

November 2017

PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA, (DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS

Giseli C. Tordin
University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2



Part of the [Comparative Literature Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), [Portuguese Literature Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tordin, Giseli C., "PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA, (DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS" (2017). *Doctoral Dissertations*. 1068.
https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/1068

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

**PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA,
(DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS**

A Dissertation Presented

by

GISELI CRISTINA TORDIN

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

September 2017

Hispanic Literatures and Linguistics

© Copyright by Giseli Cristina Tordin 2017

All Rights Reserved

**PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA,
(DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS**

A Dissertation Presented

by

GISELI CRISTINA TORDIN

Approved as to style and content by:

Albert Lloret, Chair

Suzi Frankl Sperber, Member

Regina Galasso, Member

Francisco Cota Fagundes, Member

José Ornelas, Member

Luiz Amaral, Spanish and Portuguese Unit Director

William Moebius, Department Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

A mis padres, Florindo y Lidia,
y a mi hermana, Denise.
Con todo mi amor.

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis doctoral jamás hubiera sido posible sin el apoyo inestimable del profesor Albert Lloret, a quien debo atribuir los mayores créditos para la realización de este trabajo. Albert Lloret fue uno de mis profesores del primer semestre, con quien tuve la oportunidad de estudiar, en su Seminario de posgrado, la obra del *Quijote*, un curso que me permitió replantear el proyecto de investigación que pensaba desarrollar. Su generosidad intelectual, sugerencias de obras teóricas y sus constantes observaciones críticas, tanto en el proceso de escritura de la tesis como en la articulación teórica y literaria, me propiciaron una comprensión más profunda de las cuestiones que trata este estudio y que, en última instancia, abren un horizonte de reflexión hacia mis prácticas académicas, de enseñanza e investigación. En este espacio me gustaría también registrar su incentivo para que yo realizara un trabajo comparado de tres autores pertenecientes a tres países diferentes, puesto que yo misma dudaba, en algunos momentos, de la posibilidad de ejecutarlo. Fue el profesor Lloret quien primero me presentó la obra de Luis Martín-Santos. Su plena confianza en mí me permitió superar las dificultades de este estudio ofreciéndome, a la vez, libertad de expresión como elemento crítico fundamental para el desarrollo tanto de las ideas como de las diferentes líneas teóricas aquí abordadas. Espero que esta tesis refleje algunos de sus predicados intelectuales, su rigor y diálogo siempre atento, sin los cuales las ideas aquí planteadas jamás hubieran sido posibles.

Debo agradecerles inmensamente a los profesores que aceptaron formar parte del comité del doctorado, los mismos profesores que, para mi felicidad, han participado en la defensa de la propuesta de tesis: José Ornelas, Francisco Cota Fagundes, Regina Galasso y Suzi Frankl Sperber. Cada uno de ellos, de manera siempre generosa, me ha posibilitado reflexionar sobre muchas cuestiones y en los más diferentes momentos de mi trayectoria académica. El estudio independiente que desarrollé con el profesor José Ornelas fue fundamental en la comprensión de la presencia de la medicina y de la biología en la literatura, aspecto que se revela como uno de los ejes fundadores de la tesis. Los fructíferos diálogos y las clases con el profesor Francisco Cota Fagundes siempre me permitieron reflexionar críticamente sobre mi trabajo, a quien siempre agradezco por las precisas sugerencias. La lectura minuciosa de la profesora Regina Galasso acerca de mi propuesta de la tesis me ofreció los subsidios necesarios para reestructurar este trabajo, planteando una comparación totalmente diferente, en la cual cada capítulo trajese, desde el inicio, la obra de los tres escritores en diálogo. Es a la profesora Galasso a quien debo agradecer por facilitarme también una información que desconocía: la existencia de los manuscritos de Silvina Ocampo, custodiados por Princeton University. Las valiosas aportaciones de la profesora Suzi Frankl Sperber, en los más diferentes momentos, tanto en conferencias de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada, bien como en la defensa de la propuesta y de la tesis, incluyendo sus comentarios postdefensa, han iluminado las líneas de esta investigación, sin las cuales el desarrollo de aspectos fundamentales de esta tesis no hubiera sido posible. También le agradezco por las innumerables sugerencias de análisis, incluyendo una indicación de la obra de Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna*.

Para mi alegría, en el ambiente académico del Spanish and Portuguese Unit, encontré todo el incentivo y las significativas contribuciones de todos mis profesores y colegas para la elaboración de esta investigación. Me encantaría aquí recordar particularmente a las profesoras Barbara Zecchi y Anne Cieccko, de la UMass, Amherst, quienes, una vez enterándose sobre mi proyecto de investigación, me propiciaron, en sus clases, sus puntos de vista sobre la representación de la locura, de la ciencia o de la enfermedad en la *puesta en escena*. Debo agradecer inmensamente a la profesora Zecchi por siempre incluir a sus estudiantes – entre ellos, yo –, en proyectos, conferencias o en los festivales por ella coordinados, con los cuales he aprendido mucho.

En nombre de estos profesores, me gustaría extender mis agradecimientos a todos los que han colaborado para la concretización de esta tesis, permitiéndome crecer intelectualmente. Lo que más espero es que no los haya decepcionado y que pueda estar a la altura de lo que consideran que un alumno suyo deba saber.

Me complace asimismo agradecerles a todas las personas e instituciones que posibilitaron el desarrollo de esta investigación. Me gustaría empezar por mi departamento, Languages, Literatures, and Cultures, Spanish and Portuguese Unit y, a través del director Luiz Amaral, agradecerle por las becas a través de las cuales tuve la oportunidad de enseñar en la universidad. A la Graduate School, de la University of Massachusetts, por concederme una beca de investigación a través de la cual pude acceder a los archivos de la Biblioteca Firestone, de Princeton University. A la Universidad de Oviedo, por la posibilidad de desarrollar una parte de mi investigación en España mientras trabajé como lectora en la Casa de la Lenguas. A través de Elisabete Marin Ribas, agradezco inmensamente a todos los funcionarios tanto del Archivo como de la Biblioteca del Instituto de Estudos Brasileiros, de la Universidade de São Paulo, quienes me recibieron gentilmente y me ofrecieron apoyo irrestricto para que pudiese realizar la investigación en los manuscritos de João Guimarães Rosa. De igual forma, a través de Brianna Cregle y Sandra Bossert, me gustaría agradecerles a todos los funcionarios de la Firestone Library, de Princeton University, quienes me prestaron la más valiosa ayuda en la investigación de los archivos de Silvina Ocampo.

Agradezco a Christian Golas, de la UMass, Amherst, quien ha propiciado todo el soporte técnico para la realización de la defensa por videoconferencia.

