrera se escapa, merced a su traducibilidad, por la tangente de la cultura *por encima* y *por debajo* de esta tendencia. *Por encima*, en la alta cultura, a través de las versiones de Bomarzo en cantata y ópera, ambas llevadas a los escenarios por Ginastera y estrenadas en Estados Unidos en 1965 y 1967 respectivamente. *Por debajo*, en la cultura popular, a través del volumen de historieta que publicó *Intervalo* en 1972, revista que en sus anuarios editaba versiones cómic de narraciones de Pérez Galdós, Hugo Wast y Alejandro Dumas, entre otros escritores afines al mundo de la historieta y a la épica popular[8]. Con *Bomarzo*, Mujica Lainez parece despegarse momentáneamente de la literatura argentina para convertirse, en el menos interesante de los casos, en un escritor de un internacionalizado *best seller*, en el mejor, en un autor de una narrativa popular.

Hay algo más que se desprende de la consideración de "extenso pastiche" de Raab (y con esto de pastiche no quería subrayar ninguna técnica de pintura novedosa, sino remarcar el carácter monstruoso de la novela) y es la profusión de escritura en Bomarzo, una extensión que es estéticamente excesiva en relación con el registro a veces convencional y otras manierista de Mujica[9]. Exceso que se puede entender en la cantidad de páginas contenidas en *Bomarzo* -según la edición varía entre las 600 y 700 páginas, en uno o en dos volúmenes-[10]. ¿No son acaso, parte de *Bomarzo*, la atención exigida sobre las largas cavilaciones y miedos del duque; sobre los recovecos del lenguaje alambicado de Mujica? *Bomarzo* podría haberse escrito con muchas menos palabras; Mujica decidió por expandir hasta el cansancio las observaciones, los rodeos y los episodios para obtener una obra *desmedida* cuyo resultado repeliera cualquier cercanía con la economía[11] y con la modernidad. Ello con un lenguaje que en la segunda mitad del siglo XX se lee rancio, sí, pero también

[6] Alejandra Laera comenta en este sentido que Bomarzo imprime "un gesto cosmopolita que, en el contexto politizado de los años de 1960, sería leído, en el mejor de los casos, como inconstancia o banalidad, y en el peor, como copia devaluada o sumisión a los valores culturales coloniales" (2005: 13).

[7] Mujica, irónico, defendía ese carácter inconmovible de su escritura. En la revista *Confirmado* comentaba frente a las novedades literarias: "Para escribir *Bomarzo* es necesario documentarse leyendo increíbles cantidades de historia, lo que no deja tiempo para enterarse de la literatura sociologizante y otros pasajeros *derniers cris*" (1965: 43).

[8] La versión de Intervalo puede considerarse fiel al libro, respeta la síntesis del argumento capítulo por capítulo. El único episodio relevante censurado es el de la seducción y la violación de los hermanos Juan Bautista y Porzia, personajes que luego son introducidos en la narración sin mayores explicaciones.

[9] En 1965, luego de que publicara "El unicornio", ambientado en el Medioevo francés, el cronista de *Confirmado* la preguntaba a Mujica si su escritura no estaba "ajena al lector argentino de 1965". El escritor sólo respondió: "No me atreví hacer hablar lunfardo a los cruzados" (: 42).

[10] "Como ciertas obras musicales que consisten en silencio o duraciones mínimas, la extensión extrema es aurática y recuerda aquello que, detrás del arte, lo sostuvo durante siglos" dice Beatriz Sarlo en su muy interesante artículo "La extensión" (2004).

[11] El rechazo hacia la lógica racional es frecuente en la obra de Mujica Lainez. Por ejemplo, en *La casa*, la bella mansión de Florida es demolida para realizar un moderno edificio de oficinas. En *Los viajeros*, el palacete familiar es incendiado a partir de la explosión en una refinería vecina, imagen de la práctica y la lógica capitalista, destructor de la belleza.

ISBN 978-987-3617-74-4

de notable exuberancia. Uno y otro aspecto, la belleza y la extrañeza forman parte deliberada del ideario estético de Mujica: “la belleza es solo una forma modesta de lo raro” (Lezama, 1954: 259), le señaló a la revista *Criterio* algunos años antes de escribir *Bomarzo*.

Rodeando la cincuentena el duque Pier Francesco Orsini mandó esculpir en los alrededores de su palacio un conjunto de esculturas enormes, extrañas, desmedidas, contrariando adrede las tendencias estéticas de su tiempo con el fin de marcar su gusto personal por lo excéntrico, para convertirlas en un “libro de piedra” que contara a la posteridad su vida y sus visiones. En 1962, Mujica Lainez lo replicó haciendo de su Bomarzo un hito culturalmente extraño y por consiguiente uno singularmente distinguido.-

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Confirmado (1965). Manuel Mujica Lainez. Respuestas de un exquisito, en *Confirmado* N° 22. Buenos Aires, 30 de setiembre, 42- 43.

Cruz, J. (1997). *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Eudeba.

Guasta, E. (1963). Bomarzo, en *Sur* N° 280. Buenos Aires, febrero, 72-74.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos

Laera, A. (2005). Prólogo, en Mujica Lainez, M., *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lezama, H. (1954). 'No creo en las generaciones'…manifestó Manuel Mujica Lainez, en *Criterio* n° 1209. Buenos Aires, 8 de abril, 259 y 260.

Mujica Lainez, M. (1972). *Bomarzo*, versión historieta, condensación de Pedro Mazzino, ilustraciones de Daniel Haupt. Buenos Aires, Columba.

Mujica Lainez, M. (1975). *Cecil*. Buenos Aires, Sudamericana.

Mujica Lainez, M. (1984). *Placeres y fatigas de los viajes. Crónicas andariegas II*. Buenos Aires, Sudamericana.

Mujica Lainez, M. (2007 [1962]). *Bomarzo*. Buenos Aires, Sudamericana.

Negroni, M. (2009). *La boca del infierno*, prólogo de Jorge Monteleone, Guadalajara, Mantis.

Primera Plana (1965). Viaje al Parnaso, en *Primera Plana* n° 149. Buenos Aires, 14 de setiembre, 61.

Raab, E. (1975). El fugitivo del Paraíso. Diálogo con el novelista argentino Manuel Mujica Lainez, en *La Opinión* N° 1324, suplemento *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, 19 de octubre, 1-3.

Sarlo, B. (2004). La extensión, en *Punto de vista* n° 78. Buenos Aires, abril, 12- 18.

Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur.

Villordo, O. H. (1991). *Manucho. Una vida de Mujica Lainez.* Buenos Aires, Planeta.

ISBN 978-987-3617-74-4

Três faces do monstro: Beemot, Golem e Lilit como itens de um catálogo infinito, em O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges*

Paulo R. B. Caetano / Unicamp

O livro dos seres imaginários (*LSI*), de Jorge Luis Borges, é composto por uma série de verbetes (pouco) explicativos acerca de entes engendrados pela imaginação humana em diferentes épocas, contextos, lugares. Esses seres, alguns mais monstruosos que outros, encarnam uma fantasia que muita vezes é orientada pelo medo, muitas vezes pelo desconhecido. *LSI* é catálogo de seres díspares, arrolados pelo escritor argentino, que aponta para um sem-número de possibilidades que fomentam a concepção de seres fantásticos.

Por ter tal formato, essa "enciclopédia" borgeana parece apresentar um modelo de leitura caleidoscópica. Isso porque o próprio autor, no prólogo, já antecipa o "despregamento" das páginas desse livro: uma não dá sequência à outra, formando, à maneira de um catálogo sem mesura, um arrolamento de itens díspares entre si, com possibilidades de leituras não-lineares que sugerem a ideia de, ao mesmo tempo, incompletude e infinito, como se pode ver nesta primeira frase do texto preliminar: **"O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da agulha, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo."**. (Borges, 1985: XI).

A enumeração caótica que abre *O livro dos seres imaginários* já alude ao caráter vário das possibilidades de contato com esse texto. Estando no mesmo patamar um personagem literário e uma forma geométrica, o texto faz-se como um arrolamento de verbetes díspares, formando uma enciclopédia absurda que dispensa a leitura tipicamente linear. Ou seja, partindo do particular, de itens, do caráter pontual, Borges desenha o universal: nesse livro (apesar de ali não estarem explicitamente), fazem-se presentes todos os seres, todas as entidades e suas idiossincrasias, deixando à superfície da página o caráter monstruoso que é passível de atribuição aos diversos entes. Nesse prólogo, o autor argentino sugere a onipresença do teor díspar entre os seres e, também, o caráter horrífico de alguns desses entes, fazendo com que o livro seja, assim, uma obra desmedida e atemporal.

Há ainda de se ressaltar que esse modo não-sequencial de lidar com o objeto livresco proporciona um questionamento que pode desestabilizar a noção de literatura. Fugindo às classificações clássicas de "romance", "conto", "texto em verso", etc., *LSI* configura-se como fragmentadas (talvez como a fantasia humana) narrativas, tidas como desconexas. Dessa maneira, o texto Borgeano instaura um questionamento acerca das redutoras classificações presunçosamente estáticas. Esse catálogo do infinito desconstrói uma noção de literatura e aponta para a insuficiência de critérios taxionômicos tidos como estáveis.

É razoável dizer ainda que, nesse livro, Borges parece denunciar um princípio ordenador das coisas. Para Lyslei Nascimento, "a presença de seres imaginários, ou monstros, em listas, catálogos, bestiários, constitui uma tentativa de desordenamento do arquivo do absoluto, da totalidade. Sob o signo da ironia, em *O livro dos seres imaginários*, pode-se vislumbrar o que, para

ISBN 978-987-3617-74-4

Borges, seria os monstros no arquivo do texto". (Nascimento, 2006: 10).

Esse processo de desestabilidade das coisas se dá também pela ausência de uma necessidade de sequenciação de páginas no processo de leitura. Podendo o leitor trafegar de maneira aleatória pelo livro, num saltar em que a direção pouco importa, já que a cada página aberta (independente do sentido) romper-se-á uma monstruosidade. Essa liberdade dada ao leitor pela configuração do livro aponta, supõe-se, para a perspectiva de revelia criada por Borges. A representação do acaso poderia, então, fazer referência à falta de uniformidade dos monstros engendrados pelo imaginário humano, bem como, mais amplamente, referindo à diversidade aleatória do real: um conjunto de possibilidades de acontecimentos, que formariam o acaso e a imprevisibilidade do acontecer, que se fariam presentes na experiência humana, mas que, dessa feita, foram concebidos como forma de monstro. Ou ainda: o monstro viria como consequências do "estar no mundo", viria como resistência à opressão vária do real,

Tal tirania ou perseguição pode ser vista em *LSI*, por exemplo, no verbete referente ao Golem, o ser desmesurado em força e estatura que, em algumas versões da lenda, teria como função proteger os judeus de investidas inimigas. Nesse caso, essa monstruosidade é criada como elemento de resistência, e a ficção viria como ordenador do caos a fim de proporcionar dignidade ao homem. O monstro, portanto, é um importante bem cultural, pois produz narrativa.

Sobre o Golem, Borges afirma: "Sobre a testa será tatuada a palavra *Emet* que significa *verdade*. Para destruir a criatura, se apagará a letra inicial, porque assim resulta a palavra *met*, que quer dizer *morto*". (Borges, 1985: 79). Essa passagem representa bem a possível metonímia que carrega o Golem: fruto da mente de um rabino que o criou, esse ente aludiria ao processo criacional. Isso porque ele é formado a partir do barro (metáfora preciosa para a ideia de criação) para proteger os judeus das investidas inimigas, como é dito em algumas versões da lenda. Desse modo, ao rabino atribuir-se-ia o duplo papel de pai criador. Vale dizer também que além da presença do misticismo judaico perpassado na cabalística combinação de letras, esse pai, na lenda, pode fazer menção a Deus e ao desejo do homem de ser como este: criar, a partir da terra (simbolizando também a figura materna), um ser à sua semelhança.

Essa criação do misticismo judaico apresenta traços indeléveis de monstruosidade. Apesar de em algumas versões de sua lenda o Golem proteger a comunidade judaica, seu aspecto lamacento ajuda na construção da perspectiva de que esse ente é um monstro. Sua morfologia imprecisa, a repugnância oriunda de corpo lamacento, sua força desmesurada e altura inumana fazem com que esse ser possa ser visto como um monstro.

› *Beemote: à semelhança do desejo.*

O caráter caleidoscópico de *LSI* se dá também, como já foi dito, pela diversidade dos monstros arrolados no volume. Enquanto que num momento tem-se um ser amorfo como o Golem, fazem-se presentes também entes com morfologia mais definida como, por exemplo, os "Animais dos espelhos" que, segundo o texto, são seres que uma vez saíram do espelho, subjugaram os homens, mas acabaram vencidos, expulsos de volta para o lado do reflexo e fadados, por castigo, a imitar os gestos dos homens. Ou seja, esses entes teriam a forma humana ou daquilo que para frente ao espelho, algo do mundo real, "modelando" o reflexo.

ISBN 978-987-3617-74-4

Nesse ponto, é interessante ressaltar que o monstro é o outro que, ao mesmo tempo, é semelhante, familiar. Freud, em "O estranho", discorre sobre a etimologia do substantivo do título - *unheimlich* e *heimlich* – expondo que o estranho está dentro do familiar, do doméstico, um aparente paradoxo presente no termo em alemão: **"Em seu estudo do "estranho", Jentsch destaca com muita razão o obstáculo apresentado pelo fato de que as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento [sentimento de estranheza]. De fato, o próprio autor da presente contribuição [Freud] deve declarar-se culpado de particular obtusidade da matéria, onde a extrema delicadeza de percepção seria mais adequada. Há muito tempo que não experimenta ou sabe de algo que não lhe tenha dado uma impressão estranha e, deve começar por transpor-se para esse estado de sensibilidade, despertando em si a possibilidade de experimentá-lo. Todavia, tais dificuldades fazem-se sentir desanimar de encontrar exemplos nos quais a qualidade em questão será reconhecida sem hesitações pela maioria das pessoas".** (Freud, 1980: 02) [colchete nosso].

Partindo do pressuposto de que a rotulação do que é estranho, monstruoso, é algo parcial, sujeito às intempéries do temperamento, Freud antecipa um fato na história do animal bíblico listado por Borges, o Beemote. Este, uma versão alarmada do elefante ou do hipopótamo, é facilmente tido como monstro, principalmente por seu desmedido tamanho, mas para seu criador, Deus, o animal é tido como obra-prima, como mostra o livro de Jó. Tal juízo se comprova no quadragésimo capítulo do livro de Jó, citado no *LSI*, em que o personagem depois de, segundo o relato bíblico, muito sofrer, começa a dar voz a suas dores. Mas Deus aparece a ele de maneira vigorosa, mandando-o ser forte como o Beemote: **"Os seus ossos são como coxas de bronze: a sua ossada é como barras de ferro. Ele é obra-prima dos caminhos de Deus: quem o fez lhe apegou a sua espada. Em verdade os montes lhe produzem pasto, onde todos os animais do campo folgam"**. (Borges, 1985: 47). Faz-se notável o fato de a natureza parecer estar a serviço dessa criatura. Um ser que a princípio seria ordinário, com exceção de seu tamanho, é concebido como uma grande realização para seu criador, sendo digno de contemplação por este: o Beemote é tido por Ele como uma obra-prima e assim, não desperta horror em outrem; corroborando a ideia de que haja alguém que rotule o monstro como tal para este ser assim concebido. Além de referencial de força, o Beemote, em Jó, poderia ser considerado como exemplo de serenidade, pois no mesmo capítulo, Deus ainda menciona sua tranquilidade durante um suposto transbordamento de um rio, configurando-se assim, o monstro como aquele que serve de referencial.

Tal perspectiva encontra respaldo na etimologia do termo que remonta à vontade dos deuses, como afirma o *Dicionário Houaiss*: **"*Monstrum*, objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia vontade dos deuses"** (Houaiss, 2001: 1955). Ao suposto símbolo de paciência, Jó, é exposto, num ser descomunal, o modelo de serenidade preconizado pela divindade.

Além do caráter amorfo do Golem e do tamanho descomunal do Beemote, diversas marcas conferem monstruosidade a um ser, o que faz com que o repertório do bestiário borgeano seja ainda mais amplo. Para Luiz Nazario, em *Da natureza dos monstros* (1998: 26 – 40), traços como o descontrole de cyborgs e clones, a ubiquidade de "Os pássaros", de Hitchcock, a unicidade sacralizadora do King Kong, a ferocidade, voracidade, indestrutibilidade e contaminação por doenças conferem um teor de monstruosidade a um ente. Nesse livro, o autor,

ISBN 978-987-3617-74-4

tendo como objeto seres emblemáticos do cinema, discorre sobre essas outras peculiaridades que fazem com que um monstro seja um monstro.

Já para Noël Carrol, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, a discussão em torno dos seres horríficos reside nas sensações que o indivíduo tem frente a eles. Destarte, Carrol se ocupa em tratar da recepção do espectador frente a um monstro num cinema, por exemplo. Para esse teórico, um ser pode provocar horror em outrem por meio da repugnância. Esta pode se dar pelo aspecto físico, pela possibilidade de contaminação de doenças ou ainda por comportamentos que são de ordem moral. Um homem que pratica incesto ou comete um assassinato pode ser visto como uma ameaça moral. Assim, o que desestabiliza padrões morais culturalmente estabelecidos pode ser encarado como monstro, pois se configura como uma intimidação.

Assim sendo, o Golem enquanto monstruosidade pode alarmar por seu tamanho, por seu aspecto lamacento, por sua força, causando pavor e/ou repugnância em quem o vê: os inimigos, os elementos causadores do medo, da opressão à comunidade judaica. Já o Beemot é usado como referência de serenidade, de estabilidade frente aos percalços da experiência humana. Contudo, em ambos os casos, os monstros estão diretamente relacionados a um desejo de segurança.

› *Lilit: monstro do temperamento e do acaso*

Na esteira dessa perspectiva, um dos seres que se aplicam a essa ponto de vista, está Lilit. Essa **"mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos"** (Borges, 1985: 118) é descrita como uma bela figura feminina. Ela, para o misticismo judaico, foi a primeira mulher, antes mesmo de Eva. Mas, por medir forças com Adão, foi expulsa do paraíso e transformada em serpente. Em algumas versões da lenda, prega-se que ela é responsável por partos que não têm bom resultado. Desse modo, ela seria como uma representação da fatalidade fisiológica.

Esse ente descrito por Borges, aludiria ao temor por causa da mulher. A Lilit vem, assim como o Golem, como um produto do medo, da dificuldade em domar o acaso com suas fatalidades e subjugar o temperamento feminino.