Los amigos y colaboradores de este trabajo fueron muchos, con quienes siempre estaré en deuda. Marcos Grassi, cuyas lecturas de Guimarães Rosa me revelan a menudo una sofisticada interpretación siempre por aprehender. Con Andréa Bombonati, desde sus clases encantadoras en el Colegio Técnico de Limeira, aprendí que la literatura humaniza en sentido profundo y por eso es indispensable. Su entusiasmo contagioso, ideas, aclaraciones del psicoanálisis, y su acto de escuchar siempre atento me permitieron, ahora, superar inúmeros retos que este trabajo implica. Vanessa Coto y Taresa Lorences, profesoras de la Universidad de Oviedo, interlocutoras también raras en un mundo en que pocos tienen tiempo para escuchar al otro. Luiz Amaral, Flávia Terra y Clara Amaral, amigos que me recibieron en los Estados Unidos, en un momento en que todavía buscaba un lugar para vivir. Les agradezco inmensamente por hacerme sentir en mi propia casa aun estando en otro país. Claudia Páez, Raquel Fellet, Odalis Hidalgo, Jon Nelson, Susana Antunes, Guillem Molla, Lola Juan-Moreno, Gitanna Bezerra, Samara Ruas, Sabrina Lopes dos Santos, Covadonga Sánchez, Alba Arias, Sheryl Bernardo, Paula Takezú, Angélica de Barros, Luiz Anselmo, Denise Tordin, con quienes repensé ideas que aquí presento.

A mis estudiantes de la graduación, particularmente, del curso que impartí, *Madness in Literature*, con quienes aprendí muchísimo. De modo indistinto, y siempre en deuda, les agradezco a todos los estudiantes del posgrado en la unidad departamental de español y portugués con quienes aprendí a ser una mejor profesional.

Este estudio no tendría ningún sentido si no me posibilitase contestar una pregunta: ¿Cómo me convierto en quien soy? Proyecto que se desarrolla a lo largo de la existencia. *O mais bonito é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, mas que elas vão sempre mudando.* Así que este trabajo encuentra su sentido máximo con mis padres, Florindo y Lidia, y con mi hermana, Denise, a quienes agradezco por la mayor lección, a saber, por enseñarme a ser una persona mejor.

Soy muy afortunada por la inestimable ayuda que recibí a lo largo de este estudio. Pero comprendo que a veces lo trágico, en las palabras de Guimarães Rosa, *não vem a conta-gotas.* Así que todos los equívocos y lagunas me pertenecen exclusivamente a mí.

ABSTRACT

**PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA,
(DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS**

SEPTEMBER 2017

GISELI CRISTINA TORDIN, B.A., UNIVERSITY OF CAMPINAS, BRAZIL

B.S., UNIVERSITY OF CAMPINAS, BRAZIL

M.A., UNIVERSITY OF CAMPINAS, BRAZIL

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Albert Lloret

This dissertation studies the representation of madness in the literary works of three twentieth-century authors, namely, João Guimarães Rosa (from Brazil), Silvina Ocampo (from Argentina), and Luis Martín-Santos (from Spain). The first chapter argues that madness in Ocampo's "El castigo", Rosa's "Buriti", and Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, reveals a series of conflicts between tradition and modernity, rather than the alleged symptoms of an individual suffering from a mental illness. After comparing the three works, it is evident that the decisions of their characters reproduce certain values idealized by authoritarian cultures. The second chapter discusses Rosa's "Substância", Ocampo's "La casa de azúcar", and a reference to a Goya's painting in *Tiempo de silencio*, in which the image of a crazy woman is a recurrent theme. Through a reading of Carlo Ginzburg's *Historia Nocturna* it is suggested the naturalization of this theme has an

economic origin, since women have often been economically dependent and socially vulnerable. However, the three narratives subvert a *status quo* insofar as madness reveals a set of beliefs that permeate the subject of reason, who can identify madness in the other. To this end, it is examined the constitution of the subject, that is to say, how a subject becomes oneself. The central chapter of this dissertation, the third one, tackles the theme of the mirror in “O espelho” (by Rosa), “Cornelia frente al espejo” (by Ocampo) and *Tiempo de silencio*. Through this theme, the characters in these narratives call into question their existence and, especially, their own rationality. Both chapters 3 and 4 seek to underline the correlation between exclusion, identity, and narcissism in the authors examined, as well in our modern world. Last, the fifth chapter offers a comparative analysis of the short stories “Sorôco, sua mãe, sua filha” (by Rosa), and “El progreso de la ciencia” (by Ocampo), and Martín-Santos’s novel, in order to examine how those who are devoid of voice may be able to produce memory within other possible life norms. I argue that this literary correlation is not only aimed at denouncing social segregation, but also at exploring how the actual reasons for excluding the other are deep-seated within ourselves. This analysis, ultimately, makes emphasis on the pertinence of questions related to philosophy, psychoanalysis, and aesthetics to examining current world events, such as the under-representation of women in our postmodern society, the flow of immigrants into Europe in 2015, and narcissism in our capitalist society.

RESUMEN

PARA DONDE MIRAN LOS OJOS: CONFLUENCIAS ENTRE LOCURA, (DES)IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, SILVINA OCAMPO Y LUIS MARTÍN-SANTOS

SEPTEMBER 2017

GISELI CRISTINA TORDIN, B.A., UNIVERSIDAD DE CAMPINAS, BRASIL

B.S., UNIVERSIDAD DE CAMPINAS, BRASIL

M.A., UNIVERSIDAD DE CAMPINAS, BRASIL

Ph.D., UNIVERSIDAD DE MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Albert Lloret

Esta tesis doctoral estudia la representación de la locura en las obras literarias de tres autores del siglo XX, a saber, João Guimarães Rosa (de Brasil), Silvina Ocampo (de Argentina), y Luis Martín-Santos (de España). El primer capítulo pone en evidencia que la locura en las narraciones de Ocampo (“El castigo”) y Rosa (“Buriti”), y en la novela de Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, más que un síntoma que se identifica en alguien que padece una enfermedad mental, pone de manifiesto una serie de conflictos entre tradición y modernidad. En la representación de la locura en estas obras literarias se evidencia que las decisiones de los personajes reproducen los valores idealizados por una cultura autoritaria. En el segundo capítulo se observa que en “Substância”, de Rosa, “La casa de azúcar”, de Ocampo, y la referencia a un cuadro de Goya en *Tiempo de silencio* la imagen de la mujer loca es un motivo recurrente. A través de la lectura de Carlo Ginzburg, y de su

Historia Nocturna, se sugiere que la economía naturaliza esta relación, puesto que las mujeres, históricamente, siguen siendo a menudo económicamente dependientes o socialmente vulnerables. Las narraciones estudiadas, sin embargo, subvierten este *status quo* en la medida en que la locura revela un conjunto de creencias que permea el sujeto racional, que es el que ve la locura en el otro. Para ello se ha interrogado la formación de este sujeto, el proceso por el que el sujeto se convierte en quién es. El capítulo central, el tercero, trata la presencia del espejo en “O espelho” (Rosa), “Cornelia frente al espejo” (Ocampo) y en *Tiempo de silencio*, ante el cual los personajes cuestionan su existencia y, especialmente, su racionalidad. Tanto en el capítulo tercero como en el cuarto se ha puesto de relieve la correlación entre exclusión, identidad y narcisismo tanto en los autores examinados como en nuestro mundo global. Para concluir, en el capítulo quinto, el estudio comparativo de los cuentos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Rosa, “El progreso de la ciencia”, de Ocampo, y la novela de Martín-Santos nos permite comprender cómo aquellos que no tuvieron voz lograron producir una memoria desde otras normas posibles de vida. Se argumenta que, más que una denuncia de segregación social, la correlación literaria planteada en esta tesis explora cómo las razones que excluyen al otro están profundamente arraigadas dentro de nosotros mismos. Este análisis, en última instancia, defiende la pertinencia de cuestiones relacionadas con la filosofía, el psicoanálisis y la estética en el devenir de acontecimientos mundiales recientes, como la infrarepresentación de las mujeres en la sociedad posmoderna, el flujo de inmigrantes en Europa en 2015 y el narcisismo de la sociedad capitalista.