Corroborando a ideia de que *LSI* é um catálogo vário, pode-se trazer à vista a diversidade de origens dos monstros ali arrolados. Sendo Lilit e Beemote como seres horríficos que dialogam com a narrativa bíblica, há ainda menção a imaginários alhures, como se pode ver no fato de estarem presentes seres oriundos do oriente como, por exemplo, o Elefante que predisse o nascimento de Buda; seres do imaginário popular - **"A imaginação popular os vê como duendes barbudos"** (Borges, 1985: 105); entes provenientes dos mares Árticos e relatados na literatura inglesa como o hibridismo da mulher pássaro Youwarkee. Esses parcos exemplos aludem à sugestão de infinitude do livro de Borges, mostrando assim o sem-fim ficcionalizado pela espécie humana, num livro sempre incompleto, abarcador.

Tema recorrente nas narrativas borgeanas, a sugestão de infinito é também desenhada no conto "Ruínas circulares", no qual se cria um efeito de espelhamento ao tratar da história dentro de um sonho que era prenhe de um segundo sonho e este, de um terceiro, e assim por diante. A insinuação do interminável, em Jorge L. Borges, ainda ocorre por meio de um procedimento linguístico (já citado neste texto) entendido como "enumeração caótica". Tal

ISBN 978-987-3617-74-4

recurso se faz presente no conto "O idioma analítico de John Wilkins". Nele, o autor se vale de uma suposta divisão acerca dos animais feita em uma enciclopédia chinesa. Dentre as categorias lá presentes, é válido citar algumas a título de exemplificação: os animais pertencentes ao imperador, os que estão embalsamados, os cães soltos, os que se agitam como loucos. Nessa divisão insólita, além de um riso que anda com a leitura, fica à espreita uma sistematização que não consegue descrever a heterogeneidade contingente do real.

Assim, o catalogar do escritor argentino aponta para a idéia de impossibilidade de uma lista completa, já que, sendo essa uma tabela infinita, seria, consequentemente, impossível terminá-la. Sobre isso Auerbach, cita Rabelais: "**Nossa análise permitiu (...) reconhecer um princípio essencial para o seu modo de ver e de apreender o mundo: o princípio do redemoinho baralhador, que mistura as categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos".** (Auerbach, 1971: 223).

A metáfora do redemoinho baralhador pode sugerir a impossibilidade da conclusão do catálogo dos seres, tendo em vista o caráter diverso - e também intercambiante entre si - dos seres, além de insinuar a existência de um agente provocador da amalgamação. Assim, seria lícito dizer que o efeito de espelhamento proposto por Borges no prólogo alude à idéia de que todos os entes são formados pelos seus próprios elementos (como o ponto, por exemplo, mencionado no prólogo), mas numa escala menor, e que, apesar dessa sistematização, existe um "redemoinho baralhador" que parece apontar para a incapacidade do homem de apreender o real, das formas do acontecer.

Para tornar consistente tal incompletude, é importante citar Foucault. Em *As palavras e as coisas*, o filósofo discorre acerca do papel do monstro e do fóssil na evolução dos seres. Nesse texto – "Monstros e fósseis" –, é exposto o lugar aquém onde as taxonomias ficam em relação à história natural, ou seja, fica patente a dificuldade do homem em apreender alguns dos elementos fomentadores das mudanças que os seres vivos sofreram/operaram no contínuo do tempo. Dessa maneira, Foucault discute a função que o monstro e o fóssil detêm: **"(...) o monstro e o fóssil nada mais são que a projeção em retrospectiva dessas diferenças e dessas identidades que definem, para a *taxinomia*, a estrutura e depois o caráter. Eles formam, entre o quadro e o contínuo, a região sombria, móvel, trêmula, onde o que a análise definirá como identidade não é ainda mais que pura analogia; e o que ela definirá como diferença assinalável e constante não é ainda mais que livre e casual variação.** (Foucault, 2002: 217).

Nesse texto, o autor escreve acerca da história da natureza e como monstros e fósseis são recursos para se pensar sobre as intempéries que atuaram nas modificações que os seres sofreram ao longo da história. Assim, tempo e duração estariam à parte do que Foucault chamou de "contínuo", esse processo de casuais mudanças nos seres (às vezes chamado de evolução) e, então, o monstro teria papel fundamental no processo de construção da identidade.

Faz-se razoável dizer que, pela incapacidade do homem em perceber as supostas leis que ditam a variabilidade do acontecer, ele parece criar maneiras de conceber a profusão de eventos na experiência humana que fogem ao poder de sua interferência, numa impotência ou despeito ao "agenciador" do acontecer. Destarte, as categorias que não dão conta da contingência dos objetos propiciam a criação da exceção, do diferente – do monstro. Assim, tendo em vista o arrolar de Borges em *LSI*, o conjunto de seres estranhos e díspares ali presente provê ao leitor

ISBN 978-987-3617-74-4

um sem-número de leituras, assim como se fazem incomensuráveis as ocorrências que formam o viver.

Quanto às especificidades dos seres de *LSI*, o fantástico aparece tão rico como o imaginário das regiões mais inóspitas. Ou seja, marcas contrastantes como agigantamento e nanismo são fomentadores de criação (e rotulação) de seres insólitos oriundos de diversas partes do globo. Daí pode-se delinear a presença do inefável nessa tipificação: sendo o monstro o gigante, o anão, o amorfo, o reflexo no espelho, o ponto, a agulha, o catálogo de Borges se configura como um incorrigível livro incompleto, infinito, pois o que tem vida, o que é da ordem do acaso pode tanger o estranho, o novo. Sendo enciclopédia do absurdo incontável, *LSI* constrói-se com um sem-número de referências, como texto intangível, fugidio: literatura.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Auerbach, E. (2002). A cicatriz de Ulisses, en *Mimesis.* São Paulo, Perspectiva.

Borges, J. L., Guerrero, M. (1985). *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen V. C. Lima. Rio de Janeiro, Porto Alegre, Globo.

Borges, J. L. (2007). *Ficções*. São Paulo, Companhia das Letras,.

Borges, J. L. (2000). O idioma analítico de John Wilkins. Obras Completas II. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Globo.

Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, Papirus.

Foucault, M. (2002). Monstros e fósseis, en *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.

Freud, S. (1980). O estranho, en *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro, Imago, 01.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva.

Nascimento, L. (2006). Monstros no arquivo. In: *Congresso Internacional Abralic.* Rio de Janeiro, UERJ.

ISBN 978-987-3617-74-4

Rito y performance: la Hybris *en* Balbina de Iansã y *en* María Antonia

Marcos Antônio Alexandre / Faculdade de Letras, UFMG

Los rituales representan uno de los lenguajes que se transformó en objeto de investigación de los estudios de la performance a lo largo de los años. A partir de esta perspectiva, el rito, muchas veces, es visto como una posibilidad de rescatar la memoria corporal, y, a su vez, la memoria colectiva de una comunidad o un pueblo, por medio de la lectura de los movimientos, danzas, canciones, mitos, rememoraciones y de otros elementos que lo integran. En los estudios de la performance, el rito también puede ser visto como una forma de recuperar y, a la vez, transmitir la memoria social y colectiva. En el campo del teatro y de las manifestaciones performáticas artísticas, considero que esta relación se concreta a través de la incorporación de los rituales afrodescendientes en los textos dramáticos y en las propuestas espectaculares con vistas a proponer la resignificación de los elementos que forman parte del rito y de la performance. Esto por medio de sus respectivas incorporaciones escénicas en los enredos propuestos por autores que se dedican a la dramaturgia y que dicen respeto a las temáticas relacionadas con el negro y su cultura.

En contrapartida, el concepto de *hybris* ha sido aplicado frecuentemente con relación a los protagonistas de las tragedias que desafían a las leyes vigentes en la *polis* y las prohibiciones de los dioses. En este sentido, esa trasgresión de esos personajes — es decir, la falla trágica, la *harmartia*— se revela como uno de los elementos de composición dramatúrgica que merece ser analizados más detenidamente en este trabajo. Por lo tanto, se presenta como propuesta hacer un análisis de como se confluyen los elementos trágicos a través de los rituales performáticos y del universo mítico del candomblé y de la santería en las piezas *Balbina de Iansã*, del dramaturgo brasileño, Plínio Marcos, y *María Antonia*, del cubano Eugenio Hernández Espinosa. En estas piezas podemos observar que la desmedida, o sea, el exceso, el descomedimiento, la desmesura, la violencia, la insolencia, el ultraje, todas estas características que integran el concepto de la *hybris* y que forman parte, consciente o inconscientemente, de los personajes centrales de las dos obras.

Con la escritura de la pieza *Balbina de Iansã* (1970), Plínio Marcos coloca en cuestionamiento dos corrientes religiosas: el candomblé y el cristianismo, específicamente la religión católica. El texto dramático integra los musicales de la década de setenta llevados al escenario por el autor que reveló compositores y músicos de *rueda de samba* paulista. Marcos, al escribir y dirigir *Balbina de Iansã*, tenía como una de sus preocupaciones básicas "denunciar a la importación de cultura que va cada vez más aplastando nuestra cultura popular"[1] (MARCOS *apud* VIEIRA, 1994, 163).

1 Texto en el original en portugués. Traducción mía (todos las citas cuyo original está en portugués incluidas a lo largo de este texto fueron traducidas al español).

ISBN 978-987-3617-74-4

La obra relata la historia de amor de Balbina (blanca, hija de Iansã) y *João* (negro, hijo de Changó) en una casa de candomblé retratando los elementos que forman parte del ambiente: imágenes de santos/orishas y entonación de toques del candomblé. Es el único texto del autor en tres actos, además de ser el único cuya temática es una historia de amor, una tragedia inspirada en *Romeo y Julieta* y ambientada en un terreno usado para los rituales. Raymond Williams, releyendo Hegel, argumenta que

> La tragedia considera el sufrimiento como "pendiente sobre personajes activas enteramente como consecuencia de su propio acto" y reconoce, además, la "sustancia ética" de ese acto —un envolvimiento del personaje trágico con él— como opuesto a "ocasiones de contingencia enteramente externa y circunstancial, ocasiones para las cuales el individuo no contribuye, y por las cuales él también no es responsable, como enfermedades, pérdidas de propiedades, muerte y similares". (WILLIAMS, 2002, 54-55)

Los rasgos de la tragedia van siendo delineados con el desarrollo de la trama. Luego al inicio de las acciones dramáticas, la imagen de Yansa es rota. Eso puede ser leído como una señal de desgracia —por qué no una alusión al Oráculo griego— que es traído para el espacio del ritual. A continuación, *Boba* (una deficiente mental —hija de la cuidadora del lugar, *Zeninha*—, la responsable por dejar caer la imagen de Yansa, cuando escucha la voz de *Zefa* — la curandera responsable por la casa) come las ofrendas que *Zefa* le ofrece a Elegguá para tranquilizar la ira de la entidad —otro prenuncio de la tragedia. *Boba* se ve libre del castigo de *Zefa*, pues *Balbina* interviene a su favor, dándole protección, pero, a la vez, jura castigarla por la desobediencia.

Balbina es el elemento que encadena la tragedia. Expedito, un protegido de la curandera a quien ella le había "cerrado su cuerpo", es rechazado por *Balbina*, delineándose el inicio de las acciones trágicas. El desarrollo se da con el pedido que *Expedito* le hace *Zefa* para que ella le entregue *Balbina*. Sin embargo, ella ya la tenía "donado" al doctor *Souza*. En seguida, *João Girco*, integrante del grupo de *Angóis* (una casa rival), es introducido en el conflicto. Llega al lugar atraído por la fiesta en el espacio ritual de Piedra Blanca, de Madre *Zefa* y así que mira *Balbina* —como en la obra shakespeariana— se enamora. *João* y *Expedito* acaban luchando físicamente por el amor de *Balbina*: *Expedito* mata *Tuim* por las espaldas y es vengado por el amigo que lo atinge con el mismo cuchillo — otra intertextualidad que podemos establecer con la tragedia de Shakespeare. De esta contienda, merece la pena poner énfasis en el parlamento de *Expedito* que, antes de morir, pone en jeque el poder de Zefa: "Curandera… de mierda... ¿Don... de está mi cuerpo cerrado?... ¿Dónde… fracasada..." (MARCOS, s.d., 28). A su vez, *Zefa*, con miedo de perder el poder, acusa *Balbina* como la responsable por la tragedia:

> Pueblo de Piedra Blanca, espacio de Oxalá donde Zefa es primera. Fue Balbina que arrastró la desgracia a ese campo. Fue Balbina. Es ella la que tiene la culpa. Ella fue contra la voluntad de Madre Zefa! Incorporó Yansa de engaño. Zumbó de los *Encantados*. Y trajo la ira de los Orishas contra la casa de Zefa. Destruyó nuestro Aché de fuerza, ha roto el misterio de cuerpo cerrado de Expedito y hizo la sangre rolar. Balbina ha quedado con el hechizo de la Boba. Necesita limpiarse en el tronco. Así tiene que ser para casa de Zefa verse libre de la desgracia que la cosa hecha en el mal lanzó para arriba de nosotros. Pongan ella en tronco. Va a ser limpia con liana virgen. (*ibidem*)

Balbina es llevada al tronco, donde es apaleada para tener su cuerpo "desposeído". Sin

ISBN 978-987-3617-74-4

embargo, no se olvida de *João* y decide unirse a él, aunque esto va en contra el deseo de Madre *Zefa*. El acto que desata el conflicto es el rompimiento de *Balbina* —su desmesura— con su madre protectora, rechazando ser "caballo" de Yansa:

> ¡Deja mi cabeza zumbido, Yansa! ¡Pero yo no le pertenezco más! ¡Deja mi cuerpo marcado de laño, pero no le pertenezco mas! ¡Deja herida abierta, Yansa! ¡Pero yo no le pertenezco más! ¡Déjame dañada para siempre, Yansa, pero no le pertenezco más! No le pertenezco más! ¡No le pertenezco más! ¡No soy más de Yansa que dejó mi João desamparado! ¡No soy más de Yansa! ¡Que venga sobre mí la rabia! ¡Que me queme en el daño! ¡Pero no soy más de Yansa! ¡No soy! ¡No soy más de Yansa! *(Balbina agarra Yansa)* ¡Quiebro contigo Yansa! ¡Quiebro por gusto! *(Balbina lanza Yansa bien lejos)*. ¡Ahora no le pertenezco más! ¡No soy más yo! ¡No soy nada sin João. (MARCOS, s.d., 34)

En Plínio Marcos, al contrario de Shakespeare, no se mantiene el final trágico, pues el amor entre *Balbina* y *João Girco* se concreta, ellos luchan y logran vencer los obstáculos, incluso sin la ayuda de los Orishas para protegerlos. Ahora, uno contará solamente con el otro. ¿Es el rompimiento con los Orishas? ¿Habrá un castigo? El desenlace es abierto y cabrá al lector/espectador hacer sus inferencias...

Con este texto, Plínio Marcos, inicia un cambio en la temática de sus obras, pues, aquí, no aparece enfocada la miseria que acaba generando la degradación humana; aspecto que se convirtió en un rasgo de su dramaturgia como puede ser observado en *Barrela* (1959), *Dois perdidos numa noite suja* (1966) y *Navalha na carne* (1967), entre otras piezas. En *Balbina de Iansã*, sin lugar a dudas, el aspecto más relevante es el cuestionamiento hecho de la falsa creencia religiosa, que se concreta a partir del análisis del personaje *Zefa*. Por otro lado, no hay como leer este texto pliniano sin observar que el ritual performático también se revela como una temática central.

La interculturalidad[2] se da en *Balbina de Iansã* a través del entrecruzamiento cultural del candomblé con la religión católica. A partir de esta mirada, puedo reafirmar sucintamente que el texto relata la relación de los personajes, según las palabras del autor, dentro de un *centro de macumba*, poniendo énfasis en las acciones dramáticas de la protagonista que es protegida del Orishas Yansa y estableciendo un diálogo entre el culto africano y la religión occidental. El sincretismo religioso se evidencia no solo a través de las imágenes de los santos usados en las escenas —Jesús → Obatalá ["Tú ya sabes cual es Obatalá.Va a engañarme a mí que te parí que tú no sabes que Obatalá es este clavado en la cruz." (MARCOS, s.d., 2)], Ogún → San Jorge ["Changó no es Ogún. Ogún es ese a caballo (San Jorge). ¿Dónde ya se vio Changó montado?" (*ibidem*)], Santa Bárbara → Yansa ["Ahora Santa Bárbara que es Yansa." (MARCOS, s.d., 3)], San Benedito → Bitoto ["Bitoto es el negrito vestido de padre. Entonces San Benedito es Bitoto." (*ibidem*)]— sino también a través de los parlamentos de los personajes: "Saravá Changó. Pero soy de Santa guerrera Yansa. *Eparrei*. Santa Bárbara de fe. Ella me cubre." (MARCOS, s.d., 16)

María Antonia, la otra pieza analizada en este trabajo y de autoría de de Eugenio Hernández Espinosa, fue escrita en 1964 y llevada a la escena por primera vez en 1967. Se trata de su texto más reconocido, montado y publicado. Además de la obra haber sido reconocida

2 Según Patrice Pavis (1998, 40), "El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede lugar al de la interculturalidad. No basta ya, en efecto describir las relaciones de los textos (o incluso de los espectáculos), entender su funcionamiento interno; es necesario también y, sobre todo, comprender su inscripción en los contextos y las culturas y apreciar la producción cultural que resulta de estos desplazamientos inesperados."