TABLE OF CONTENTS

	Page
AGRADECIMIENTOS	v
ABSTRACT	vii
RESUMEN	ix
LISTA DE FIGURAS	xiv
CAPÍTULO	
INTRODUCCIÓN	1
1. MIRARSE A SÍ MISMO	22
1.1 Locura y fragmentación del espacio	22
1.2 Representación de la locura en la literatura	24
1.3 La voz rearticulada	28
1.4 La voz silenciada	32
1.5 El tú y el yo	36
1.6 "Buriti"	41
1.7 Locura, lugar de pasaje	49
1.7.1 Espacio	51
1.7.2 Tiempo	54
1.7.3 Locura y tradición	59
1.7.4 Muerte	63
1.8 Fundación de la ética	70
1.9 El otro y su invisibilidad	74
1.10 La pérdida de la subjetividad	76
1.11 Don Quijote y Don Pedro	83
1.12 Consideraciones Finales	85
2. MIRARSE EN LOS OJOS DEL OTRO	90

2.1	Introducción.....	90
2.2	La identidad robada.....	90
2.3	Las supersticiones.....	95
2.4	Violencia y (des)amor.....	101
2.5	Todos somos brujas o nadie lo es.....	105
2.5.1	Los proscritos.....	107
2.6	El aquelarre: la representación de otra realidad.....	111
2.7	Luces invisibles.....	121
2.8	Consideraciones finales.....	124
3.	DE OJOS CERRADOS.....	129
3.1	Detrás del espejo.....	129
3.1.1	El espejo.....	137
3.1.2	El sujeto.....	139
3.1.2.1	El espejo de otra realidad.....	146
3.2	Otros espejos.....	149
3.3	Cornelia frente a otros espejos.....	156
3.3.1	Los múltiples <i>yos</i>	164
3.3.1.1	Cornelia al revés.....	170
3.4	El miedo.....	176
3.5	Consideraciones finales.....	190
4.	EN QUÉ ESPEJO SE PERDIÓ EL OTRO.....	193
4.1	Preámbulo.....	193
4.2	Mirar sin verse.....	202
4.2.1	Verse sin mirar.....	204

4.2.1.1 La ambigüedad en la escritura de Silvina Ocampo.....	210
4.3. Lo invisible.....	213
4.4 Los ojos en su secreto.....	219
5. EL OTRO COMO SUJETO	226
5.1 La vida en su expresión propia.....	226
5.2 Lo normal y lo patológico	230
5.3 La palabra escuchada.....	237
5.3.1 Locura y acogimiento	239
5.3.2 Locura y abandono.....	243
5.4 El poder disciplinario en "Sorôco, sua mãe, sua filha"	244
5.5. La vanidad como norma	263
5.6 <i>Tiempo de silencio</i> : el sujeto como objeto	270
5.6.1 Ciencia y alteridad	275
5.6.2 Edipo y Saturno.....	277
5.7 Historia y Literatura en <i>Tiempo de silencio</i>	281
CONCLUSIÓN.....	287
BIBLIOGRAFÍA	305
ARCHIVOS Y MANUSCRITOS	318

LISTA DE FIGURAS

Figure	Page
2.1. El aquelarre	114

*The only education that has any sense at all
is an education toward critical self-reflection.*

Theodor W. Adorno, *Can One Live After Auschwitz?*

INTRODUCCIÓN

La primera cuestión en torno de la cual surge esta tesis se puede sintetizar como la búsqueda por comprender la representación de la ciencia – y específicamente la biología– en la literatura del siglo XX, producida en un momento de expansión del proceso de modernización (la tercera fase de la modernidad) y de conquista de derechos sociales. Al comienzo del siglo XX, se creía tanto en la consolidación de gobiernos constitucionales elegidos libremente por la sociedad civil como en el rechazo de las dictaduras y de poderes absolutos (*cf.* Hobsbawm 109-115). Sin embargo, junto con avances tecnológicos sofisticados y promesas de libertad individual, vuelven a la escena (o perduran) dogmas en defensa de los valores de una sociedad más tradicional, como son aquellos que fueron promulgados por gobiernos dictatoriales o autoritarios surgidos, por ejemplo, en casi toda Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX y en España durante régimen del general Franco (1939-1975).

Mi intención de partida era averiguar, por un lado, cómo los avances de la ciencia biológica ejercían alguna influencia en los presupuestos literarios, concretamente en la literatura de los países de lengua portuguesa y española, y, por otro lado, cómo ciertas perspectivas literarias podían predecir los avances en la ciencia en un escenario en el que las conquistas de valores éticos no corrían paralelas a las conquistas tecnológicas.

Seguir la primera línea de investigación me llevó a comprender los modos en qué los avances técnicos y teóricos de la biología podrían ser reapropiados por la literatura a través de temas, formas, motivos y estructuras compositivas por parte de una sociedad

que aún se encontraba hundida por las creencias de las viejas clases dirigentes (incluyendo los valores machistas). Por otro lado, fui observando hasta qué punto la literatura era a menudo precursora de técnicas que la biología alcanzaría posteriormente, como en el caso de un cuento de Adolfo Bioy Casares, “Máscaras venecianas” que, publicado en 1986, ya adelantaba no sólo la posibilidad de la clonación, sino las discusiones éticas acerca de este tema.¹ En el cuento de Bioy Casares, el narrador rechaza que su amigo le permita recuperar la capacidad de amar a Daniela por medio de un clon. El narrador anhela no al clon sino a la “auténtica” Daniela quien se opone a reanudar su antiguo amor. El cuento juega con un trasfondo machista, según el cual las mujeres deberían ser la imagen que los hombres proyectan de ellas.

Con el paso del tiempo y de las lecturas, observé que la presencia de la biología en la literatura era, muchas veces, indisociable de la medicina. Un ejemplo llamó mi atención y se convirtió en un punto de inflexión del proyecto de la tesis. Se trataba de un cuento de João Guimarães Rosa, publicado póstumamente en *Estas estórias*, titulado “Bicho mau”.

¹ La primera técnica de clonación de mamíferos que tuvo éxito ocurrió en 1997, cuando los biólogos Ian Wilmut y Keith Campell utilizaron una célula mamaria de una oveja adulta y la introdujeron en un óvulo destituido de núcleo celular. Esta nueva célula se multiplicó como una célula embrionaria y alcanzó el estado de blastocisto. A pesar de que se tratara de una célula mamaria, una vez fue introducida en un óvulo anuclear e implantada en el útero, volvió a tener la capacidad de transformarse en un embrión completo (la célula se des-identificaba y era a la vez totipotente). Ya en el útero de otra oveja, la célula seguía su desarrollo embriológico convirtiéndose en el primer clon de una oveja adulta. Dolly, posiblemente la oveja más famosa de todo el mundo en aquel momento, nació ya vieja, porque procedía de la célula mamaria de una oveja adulta. La comprobación que la oveja nacía vieja se producía gracias al análisis de sus telómeros, esto es, de los segmentos del ADN localizados en el término de los cromosomas. Con el paso del tiempo, los telómeros se vuelven más cortos y dejan de proteger eficazmente el material genético; lo que evidencia, por lo tanto, el proceso de envejecimiento.

A simple vista, el cuento pone de relieve el enfrentamiento entre misticismo y razón: Quinquim, el hijo de un hacendado, Nhô de Barros, sufre un accidente con una serpiente de cascabel. El padre tiene dudas sobre si debe o no ponerle las inyecciones de suero antiofídico a su hijo, ya que un curandero, llamado Jerônimo, le había informado de que ningún medicamento sería efectivo, sólo le servirían las oraciones. Aún bajo la creencia de que una mujer embarazada no puede estar en contacto con una persona afectada por la picadura de una serpiente, todos de la casa prohíben que Virginia viera a Quinquim, de quien esperaba su primer hijo.

La tensión aumenta a medida que Quinquim no mejora. Virginia implora a su cuñado, Odorico, que vaya a la ciudad y hable con un médico. Odorico, cuando regresa a la hacienda, le entrega a su padre el suero antiofídico y le explica cómo aplicarlo. Como Nhô de Barros no se lo pone, Quinquim fallece al día siguiente. Aunque se podría concluir que la muerte de Quinquim se desencadena porque Nhô de Barros sólo cree al curandero, el cuento también pone de manifiesto que la fe no es inocua y denuncia el silenciamiento de las mujeres, cuya voz callada tal vez podría haber evitado una muerte anunciada.

La primera versión de “Bicho mau” formó parte de *Sezão*, un libro de cuentos que fue presentado al certamen literario Humberto de Campos, que contaba entre los miembros del comité a Graciliano Ramos, autor de *Vidas secas*.² Tuve acceso a la

² Graciliano Ramos respecto a *Sezão* afirma que, no obstante la presencia de cuentos maravillosos como “Conversa de bois”, había uno que presentaba propaganda de suero antiofídico, razón por la que no vota a Viator, el pseudónimo utilizado por Guimarães Rosa, quien pierde el certamen justamente por la diferencia de un voto (Ramos 176). Guimarães Rosa acaba publicando los cuentos de *Sezão* (1937) con el título *Sagarana*, aparecida en 1946. En *Sagarana*, Rosa no incluye el cuento “Bicho mau”, cuyas versiones manuscritas pueden ser encontradas en el archivo de João Guimarães

primera versión de “Bicho mau” incluida en *Sezão*, que es la versión presentada en el certamen y nunca publicada, a través de los archivos de João Guimarães Rosa, custodiados en el Instituto de Estudos Brasileiros, de la Universidade de São Paulo.³ Esta versión presenta diferencias con la versión publicada póstumamente en *Estas estórias*. En la versión final, se omite un largo fragmento de texto en el que se explica que, después de la expulsión del hechicero Jerônimo, un sinnúmero de serpientes aparece repentinamente en la hacienda. Otro cambio afecta al retrato de Virginia. En la versión de *Sezão*, Virginia tiene una discusión acalorada con su suegra, Dona Calú, al final de la cual abandona la casa y se deja picar por una serpiente. Acaba, por fin, muriéndose en los brazos de su suegro. Nada de esto aparece en la versión publicada póstumamente en *Estas estórias*.

Guimarães Rosa en el momento en que publica *Sagarana*, en 1946, incluye casi todos los cuentos de *Sezão*, y no “Bicho mau”, que nunca publica en vida y que sufre diversos cambios a lo largo del tiempo. Rosa, en la versión modificada de este cuento, quita casi todos los diálogos entre Virginia y Dona Calú y añade una información intrigante: después del funeral de Quinquim, Virginia padece un dolor indescriptible que la dejaba como muerta: “Aquilo não era uma doença corporal, que desse apenas os graves cuidados. Era um quieto viajar, fazia outras distâncias, temia-se-lhe a *estranhadez da*

Rosa, disponibles en el Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), de la Universidade de São Paulo (USP).

³ Comparo aquí dos versiones: la publicada póstumamente en *Estas estórias* (que es la última versión del cuento) y la primera, de *Sezão*, disponible en el IEB bajo el código de referencia JGR-M-01,01. Otros manuscritos de “Bicho mau” están disponibles bajo los siguientes códigos: JGR-M-02,1 (también se refiere a un volumen de *Sezão*, con un pequeño cambio en el orden de la presentación de los cuentos); JGR-M-03, 03: copia mecanografiada con intervenciones manuscritas del autor.

loucura – era alguma coisa que ela aceitava. Trouxeram o médico, um moço de fora.”
(Rosa, *Estas estórias* 175; letras cursivas mías).

La lectura de “Bicho mau”, tanto su primera versión como la final (publicada póstumamente y no finalizada por el autor), es curiosa porque nos lleva a interrogarnos, primero, sobre por qué Guimarães Rosa nunca la publicó en vida. Fue este uno de sus primeros cuentos, escrito en la década de 1930. Y, en segundo lugar, ¿por qué en la versión modificada por Rosa se vuelve loca Virginia, como si aceptase tal condición? Virginia, quien creía en los avances científicos y sabía que Quinquim podría curarse con el suero que Odorico trajo de la ciudad, es el personaje que se vuelve loco, perdiéndose a sí mismo.

Así pues, “Bicho mau” me abrió una perspectiva distinta en mi intento de comprensión de la representación de la ciencia en la literatura. El cuento evidenciaba que, pese a los mejores argumentos (científicos o no), aquello que es imaginado y presupuesto se convierte en el juicio de valor a través del cual se aprehende lo *real*.⁴ Nhô de Barros no es una persona ignorante; sabe del suero antiofídico. Sin embargo, no es capaz de *descifrar* en su entorno –en el padecimiento de Quinquim o el sufrimiento de las mujeres – los significantes que podían tener una potencia transformadora. A pesar de las dudas que le asaltan, no existe un cambio en su subjetividad que lo lleve a transformarse ante un dolor, de reaccionar de modo diferente.