ISBN 978-987-3617-74-4

como la mayor tragedia cubana, tuvo una versión cinematográfica realizada por Sergio Giral, en 1992. La religión y la relación con los orishas se hacen presentes en la dramaturgia como un todo:

> MADRINA. ¡Ay, Babá Orúmila, Babá pririní wala ni kofiedeno Babá Babá emí kafín aetie omi tutu, ana tutu, kosí aro, kosí ikú, kosí oyé, kosí efó, kosí iña, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, ¡siempre camino blaco! Babá, vengo a ti amanecida de dolor, vengo a tus puertas. Sin fuerzas para vencer lo malo que se le ha metido adentro a mi niña hermosa. ¡Ay, padre, desbarata con tu misericordia todas las llagas que le impiden avanzar hacia tu luz! Ochún shekesheke, afigueremo, Ochúm Sumí, Ochún yeyé moró, Ochúm Yumú, Ochún yalodde, ¡ay, virgencita de oro, tú que le guardas la voz y la sonrisa a María Antonia, tú conoces el vientre, sus ojos los conoces! Llévala por su andar hacia tu gracia! ¡No la dejes sola! ¡Ven, reina, mira que el dolor es tan grande que casi no puedo hablarte suave! ¡Misericordia, santos míos, misericordia! [...] Elegguá, guardián de las puertas y caminos [...] Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho. [...] ¡Ay, Yemayá bendita, que mi mano encuentre abiertas las puertas de tu templo! ¡Ay! (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, 263-264)

En el inicio del texto dramático, el lector –espectador empírico– ya puede notar que la religión afrocubana se convierte en uno de los hilos conductores del enredo cuando el personaje Madrina aparece de rodillas y de pie, detrás de ella, se encuentra María Antonia. Madrina pide a los Orishas que le abran los caminos a su ahijada, que es hija de Ochún, pero no quiere aceptarlo, no quiere verse sometida a las obligaciones de la religión. Todas deidades son invocadas para intervenir en el caso que es considerado grave entre los practicantes, pues rehusar el llamado del Orishas trae consecuencias graves. Este es el punto clave de la obra y el hecho de no aceptar la misión que le confiere el santo ya de por sí es un preanuncio de la tragedia que vivirá María Antonia. Es evidente que con ese comportamiento se revela la *hybris* del personaje: el orgullo y exceso de autoconfianza que conduce la protagonista a desobedecer los consejos de Madrina y, a la vez, a los preanuncios divinos revelados por el babalao. Queda evidente que la *hybris* de María Antonia la conducirá a la caída y a la inevitable punición, es decir, la muerte.

En el personaje María Antonia –y, a su vez, también en la obra como un macroorganismo social– se configura una profusión de sentimientos, emociones, actitudes que le da un carácter fuerte y contradictorio. Ella, como hija de Ochún[3], tiene todos los hombres sometidos a sus encantos, hace lo que le da la gana con ellos, pero no consigue quedarse con su verdadero amor, Julián. Todas las acciones dramáticas del texto van siendo construidas en *un crescendo* que genera distintos momentos de conflictos y situaciones en que la fuerza del personaje puede ser observada. Su constante explosión de sentimientos van, en el desarrollo de las acciones dramáticas, reforzando la falla trágica, que la levará a la muerte. En este transcurso, María Antonia seduce a *Yuyo* –que, además de emborracharse, abandona a la esposa, Matilde– y después lo abandona: "¡Obatalá, desbarata a esta mala mujer! Hazla arder en llanto; tuércele los caminos y que no tenga tranquilidad ni sosiego!" (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, 305) Este

3 http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum. "Ochún es un orisha femenino de la nación Ijexá adotada y venerada en todas las religiones afrobrasileñas. Es el orisha de las aguas dulces de los ríos y cascadas, de la riqueza, del amor, de la prosperidad y de la belleza, en Ochún, los fieles también buscan auxilio para la solución de problemas en el amor, ya que ella es la responsable por las uniones y en la vida financiera, tanto que muchas veces es llamada de Señora del Oro que otrora era del Cobre por ser el metal más valioso de época." En un bibliografía en español es descrita como: "La sensual, despreocupada e presumida Afrodita yoruba, deidad de las aguas y del amor en la *Santería* cubana. [...] En el panteón cristiano se sincretiza –según afirma la tradición– con la popular Virgen de la Caridad del Cobre patrona de Cuba." (RIVERO GLEAN y CHÁVEZ SPÍNOLA, 2005. 415-416.)

ISBN 978-987-3617-74-4

deseo de Matilde –la esposa traicionada– será cumplido; evidentemente, todo se concreta asomado al hecho de María Antonia no seguir los preceptos de la religión, como fue evidenciado anteriormente.

Las acciones dramáticas son encadenadas hasta que se presenta el encuentro del triángulo amoroso que llevará al final trágico. Julián es campeón de boxeo y un conquistador –la relación Julián (hijo de Changó[4]), María Antonia y Carlos. A Julián le gusta a María Antonia, pero no consigue dejar de involucrase con otras mujeres por gusto como un buen "macho". La relación entre los dos es carnal, un encuentro de piel, como se fueran hecho uno para el otro. Por otro lado, Carlos es un estudiante que se apasiona por María Antonia así que la ve: "He visto tu cara en el fondo del río. Te he hablado, te he visto en flor. En un árbol seco una vez escribí tu nombre: María Antonia." (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, 321) El encuentro de los dos es especial y onírico. Es como si se conocieran hace mucho. Ellos se revelan uno al otro:

> [...] Madrina me crió. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. [...] Fui hija de Ochún, pero la gente empezó a mirarme atravesado. Mi alegría molestaba. Me denunciaba. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos. (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, 324-325)

Los dos se aman, sin embargo, el destino de María Antonia, como en las tragedias griegas, está completamente entrecruzado a Julián que, a su vez, pretende viajar para luchar en otro país, no pretendiendo levarla. La idea de perderlo hace con que ella lo envenene, colocando un polvo (chequeté) en un jarro de jugo, que él bebe y muere. Tras muerte del hombre que ama, reaparece Carlos demostrando que la quiere de cualquier manera y diciéndole que vino a buscarla. Ochún posee su cabeza y ella juega con los sentimientos del estudiante: "No me robes, muchacho. Vete y vive. María Antonia no es mujer para ti." (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, p. 367) Ella se burla de él, ríe, baila provocativamente y eso hace con que él la mate: "Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende de él. Gira dando un grito. Ochún la ha poseído. Cae muerta." (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, p. 367) Carlos se da cuenta de lo que hizo.

La muerte aquí no solo confirma el desenlace trágico de la obra, sino también nos posibilita discutir y observar que el hecho de que la protagonista haya renunciado a su religión al rechazar seguir siendo "cabeza" del Orisha tiene su costo. Este acto de rebeldía –su *hybris* o, aún si preferimos, la lectura del derecho de uno seguir sus instintos primordiales y ejercer el libre albedrío–, aquí, es reivindicado sin derecho a la impunidad. No podemos dejar de mencionar el carácter didáctico que integra los mitos, patakines y fabulaciones que forman parte de la cultura y de la religión afrodescendiente. En este sentido, María Antonia se convierte en algo más grande que el simple relato trágico de una mujer delante de su tiempo, o sea, es un

4 http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4. "Chango fue el cuarto rey legendario de Oyó (Nigeria, África), tornado un Orisha de carácter violento y vengativo, cuya manifestación son los rayos y los truenos. Hijo de Oranian, tuvo varias esposas siendo las más conocidas: Oyá, Ochún y Obá. Chamgó es viril y justiciero; castiga los mentirosos, los ladrones y los malechores. Su herramienta es el *Oxê*: machete de dos filos. Es visto como un Orisha poderoso de las religiones afrobrasileñas. [...] Changó es considerado el rey de todo el pueblo yoruba. Orisha del rayo y el trueno, dueño del fuego, fue un gran rey que unió todo un pueblo. Fue él quien creó un de Egungun, siendo él uno de los Orishas que ejerce poder sobre los muertos. [...] Changó era fuerte, valiente, sin miedo y justo. Era temido y a la vez venerado."

ISBN 978-987-3617-74-4

macro signo de una cultura.

A partir de este breve análisis de las obras de Plínio Marcos y Eugenio Hernández Espinosa, quise demostrar que el rito performático y las relaciones interculturales pueden ser leídos como el eje central de las piezas de estos dos dramaturgos latinoamericanos que, a pesar de vivir en países diferentes, se encuentran interconectados por medio de los rituales afrodescendientes que integran las culturas brasileñas y cubanas.

De esta forma, también podemos establecer una lectura *ultra-cultural*[5] de los dos textos dramáticos, ya que la retratación del universo ritualístico y mítico nos remite a nuestros ancestros afrodescendientes comunes. La performance debe ser vista aquí como una posibilidad de rescatar fragmentos de la memoria colectiva que integra las identidades negras latinoamericanas (afrobrasileñas y/o afrocubanas).

A través de expuesto espero haber comprobado la presencia de la *hybris* y el carácter de espetacularidad y de performatividad de *Balbina de Iansã* y de *María Antonia*. En ambos textos dramáticos, los rituales representan no solo un lugar de representación mítica, sino también como la posibilidad de leer al negro y su cultura como espacio de *religare*, como una instancia artística en que la memoria y el rito son fuentes de expresión de vida.

Concluyendo creo aún que es importante aclarar que defiendo como postura crítica que los rituales al ser performatizados textualmente o escénicamente –sean en las relaciones del Candomblé o de la Umbanda (para hacer referencia a Brasil) o de la Santería (en Cuba)– acceden una matriz ancestral y se convierten en un acto de inscripción de cultura. Cultura esta que en definitiva no de limita (o, por lo menos, no debería) solamente al campo de las fabulaciones y de las enseñanzas míticas. Al fin y al cabo, las palabras acribilladas, subrayadas, graficadas y gravadas en los cuerpos y en las reminiscencias de memorias de un sujeto –especialmente, del negro– y las acciones corporificadas y vivificadas en el acto de performatividade y de espetacularidade aún tienen mucho que decir. Y es justamente este el legado de las piezas *Balbina de Iansã* y *María Antonia*.

5 También según la denominación de Pavis (1994, p. 135), "ultra-culturales, en efecto, la busca, frecuentemente mítica, de las orígenes y de la pureza supuestamente perdida del teatro, el movimiento de regreso a la fuentes y a la reapropiación de los lenguajes primitivos, tal como Artaud los concebía."

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Glean Rivero, M., Chávez Spínola, G. (2005). *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Hernández Espinosa, E. (2007). *María Antonia. Teatro escogido*. Tomo I. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana, Letras Cubana, 261-368.

Marcos, P. (s/f). *Balbina de Yansã.* (cedido por Vera Artaxo, em 2002, no publicado).

Marcos, P. (1976). *Barrela: peça em 1 ato*. São Paulo, Global.

Marcos, P. (1978). *Dois perdidos numa noite suja.* São Paulo, Global.

Marcos, P. (1978). *Navalha na Carne.* São Paulo, Global.

Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción*- Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Pavis, P. (1998). *Teatro contemporáneo*: imágenes y voces. Santiago de Chile, LOM.

Viera, P. (1994). *Plínio Marcos*: A flor e o mal. Rio de Janeiro, Firmo.

Williams, R. (2002). *Tragédia moderna.* Tradução: Betina Fischof. São Paulo, Cosas & Naify.

Internet

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>. Acceso: 15 abr. 2008.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>. Acceso: 15 abr. 2008.

ISBN 978-987-3617-74-4

Dr. Rosa & Mr. Cara-de-Bronze

Andréia Garavello Martins / Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

O presente trabalho pretende abordar o tema *identidades e diferenças; o outro, o monstro e as transformações que se estabelecem entre eles* a partir de um conto - "Cara-de-Bronze" - do escritor, médico e diplomata brasileiro, João Guimarães Rosa, inserido na obra *Corpo de Baile,* coletânea de sete contos publicada em 1956.

O conto, que será nosso objeto de investigação, se passa em uma fazenda utópica localizada em espaço mítico, atemporal, a grande fazenda Urubuquaquá. Seu dono, o rico fazendeiro, Cara-de-Bronze, outrora um jovem ambicioso, e agora, enclausurado em um quarto da fazenda. O que sabemos sobre Cara-de-Bronze é através do falar dos vaqueiros, seus empregados. Rosa usa de diálogos como cenas teatrais para ir desenhando no nosso imaginário a figura do patrão:

> **O vaqueiro Doim**: Cara-de-Bronze...
> **Iô Jesuino Filósio**: Deve de ser tigrão de homem...?
> **O vaqueiro Adino**: Sempre foi. Derradeiramente, qualquer-coisa que abrandou, mas ainda dá para se temer... (Rosa, 1976: 85)[1]

Da narrativa de caráter nitidamente híbrido pode-se inferir dois tipos de monstros que se constroem em dicotomias múltiplas e complementares: movente e estático; recluso e exposto; doente e são; patrão e empregado etc. Para isso, Rosa transita por várias formas textuais, diálogos teatrais, ladainhas, incluindo uma parte em roteiro para cinema ou TV. O autor se inclui na narrativa: um dos vaqueiros, aquele que faz muitas perguntas sobre o Cara-de-Bronze, chama-se Moimeichego. Lembramos que em uma de suas correspondências com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa pergunta se ele notou a "brincadeira, na formação do nome Moimeichego: moi + me + ich + ego"? Bobaginhas"(Rosa, 2003: 95). Podemos pensar que a literatura torna possível fazer perguntas sobre aquilo que é diferente para nós, e o estranhamento e o desconforto provocados fazem parte da nossa condição humana, portanto parte do próprio autor, aliás, um médico. Um médico que dizia que "as pessoas não morriam, ficavam encantadas", o Dr. Rosa.

Para o leitor atento, *Rosa* demonstra como fabricar um monstro, seja ele humano que se faz mitológico (por uma espécie de efemerismo às avessas) como o vaqueiro Grivo, uma analogia com o monstro Grifo, metade leão metade águia; seja fabricado pelo falar das gentes que tecem palavras acerca do que é misterioso e afasta da sociedade os diferentes, como o fazendeiro rico do sertão, Cara-de-Bronze, personagem que dá nome ao conto. Resumidamente, o monstro vai aos poucos se constituindo sob diferentes percepções, informações contraditórias, exageradas, minimalistas, imprecisas e inexatas.

---

1 ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá no Pinhem*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1976. Limitaremos-nos daqui para frente a indicação das páginas.

ISBN 978-987-3617-74-4

Cara-de-Bronze parece padecer da lepra, doença que, no sertão como na cidade, em tempos remotos como nos dias atuais, aparta da convivência social aqueles que por esse mal são acometidos:

> O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-Lázaro, devia de ser, encontrar-se um rico fazendeiro nesse estado não era raridade. Lamentava-se a doença. (Rosa, 1976: 97)

Buscamos refletir sobre a *doença como metáfora,* pressupostos tomados da obra homônima de Susan Sontag, numa reflexão sobre a tuberculose e o câncer, (Sontag, 1984) que podem também ser aplicados na análise do conto, a doença que afasta e monstrifica como a lepra de Cara-de-Bronze, ou outras como a Epilepsia, a Síndrome de Down, a Esclerose Tuberosa, ou ainda qualquer outra chamada "especial", no entanto, ainda segregadoras, cercadas de preconceito, no limiar ao conceito de monstruosidades. Não são de todo humanos, pois não nos reconhecemos neles, ou ainda reconhecemos aquilo que em nós também é monstruoso.

Registrada a doença de Cara-de-Bronze, transformando-o em um monstro e de seu oposto, o cavaleiro-mascate-mensageiro Grivo, um monstro mitológico, que podemos inferir no conto pela observação da troca entre duas fricativas lábio-dentais: a letra f de Grifo pela v, detalhes que em Guimarães Rosa não devem passar despercebidos. Através de um caleidoscópio de formas literárias, o escritor mostra a união desses dois seres, paradoxo exemplar da humanidade. Quem melhor que um vaqueiro com patas de leão para correr pelo sertão e ver o mundo com olhos de águia, e depois voltar e contar tudo o que viu e ouviu? Quem melhor para ouvir o mundo que o doente enclausurado, criando ele próprio suas imagens? O conto aproxima o monstro mitológico do monstro construído na realidade: um rosto consumido pela lepra, o preconceito social que o afasta, a cultura que o monstrifica, nos cantares e falares do povo.

Assim, podemos pensar O Grivo, o monstro mitológico revelado em um vaqueiro, como uma figura lúdica, o Grifo, um monstro de brincar. Essa analogia do monstro é a parte agradável daquele que chamamos diferente que pode nos servir de divertimento: Grivo, o vaqueiro, é sempre esperado com expectativa pelos outros vaqueiros que gostam também de ouvir suas estórias, como gostam também de falar sobre Cara-de-Bronze, o outro lado do monstro, o obscuro, a sombra, "... Divertir na diferença similhante..." (Rosa, 1976: p.86). É interessante observarmos, como os falares das gentes fabricam um monstro:

> - Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos.
> - Ele parece uma pessoa que já faleceu há anos.
> - Tem os ombros repuxados pra cima demais...
> - É crocundado...
> - (...) o que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza. (Rosa, 1976:88-89)

Paradoxalmente esses dois aspectos do monstro, o bom e o mal, o assustador e o popular, o que provoca nojo e o que provoca admiração, são aproximados com o uso de recursos poéticos. Tais recursos não são criados pela linguagem, pelos variados gêneros literários utilizados pelo autor, e também materializados pela personagem do cantador, empregado mantido pelo fazendeiro para cantar na sua varanda: um aedo do sertão que canta as estórias que ouve, talvez para manter a imagem da vida pulsante lá fora dentro da mesmice do dia a dia

ISBN 978-987-3617-74-4

do patrão, talvez para manter calmo o monstro enclausurado na escuridão do quarto da fazenda.

O vaqueiro Grivo é milimétrico nas descrições daquilo que viu: Rosa usa em pé de página dezenas de nomes diferentes de árvores, por exemplo, e ainda ressalta que algumas são as mesmas, muitos nomes para a mesma coisa. Somente um monstro com olhos de águia para alcançar as minúcias da vida no sertão. Terra inóspita, de difícil travessia, só mesmo com grandes patas de leão. A analogia pode ser assim percebida, e lembremos: a mesma coisa pode ter muitos nomes.

Pensando sobre a doença como metáfora, podemos depreender que a alusão ao monstro mitológico no conto enfatiza a questão da diferença. Afinal, trata-se de um animal monstruoso, porque híbrido, uma diferença corporificada. Essa é a característica primeira do monstro: um corpo monstruoso. Quanto ao Cara-de-Bronze, a própria alcunha dada pelos seus vaqueiros e empregados, demonstra a diferença, quase materializada, como uma máscara que não se pode tirar: as erupções e feridas deixadas pela lepra, o que obriga o personagem a se enclausurar.

Se formos analisar o interior da matriz criadora de monstros, poderemos verificar que ela é formada por relações sociais, culturais, históricas e políticas. No caso do conto objeto desse trabalho, trata-se da segregação de um indivíduo pela visão grotesca que ele poderia provocar. Historicamente, a lepra foi associada durante muito tempo como uma doença do demônio e contagiosa. As pessoas acometidas pela doença eram apartadas da sociedade, viviam escondidas, e, quando pobres dependiam da caridade dos outros. Porém, se o doente possui boas condições financeiras, o afastamento do convívio social pode levar a certas auras binárias: mistério/desejo, fascínio/medo, desconfiança/curiosidade, atração/ repulsa. Essa situação não mudou muito na modernidade, mesmo depois da comprovação de que a lepra não era uma doença contagiosa, ainda temos colônias onde vivem os leprosos, muitas vezes pessoas da mesma família:

O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; (Donald, Hunter, 2000: 27)

Guimarães Rosa ao colocar juntos dois tipos de monstros, levando-se em conta a analogia do grifo, demonstra, a nosso ver, a possibilidade de compreensão da proximidade de conceitos que podem parecer opostos: a fantasia em torno dos monstros mitológicos transita também na criação cultural de outro tipo de monstro: aqueles que sofrem de doenças estigmatizantes.