⁴ Lo *real*, en la concepción de Jacques Lacan (324), en sus *Écrits* (“Response to Jean Hyppolite’s Commentary on Freud’s “Verneinung””), significa el sustrato de la vida que nos confronta; es lo impensable. La imagen que se conforma a una realidad es asimilada a lo *real*, una instancia psíquica que, no obstante sea irrepresentable, se relaciona con lo imaginario y lo simbólico, subsistiendo fuera de la simbolización.

Así, estudiar la representación de la ciencia en la literatura me resultaba indisociable de intentar comprender la subjetividad. ¿Cómo se vuelve cada personaje el que es? La pregunta, entonces, no es por qué Nhô de Barros no le pone a Quinquim las inyecciones, sino por qué no escucha a las mujeres, a su otro hijo, a otra persona. ¿Por qué seguía existiendo la creencia de que las mujeres no podían estar cerca de quien hubiera sufrido una picadura de serpiente? La muerte, al final, parece erigirse como el acontecimiento que confería a la realidad la posibilidad de existencia de algún sentido diferente al que estaba establecido.

Conforme avanzaba en otras lecturas, me enfrenté también con el *Quijote*, una obra que me llevó a cuestionar cómo el personaje cervantino se hacía autor de sí mismo en la medida en que triunfaba su supuesta pérdida de juicio y, especialmente, a proponer una tesis desde la cual pudiese comprender mejor la representación de la locura. En la obra de Cervantes, Alonso Quijano, un pobre hidalgo de la Mancha del último Quinientos, abandona su monótona vida e, imitando a los caballeros que había leído en los libros, sale en búsqueda de aventuras, con las que se ponen a prueba su coraje y sus virtudes.

Una comparación entre *El Quijote* y “Bicho mau” es aquí imprescindible. En el cuento de Rosa, Virginia se vuelve loca ante la imposibilidad de acción y de que su voz sea escuchada. Virginia interioriza un dolor con el que se identifica, dejando de hacerlo consciente; esto es, callando, su vivencia traumática le impide realizar la simbología o representación de este dolor. Su *yo* dejaba de manifestarse como sujeto del deseo. En la novela de Miguel de Cervantes ocurre lo contrario: la presunta locura de Alonso Quijano es el sustrato con el cual constituye su subjetividad, transformándose en un caballero que

se origina de lo leído. Se debe subrayar que la locura de don Quijote no le permite identificarse con el juicio de quienes le rodean, ni tampoco con las burlas que hacen de él. El caballero andante precisamente reformula estas bromas, y nunca las interpreta como tales.

De esta manera se me iba reelaborando una cuestión parecida a la que planteaba al comienzo de la investigación: a pesar de los avances de la ciencia durante la modernidad, ¿por qué seguían existiendo dogmas que parecían ser internalizados por los individuos, cuya existencia podía implicar la pérdida de su propia subjetividad? El replanteamiento del problema – desde la representación de la locura, y no desde la ciencia biológica – me llevaba a cuestionar no exactamente de qué forma los avances en la ciencia (psiquiátrica o psicoanalítica) mediaban en los presupuestos literarios, sino especialmente de qué modo la literatura ponía en escena un intento de comprensión de la pérdida de la subjetividad, de cómo la subjetividad puede ser otra, cuestión que se desarrollará de modo más intenso a lo largo de los siglos XX y XXI .

Para intentar dar respuesta a esta cuestión, conjeturé que se debería reflexionar desde la literatura producida por escritores de países diferentes, visto que su comprensión prescindiría necesariamente una cuestión identitaria. Como segunda condición, establecí que los escritores deberían pertenecer a un momento anterior o de transición a la extinción de los manicomios para poder observar en sus obras cómo los representaban e intentar indagar por qué.

Aunque el psicoanálisis se desarrollara y difundiera como disciplina en instituciones educativas a lo largo del siglo XX (cuyo primer registro ocurre con Freud en su artículo *Sobre la enseñanza del psicoanálisis en las universidades*, de 1918), percibí,

por medio de la lectura de artículos acerca de la historia de psiquiatría y de los manicomios, que el número de ingresos en hospitales psiquiátricos, en Latinoamérica y España, aumentó sustancialmente en varios momentos del siglo XX. Este hecho, de modo general, coincidía con la resurgencia de la pérdida de libertad debida a las dictaduras militares, como la de Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990), Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), o de regímenes autoritarios, de partido único, como el de España entre 1939 y 1975.⁵ Con ello, también me pregunté si la correlación entre historia política e historia psiquiátrica influiría en la representación de la locura en la literatura contemporánea y, en caso afirmativo, en qué medida.

Fue la reformulación de mis propósitos originales los que me llevaron a la obra de tres escritores como João Guimarães Rosa, de Brasil, Silvina Ocampo, de Argentina, y Luis Martín-Santos, de España. Estos autores fueron coetáneos entre sí, publicaron en un momento en el que las instituciones psiquiátricas seguían presentes en la vida cotidiana, y la representación de la locura era recurrente en su obra.

Luis Martín-Santos (1924-1964) fue médico psiquiatra, director del sanatorio psiquiátrico de San Sebastián en 1951, y catedrático de psiquiatría. Fue también opositor al régimen del gobierno autoritario de Francisco Franco, que lo detuvo dos veces por participar como miembro del Partido Socialista Obrero Español. Aunque prolífica, la actividad de Martín-Santos como escritor fue breve por culpa de una muerte temprana debido a un accidente de automóvil. Tres años antes de su deceso, Martín-Santos había

⁵ Raquel Tiermo en su artículo acerca de la demografía psiquiátrica en el manicomio nacional de Santa Isabel, en Leganés, en España, constata que se produjeron irregularidades en los ingresos durante la Guerra Civil en el que el número de pacientes madrileños se incrementó en un 85.5% (Tiermo 109).

publicado *Tiempo de silencio*, una novela que alcanzó gran reconocimiento crítico en su país (Riezu 18). Dejó inacabada otra obra, *Tiempo de destrucción*, que sería publicada póstumamente en 1975. Sus obras médicas versan sobre enfermedades mentales y el psicoanálisis, de entre las que se destacan *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*, de 1955, y *Libertad, temporalidad y transferencia en el Psicoanálisis Existencial*, de 1964.

João Guimarães Rosa (1908-1967), como Martín-Santos, estudió medicina y trabajó como médico en 1932 en Itaguara, una ciudad del interior del estado de Minas Gerais. En 1933 actúa como oficial médico del ejército en la ciudad de Barbacena, también situada en Minas Gerais. Barbacena es la ciudad donde se construyó uno de los hospitales psiquiátricos que más pacientes recibió en Brasil y en la que tiene lugar uno de los cuentos más conocidos de Rosa, titulado “Sorôco, sua mãe, sua filha”, analizado en el último capítulo de esta tesis.

Guimarães Rosa no trabajó como médico durante toda su vida. Por su facilidad con los idiomas (Rosa era políglota), un amigo suyo de Barbacena lo animó a presentarse a oposiciones para el cuerpo diplomático, tras las cuales trabajó como diplomático en Europa y América Latina, incluyendo la Alemania de la época de la Segunda Guerra Mundial (Andrade Goulart 18), momento en que, desobedeciendo a procedimientos internos y asumiendo por algunos meses la plaza de cónsul titular, concede, con el trabajo de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, entonces secretaria del Consulado de Brasil en Alemania, muchos visados a judíos que buscaban huir de la persecución nazi.⁶

⁶ Acerca del periodo en que Guimarães Rosa vivió en Alemania, véase el documental *Outro sertão*, de 2013, dirigido por las cineastas Soraia Vilela y Adriana

Silvina Ocampo (1903-1993) fue traductora, escritora y colaboradora de la revista *Sur*, fundada por su hermana Victoria. Publicó su primera obra en 1937, un libro de cuentos titulado *Viaje olvidado*. Antes, durante su adolescencia, estudió pintura en París con artistas como Giorgio di Chirico y Fernand Léger. Según ella, su preferencia no era por los colores sino por el trazo y por lo que había bajo de los colores. Por ello se alejó de una actividad que le encantaba y empezó a dedicarse a la escritura, a desdibujar las capas de un mundo que, según ella misma, no es mágico, sino que “lo hacemos mágico [...] dentro de nosotros” (Ocampo, *Cuadernos* 8).

En esta tesis analizo uno de sus dibujos encontrados en los archivos de Silvina Ocampo – pertenecientes a la Biblioteca Firestone, de Princeton University. Lo correlaciono con el cuento “Las vestiduras peligrosas” y trato de comprender una forma de expresión artística desde la que se dispone detrás de los trazos una imagen que debe ser desasimilada para que uno pueda encontrar ahí otra realidad, no inmediatamente presente.

En la obra de Ocampo, la figura médica, la de la enfermedad y la locura son bastante conspicuas y pasan por una total desnaturalización de lo que uno puede imaginar sobre ellas. Sin pretender agotar las posibilidades de lectura y del temario, para ejemplificar esto, menciono uno de sus cuentos en el que la presencia de la medicina y de la locura se hace evidente y desempeña un papel en la constitución del personaje. En “El corredor ancho”, una mujer se siente enferma y todo el paisaje a su alrededor empieza a cambiar como si perteneciera a otra casa y a otro tiempo o, incluso, como si se asomara a

Jacobsen. Este documental fue premiado en el *46° Festival de Brasília de Cinema Brasileiro*.

una inconsciencia que le despertara una angustia. Se interrumpe este viaje hacia una dimensión psíquica con la llegada de una sopa de tapioca.

En sus cuentos también se observa un cambio más profundo acerca del sujeto que vuelve a poseer voz. Al respecto, Noemí Ulla afirma que en *La furia* (1959) “*vuelve a aparecer un sujeto que habla, mientras que en Autobiografía de Irene [1948] el sujeto está como ausente*” (Ulla 136). Este es un aspecto imprescindible, como defenderé en la tesis, ya que tanto Silvina Ocampo como Martín-Santos y, especialmente, Guimarães Rosa efectuarán un sensible cambio hacia otro paradigma de comprensión: en vez de poner énfasis en el predominio de la locura o de las enfermedades psíquicas, sus voces literarias serán integradas en un espacio en el que originariamente nadie las esperaba.

Teniendo en cuenta los objetivos mencionados, con el análisis de los aspectos formales y estéticos de la representación de la locura en la obra de estos autores replantearé la comprensión de la constitución de la subjetividad desde diversos contextos, tanto en los que se observa una restricción de la libertad debido a una cultura autoritaria, como en casos de una violencia que, a pesar de que fuera frecuente en el pasado, sigue subyugando a una minoría étnica o de género a través, incluso, de los mismos sujetos que sufrieron esta violencia.

En cada capítulo busco analizar tres obras principales, cada una perteneciente a los autores estudiados. *Tiempo de silencio*, la única novela finalizada por Martín-Santos, es la que será analizada en todos los capítulos. Eso se debe a la diversidad de temas que contempla como, por ejemplo, la búsqueda de lo materno, la representación de las mujeres, el fracaso de la ciencia en el gobierno franquista, la ironía de la voz narrativa, la

intertextualidad con la novela de Cervantes. En cada capítulo me dedico a observar un aspecto diferente de la novela española, evidenciando aún la posibilidad de otra interpretación según la perspectiva adoptada.

En el primer capítulo, definiendo que la representación de la locura en “Buriti”, de Guimarães Rosa, “El castigo”, de Ocampo, y *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, es un elemento clave que pone de relieve los conflictos entre tradición y modernidad, comprendidos como modalidades de experiencia que entran en choque, específicamente en el que concierne, por un lado, a la circulación de otras formas políticas (como la democracia) y de apoderamiento de las mujeres (quienes deciden sobre sus cuerpos) y, por otro lado, a las matrices normativas estructuradas por una tradición patriarcal, machista o de intolerancia que no sólo limitan la cuestión de género sino que organizan estética y políticamente las formas de vida posibles desechando a otras que no se encuadran en su racionalidad.

Los protagonistas de las tres historias son considerados locos – reciben este apelativo muchas veces porque sus acciones no están animadas por ninguna razón clara. Otro punto de similitud concierne la tentativa de los personajes por alcanzar sus orígenes hacia una reconstitución de la subjetividad. La protagonista de la narrativa de Rosa, Leandra, intenta reconocerse desde un lugar no originariamente suyo sino del otro (ella sale de la ciudad después de separarse de Irvino y va a vivir en la casa de su exsuegro, quien la invita trayéndola al campo. Ya los personajes de Ocampo y Martín-Santos buscan redescubrirse apartándose del otro, esto es, de una alteridad, sin darse cuenta de que se apartarían de uno mismo.

En el segundo capítulo cambio la perspectiva de la mirada: observo cómo los sujetos – sobre todo aquellos que creen poseer una razón – aprehenden al otro y al otro marginado según una supuesta condición de enfermedad o una cuestión de género y clase social. Analizo los cuentos “Substância”, de Rosa, “La casa de azúcar”, de Ocampo y, en *Tiempo de silencio*, la presencia de un cuadro de Francisco de Goya sobre el aquelarre, que se encontraba en la habitación de Matías.

El objetivo es evidenciar, por tanto, cómo el otro sobre quien se supone una existencia no es sino una imagen fragmentada que el sujeto se le proyecta. La protagonista del cuento de Ocampo parece convertirse en el otro que su marido se negaba a ver y a aceptar, y que puede ser lo más auténtico de ella misma. La irrupción de lo insólito en “La casa de azúcar” (Cristina se convierte, psicológicamente, en la antigua inquilina de la casa donde vive con su marido) pone en jaque las creencias de su marido porque revela una forma de violencia sutil que está en el lenguaje, en la reducción del otro según las predicciones del sujeto.

En el caso de “Substância”, todos creían que Maria Exita era la mujer que heredó la locura de la madre, la violencia de los hermanos o la lepra del padre. Sionésio, para asumir el amor que por ella sentía (como si lo sintiera desde siempre, sin nunca haberse dado cuenta antes), necesita despojarse de las creencias de los demás y ver a Maria Exita desde otros ojos. Analizo esta narración comparándola brevemente con la adaptación filmica de *Primeiras estórias*, dirigida por Pedro Bial, titulada *Outras estórias*, de 1999.