Curiosamente, podemos nos perguntar por que aquilo que nos provoca repulsa, também nos instiga, como instiga os vaqueiros do personagem Cara-de-Bronze. Todos demonstram a vontade de entrar no quarto para ver o patrão, na impossibilidade disso, esperam o que lhes contará o Grivo. E nesses contares e cantares a figura de Cara-de-Bronze vai se desenhando para os vaqueiros e para o leitor, através de um mosaico de formas literárias criadas por Guimarães Rosa:

> Moimeichego: E – o homem – como é que ele é, o Cara-de-Bronze?
> O vaqueiro Adino: Ara, é um velho, baçoso, escuro, com cara de bronze mesmo, uê!
> Moimeichego: Você já viu o bronze?
> O vaqueiro Adino: Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas, também, eu não fui que botei o apelido nele...
> Moimeichego: Quem pôs? (silêncio de todos. Pausa)
> Moimeichego: Como é o homem, então, em tudo por tudo? Vocês querem me dizer?

ISBN 978-987-3617-74-4

> O vaqueiro Adino: Os traços das feições?
> Moimeichego: os traços das feições, os modos, os costumes, todo tintim.
> O vaqueiro Cicica: Estúrdio assim de especular... Que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando achar alguém, algum certo homem.
> Moimeichego: Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.
> O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, o Grivo... (Rosa, 1976: 85-86).

Os semelhantes em suas diferenças se aproximam, e é a esse vaqueiro, o Grivo, que outro monstro, separado de todos, trancado em seu quarto, confia a missão de correr pelo sertão para descobrir "o quem das coisas"; somente ele pode entrar no quarto da grande fazenda para relatar sua viagem. Bem a gosto de Guimarães Rosa, poderíamos fazer um trocadilho popular: um monstro cheira outro monstro. Ou que o um e o outro são o mesmo. Jogos de palavras, paradoxos que tentam alcançar o "real".

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografia

Cohen, J. J. (2000). A Cultura dos monstros: sete teses, en *Pedagogia dos monstro: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.* Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica.

Jeha, J., Nascimento, L. (orgs.) (2009). *Da fabricação de monstros.* Belo Horizonte, UFMG.

Rosa, J. G. (2003). *João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 3.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Rosa, J. G. (1976). *No Urubùquaquá no Pinhem*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olímpio.

Rosa, V. G. (1999). *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai.* 2ª Ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Sontag, S. (1984). *Doença como metáfora.* Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro, Graal.

ISBN 978-987-3617-74-4

La voz de la abyección. Lesbianismo y monstruosidad en Monte de Venus *de Reina Roffé*

Laura A. Arnés / Conicet – Instituto Interdisciplinario de Genero, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Entre la décadas del `60 y `70 emergen, en la literatura argentina, una serie de textos que ponen en crisis, desde diversos puntos de vista, no solo las representaciones hegemónicas políticas, sociales y literarias sino, incluso, categorías fundacionales de lo humano (como podrían ser lo masculino y femenino, lo natural o antinatural, lo heterosexual o lo homosexual). Acorde a un clima de epoca, se opusieron a la regulación de la(s) identidad(es) y a las ficciones bio-políticas de sujetos-cuerpo estables y propusieron, en cambio, construcciones sexo-genérica fluidas; señalaron lo que tienen de monstruoso instituciones estatales como la policía y la escuela e instituciones sociales como la familia o las sociedades de beneficencia. Si bien es cierto que no coagularon en una ideología común, sí produjeron reordenamientos de signos y significados y lo hicieron, sobre todo, trazando trayectorias alternativas y posibles "(…) entre lo visible y lo decible, (…) entre modos del ser, modos del hacer y modos del decir. [Definiendo] variaciones de las intensidades sensibles, de las percepciones y capacidades de los cuerpos (…)" (Rancière, 2002:s.p.)

Son varios los títulos que podrían nombrarse. Sin embargo, me interesa centrarme en un uno que no ha llamado, en general, la atención de la crítica. Una novela que abre el camino a una tradición, un tanto discontinua y esquiva, que se sostiene sobre voces y cuerpos lesbianos.

Monte de Venus (1976), segunda novela de Reina Roffé, fue alcanzada por la censura apenas publicada y fue declarada, como relata Luis Gusmán (1984), libro de exhibición prohibida. Con solo dos palabras el cuerpo de esta novela, que nunca fue reeditada, fue declarado ilícito. Su presencia, al igual que la de los personajes que circulan a lo largo de sus páginas, improcedente. Cartografía de seres anómalos, *Monte de Venus* abunda en la exhibición de cuerpos prohibidos: la invertida, la niña masturbadora, la tipa machito, la prostituta, la tortillera, el marica, la lesbiana, la bisexual, el travesti, los swinger, el homosexual y el mariposón se muestran y superponen, a lo largo de las páginas, clausurando la posibilidad de cerrar sentidos alrededor de un modelo de sexualidad monocorde o de una subjetividad sin fisuras.

Acorde con esto, Roffé también evita la construcción de un mundo homogéneo en la misma forma del relato: construye una coreografía de voces narrativas a partir de las cuales cobra cuerpo la nación en tanto matriz de alteridades. Mientras que siete capítulos numerados relatan, a partir de las vivencias de las alumnas de una escuela nocturna para señoritas a principios de la década del ´70, la incipiente construcción de identidades políticas colectivas (como "mujeres" o "peronistas"), cinco capítulos intercalados y titulados "Grabación pasada en limpio" son parte del relato de vida que Julia Grande le dedica –como ofrenda de amor- a su profesora de literatura.

La voz de Julia Grande que parte del relato de la memoria y rápidamente se convierte en una confesión de amor, de culpabilidad y, finalmente, de bronca, parece confirmar, por lo menos

ISBN 978-987-3617-74-4

en una primera instancia, aquellas palabras de Roudinesco que inauguran *Nuestro lado oscuro*: "(…) esas vidas paralelas y anormales no se narran y, por lo general, no tienen otro eco que el de su condena. Y cuando adquieren celebridad es debido a la fuerza de una criminalidad excepcional considerada bestial, monstruosa, inhumana y contemplada como exterior a la humanidad misma del hombre." (2009:10)

El relato de Julia Grande comienza en 1945 con su nacimiento en el pueblo bonaerense de General Rodríguez. A partir de ahí, se centra no solo en las desgracias que le suceden tanto por no identificarse con el género femenino como por ser lesbiana y, mal que le pese, mujer, sino en sus aventuras amorosas que comienzan en su infancia pero cobran un ritmo vertiginoso después de su llegada a la Ciudad de Buenos Aires.

Recién sobre el final de la novela se develará que el relato ya pasado en limpio (escrito, se puede suponer, por Julia) es producto de una serie de entrevistas realizadas por Victoria Sáenz Ballesteros, profesora de literatura de la protagonista, a las que Julia accede por medio de un engaño -la tentación de un tiempo compartido con alguien "… que me acepte como soy y con todo lo que tengo (…)" (Roffé, 1976:254) y la promesa de un libro que protagonizará- que no tienen otro fin que el de servir como chantaje.

Las cintas grabadas, finalmente, quedarán en manos de la protagonista pero, a cambio, Victoria exige quedarse con el hijo de Julia. Es por esto que la última cinta será la única grabada por la misma Julia, después de que los sucesos llegaran a ese punto sin retorno.

La sonoridad de la voz de la lesbiana pone en evidencia –además de su obvia competencia para encarnar voz y no, simplemente, para callar- ciertas divisiones (y normativas) de lo visible (o legible). Y la circulación de su voz, inevitablemente, develará ciertos cuerpos, sus usos y posiciones, en el territorio común, delineando gramáticas de la vida y la imaginación colectiva.

Es el rechazo del contrato heterosexual, pero también de las prerrogativas del género, lo que arrojará a Julia, desde el comienzo, al campo de la abyección y la (re)ubicará en el centro de un régimen escópico: "Todo lo que el mundo desprecia me gusta a mí (…) También tengo tendencia a acercarme a la gente que tiene defectos físicos. Sin embargo, esa misma gente me ha hecho mucho daño, ellos me **ven** más **anormal** a mí. Me rechazan, no pueden soportarme (…) mi **enfermedad** es **incomprensible**." (Roffé, 1976:42). El resaltado es mío.

E insiste: "Yo no hacía nada por **ocultar** mi **problema**, por el contrario… Todo lo más grotesco que encontraba me lo ponía encima y, por supuesto, la gente me **miraba** más que nunca." (Roffé, 1976:65)

Afirmándose en la mirada del Otro (en esa misma que la torna abyecta), Julia escenifica su propia abyección. No se sustrae a la mirada sino que la enfrenta y le da lo que espera, desmesuradamente. Y a partir de esta estrategia es que la protagonista de la novela le va a dar cuerpo, nombre y, probablemente por primera vez en la literatura argentina, también voz, a la lesbiana.

Monte de Venus abunda en lugares comunes y en ella, como en la mayoría de los textos de la época, la figura del(a) homosexual es todavía tributaria de los modos de representación heredados del esteticismo decadente finisecular y/o de aquellos otros impuestos por el discurso médico-legal (Maristany, 2009). A saber: la definición del lesbianismo oscila entre la idea de "inclinación" –biológicamente determinada-, el problema o la enfermedad incomprensible; entre

ISBN 978-987-3617-74-4

el vicio, la monstruosidad y la anomalía. Pero, además, la lesbiana aparecerá ligada a dos imaginarios que se superponen-incluso en nuestros días- y que ponen en evidencia las contradicciones del pensamiento heterocentrado: el de la lesbiana como depredadora sexual y, simultáneamente, como desligada de toda feminidad.

A partir de esto, y retomando la cita previa, resulta interesante notar que si bien en una primera instancia podría pensarse que el "problema" de Julia es su orientación sexual, una lectura más atenta da cuenta de que lo que causa el conflicto no es tanto su elección de objeto erótico-amoroso como su cuerpo. Porque Julia resuelve su "problema" a partir de un trabajo performático con el género y con el lenguaje. Su forma de vestir, de actuar, de nombrarse e, incluso, de desear, le permiten olvidar el dato biológico que, en cambio, el resto del mundo no puede dejar pasar. Ese dato que la acerca a lo humano, que la vuelve reconocible pero que, al mismo tiempo, la desposee de sí misma. Resulta claro cómo, en la novela, la concepción normativa del género no deshace, como diría Butler, a la protagonista sino que, directamente, la convierte en un desecho.

Al relatar sus primeros encuentros sexuales con una mujer, cuenta: "(…) mis manos, que tanto me habían servido a mí, en la soledad de mi cuarto, eran torpes; mis dedos hábiles hasta entonces no la conformaban. Me di cuenta porque había un síntoma que la delataba: se enfurecía conmigo y me **denigraba** tocándome los **pechos** o acariciándome las **nalgas**. Esto a mí me ponía muy mal: **me trataba como si yo también fuese una mujer"** (Roffé, 1976:55)

Y cuando, más adelante, relata su primera relación sexual con un hombre (su primera violación) explica: "(…) dijo que me llamaría "**Murmullo**" porque era una palabra **indefinida** como yo. Bromeábamos al respecto con toda soltura (…). Me sentía casi de **hombre a hombre**, cuando los hombres ejercen lo tierno de la amistad (…) Yo no tenía ganas de irme pero había una sola cama. "Quedate -dijo por fin- me imagino que no tendrás inconveniente en dormir con un camarada" (…) le respondí que no, **convencida de nuestra igualdad de sexos**, (…) Cuando abrí los ojos ya lo tenía arriba mío (…) No sé si se dio cuenta, en su arrebato, que yo era virgen, que estaba sangrando y maldiciendo a toda la **inmunda humanidad** (…) solo dijo: "¿No sabías, acaso, que para los hombres todo lo que tiene un **agujerito** sirve?" (Roffé, 1976:111)

Murmullo. Lo indefinido: combinación de lo continuo y lo confuso, de lo secreto, lo imposible y lo prohibido. La lesbiana emerge en esta novela como un elemento disruptor del orden hegemónico al abrir una fisura que no puede suturar, al mostrar opciones que no existían: sus "inclinaciones" serían consecuencia de la mezcla de su placenta con la de su hermano mellizo en el útero materno (Roffé, 1976:40), no es hombre pero es un "machito" (Roffé, 1976:49); tampoco es mujer pero es violada reiteradas veces; es madre pero solo podía ser un buen padre (Roffé, 1976:119). Fue una niña masturbadora (Roffé, 1976:43) y, en su vida pasada, un esclavo negro (Roffé, 1976:43**)**. Se pasa la maquinita de afeitar aunque no tenga barba y con ponerse los pantalones del hermano se convierte en hombre (Roffé, 1976:45). Roba, bebe, apuesta y hasta mata. Ubicada en el lugar de lo abyecto, en el borde de lo incierto, su presencia, constantemente, anunciará la catástrofe o el derrumbe.

Como ya ha establecido Butler (2006:27), los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables. Sin embargo, los discursos culturales han tendido a exigir una coherencia entre cuerpo, género y deseo. Y el género (en apariencia, inseparable del sexo) parecería ser una precondición para producir y sostener una

ISBN 978-987-3617-74-4

humanidad que se pueda descifrar. Frente a esto, la trasgresión al género que Julia lleva a cabo acomete contra las normas de la cultura. Pero, además, el discurso psicoanalítico convalida que deseo e identificación parecerían tener que circular por carriles excluyentes. Lo que no se suele tener en cuenta, como también sostiene Butler (2006:206) -y como experimenta Julia-, es el hecho de que haya placeres de la identificación que exceden los del deseo.

Frente a esto, la violación, los golpes e incluso los intentos de normalización por parte de la ciencia médica, buscarán devolver a Julia a su "verdadera" identidad femenina conforme o, mejor dicho, que se conforma, con la anatomía. Se presenta así el sexo como categoría que define la identidad y que resulta determinante para definir lo que es viable (por no decir, lo humano), sin embargo, no surge como rasgo de la experiencia de Julia sino como ideal normativo: "(…) les plantee a mis padres a través de una carta, la única que escribí en mi vida, mi problema (…) y me fui (…). A la mañana siguiente fue a buscarme mi padre (…) me encerró en el lavadero y me dio una paliza de padre y señor nuestro (…). Gritaba: "**sos mujer**, metételo en la cabeza, sos mujer, mu-jer". (…) Un par de semanas después me llevaron a un **psiquiatra**. No me acuerdo muy bien cuáles eran los métodos que usaba en el tratamiento, solo tengo vagas ideas sobre lo que posiblemente sucedía en ese **monstruoso** consultorio (…) ni bien me descuidaba un minuto me ponía, por ejemplo, una mano en los **pechos**. Esta **tortura** duró alrededor de tres meses." (Roffé, 1976:50)

Podría afirmarse que en *Monte de Venus* solo hay lugar para lo monstruoso. Lo "humano" y lo "monstruoso", en su relación, se contaminan y, por ende, esas normas de reconocimiento por las cuales se constituye lo "humano" se tornan difusas. En el recorrido, casi picaresco, que Julia Grande relata, se pone en evidencia que aquello que hace del monstruo una forma (ir)reconocible son los modos de la mirada sobre lo que la sociedad establece como sus bases pero, además, el relato va un paso más allá al sostener que la figura monstruosa no es la excepción sino la norma. Porque *Monte de Venus,* al escenificar la construcción de Julia Grande como chivo expiatorio, como aquella "(…) que acepta traducir mediante sus extraños actos las tendencias inconfesables que nos habitan y que reprimimos" (Roudinesco, 2009:15), va a poner en evidencia lo que sucede del otro lado, es decir, del lado de lo humano**.**

El cuerpo de Julia Grande al exhibir tanto las fisuras como las operaciones del poder no puede evitar traer a la luz la pregunta sobre la verdadera identidad de lo monstruoso, sobre la posible localización de lo abyecto. Y el lector, no puede sino llegar a una conclusión semejante a la que llegó Primo Levi: "Los monstruos existen, pero son pocos para ser peligrosos. Los que sí son verdaderamente peligrosos son los hombres comunes que cometen actos monstruosos." (2002:110)

Volvamos a la voz. Al igual que le sucede con el cuerpo, Julia no puede prescindir, al narrarse, de cierta ficción que la preexiste, de ciertos valores sobre la (homo)sexualidad vigentes en el contexto de producción que le permiten asumir un cuerpo pero que, sin embargo, se mantienen en cierta tensión con lo hasta el momento sostenido: "Pensó en contar algunas de las sensaciones que le producían los últimos vestigios de naturaleza en la ciudad, para demostrar que **también podía ser reflexiva y literaria**. Sin embargo Victoria solo le **exigía** un muestrario de anécdotas, narradas con crudeza en un lenguaje telegráfico... Le había dicho "si surge la mala palabra, mejor. **Quiero que el personaje sea el que hable… Más que nunca debés ser vos misma**." (Roffé, 1976:244) El resaltado es mío.

ISBN 978-987-3617-74-4

Consigna difícil la de Victoria -y en una primera instancia contradictoria- que exige una construcción exasperada (en su doble sentido) tanto de la voz como del cuerpo lesbiano: para poder hablar, Julia necesita hacerse cargo de lo que se espera de ella –es decir, de su monstruosidad, de su perversión-. Lo que está en juego es la posibilidad de representación de la lesbiana y lo que Victoria exige es, justamente, una serie de poses, de gestos e incluso de actos que den cuenta de una identidad sustancial y que se correspondan con esa "…*ficción normativa* que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones." (Giorgi, 2004:9).

Ante la posibilidad de dejar de ver a Victoria (que ya no se encuentra satisfecha con el relato), Julia cede: acepta el lugar que, falso o no, le es impuesto por la lógica imaginaria. La posibilidad de reconocimiento (de convertirse en un ser viable) que Julia desea explícitamente -y que su sueño de amor con Victoria promete- muere en el mismo momento en que nace. Su última historia de amor, más que ninguna previa, la sujetará al gran Otro narrativo. Para cobrar cuerpo, Julia deberá entregarse en fragmentos ficcionalizados. Su error será desatender (una y otra vez) el hecho de que la injuria contra quienes se apartan de la norma es respaldada por el orden social.