En el film, el movimiento de la cámara lleva al público a acercarse de la mirada de Sionésio. Sin embargo, mientras se cree en la posibilidad de locura en Maria Exita – porque el espectador empieza a verla supuestamente como Sionésio la ve –, nosotros en

cuanto espectadores nos sorprendemos cuando nos enteramos de que Sionésio la percibía de otra manera. La impresión de locura pertenecerá exclusivamente al espectador de la película que, a su vez, estará cerca de la perspectiva de aquellos que han condenado a otras personas a ser consideradas como locos.

Para comprender mejor estos aspectos, los fundamento en una lectura de la obra de Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna: un desciframiento del aquelarre*, desde la cual desarrollo un breve recorrido histórico tanto acerca de las mujeres acusadas de practicar brujería como de la proscripción de los judíos, buscando observar, especialmente, por qué cristalizan muchos de los estereotipos acerca del otro.

El tercer capítulo es sobre los espejos. Analizo la presencia del espejo en *Tiempo de silencio*, y en los siguientes cuentos: “O espelho”, de Guimarães Rosa, y “Cornelia frente al espejo”, de Silvina Ocampo. Este es el capítulo central de la tesis y el que debe servir de espejo de los demás, porque revela lo que piensa el propio sujeto sobre sí mismo; un sujeto que se creía infalible. A medida que analizo las narraciones, retomo el mito de Narciso y utilizo como aporte teórico tanto el estudio de Jacques Lacan acerca del estadio de espejo y obras como la de Vladimir Safatle, *O circuito dos afetos*, visto que éste ofrece una perspectiva diferente sobre la teoría del reconocimiento que había propuesto Honneth: reconocerse ya no es afirmar una autonomía individual. En la relectura de Lacan, afirma Safatle que reconocerse es desposeerse de una identidad para avanzar hacia el reencuentro con el verdadero sujeto.

El cuarto capítulo tiene un doble origen: su génesis como parte de esta tesis de investigación y como resultado de un ejercicio práctico que les propuse a mis alumnos de grado en un curso que impartí en la Universidad de Massachusetts, Amherst, en el otoño

de 2015, en el cual estudiamos la presencia de la locura en la literatura. Como trabajo final, mis estudiantes debían presentar un video-ensayo relacionando algunas de las lecturas teóricas y literarias con algún aspecto de la sociedad. El capítulo estudia cómo la literatura no se subordina a los acontecimientos que vivimos o de los que somos testigos.

Así, desde este ejercicio práctico, también busqué reflexionar, a través de la literatura de Guimarães Rosa, Silvina Ocampo y Martín-Santos, sobre algunos de los acontecimientos más recientes aparecidos en la prensa que, de cierta manera, han silenciado al otro, influyendo así en nuestra aprehensión de la realidad y constituyendo nuestra propia subjetividad.

Los acontecimientos que analizo son tres: las declaraciones de una modelo australiana según las cuales las fotos que ha publicado reflejan aquello que ella no es; la entrada de los refugiados en Europa en 2015 – la celebración de la acogida en un momento puntual y la consiguiente restricción – y un artículo de opinión de una periodista brasileña a través del cual se defiende la idea de que viajar a lugares como Nueva York ya no es agradable porque casi todo el mundo puede tener acceso, como si lo único que interesara fuese poseer lo que casi nadie puede obtener. Busqué analizar estos acontecimientos correlacionándolos con la cuestión de la identidad y su arbitrariedad y con los textos literarios del capítulo anterior.

El último capítulo es un regreso al primer capítulo y también un reencuentro con el objetivo en torno del cual se inicia este estudio: la representación de la ciencia en la literatura.

Desde los cuentos de Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, y de Silvina Ocampo, “El progreso de la ciencia”, además de *Tiempo de silencio*, intento comprender,

desde un escenario en el que imperan los mecanismos médicos, científicos o biológicos que ejercen control sobre la vida delimitándola en una forma posible, cómo las narraciones señalan una posibilidad de ruptura de formas de vida restringidas bajo un modelo disciplinario.

El marco teórico de este capítulo comprende los estudios acerca de lo normal y lo patológico postulados por Georges Canguilhem (*The Normal and the Pathological*), y el concepto de biopolítica desarrollado por Michel Foucault (*Microfísica del poder*), cuya proposición nos lleva a comprender que la normatividad de la vida deriva no de la vida misma sino de mecanismos disciplinarios. Canguilhem, filósofo de la ciencia y director de tesis de Foucault, presenta en sus trabajos acerca de la medicina una idea bastante diferente si se compara con la de Foucault, a saber, que el único lugar donde es posible encontrar la normatividad de la vida es en la propia vida, no afuera. Esta articulación teórica desde los textos filosóficos debe posibilitar (sin restringir tampoco imponer una lectura sobre la materia literaria) que observemos en los cuentos cómo sus personajes se enfrentan a desestructuraciones profundas en sus vidas, retomando una potencia normativa (dentro de la propia vida) con la cual se reinventan.

En el cuento de Rosa, Sorôco acompaña a su madre y a su hija hacia una estación cuyo tren del estado venía a recoger a las personas locas y llevarlas a un manicomio localizado en la ciudad de Barbacena. El cuento se concentra en este momento dramático en que Sorôco camina con ellas – las dos mujeres que habían perdido el juicio, según la visión de los habitantes de la pequeña ciudad –, como si estuviera en un cortejo fúnebre.

En este capítulo analizo, asimismo, un artículo periodístico que encontré en los archivos de Guimarães Rosa, disponibles en el Instituto de Estudos de Brasileiros (IEB)

de la Universidade de São Paulo (USP). Guimarães Rosa, entre los muchos artículos periodísticos que coleccionaba subrayando sus fragmentos, guardó uno titulado “Aprende-se vivendo: Como deixei de temer a loucura”, escrito por Eleanor Roosevelt (esposa de Franklin Roosevelt), publicado por el periódico O Estado da Guanabara, el 18 de diciembre de 1960, acerca de su experiencia al visitar un hospital psiquiátrico de la marina de los Estados Unidos. El cuento “Sorôco, sua mãe, sua filha”, posterior a este artículo, parece dialogar con él en algunos puntos. Así que intento establecer una relación intertextual entre los dos y también argumentar que Rosa presenta una idea acerca de la locura que, de alguna forma, la subvierte.

La narrativa de Silvina Ocampo aborda otro aspecto de este tema, a saber, el modo en qué la vida se conforma según parámetros o cálculos de poder que la determinan *a priori*. Se trata de una historia que presenta similitudes con los cuentos de hadas, los cuales subvierte: un rey, al percibir su envejecimiento, ordena a sus súbditos que cieguen a todo el pueblo. El cuento de Ocampo oculta los mecanismos de poder que permiten la soberanía del rey quien, al final, se excluye a sí mismo del orden de su propia autoridad.