El final, entonces, no es otro que el esperado por el lector: "(…) me he quedado sin hijo, sin amor, sin libro. Estoy de duelo y no me puse luto. **Quizás en otra vida, en otro siglo, todo sea distinto (**…) Sé que **hoy estoy sola** y me da miedo, mucho miedo." (Roffé, 1976:270)

Sin embargo, y frente a una serie de textos literarios en los que, como afirma Gabriel Giorgi, "(…) la homosexualidad es forzada a ejemplificar, una y otra vez, un destino de desaparición." (2004:23), en *Monte de Venus* se atisba una incipiente lógica productiva alternativa. La lesbiana no solo no muere sino que tiene voz y produce escritura. Será Julia quien, sorprendentemente, ponga (cuente, escriba) el punto final: "Me estafaron", se lamenta, "Es la única palabra apropiada que se me ocurre **para comenzar y ser yo,** aunque parezca mentira, **quien termine la historia**." (Roffé, 1976:267).

Para comenzar y ser yo. El modo en que la novela concluye habilita al corte del sintagma porque un significativo cambio de tono se concreta en sus últimas líneas: "Yo la amo, grité, la amo. Bastaba con llamar a la policía. Cómo olvidarme que le había confesado un crimen (…) Tengo frío. No sé porque se secan las plantas en el terreno del fondo. Es verano y tengo frío (…) Mi dolor solo es mi dolor. Qué no daría por una pequeña caricia, como ese viento suave que anda, allá, entre los árboles, agitando sus manos, contra la noche cercana." (Roffé, 1976:270)

Estas palabras finales que, en su estilización, sugieren la imagen de un afectado sentimiento elevado, no son cursi sino clave. Es en este momento que liberada de las exigencias y expectativas de Victoria, la lesbiana se hace cargo de su propia sintaxis, se rige, finalmente, por su propia gramática. Ya no es el personaje el que habla, ahora Julia, poniendo en evidencia cierta confrontación entre los códigos sociales, sexuales y textuales propios de la época, se permite ser "reflexiva y literaria". De este modo, la primera persona, en vez de asegurar la identidad esperada, la hace abrirse en un proceso productivo de diferenciación y afirmación. Paradójicamente, es en este final triste y terminal donde se (in)augura una posibilidad de futuro para la lesbiana y su voz. Quien considerada imposible, prohibida o indescifrable, habla. Y lo hace en términos de lo "humano", abriendo así el término, como sostiene Butler "(…) a una historia que no se halla totalmente restringida por las diferencias de poder existentes." (2006:30).

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Balderston, D., Quiroga, J. (2005). *Sexualidades en disputa.* Buenos Aires, Libros del Rojas.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gusmán, L. (1984). Prólogo a *El Frasquito,* en *Literatura Argentina Contemporánea,* 4/9/2010. <http://www.literatura.org/Gusman/Gusman-EF.html>

Levi, P. (2002). *Si esto es un hombre.* Barcelona, Muchnik editora.

Maristany, J. (2009). Figuraciones literarias del homoerotismo argentino en la ficción de los 60/70, en *Hologramática*, 11: 87-110.

Puig, M. (1986). El error gay, en *Debate Feminista*, 16:139-141.

Rancière, J. (2002). La división de lo sensible: Estética y política, en *Mesetas.net*, 4/9/2010. <http://mesetas.net/?q=node/5>.

Roffé, R. (1976). *Monte de Venus.* Buenos Aires, Corregidor.

Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro.* Barcelona, Anagrama.

ISBN 978-987-3617-74-4

Comer el seso. Sobre Los papeles salvajes *de Marosa Di Giorgio*

Silvia Jurovietzky / Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Las uniones verdaderas no se pegan:
sus partes cambian de nacimiento
y vuelven a nacer de un solo golpe.

Roberto Juarroz

La escritura poética de *Los Papeles Salvajes*[1] de Marosa di Giorgio es bella y violentamente inquietante. Sus poemas presentan un orbe donde quedan disueltos las fronteras de lo humano, lo animal, lo vegetal, lo celeste y lo infernal: hay restos o anticipos – nunca se sabe– de mundos arcaicos y modernos; la naturaleza devora la cultura, el erotismo devora a la naturaleza y vuelve a instalar Eros y Tanatos, o sea la cultura otra vez. Lo que se enuncia existe, no hay espacio ni razón para preguntarse por la verdad del zorro, el pastor, la niña, los ángeles, las hadas, Dios, las dalias, los cirios.

Sigamos, a modo de ejemplo, algunos trayectos donde insisten los lobos:

> Laurel Rosa –un lobo oyó este nombre, cuando los lobos venían de correría y corriendo se echaban los corderos al hombro como sacos. (…) movía la cola de gozo anticipado, lamió su ruedo y sus dos manos; en vez de bramar, ronroneaba; la atrapó: se casaron en un minuto; saltaban chispas.
>
> Luego él la miró. Parecía –cosa imposible– que él prendía un cigarrillo. Ella dictó: ¡Es mentira! ¡Esto no sucedió!
>
> Y agregaba: Adiós maldito (…) más uno de sus ojos (…) lloraba.
>
> Y él se fue lejos; reunióse con la manada, mataba ovejas, ni se acordaba. (Di Giorgio, II, 261)

Tenemos una mujer y un lobo, fuera de cyborgs y metamorfosis. Un lobo que se fuma un pucho después del sexo y después olvida a la mujer por la consuetudinaria costumbre que lo inclina a las ovejas. Una mujer despechada que modula su enunciación al compás del melodrama. Un ejemplo risueño si se quiere.

En cambio en el final de "Cuando nació, apareció el lobo":

> Detrás de la reja apareció el lobo; pero apareció como novio, como un hombre habló en voz baja y convincente. Le dijo: —Ven. Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: —¿Acá?

1 Verdadero *work in progress* y una de las obras capitales de la poesía hispanoamericana, *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio fue publicado inicialmente en Arca de Montevideo. En 1989 apareció el primer tomo que incluye los libros *Poemas* (1954), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los Huertos* (1971) y *Clavel y tenebrario* (1979) . En 1971 apareció el segundo tomo con *La liebre de marzo (*1981), *Mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989) y *Membrillo de Lusana* (1989). La presente edición de *Los papeles salvajes* incluye la totalidad de los libros mencionados y suma *Diamelas a Clementina Médici.*

ISBN 978-987-3617-74-4

> Pero, atravesaron camelias y rosales, todo negro por la oscuridad, hasta un hueco que parecía cavado especialmente. Ella se arrodilló; él se arrodilló. Estiró su grande lengua y la lamió. Le dijo: —¿Cómo quieres?
>
> Ella no respondía. Era una reina. Solo la sonrisa leve que había visto a las amigas en las bodas.
>
> Él le sacó una mano, y la otra mano, un pie, el otro pie, la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo. Pero, por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad.

Un lobo que seduce como un hombre y luego come a su presa. Sexualidad y devoración se conjugan al unísono. En ambas escenas los roles sexuales están bastante marcados: la mujer es la devorada o la abandonada, pero no siempre es así: en uno de los textos de "Humo" es una mujer la que muerde los hombros y el pecho de una niña de la que se enamora. Sin embargo seguir este camino de análisis es, a esta altura del psicoanálisis y el feminismo, bastante obvio. Más inquietante se hace ver cómo el verosímil en este caso oscila dentro de la enorme tradición que tienen las narraciones con lobos en el género maravilloso, por ejemplo rememorando las versiones de Caperucita Roja, o la ronda popular infantil "Juguemos en el bosque"[2].

Que el lobo aparezca como novio ¿habla de un disfraz para comérsela o simplemente que hace el novio en la puerta? El "¿Cómo quieres?" si la mujer tiene delante al lobo no implica ¿cómo quieres que te coma?

Aún un fragmento más en sintonía con el cuento clásico:

> El perro se detiene en el umbral.
> A la voz de la niña se detiene la abuela.
> Y la abuela da un grito horrible.
> La palabra "lobo" rompe los oídos de la niña.
> La abuela enloquece y golpea enloquecida, la puerta.
> (…) Cuando puede volver a mirar, ve a la niña, caída junto a las chimeneas. Levanta el pequeño cuerpo, que se dobla como una campánula.
> Lo oprime, lo oprime. La niña está muerta.
> La oprime, la oprime. Tiene olor a ramita de pino, y a piñón."(Di Giorgio, I, 21)

Lo rítmico sostenido por el fraseo breve y las rimas – abuela, puerta, chimenea, muerta– junto con un sistema sintáctico que va enlazando una oración con la siguiente por medio de una palabra que se repite –detiene, abuela– o por metonimias evidentes –grito, rompe oídos– prometen un relato sencillo, si nos descuidamos dejándonos llevar por el cuento consabido los versos finales nos asaltarán sin resguardo. La oscilación final de lo/la oprime gana el texto. La gravedad de la muerte de la niña, de su cuerpo, es asordinada rápidamente por el diminutivo de la "ramita"

Veamos un último fragmento:

> Y yo vagaba, huida de la escuela, de mamá, con el breve vestido rojo, el canastito de

2 Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está. / ¿Lobo está?/*Me estoy poniendo los calzones.* / (gritos). Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está. / ¿Lobo está?/*Me estoy poniendo los pantalones.* (gritos) Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está. / ¿Lobo está?/*Me estoy poniendo los zapatos* (gritos)/ Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está/ ¿Lobo está?/ *Me estoy poniendo el sombrero* (gritos)/ Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está/ ¿Lobo está?/ *¡Sí, y ahora salgo a comerlas/os!* (gritos y persecución).

ISBN 978-987-3617-74-4

moras negras.

Y de lo más cerrado del bosque salió el Lobo, rostro picudo, ojos hundidos; pero yo no retrocedía ni dejaba de mirar.

Y la misma comedia, cada día el mismo rito.

Rosa y el lobo.

Mitad y mitad.(Di Giorgio, I, 139)

La niña y el lobo ¿son las mitades de una *ur* unión corporal/sexual? (como en el mito que Platón desarrolla en el *Timeo* de un ser andrógino original) ¿los medio protagonistas de una historia? ¿Son las dos caras de una misma moneda como aparecen en *Historia del guerrero y de la cautiva* De Borges? No solo cambian las posiciones de los sujetos sino que al intervenir nuestro archivo cultural la supuesta simplicidad se disuelve en una cinta de Moebius que no podemos detener.

› *Los monstruos preferidos de la crítica*

Hay textos que permiten un abordaje desde diferentes épocas y también desde diversas disciplinas y teorías. Pareciera que hay una cualidad de espesura o densidad en ciertas obras, por ejemplo Edipo Rey de Sófocles, abordado por Freud, Propp, Levi Strauss, Nietzsche, Foucault entre otros, sin contar los ensayos estrictamente literarios.

El conjunto crítico sobre la obra de Marosa di Giorgio impresiona, entre otros trabajos interesantes podemos citar: "Deseo, flujos y líneas de fuga en 'Reina Amelia' de Marosa di Giorgio: máquina literaria y deseo esquiso" de Ana Llurba; "Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio" De María Alejandra Minelli; "Marosa di Giorgio: Las nupcias exquisitas y el collage onírico"; "Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa di Giorgio" de Adriana Canseco; "Maneras trágicas de "despertar" a una mujer: El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio" de María José Bruña Bragado. Oír se dejan Deleuze, el feminismo, el surrealismo, Bataille, Freud, Jung, y en los créditos bibliográficos también figuran Bataille, Nicolás Rosa, Barthes, Diccionarios de símbolos, el cuento maravilloso y mitologías varias.

A partir de estos marcos conceptuales se produce una apropiación de las prosas poéticas y temo por momentos que todo encaje tan perfectamente que de la escritura marosiana no quede sino lo que entra en las matrices de lectura. Debe existir un umbral donde *hospis* y *hostes* convivan, donde el invitado –la poesía–[3] no sea convertido/deglutido por el anfitrión sino que permanezca la tensión de la diferencia. Me gustaría leer a partir de esta preocupación el texto 10 de "El mar de Amelia":

Pregunté: – Qué comes?

Dijo:– Arroz con monstruo.

Y vi entre los granos un ser desnudo y plateado, que consevaba algún movimiento, como si no estuviese cocido, una vida imbatible, macabra y vaga.Y con varios pares de ojos, hermosas pestañas.

El amo trajo una botella, de vino de moras y yo iba a aceptar. Pero, agregó:–Solo si participas también de lo otro. Miré las puertas y ventanas, clausuradas. No se oía ni el rumor del viento. El camino remoto hacia mi casa.Tenía hambre y sed. Dije:–Sí, sí, bueno.

3 Y cuando se leen la mayoría de los ensayos no cabe duda que la poesía deja de ser la anfitriona.

ISBN 978-987-3617-74-4

> El amo trajo otro plato. Echó vino de moras y un cucharón de arroz, y con sus propias manos partió aquello, y me dio una mitad que al caer en mi plato, ya, era el ser todo, aunque algo más chico, con los ojos y las pestañas. Y en el plato del amo había también, todo un ser con muchos ojos y pestañas.
>
> Y así comenzó la cena.
>
> Que no hubo forma de finalizar.
>
> Ni de empezar. (pág. 105)

Esta es una pequeña muestra del banquete en el que estamos inmersos: canibalismo, sexualidad, seres que se parten al medio y no mueren – se multiplican como el pan y también como los gusanos– con ojos y pestañas que parece indicar un rasgo de humanidad. Asistimos a una historia sin fin y sin comienzo. Heterogénea en sus formaciones, la proliferación nos sumerge en éxtasis, en el goce. Como las polillas nos acercamos tanto que nos incineramos en sus textos –parece no dejar huecos para intervenir desde la lectura– o por el contrario si el deseo crítico prevalece nos alejamos de tal modo que sentimos que nuestra escritura se torna tibia y luego fría con respecto al objeto incandescente con que tratamos. Ni tanto ni tan poco entonces, trataremos de movernos en los pliegues de un ropaje.

En la literatura del Siglo de Oro español hay dos maneras de ser barroco, explica Carlos Gamerro. La primera corresponde a lo que habitualmente designamos con el adjetivo de 'barroco': lo desmesurado, lo frondoso. Un exceso de los recursos de estilo con relación a lo que designan. Este barroco, el de Góngora por ejemplo, se enriquece de vocabularios exóticos, de subordinadas, lo dicho –una vez descifrado– resulta decepcionantemente simple.

El otro barroco, Quevedo, toma como excusa un punto de partida para una construcción verbal que gradualmente se aleja e independiza de él, se autonomiza. Una cadena en que cada frase deriva de la anterior, de este modo la eficacia del conjunto se disgrega.

Los papeles salvajes se tienden hacia el segundo barroco ya que lo frondoso de la escritura acompaña una historia poblada de peripecias.

La luna había comenzado a menguar, a ovalarse; almendra refulgente con extrañas imágenes…La luna estaba arriba de los árboles, vuelta oscura piña, y los tenebrosos piñones se le iban a desgranar.

El motivo de la luna parece autonomizarse, volverse un objeto poético trabajado por fuera de la narración. Pero no es así, el desgranarse funciona como un anticipo poético de la desfloración de la niña (y esa palabra horrible, desflorar, encuentra en el magma marosiano su justo lugar, una ñina que tiene una flor en lugar de himen, por eso los lobos son picudos, como el pico de los pájaros)

Un poco antes el texto abre una secuencia:

> "El viento hacía resonar las dalias como campanas secas. (…) Torné. En el campanario de las dalias dio la una. (…)De noche, el reloj de las dalias atrasaba."

Una cadena poética donde cada elemento permite engarzar el posterior (dalias como campanas, campanario de dalias, reloj de las dalias) pero que no se disgrega, arma la secuencia temporal que va a propiciar la escena de desenlace.

A la manera de los cuadros de Archimboldo, que ilustran la tapa de la edición del 2000, los elementos separados –frutas, flores– arman conjunto. La autonomía o la pérdida de contorno de los elementos está dado por el recorte del ojo o la lectura. Podemos acercarnos a un párrafo y

ISBN 978-987-3617-74-4

someternos al encantamiento de las metonimias, las comparaciones, las sinestecias, los juegos rítmicos o podemos quebrar el encantamiento y unir los núcleos narrativos (casi al modo de las funciones narrativas que describe Vladimir Propp: partida, encuentro, amenaza, pérdida, boda. Solo que la boda no suele cerrar la cadena y en lugar del héroe hay heroínas). Lo ideal, si es que el exceso lo permite, sería leer narración y escritura poética entretejidas como en una guirnalda.

› *Profanaciones*

Si tuviera que elegir una palabra clave para designar las operaciones formales e ideológicas en los textos de Marosa, optaría por **profanación**.[4]

Para el derecho romano consagrar (*sacrare)* era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano. Profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres y las mujeres.

Si es posible definir la religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada; entonces lo que está libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común, o sea a lo profano. Una de las formas más simple de profanación se realiza por contacto. Hay un contagio profano, un tocar que restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado[5]. En *Los papeles…* las esferas no quedan separadas, por el contrario fluye[6] las relaciones entre animales, vegetales, humanos y ángeles, el contagio se produce al ritmo del deseo. La profanación pone a circular los cuerpos para el amor, la violencia, el hambre, la muerte. Si un cuerpo es representado como un objeto de deseo amoroso y/o sexual, en términos de las figuras de Barthes, a renglón siguiente (y esto es literal ya que no hay espacio de transición) su cuerpo será despedazado y saboreado; si un lobo parece perseguir un rebaño para saciarse puede la escena terminar en que su hocico picudo penetre a una mujer.

Todavía no pude averiguar si el mérito de titular *Papeles Salvajes* a la obra poética completa de Marosa di Giorgio le corresponde a la propia autora o al editor de Adriana Hidalgo, pero creo que pocas veces un par de palabras describió con más verdad la publicación de una escritura. 'Salvaje' es un adjetivo que reúne en su atribución los reinos vivientes: plantas, animales y personas. El 'papel' es el único soporte que hace posible la transmisión de estos poemas, aunque pueda engañarnos por momentos cierto aire a narración oral, lo cierto es que la repetición de motivos es solo uno de los dispositivos de esta filigana barroca. Unos párrafos antes de cerrarse la novela *Reina Amelia*[7] donde, otra vez, el orden sexual mezcla edades y seres

4 Me interesa traer el campo semántico de lo religioso porque me producen fastidio las lecturas que ponen en relación lo sagrado o trascendente/simbólico con el mundo representado en los textos de Marosa.

5 G. Agamben, *Profanaciones*

6Dice A. Canseco: " Desplazamientos de todo tipo acontecen en su obra: se trata de manifestaciones de un mismo cuerpo, integro y extenso. Dentro de este espacio poético peculiar se borran los límites de los cuerpos y de la naturaleza, de todas las formas tangibles, de los usos, de los criterios clasificatorios. La escritura de di Giorgio hará de todas las convenciones (sociales, culturales, lingüísticas) un espacio de libertad y una instancia propicia para el juego voluptuoso".

7 Edgardo Russo escribe en la contratapa: "…*Reina Amelia* no pertenece a la ciencia ficción, ni a la fábula moral o a la parábola… tampoco tiene nada que ver con la 'novela histórica' devota engañosa del referente." Parece más fácil describir lo que no es que el género al cual pertenece.

ISBN 978-987-3617-74-4

diversos, se produce una interrumpción del flujo del narrador omnisciente que llevaba férreo el relato hasta la página 172:

> "El escriba bajó los ojos y volvió al papel.
> La señora Lavinia, apuntó, era, de todas, la más fascinante…
> Aquí el escriba hizo un alto y recordó cómo había observado y observado a señora Lavinia, durante todo el tiempo, …, por análisis, sin que ella se diese cuenta.
> Fijó por mucho rato el nombre secreto de Lavinia, el que él mismo le había dado, como a todas las otras. Su nombre de flor"
> De las mujeres de esta novela, en una puesta en abismo se dice:
> "Son ellas mismas solo papeles" (Di Giorgio, 99)

Más ocultas son las señales que dentro de *Los papeles salvajes* interrumpen el verosímil maravilloso y dejan como al pasar una miguita: Yeats, Scherezade, Los poetas mayores (Di Giorgio, I,197), Greta Garbo, y complican el verosímil de un mundo suele describirse como una especie de Arcadia o Paraíso Perdido.

Para que existe profanación tiene que existir primero percepción del mundo que insista en la división de esferas, y en el caso de la literatura una lectura que atribuya esa divisón a el trabajo con los géneros. Edgardo Russo escribe en la contratapa: "…*Reina Amelia* no pertenece a la ciencia ficción, ni a la fábula moral o a la parábola… tampoco tiene nada que ver con la 'novela histórica' devota engañosa del referente." Parece más fácil describir lo que no es que el género al cual pertenece.

La profanación también se da en un ida y vuelta entre la cultura popular y la cultura letrada.

› *Imaginación*

Hubo un tiempo, en que la imaginación no era una contendiente de la verdad. En que la fantasía tenía relación con la experiencia. Un rastro de esto se puede ver en el uso de analogías para la descripción de las experiencias de los sujetos. En Marosa comportamientos y usos se moldean según la ley de semejanza. La mayor parte de las analogías comparten el sistema de cuerpo u objeto penetrado/ cuerpo u objeto que penetra[8]. Así las calabazas cerradas, espesas tendrían que llevar un cirio dentro que las volvería lúcidas, y la mujer antes de entrar a la cabaña donde la espera el hombre sabe que dentro la lámpara ardía. (pág.37, I). Si el corazón de una mujer es como un fruto del bosque eso abre el camino a que el hombre salte y se lo muerda. Los murciélagos y el cielo tienen alas, por lo tanto ambos pueden penetrar, por eso es que el cielo "con sus testículos numerosos y celestes me amaba" (276, II).

Otra forma de enlazar es repetir con variantes contextuales una palabra. Por ejemplo "humo": es el título de un texto de 1955 y ocupa ese lugar no por un esfuerzo metafórico que hable de lo que se deshace sino por repetir cada tanto "era un humo dorado", "país de humo"

8 Las relaciones entre los cuerpos siguen en su mayoría el esquema, mujer- flor- fruto / hombre- animal no siempre esta disisión responde al esquema femenino/ masculino. Pero en los pocos textos en donde aparecen relaciones entre dos mujeres por ejemplo una va a ocupar el lugar el lugar de la penetración (la que come) y otra la que es penetrada (o comida). (Humo)

ISBN 978-987-3617-74-4

"viejas de humo", "a todo humo"," amadas del humo", etc. La repetición funciona como un mantra que contamina el texto.

Existe una serie menos ostentosa, pero bien interesante, que está distribuida en textos separados y es la referida al cerebro:

> "Desde temprano se empezó a romper la nuez; pero yo estaba harta de esos pequeños cráneos amarillos, de comerles el seso" (pág.34, I)

El parecido entre las rugosidades y la forma de la nuez y el cerebro abren la analogía. El seso no merece ningún reconocimiento especial, es una materia que de la cabeza a la boca se ha vuelto un lugar común. Comer de los sesos no trae ningún placer, nada nuevo, por el contrario, aburre. No tiene mayor pructividad, casi como comerse el coco. Y en conexión con la cabeza, hay un lugar del cuerpo, el oído, por donde penetra:

> …Una palabra, una única, terrible palabra, que yo no había oído nunca; pero, que me calcinó la sien (…) Me parecía que se había roto una nuez, …, que una de las nueces que moraban de adorno, sobre los muebles, se entreabría y me mostraba un animal que había vivido dentro de ella,un monstruo.
>
> …yo ya estaba perdida, ya no quedaba salvación para mí, ya se había liberado un monstruo inmortal. (pág. 65,I)

La sien, la nuez como continente, el cerebro y el pensar como contenido. Una materia repetida, implantada como un adorno, que una vez instalada abrirá su boca monstruosa, dirá lo siempre igual y de ese modo describir el mundo se volverá tarea de una palabra única. Erradicará a la fantasía para suplantarla por el cogito. Por eso:

> …cae un pliego, …y se va al suelo, leo:
> No investigues/ no preguntes, no insistas. /Dice: cuenta lo que viste. (247,II)

En "Desear" Giorgio Agamben dice que "Comunicarle a alguien los propios deseos sin las imágenes es brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos es fastidioso (como contar los sueños o los viajes). Pero fácil, en ambos casos. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua." Quizás esta es la tarea que lleva a cabo la literatura de Marosa di Giorgio.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Borges, J. L. (1957). Historia del guerrero y de la cautiva, en *El Aleph.* Buenos Aires, Emecé.

Canseco, A. (2009). Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa di Giorgio, en *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Internet.

Di Giorgio, M. (1999). *Reina Amelia.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Di Giorgio, M. (2000). *Los papeles salvajes.* Vol 1 y 2. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Gamerro, C. (2010). *Ficciones barrocas.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Platón, Larroyo, F. (1989). Timeo, en *Diálogos*. México, Porrúa.

ISBN 978-987-3617-74-4

Los monstruos contraatacan: una venganza de los indios en las literaturas andinas del siglo XXI

Cristina Fangmann / Universidad de Buenos Aires

Alfredo Grieco y Bavio / Museo de la Fundación CAPS-Asunción del Paraguay

Desde la conquista española de una América todavía sin nombre, del encuentro de los europeos con las poblaciones indígenas nació la pregunta, no siempre dignificante, no siempre decepcionante, sobre la humanidad de los habitantes que ocupaban unas tierras que los colonizadores buscaban justificar cómo explotar como si les pertenecieran por derecho propio. El libro del venezolano Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia*[1], resume con agudeza y arte de ingenio el encuentro en el andarivel de los *relatos* que españoles y los que serían llamados *indios*, por una confusión poco inocente, intercambiaron sobre cosmogonías y teologías políticas: los de los indios eran leídos como engaños, como falsedades, como deficiencias, pero también como literatura monstruosa y fantástica, en una lectura sorprendentemente *literaria* en el Nuevo Continente. La respuesta a la pregunta por los relatos de unas literaturas indias forzosamente orales había sido precedida por una respuesta positiva, a veces reluctante, sobre la naturaleza humana de unos indios a los que encontraban monstruosos, o prodigiosos, con la ambivalencia de sus lecturas renacentistas de los autores clásicos griegos, latinos y aun orientales.[2]

En unas mil quinientas páginas, con no menos elegancia que Picón Salas, en 1960 el americanista italiano Antonello Gerbi trazó en *La Disputa del Nuevo Mundo*[3] el cuadro general de un sistema de respuestas a veces poco definitivas, no solo españolas sino europeas, pero donde varían las justificaciones de los argumentos, el tipo de pruebas y los saberes que acuden para respaldar las premisas,[4] antes que su tenor: de los Austrias a los Borbones, de la Inquisición a la Ilustración, y más allá en las repúblicas independientes, alternadamente liberales o conservadoras, perdura la duda metódica, pero pocas veces desinteresada, sobre la monstruosidad de los indios.[5]

Esta consideración escéptica de una naturaleza humana universal encontrará nuevos

[1] Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia,* México: FCE, 1948.

[2] El libro del filólogo e historiador Raymond Bloch, *Los prodigios en la Antigüedad Clásica*, estudia la doble cara ominosa del monstruo-prodigio, suma ambivalente, sagrada y sacrílega, de bienes y de males, y es el mejor resumen de fuentes e interpretaciones (Buenos Aires: Paidós, 1968, traducción española de Eduardo J. Prieto).

[3] En esta competencia de elegancias, el libro fue traducido, por el hispanista mexicano Antonio Alatorre, y en 1960 fue publicado en México DF por el FCE.

[4] Cf. Stephen Toulmin, *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press, 1957.

[5] Por cierto, la discusión presenta aristas muy diversas, aunque cortantes, y discurre por varios carriles, a veces, simultáneamente. En los primeros tres siglos, cuando ésta se imbrica con las cuestiones de la llamada "extirpación de idolatrías", casi siempre es de naturaleza teológico-política, o nunca excluye estos considerandos. Serge Gruzinski estudió muchas de estas cuestiones; entre sus obras se destacan: *La colonización de lo imaginario*, [1988] (FCE, 1991), -*La guerra de las imágenes* [1989] (FCE, 1994). cf. *El pensamiento mestizo*, traducción de E. Floch González, Paidós, Barcelona, 2000; Berta Ares Queija y Serge Gruzinski, coordinadores, Entre dos mundos : fronteras culturales y agentes mediadores, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.

ISBN 978-987-3617-74-4

alientos en el horizonte de 1900, cuando el positivismo y el cientificismo decimonónicos, unidos al imperialismo europeo lanzado al reparto de África y del mundo, cuajen en teorías antropológicas y en métodos de documentación demográfica de inspiración racialista. En América latina, donde no podía haber reparto político de dominios ya plenamente establecidos y reconocidos por los europeos, sin embargo quedaban por justificar las políticas de expoliación de la tierra, y el régimen de trato, preferencial o no, de entonación culturalista o no, pero inexorablemente diferencial, que separaría a indios de blancos. También de los mestizos. Esto sería especialmente claro en áreas, como las andinas, donde la población indígena constituía la mayoría tanto en el aspecto demográfico como en el geográfico. Era inocultable por su cercanía:[6] ni podía evitarse el contacto ni podía ser sumariamente eliminada como en la Patagonia argentina.

En Bolivia y en Perú es donde se conjugan con mayor fuerza, en ese horizonte temporal y en el medio siglo que seguirá, las necesidades de estigmatizar al indio, de preservar un equilibrio de poblaciones de diversos orígenes étnicos, de establecer una justificación de diversos regímenes económicos y de encontrar un discurso que mantenga las distancias con pueblos que faltará mucho para que sean llamados originarios. La *Anthropologie Bolivienne*, magna obra publicada en tres tomos en 1908 por científicos franceses con auspicios y auxilios bolivianos, en su minucioso catálogo fotográfico y antropométrico, estigmatiza a los aymaras como portadores de una "fisonomía del traidor". El papel de los aymaras, mayoritarios en el departamento de La Paz, en las guerras civiles del fin del siglo XIX, y el recuerdo de Tupaj Katari (¿y la anticipación de Evo Morales?), sostenían esta afirmación, que buscaba explicar étnicamente aquellos hechos.

Estas formas discursivas de diversa inspiración racista, donde el *degenerativismo* de la fotografía contemporánea de cárceles, enfermos, locos y desviados sexuales no estaba lejos, encontrará su primeros adversarios en los indigenistas. Es una parte bien conocida de las literaturas andinas. No hace falta insistir que títulos indigenistas, como *Pueblo enfermo* (1909) y *Raza de Bronce* (1919), ambos del boliviano Alcides Arguedas, subrayaban todavía el carácter a la vez patológico, racial, monstruoso de criaturas de una humanidad diferente.

Si del horizonte del 1900 saltamos al del 2000, encontramos desarrollos inesperados, o que parecían no poder anticiparse a partir de la evolución anterior de la historia literaria y de las ideas. Dentro de este horizonte, queremos singularizar, dentro de la literatura q'ara, compuesta por blancos para blancos, la emergencia de una nueva figura de indio, donde el prodigio ha desplazado al monstruo en la dualidad monstruosa antes señalada, y donde el nuevo status del indio no ha sido construido desde una identidad étnica de autoidentificación de la voz narrativa, del narrador, del punto de vista, o de la figura autoral, sino que, por una deliberado bies anti-identitario, a través de formas de una distancia que no es la de la ironía. Dejamos de lado aquí dos vertientes de notable perduración y crecimiento, con las cuales abundan las simultaneidades y sincronismos antes que los paralelismos y confluencias. Por un lado, la de narradores que buscaron, y consiguieron, ser mediadores entre dos mundos, entre el zorro de arriba y el zorro de abajo, entre los ríos profundos y todas las sangres, cuyo ejemplo más notable es el peruano José María Arguedas.[7] Por el otro, la de la creación de una voz india desde la perspectiva india y

[6] Dos diferencias clave, que distancian, y aun separan, la situación andina sudamericana de la mexicana.

7 Sobre este programa arguediano, del que no se puede dejar de mencionar que culminó con un suicidio, cf. Mario Vargas Llosa, *La Utopía*

ISBN 978-987-3617-74-4

poscolonial: una voz que existía, y preexistía, pero que se vuelve audible en géneros nuevos.[8]

En un sentido, Jaime Saenz en Bolivia y Jaime Bayly en Perú, como Bruno Morales en Bolivia y Argentina responden (en contra) a dos reacciones anteriores que sin embargo buscaron contrarrestar la identificación del indio con un monstruo: la del indigenismo (que consideraba al indio un subnormal, o un hermano menor, o un ser arcaico y por lo tanto alejado e inalienablemente lejano, como una ruina de una civilización perdida: lo reificaban),[9] y la de la Revolución del 52 en Bolivia y la Revolución de Velasco Alvarado en Perú en la década siguiente: las dos igualaron al indio al resto de la población -pero a condición de que dejara de ser indio: era un obrero y/o un campesino.

Pero también obreros y campesinos fueron y son considerados como "otros indeseables" en ciertos contextos políticos conservadores y neoliberales. En la Argentina de principios del s. XX esto fue evidente con la Ley de Residencia que posibilitó la expulsión de los inmigrantes anarquistas y socialistas de la Nación que se estaba constituyendo.

Esta figura del extranjero que debe ser echado de la comunidad para que cierto orden pueda ser restablecido, para que la "seguridad doméstica" sea preservada es explicada en el libro *Skin Shows*: *Gothic Horror and Technology of Monsters* de Judith Halberstam. La autora analiza tanto la narrativa gótica europea del s. XIX como el cine de terror contemporáneo. Siguiendo a Foucault, concibe al monstruo como una forma más de tecnología de la subjetividad. Una forma económica que condensa, en un mismo cuerpo, varias amenazas: raciales, sociales, a la nación. Es decir, amenazas a la raza blanca, a la burguesía, a la economía capitalista, a los estados nacionales ejemplificados en la Inglaterra victoriana y a su noción de "Englishness". El monstruo, entonces, representaría al sujeto anómalo, desviado, foráneo, que debe ser expulsado –como ocurre con las exclusiones territoriales en Andes.

La figura del monstruo, que en la literatura europea es emblema del género gótico, condensa, según Halberstam, interpretaciones múltiples, un exceso de significación que va variando según los diferentes contextos históricos. En el siglo XIX, se rechaza en Inglaterra al judío, ejemplo de sujeto foráneo, parásito, "un pueblo sin gobierno, sin un país, sin una lengua"[10].

Si el judío errante es estigmatizado por carecer de tierra propia, en América, los indios recibieron ese trato por una causa opuesta: para expropiarles sus tierras y someterlos a una religión y a un sistema capitalista que los necesitaba como fiel y obediente mano de obra gratuita (pongaje). Pero el siglo XXI es testigo de un cambio fundamental. Con Evo Morales, llega por primera vez al poder un indio. Son tiempos de reivindicación del estado plurinacional, y también, de nuevas representaciones literarias que ponen en cuestión a la tradición indigenista.

Tomamos dos versiones de estas nuevas figuraciones: la del indio aymara que migra a la

---

arcaica, México: FCE, 1995.

8 Sobre esta cuestión, para el caso de Bolivia, los escritos, y la práctica, de Silvia Rivera Cusicanqui: *Oprimidos pero no vencidos : luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia, 1900-1980*. **Ginebra, Instituto** de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, 1986; junto con Rossana Barragán Romano y otros *Debates post coloniales : una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz : Ed. Historias Rotterdam : SEPHIS, 1997.

9 Para una lectura general aunque un tanto acrítica de la novelística indigenista hispanoamericana, cf. Braulio Muñoz, *Sons of the Wind: The Search for Identity in Spanish American Indian Literature*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1982.

10 Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and Techonology of Monsters.* Durham & Londres, Duke UP, 1995, 15. (aquí Halberstam cita a Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarism*).

ISBN 978-987-3617-74-4

ciudad de La Paz, denominado "aparapita" en su lengua originaria, y la del boliviano que viene a Buenos Aires en busca de trabajo. El primer caso es el que, no sin ambigüedad pero con sutileza, obsesionó al escritor paceño Jaime Sáenz. Tanto en el ensayo "El aparapita de La Paz", como en su novela *Felipe Delgado* y en varios de sus cuentos, algunos publicados por primera vez en 2010 en *Tocnolencias*, Sáenz diseccciona a este personaje y pone de relieve su efecto dual: de admiración y de rechazo, de necesidad y de repugnancia. Por otro lado, la migración de Bolivia a Argentina está representada en las novelas *Bolivia construcciones* y *Grandeza Boliviana*, de Bruno Morales. Primeros textos de ficción que se ocupan de la migración boliviana en Argentina. Miradas cruzadas –entre argentinos y bolivianos- que redimensionan la asignación de lo monstruoso.[11]

› *Fantasmas aymaras en la paz*

Para Sáenz, ponderar la *imagen* del aparapita equivale a encontrar "el espíritu de la ciudad en su verdadera significación. En su ensayo más difundido, Sáenz describe al indio aymara que migra a la ciudad como un personaje enigmático, legendario y paradójico. Una figura con "sugerencias contradictorias", de la que "uno presiente un oscuro propósito", una "silueta fantasmal", una "personalidad poderosa". El tipo "más supersticioso que Satanás" es "sanguinario por ancestro". El aparapita es un paria, ocupa el lugar más bajo de la escala social. No alcanza el status de ciudadano –"se ha incorporado a la vida ciudadana en su calidad de animal racional pero al mismo tiempo se ha segregado de ella, para vivir en ella de un modo irracional por completo". Y es repudiado por la gente, que "no puede con él".[12]

Pero si esta caracterización pareciera asemejarlo al monstruo gótico, a ese ser extraño que da miedo, Sáenz pone de relieve, a su vez, su carácter paradójico. El miedo también es revelador de una verdad oculta. Y el aparapita cobra otra dimensión cuando el autor descubre que esa misma marginalidad le otorga al indio su poder de resistencia: no se subsume en el mercado capitalista, no paga impuestos, maneja su tiempo y decide incluso cuándo y cómo morir: "se mata por medio de la vida". Sáenz explica esta noción con el sintagma "sacarse el cuerpo" (analizado con más detalle en otra ocasión)[13] para indicar esta posibilidad de "ser dueño de hacer y deshacer de su persona".

El modo en que el aparapita usualmente se deshace de su persona es bebiendo. Y es la bebida, el alcohol, el punto de encuentro entre autor y personaje. Pues si en este ensayo, escrito en 1968, plantea el interés del escritor por el personaje como algo único y contradictorio, en la

[11] Jaime Sáenz fue novelista y poeta. Sin embargo, su ensayo más conocido, "El aparapita de La Paz", tuvo una repercusión importante y fue tal vez más leído que sus otros textos. Apareció por primera vez en la revista *Mundo Nuevo,* (Nº 26-7, París, 1968, pp. 4-8) y actualmente, junto con otros relatos, en Jaime Sáenz, *Prosa breve*, La Paz, Plural, 2008. Sus dos novelas *Felipe Delgado* (1979) Y *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991) también fueron reeditadas por Plural. Bruno Morales (Sergio Di Nucci), *Bolivia Construcciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006 ; La Paz, Yerba Mala, 2008. *Grandeza Boliviana,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

[12] "Para los curas es un endemoniado, y una oveja descarriada según los evangelistas; para las viejas es un brujo. Pero según los brujos no lo es. Y según mi abuela, es una criatura de los mundos infiernos. Los literatos no le han hecho caso y tampoco los poetas... Todos lo miran con repugnancia, cuando no con recelo o con asombro. O bien lo miran como si no existiera" (18).

13 Cristina Inés Fangmann, "¿Ponerse el saco o sacarse el cuerpo? Sobre hilvanes, devaneos y otras mutaciones bruscas en la literatura boliviana, de Jaime Sáenz a Bruno Morales". Revista *Def-ghi.* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2010, pp. 98-103. ISSN: 1851-9687.

novela *Felipe Delgado,* de 1979, esta relación ambigua aprovecha los recursos de la ficción para profundizar sus posibilidades. En un juego de desdoblamientos, el autor no solo se encarna en su alter ego *Felipe Delgado* sino que aparece como personaje, con su propio nombre, compartiendo la bodega con los aparapitas, emborrachándose junto con ellos y poniendo a prueba su anhelo de ser el otro.

A su vez, el alcohol funciona como una fuente de metamorfosis y convierte al intelectual blanco, de clase media y heredero en otro pequeño monstruo que provoca las reacciones pavorosas o de conmiseración de los miembros de su clase de origen. Felipe es excesivo por sus conductas inexplicables: renuncia a su fortuna, despilfarra su herencia en un deliberado plan de autodestrucción. Se vuelve lumpen: un extranjero en su propia ciudad.[14]

› *BC/GB*

Las novelas *Bolivia Construcciones* y *Grandeza Boliviana* de Bruno Morales pueden leerse, de la una a la otra, como un juego de miradas cruzadas. En la primera, el narrador ve, mira, observa; en la segunda, comienza a advertir, y consignar, que es visto, observado. A veces se siente censurado, otras, alarmado[15]. El narrador y protagonista es un joven boliviano emigrado a Bs. As. No tiene nombre pero sí señas de identidad: su piel oscura (cf. Bruno). Su exceso, a los ojos del lector, pasa por la avidez por la comida y por la cerveza. Y en *Grandeza Boliviana* comparte dos rasgos que se le adjudican al monstruo decimonónico: la soledad y la violencia. En este caso no es una acción sino un pensamiento violento (que no soportaría la interrupción) que surge en el momento de la soledad: cuando está distanciado de quien se dice su "tío" o mentor, Quispe. También en esta relación puede advertirse otro tipo de identificación monstruosa: ambigua y sugestiva, donde lo no dicho pesa más (en este caso, no por exceso sino por defecto: en todo caso, lejos del tranquilizador justo medio aristotélico). En ninguno de estos textos hay familias bien constituidas, ni descendencia patrilineal ni matrilineal, ni matrimonios, como no las hay tampoco en los excesivos personajes de Sáenz, Felipe Delgado y Narciso Lima-Achá.

En el caso del muchacho bruno, el peso de la extranjería no es denunciado ni representado en una versión realista y directa. Se lo mide por ese juego de miradas cruzadas, que además distingue a los sujetos observados por medio de gentilicios: "albañil boliviano", "invitado norteamericano", "jóvenes argentinos", "remiseros peruanos".

14 La bebida corre entre los personajes, cruza las fronteras, aúna e iguala, en la suspensión de una epifanía siempre revocable y revocada, borrando diferencias de clase, de raza, de nacionalidad y hasta de género. El alcohol representa a su vez una forma de la unión de los contrarios, típica de las narrativas góticas, y es causante de muerte y de transformación. Los sujetos que beben transitan por caminos que van desde la más horrible oscuridad hasta la luz que implica una liberación; desde el dolor físico que producen los cambios que sufre el cuerpo hasta una sensación de transparencia y liviandad, que a veces llega "a un pelo de la muerte", pero otras veces la encuentra. En largo poema autobiográfico *La Noche* Sáenz refiere a ese ámbito nocturno, de sombras, a ese "dominio sumamente extraño", con metáforas poderosas que acercan al lector a esa vivencia desde un punto de vista personal –puesto que no falta el conocimiento de causa. A lo largo de la novela *Felipe Delgado* hay diferentes momentos en que este tipo de descripciones etílicas recurren, pero la que más crudamente registra la metamorfosis que sufre el cuerpo y detalla las sensaciones de quien pasa por ese trance, es la que expone la muerte de Corsino Ordoñez, dueño de la bodega que Felipe adopta casi como un hogar. Así el autor queda en pie de igualdad con el bodeguero, y a su vez, éste con los clientes de su cantina (no sólo Felipe, sino el propio Jaime Sáenz). Y, entre ellos, los aparapitas.

15 "Después fui al bar de Renée. Había poca gente. Unos hombres hablaban con aire aburrido. Me miraron con severidad" (*Grandeza Boliviana,* p.153). "Hablaban interrumpiéndose uno al otro, y eso también me gustó. Pero me alarmó un poco saber que me habían estado mirando desde dos cuadras atrás" (p.160). "Cuando entré, me pareció que todos se dieron vuelta para mirarme". "Unos remiseros peruanos me miraron y se callaron" (p.171).

ISBN 978-987-3617-74-4

Si bien en la última novela este aprendiz de albañil intenta intercambios con "jóvenes de su edad" y participa de algunos eventos, como un cumpleaños, siempre prevalece la mirada desde afuera y la soledad final. Su piel oscura se topa con otras pieles "aún más oscuras" o con otras que llaman la atención por su espectacularidad. Como el título de Halberstam, que en inglés tiene un doble significado según se lea el "shows" como sustantivo o como verbo. Espectáculo que muestra, denuncia, la diferencia.

En este caso la duplicidad vale y se condensa en la foto de la tapa de *Grandeza Boliviana*, que representa el torso desnudo, pero de espaldas, y la cabeza, pero tapada, de Blanco Loco, un bien conocido rapero boliviano.[16] En el interior del texto el joven narra el encuentro, en la fiesta de Alasitas, con este otro muchacho que llevaba tatuado en la espalda el escudo de Bolivia.

Para Blanco Loco, el saco del aparapita –del que ya hemos hablado extensivamente en otras ocasiones- se ha hecho piel, capa de piel del tatuaje.[17] Pero la piel tatuada, al espesarse, aliena al mismo tiempo que se vuelve inalienable. La Bolivia representada es la de la República Liberal. Ese es el escudo que está tatuado en las espaldas, como un juego de escarnio, para irrisión de un ideal de gobierno que quien soporta esa policromía de las incisiones aceptadas, desprecia o no aprecia. No es la wiphala andina la que está en esas espaldas, ni los símbolos del Estado Plurinacional que fundó Evo Morales, y que con la nueva Constitución Política del Estado dejaron atrás a la Bolivia liberal y neoliberal. La bandera raída del consulado boliviano en Buenos Aires se suma a esta imagen del escudo tatuado en la piel del rapero. Degradación de un Estado que quiso neutralizar al indio, y a la vez, desde un género musical provocativo y en un tono desafiante, reivindicativo de esa "grandeza" racial, el indio retorna, como el monstruo, para advertir una vez más: "oprimidos pero no vencidos".

16 Una notable imagen de Luis María Herr, fotoperiodista del ex-cotidiano porteño *Crítica de la Argentina*.

17 Fangmann, Cristina I., "Fronteras cruzadas, discursos impuros: crónica, novela y ensayo en Víctor Hugo Viscarra, Bruno Morales y Jaime Sáenz", en Noé Jitrik (compilador), *Revelaciones Imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, NJ Editor, Bs. As. 2009, 121-129.

ISBN 978-987-3617-74-4

La ciudad criminal: Espacio de alienación y violencia en El oficinista *de Guillermo Saccomanno*

Marcela Crespo Buiturón / Conicet – USAL – Universidad de Buenos Aires

› *Preliminares*

La problemática de la violencia ha devenido en un fenómeno complejo, discutido, tematizado, representado con significativa frecuencia y particularmente resemantizado en la narrativa argentina de las últimas décadas. En claro paralelismo con los estudios criminológicos, esta última ha desarrollado múltiples formas de ficcionalización de la temática, pudiéndose deslindar al menos dos tendencias diferenciadas (Del Olmo, 2000): La representación de la violencia política (de notoria vigencia entre los años setenta y ochenta del siglo XX) y urbana (en evidente auge a partir de los años noventa del pasado siglo y de omnipresente reelaboración en lo que va de la actual centuria).

Abordada desde varios enfoques disciplinares (sociológico, psicológico, etnológico, etc.) e imbricadas en la ficción y metaficción literarias, ambas tendencias conviven cediéndose por momentos la hegemonía del discurso narrativo. Las causas de este fenómeno son altamente discutidas y discutibles, pero responden básicamente a una de las siguientes alternativas: O bien están relacionadas con una supuesta tendencia del hombre hacia el mal, de corte prácticamente ontológico, como lo sugiere, entre otros, Ernesto Sábato en su conocido "Informe sobre ciegos", perteneciente a su novela *Sobre héroes y tumbas* (1961):

> Si por su naturaleza el hombre no estuviera inclinado a hacer el mal ¿por qué se lo proscribe, se lo estigmatiza, etc. Fíjese: las religiones más altas predican el bien. Más todavía: dictan mandamientos, que exigen no fornicar, no matar, no robar. Hay que mandarlo. (333)

O bien, con la coerción de las fuerzas de seguridad estatales debido a cuestiones de orden político, como lo plantean las palabras de un personaje de Marta Traba en *Conversación al sur* (1981), luego de haber sido liberado por los militares de una sesión de tortura:

> ¿Por qué te creés que la gente ni te mira cuando se cruza en la calle? Si un amigo te ve cuando subís al ómnibus mete la cabeza en el diario como si hubiera aparecido el diablo y se baja en la parada siguiente, no vaya a ser que le digas "chau" y el saludo le cueste el pellejo. (45)

También con la carencia de medios de subsistencia, como se aprecia en las situaciones de violencia urbana planteadas en *Kriminal Tango* (2010) de Álvaro Abós: "…apareció muerto un jubilado que había sacado a cagar a su caniche, ¿qué le querían robar, el carné? […] siempre lo mismo…" (39); por otra parte, aún podría señalarse –entre otros- un posible origen en la relación violencia y cultura, como lo sugieren los estudios de René Girard (1984) y que escritores como

ISBN 978-987-3617-74-4

María Rosa Lojo ficcionalizan en sus textos, como es visible en la reflexión de Rosalind Kildare, una irlandesa hecha prisionera por los indios ranqueles de la Pampa argentina de su novela *Finisterre* (2005):

> Los machos humanos, tostados o pálidos, todavía no se comen los niños, aunque sean los de sus esclavos o enemigos. Solamente, cuando ya son jóvenes o maduros, se aplastan mutuamente el cráneo con mazas o con piedras, si no tienen a mano alguna otra cosa de mayor efecto. […] Si tienen medios, se torturan con sutileza. Los machos pálidos disponen de recursos más variados y eficaces […] También crían a los hijos de los tostados para que sean sus sirvientes, rara vez para hijos y sucesores, como en cambio los tostados llegan a hacer con los hijos de los pálidos. (102)

Sea cual fuere el origen de la violencia, lo cierto es que se ha convertido, en cualquiera de sus formas y representaciones, en un tema omnipresente que ha despertado múltiples y diversas reflexiones, cuyos aportes teóricos proceden de la filosofía, la etnología, el psicoanálisis, la antropología, la historia y la teoría literaria, por parte de autores considerados ya clásicos como Fiedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Walter Benjamin, y Maurice Halbwachs, o bien de otros pensadores que han participado en debates e intervenciones más recientes en el ámbito europeo y norteamericano, como es el caso de Giorgio Agamben, Tzvetan Todorov, Paolo Rossi, Paolo Virno, Paul Ricoeur, Alain Badiou, Marc Augè, Jacques Derrida, Andreas Huyssen y Dominick La Capra. Asimismo, se ha ido conformando un notorio desarrollo bibliográfico de raíz hispánica, con exponentes tales como Reyes Mate; latinoamericana, en la voz de Nelly Richard o Rodrigo Rey Rosas; o finalmente, de procedencia local, es decir, argentina en Eduardo Grüner, Hugo Vezzetti, Pilar Calveiro, Miguel Benasayag y Beatriz Sarlo, entre otros.

Pero, sin duda, una de las reflexiones más influyente en los planteos acerca de la violencia urbana es la reformulación hecha por Giovanni Vattimo del abordaje de la metafísica nietzscheana, en lo que respecta a su concepción de voluntad de poder.

Toda una red de conceptos ligados a los modos de vida urbana parece confluir en un vértice, que es precisamente el de la violencia. Por otra parte, desde la perspectiva de una sociología de la vida cotidiana, se ha vuelto irrelevante si se trata de una gran urbe o de los suburbios, las periferias, los barrios bajos o los cinturones suburbanos. La estructura violenta parece invadir todos los ámbitos hasta perfilar la naturaleza violenta de la existencia humana misma.

En un pasaje del *theatrum mundi* al *theatrum urbis*, el espacio de la escena moderna está configurado por la irrupción la ciudad. En América Latina, esta cuestión ha desencadenado una serie de elucubraciones que van desde su concepción como una *modernidad discrónica*, propuesta por Angel Rama; una *modernidad desencontrada,* en palabras de Julio Ramos; una *modernidad periférica,* según Beatriz Sarlo; o bien, una *modernidad disonante* para Gwen Kirkpatrick. Posturas, todas ellas, orientadas a desmitificar la visión eurocentrista de la modernidad, a fin de proponer un análisis que responda a la compleja realidad latinoamericana.

En este entorno, el discurso artístico parece capar como ningún otro la violencia estructural de las urbes. Así como Nietzsche le otorgaba una posición privilegiada al artista, el creador de metáforas, el único ser consciente del engaño que dibuja el intelecto con respecto al conocimiento de la verdad, la percepción artística se perfila como la única capaz de preanunciar y denunciar los

ISBN 978-987-3617-74-4

avatares que se ciernen sobre el destino del hombre, como lo sugiere Ernesto Sábato en su autobiografía titulada *Antes del Fin*:

> Algo turbio, relacionado con la realidad que estamos viviendo [...] me recordaba lo que estoy pintando en estos últimos años: esos seres terribles que salen del fondo de mi alma [...] No sé lo que significan, quizás advertencias, acaso secuelas de lo que sufrí escribiendo ciertos pasajes de mis ficciones, como el *Informe sobre ciegos*. (141-142)

En este sentido, la novela *El oficinista* del escritor argentino Guillermo Saccomano puede entenderse como una eficaz puesta en abismo de la problemática de la violencia urbana en una sociedad posmoderna latinoamericana.

› *La ciudad violenta: apostillas a la novela* El oficinista *de Guillermo Saccomano*

El amanecer, la bruma del amanecer. En alguna parte, una bomba. Después, sirenas. Otro día en la ciudad. Dos narcos en moto ametrallan un ministro. Casi a la misma hora, en un colegio, dos varones y una nena arman un bazooka y liquidan docentes y alumnos. Deben intervenir dos helicópteros para eliminar a los tiradores. En persecución del terrorismo, el ejército rodea una villa miseria. Tras un combate prolongado, arresta a cinco personas. Después los soldados rocían con napalm el rancherío. Un explosivo en el subte termina con los pasajeros de todo un tren y bloquea el túnel.

El oficinista *de Guillermo Saccomanno*

No es una mirada ciertamente alentadora la que propone Saccomanno de la ciudad en la que vivimos. Puesta en abismo del caos mundial, la urbe condensa en su imagen, todas las formas posibles de la alienación y la violencia. La dualidad amenaza-miedo, cifrada en este espacio urbano, parece erigirse como rasgo recurrente en toda su novela.

Aparecida en febrero de este año, *El oficinista* narra los avatares de un empleado administrativo, prototipo del ciudadano actual. Totalmente estereotipado, al buen estilo del expresionismo alemán, el protagonista sobrevive cotidianamente a los embates de una ciudad criminal, de un espacio laboral sujeto a los violentos códigos de un capitalismo salvaje y a un entorno familiar signado por la deshumanización sin brechas de sus miembros, claros representantes de una sociedad consumista. No ha quedado ni un resquicio para la esperanza, porque toda posibilidad de mejora se percibe como una trampa que dará lugar a otra catástrofe, como lo sugiere una de las descripciones finales de la novela:

> El gobierno anuncia que la lucha contra el terrorismo está llegando a su fin, la economía atraviesa un periodo de bonanza y la inflación es mínima, lo cual ha incentivado el consumo del último mes. Esta noche se librará un nuevo encuentro de Kickboxing. Y las localidades están agotadas. Último momento: un nuevo incendio en un geriátrico. Se estiman las muertes en alrededor

ISBN 978-987-3617-74-4

> de cincuenta. El pronóstico de la jornada indica tiempo nublado, lloviznas ácidas. Para el día de hoy también está anunciado un eclipse de sol total. (198-199)

Como se evidencia en el texto, las que se pretenden como buenas noticias son una suerte de superación de la crisis económica y el supuesto fin del terrorismo. La primera, aunque celebrada, desencadena otro fenómeno que se entiende como negativo: la entrega desenfrenada al consumismo; y el segundo –el terrorismo- parece ser reemplazado por la violencia urbana. Finalmente, bajo un manto de lloviznas ácidas, producto de la agresión del hombre al medio ambiente, se anuncia un eclipse, con todo lo que tiene de anuncio simbólico como negación de la fuente de la vida, el sol, y, por qué no, de primitiva expresión de la furia de la divinidad que convierte al fenómeno cósmico en una forma de censura del accionar humano. Todo esto, cerrando el climax apocalíptico de la novela.

Esta visión de la ciudad como un ser infernal, traspasando las fronteras del mero paisaje urbano para erigirse en un protagonista de cuerpo enfermizo, denuncia la sensibilidad de un sujeto que la usurpa, pero que a la vez se aliena en ella, que ya no se percibe abiertamente como provocador del caos, de la vertiginosidad y de la súper-estimulación; tampoco del miedo y de la desesperanza. Es la gran urbe la creadora de un lenguaje singular, que no supone ningún fenómeno de comunicación ciudadana, pues está hecho de rincones peligrosos y silencios amenazantes:

> Al salir a la calle la bruma nocturna impide ver con nitidez los helicópteros, pero rondan sobre ellos. Los motores, ese ronroneo de las hélices, son toda una presencia: insectos de acero oscuro con ojos amarillos, expectantes. Un reflector horada la bruma, los enfoca y vuelve a esfumarse. Las calles vacías del centro, las calles de los bancos, fortalezas arquitectónicas. Cada tanto se cruzan con cuerpos durmiendo entre cartones, acurrucados en las recovas y los pórticos. […] Se desvían para esquivar unos pibes zombies. (21)

Esa dualidad amenaza-miedo a la que se aludió al comienzo, no se condensa en la figura del ser humano. Los sujetos de la violencia son helicópteros con rasgos animalizados, reflectores, calles solitarias, fortalezas arquitectónicas (que suponen y previenen un posible ataque inminente) y curiosos zombies, el futuro del ciudadano actual: seres autómatas, despojados de voluntad propia hasta el límite de carecer incluso de vida.

Surge entonces la figura ya hartamente difundida del hombre *habitado* por la ciudad, frente a la tradicional y lógica del hombre como *habitante* de aquella, lo cual invierte las categorías de sujeto y espacio y recuerda la idea de sujeto posmoderno descentrado que ha pasado de ser hacedor a escenario de la crisis.

Se opera entonces una transformación de la ciudad. Como se sabe, es bastante frecuente entablar una suerte de paralelismo entre el nacimiento de la literatura moderna y el desarrollo de las grandes ciudades (Berman). Así, el espacio urbano había devenido en cronotopo moderno. Plural e inagotable, la ciudad condensaba en su imagen la vertiginosidad del cambio, el progreso y el deambular laberíntico. En las últimas décadas del siglo XX, la literatura ha resemantizado muchos de estos tópicos: el camino se convierte en derrotero, el aprendizaje del sujeto en crisis de la subjetividad, el *ethos* original se transformará en un *ethos* urbano considerado en su aspecto más negativo: La despersonalización y masificación del sujeto, la miseria y la discriminación social, como

ISBN 978-987-3617-74-4

lo denuncia el narrador frente a la situación que observa el oficinista a la salida de su trabajo, acompañando a la secretaria de su jefe:

> … a pesar de la audacia que le infunde acompañar a la joven, no deja de preguntarse acerca del infierno. Qué es más infierno, se pregunta. El infierno como un subsuelo de uno mismo […] o este que tiene delante de su nariz, la miseria, los cuerpos acurrucados en un umbral, abrigados con diarios y cobijas orinadas junto a sus únicas pertenencias contenidas en una bolsa o un carrito de supermercado. Al menos quien ha caído tan bajo, se consuela, ya no tiene que velar angustiado y obsecuente por la conservación de un escritorio… (22)

Con un ritmo vertiginoso, la figura de la ciudad va transformándose desde la visión pre-moderna de *polis*, entendida como lugar de legítimo encuentro con el otro (Mumford), pasando por la concepción moderna de *metrópolis*, en la que ya está presente la idea de sociedad de consumo (García Canclini 1995), hasta desembocar en la *megalópolis* pos-moderna, versión hipertrofiada de la anterior que vuelve cada vez más inorgánico el tiempo, debido a la disociación creciente entre el tiempo colectivo y el tiempo interior. Dicha ruptura va siendo operada mediante el aislamiento de la memoria frente a la rutina, entendida como la degradación de lo idéntico que imprime la vida de la gran ciudad posmoderna y que como tal se aleja de las pequeñas rutinas reforzadoras de la identidad y sus raigambres:

> … consulta el reloj de bolsillo, apila unos expedientes, dispone en una carpeta los cheques que habrá de firmar mañana el jefe, y se levanta para partir. La lentitud de sus gestos no se debe solo al cansancio. También a su tristeza. (11)
>
> […] En el fondo, recapacita, si con su antigüedad en el puesto nunca fue objeto de una sanción y aún perdura en su escritorio, se debe a su manera de amalgamarse, que le ha garantizado que nadie reparase demasiado en él. (14)

Así, el texto de Saccomano no solo propone la despersonalización del sujeto, que no encuentra en su rutina ningún punto de referencia identitaria, sino que también afirma la consabida alienación en el trabajo. *El oficinista* se erige entonces como una respuesta marxista violenta al planteo hegeliano de la tendencia natural del hombre a manifestarse a través de la palabra, el trabajo, el amor como formas del optimismo creador del primer capitalismo. Al comienzo, el personaje suponía posible el progreso, estimulado por el amor que siente por la secretaria, aunque hay que reparar en que su concepto de aquel, del progreso, no aparece ligado al trabajo, sino al desfalco que planea cometer en la empresa para poder escaparse con ella, tanto de la degradación permanente de la que es víctima en la oficina como de la situación insostenible que vive con su propia familia:

> Conversará con ella. Le dirá una vez más que no le importa si la criatura que cobra vida en la oscuridad líquida de su vientre no le pertenece. Le revelará su plan. Si él ha venido en su busca, le dirá, es porque a su lado se siente mejor persona. La secretaria ha obrado el prodigio de hacerlo sentir mejor de lo que es. (190)

La sordidez de la situación alcanza su punto culminante en la respuesta de la secretaria: "La criatura que lleva en el vientre no es suya, le dice ella. Es del jefe. […] Mellizos. Los mandaremos a un

ISBN 978-987-3617-74-4

colegio privado, dice ella. Aprenderán kickboxing" (197). El oficinista es arrojado así a una existencia desesperada, en la que pasa a engrosar las largas filas de individuos que son privados de su personalidad, sometidos a la voluntad empresarial -coartado el libre albedrío-, desgajados del sentimiento de cooperación con sus compañeros, como lo plantea la escena en que uno de estos últimos es despedido de la compañía:

> El despedido de esta mañana, rodeado por el equipo de seguridad, parado frente a su escritorio, lo acaricia con delicadeza, como quien despide el ataúd que contiene a un difunto querido. Después el despedido mira a su alrededor. Todos le evitan la mirada. […] No pueden concederse la lástima si quieren seguir la jornada. Mirar al despedido es mirar atrás. […] Que se lo lleven. Que desaparezca de una vez. […] El equipo de seguridad le revisa la bolsa y controla cada cosa que el despedido se lleva. Solo efectos personales: ni un clip. Lo agarran de un brazo, se lo llevan. Antes de que el despedido abandone el salón, se cruza con el nuevo que viene camino a su puesto. (69)

El oficinista queda a merced, entonces, de una visión integradora y avasalladora de la violencia que irrumpe en los espacios públicos -en la ciudad, en forma de atentados, robos, asesinatos, etc., y en la oficina, visibilizada en los despidos, los murciélagos que chocan contra las ventanas de su despacho, las ratas que corren entre sus pies, etc.- y en los espacios privados, como su casa, la que también se constituye en un lugar violento:

> La mujer es enorme y el baño, reducido. Lo aparta para sentarse en el inodoro. Le echa el humo del cigarrillo en la cara. Si va a amasijarse, le dice, antes de rajar al más allá que pague sus deudas en el más acá, le dice. Él no contesta. Cuando ella se da cuerda, termina golpeándolo. […] En más de una oportunidad él se arrodilla rogándole que se calme, que este cuadro es una pedagogía degradante para la cría y, además, los vecinos, todo un papelón. Pero la cría aplaude las tundas. (45-46)

Esa preferencia cada vez más notoria en las ciudades posmodernas por el espacio privado frente al público, que en gran medida se debe a lo que García Canclini (1999) explica como miedo o prejuicio ante el Otro y al entorno, puesto que en las grandes urbes los problemas de contaminación, inseguridad y pobreza se han vuelto tan acuciantes que acentúan la posibilidad de encuentro con lo no deseado, aquí se anula definitivamente al asimilarse ambos espacios.

La omnipresencia de la citada dualidad amenaza-miedo en *El oficinista* no culmina en la clásica imagen de la violencia que genera más violencia, sino que va dibujando a lo largo de la novela un mapa de recorridos de la degradación, deshumanización y desesperanza del ciudadano frente a la aporía a la que se ve condenado. La primera –la degradación- comienza a perfilarse en el espacio público, la oficina. El protagonista se imagina el sometimiento sexual de la secretaria al jefe e identificándose, lo traslada a su propia situación:

> Quien entra en ese despacho se siente en inferioridad. Le debe haber ocurrido a la joven, piensa. […] Siente el sometimiento de la joven en su propio cuerpo. El jefe manoseándolo, bajándole los pantalones, los calzoncillos, torciéndolo hacia adelante sobre el escritorio, las nalgas al aire, y él, agarrándose de los bordes del escritorio mientras el otro, con una mano en su cuello y otra en la cintura, entra en él. (77)

Esta situación en la que equipara el sometimiento de la secretaria con el suyo en el entorno

ISBN 978-987-3617-74-4

laboral, se inscribe más tarde en su casa:

> Después de todo, se consuela, ella, su mujer, y no otra, será quien, si él se enferma, le colocará el termómetro. […], se acordará de las medicinas. Aunque es cierto, en estos cuidados ella demuestra más preocupación por el sueldo mensual que por su salud. […] Lo aterroriza que a ella le den ganas. Ya no se acuerda de cuándo fue la última vez que, obedeciéndole, se encaramó sobre ella. (109)

Ese sometimiento a la voluntad del otro, que implica en ambos casos, una forma de degradación vinculada al sexo, catapulta al personaje hacia una existencia signada por el miedo, el asco y la impotencia, agravada esta última por la posibilidad siempre latente de quedarse sin empleo. Tanto el jefe como su esposa, los sujetos del poder y la violencia en ambos espacios, se convierten así en agentes de castración tanto sexual como social. La existencia del oficinista se legitima solo en relación con su capacidad para producir dinero.

El segundo derrotero del ciudadano actual, que lo conduce a la deshumanización, comienza también en el espacio público, en las calles de una ciudad desierta de la que se adueñan murciélagos, ratas y perros clonados que permanecen en constante acecho, así como helicópteros de las fuerzas paramilitares de las que nunca se ven sus rostros. Los únicos hombres, mujeres y niños que sobreviven en el exterior se han convertido en desechos humanos o en zombies. Pero en el hogar tampoco está a salvo de ese proceso de animalización violenta que va invadiendo vertiginosamente a la sociedad de la gran urbe:

> Él quiere entrar a la cocina. Pero la cría lo atropella. La cocina es el corral donde se desencadenan las grescas. Cualquier motivo provoca una batalla. Un pedacito de fiambre, una cucharada de dulce, una tostada. La mujer arremete contra la cría. Una nariz sangra. Un diente se quiebra. Un ojo en compota. A los golpes, la mujer pone orden. Lo dejan solo.
>
> Se sirve un café. Cada vez falta menos para la oficina. (51-52)

Los hijos son "la cría" que "atropella"; la mujer "arremete" cual fiera en el "corral". La violencia es el único lenguaje que se habla en el ámbito doméstico. Lo curioso es que uno de los mayores abismos sociales del hombre posmoderno, la oficina, con todo lo que tiene de represiva y alienante, es percibido por el oficinista como único lugar posible para mitigar el embate de la inseguridad y la agresión. Si el individuo se somete a sus leyes, queda amparado de la violencia física de las calles y de su propio hogar, forma especular, este último, del espacio exterior, aunque también lo sea solapadamente de la oficina. Pero esta última identificación (oficina-hogar) puede ignorarse si el sometimiento a las citadas leyes se logra a partir de la alienación, es decir, la anulación total de la identidad del individuo, su criterio, su voluntad y pensamiento.

Lejos, en el sótano de los recuerdos, el oficinista hace inútiles esfuerzos por recuperar algo de otra vida posible, aquella que en el pasado cree haber tenido, pero que progresivamente se perfila como una ilusión perdida:

> Quiere acordarse de cuándo fue la última vez que durmió a su lado en la cama matrimonial. Se pregunta qué fue de aquella joven que conoció hace años, de una delgadez que a él, por entonces, se le antojaba de una fragilidad encantadora. Se acuerda. Se acuerda de que soñaba con dormir abrazado a los pechitos de la joven. Pero una mañana, al abrir los ojos, a su lado roncaba eso.

ISBN 978-987-3617-74-4

> Vencido por la repugnancia, se pasó al sillón. (46)
>
> En el fondo, hay una voluntad humana que ha defraudado a la misma humanidad. La degradación no es percibida como un fenómeno impuesto desde fuera, sino que se gesta en una incomprensible naturaleza humana que se ha abandonado a la desidia: "No es la diferencia entre lo que fuimos y lo que somos lo que nos abisma, piensa. Es la pereza con que nos abandonamos a la degradación" (46)

Finalmente, sin la ilusión amorosa, frente a la crueldad y violencia tanto de la ciudad como de su propio hogar, abandonado en un mundo decididamente hostil, despiadado, el único camino que resta al oficinista por transitar es el de la desesperanza:

> Deambula por las calles. Camina. A veces se da vuelta para ver si el otro lo sigue. Pero no. Camina. Ya no hay otro. Está solo. Camina solo. Un perro clonado se le acerca, le gruñe, lo huele y después se va. Él no existe siquiera para los perros. Cuando piensa en ayer, piensa en antes de ayer, piensa en lo que esperaba cuando esperaba. Ahora ya no espera.
>
> El oficinista camina. Con las manos en los bolsillos del sobretodo, camina.
>
> No tiene dónde caerse muerto. (199)

Con estas palabras, Saccomanno termina su novela. La ciudad criminal, puesta en abismo de la situación mundial que atraviesa esta era, que invade y contamina todos los espacios, ha logrado su cometido: volver al hombre invisible, despojarlo de su identidad y dignidad humana y arrojarlo a la desesperanza más absoluta.

Pero en el fondo, tras la visión de esa ciudad amenazante y violenta, se erige otra figura, tal vez la única responsable de la pavorosa realidad a la que ha sido condenada la humanidad: Es la del hombre mismo que, para conseguir los fines perseguidos –solvencia económica, poder, etc.-, está dispuesto a "descender al infierno" (21). De esta forma, la ciudad criminal volvería a trocar su imagen para convertirse nuevamente en el escenario elegido e inventado por el hombre para cumplir, de una vez por todas, con la premisa sartreana que el mismo oficinista acepta desde el comienzo de la novela: "… el infierno es el subsuelo de uno mismo, se dice. Un sótano donde nadie puede mentir ni mentirse…" (21).

La ciudad, para Saccomano, no sería otra cosa que la imagen visible de ese sótano.

ISBN 978-987-3617-74-4

Bibliografía

Baudry, P. (1988). “Approche sociologique de la violence”. *Cahiers internationaux de sociologie.* Paris: 9ª serie V. 84 (Jan-Jui), 5-17.

Berbeglia, C. E. (coord.) (2003). *Violencia y cultura.* Buenos Aires, Biblos.

Berman, M. (1997). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad,* México, Siglo XXI.

Briseño-León, S. (1999). “La violencia en América Latina: salud pública y cambio social”. *Salud, cambio social y política: perspectivas desde América Latina.* México, Edamex, 509-527.

Corsi, J. y Peyrú, G. [coord.] (2003). *Violencias sociales.* Buenos Aires, Ariel.

Dorfman, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América*. Barcelona, Anagrama.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.

García Canclini, N. (1999). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.

Gurméndez, C. (1989). *El secreto de la alienación y desalienación humana*. Barcelona, Anthropos.

Gutiérrez, C.; Leiro, D., Rivera, V. (coord.) (2009). *Ontología del declinar, diálogos de con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo*. Buenos Aires, Biblos.

Kohut, K. (2002). “Política, violencia y literatura”. *Anuario de Estudios Americanos.* Madrid, CSIC, vol. 59, Nº 1, 193-222.

Lojo, M. R. (1997). *Sábato: En busca del original perdido*. Buenos Aires, Corregidor.

Mumford, L. (1957). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé.

Olmo, R. del (2000). “Ciudades duras y violencia urbana”. *Nueva sociedad,* 167 (may-jun), 74-86.

Pegoraro, J. S. (2000). “Violencia delictiva, inseguridad urbana”. *Nueva sociedad,* 167 (may-jun) 114-131.

Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Solfsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid, Abada.

Sosa Elizaga, R. (2007). *Sujetos, víctimas y territorios de la violencia en América Latina.* México, Ideas mexicanas.

Subirats, E. (2006). *Violencia y civilización.* Buenos Aires, Losada.

Tavares dos Santos, J. V. (1998). “Por uma nova sociología da conflitualidade no tempo da globalizaçao”, s/d editoriales.

Vattimo, G. (1991). “La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger”. *Ética de la Interpretación*. Barcelona, Paidós.

Vattimo, G. (1992). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós.

Waldman, P. (1999). *Sociedades en guerra civil: conflictos violentos de Europa y América Latina.* Barcelona: Paidós.

Weisse, C. F. (2002). “Violencia, inseguridad y subjetividad contemporánea”. *Revista de Psicoanálisis,* 59. 2 (abr-jun), 367-389.

ISBN 978-987-3617-74-4

Obras citadas

Abós, Á. (2010). *Kriminal tango.* Buenos Aires, Alfaguara.

Lojo, M. R. (2005). *Finisterre*. Buenos Aires, Sudamericana.

Sábato, E. (1999). *Antes del fin*. Buenos Aires, Seix Barral.

Sábato, E. (1993). Informe sobre ciegos, en *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, RBA, 287-443.

Saccomano, G. (2010). *El oficinista*. Buenos Aires, Seix Barral.

Traba, M. (1984). *Conversación al Sur*. México, Siglo XXI.

ISBN 978-987-3617-74-4