La novela de Luis Martín-Santos muestra una vida predominantemente destituida de la autogestión, aunque las excepciones a esta norma que se hagan explícitas.

Centrándome en el tono científico de la novela, intento evidenciar de qué manera los mecanismos biológicos de cálculo de la vida, criticados por el propio protagonista, no le son ajenos.

El objetivo más amplio de este último capítulo es evidenciar cómo la subjetividad perdida del otro puede volver a figurar en el campo de la representación desde su propia voz, y no desde la proyección de un sujeto que lo imagina.

Debo mencionar finalmente que, para comprender mejor los elementos estéticos acerca de la locura y su percepción en el espacio (la oposición entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad), subrayé con colores, en el texto de Guimarães Rosa, pasajes que hacían referencia a estos elementos. Justifico esta técnica porque el propio Guimarães Rosa solía destacar con colores los libros que leía (conforme se puede averiguar en los archivos de la Biblioteca de Guimarães Rosa en el IEB, USP), lo que resulta ser otro indicio de que sus propias narraciones presentan muchas sinestias y referencias explícitas a colores. Intento, así, materializar un aspecto poético presente en la prosa rosiana.

Adélia Bezerra de Meneses en *Cores de Rosa* también propuso un análisis de sus cuentos y novela a partir de los colores. Reescribiendo pasajes de texto con un color determinado, Bezerra de Meneses indicaba una idea o una actitud del personaje, puesto que, según la autora, es posible observar de qué forma los colores concatenan las cualidades de los objetos o cómo muestran la formación de un mundo sensible. A manera de ejemplo, al analizar *Grande sertão: veredas*, subraya con el color rojo la atracción inmediata entre Riobaldo y Diadorim y, con el color azul, las actitudes de Diadorim. En *Cores de Rosa*, “Buriti” no ha sido analizado por la autora.

En esta tesis se utilizarán los siguientes colores: el naranja indicará la presencia de la locura, ya que en la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que perteneció al propio Guimarães Rosa (disponible en los archivos del IEB, USP), el escritor subrayó en naranja una referencia a la locura:

Y diciendo esto, y recomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fué rodando muy maltrecho por el campo. (Cervantes 67; subrayado mío; en el original el subrayado es en color naranja. Guimarães Rosa adquirió esta obra en 1950, en Paris – según informaciones que el propio autor escribió en la contratapa de este libro–. Archivo consultado el 18 de julio de 2013)

Debo aclarar que a través del color naranja se destacarán fragmentos o palabras que no necesariamente indiquen el término *locura*, sino que presenten esta idea. Con el color rojo se señalará la referencia al dolor y, con el amarillo, al miedo (el naranja es un color que proviene de la mezcla de rojo y amarillo). Precisamente, en “Buriti” se podrá observar que estos colores – naranja, rojo y amarillo – aparecen contiguamente, en especial cuando se menciona el personaje de Chefe Zequiél, considerado loco porque oía ruidos que nadie podía escuchar.

Respecto a los espacios, con el color azul claro se indicará el espacio local (las referencias al pueblo Buriti Bom) y con el color verde claro, las referencias al espacio exterior (sobre todo la ciudad que recibe la connotación de lugar extranjero). Hay

momentos en que estos espacios estarán separados y otros en los que se mezclarán. En cualquier caso, se les debe otorgar cierta importancia por lo que respecta a la constitución del sujeto y su necesidad de integrarse en ellos.

Se utilizará el color azul oscuro para identificar las referencias a la mirada. Fue posible verificar otra relación entre estos últimos colores: verde claro, azul claro y azul oscuro también se mantienen próximos. Cuando hay una referencia más explícita a los ojos, los colores azul oscuro (de la mirada) y azul claro (espacio local) se acercan. En la medida en que se atenuaba la importancia de los espacios interiores (azul claro), el color azul oscuro (la mirada) se yuxtaponía a los colores naranja (locura) y verde claro (espacios exteriores). La reconstitución de la subjetividad parece prescindir de un lugar. Es este punto, especialmente, el que enfocaré mediante el trabajo con los colores.

Por último, pero no menos importante, debo mencionar una motivación – que desconocía – y que me llevó a escribir una tesis que contemplara un estudio sobre la representación de la locura en la literatura. Al final de la escritura de los capítulos, una imagen muy fuerte me vino a la memoria. Se me hizo presente casi como si pudiese tocarla con la punta de los dedos y resignificaba todo el trabajo de investigación, como si durante todo el tiempo, sin saberlo, hubiera estado intentando comprenderla.

De niña, iba con mi madre los domingos al comienzo de la tarde visitar a un tío mío, su hermano, en un manicomio que existía en Joaquim Egídio, en Campinas, interior de São Paulo. Me acuerdo del día en que sonó el teléfono y mi madre recibió la noticia de que tenían que internar a mi tío. Me parecía incomprensible que aquel hombre tan inteligente, que había trabajado en empresas, que aprendió solo a tocar instrumentos musicales, y que me visitaba por mi cumpleaños, tuviera que estar ingresado

repetidamente, algo que, según mi familia, nunca había pasado en vida de mi abuela materna, la madrastra de mi tío.

Nunca sentía la preocupación que expresaba mi madre. Cuando llegábamos al manicomio, el jardín, lleno de árboles milenarios, era maravilloso. Me encantaba estar allí con ella y mi tío. Nunca entrábamos en el manicomio. Mi madre anunciaba nuestra llegada y el personal nos lo traía al jardín.

Con el tiempo, empecé a experimentar curiosidad por entrar en el edificio. Un día, escapé de mi madre mientras hablaba con mi tío en el jardín, y logré observar una parte interna del edificio prohibido. Tuve un choque. No porque lograra ver a algunas personas que caminaban y hablaban solas, sino porque imaginaba que encontraría allí otro jardín como aquel de afuera. Y había sólo paredes blancas y grises, todo violentamente sin vida. Aquella atmósfera de tristeza llegó a alcanzarme. Volví corriendo y cuando mi madre ya se despedía de mi tío, comprendí, entonces, su preocupación. Aquel lugar cerrado no permitía el reconocimiento de un espacio y de rostros irreconocibles que, sin embargo, nos pertenecían a todos.

CAPÍTULO 1

MIRARSE A SÍ MISMO

Mas, melhor pudesse qualquer um [...] defender sua loucura das dos outros. Dos mais outros, também, talvez.

Guimarães Rosa, *Ave, Palavra* 1031

1.1 Locura y fragmentación del espacio

Michel Foucault (38-64) en *Madness and Civilization* afirma que la instalación de los primeros manicomios en el siglo XVIII fragmentó el espacio haciendo surgir rostros irreconocibles. Esta exclusión no sólo creó un lugar de aparente protección para aquellos que se juzgaban diferentes de los locos, sino que materializó un ambiente cerrado en el cual la locura formulaba su verdad. Un loco que creía ser rey, según un ejemplo que aporta el autor, pasaba a ser identificado con el objeto de su locura, esto es, con la forma desde la cual los demás lo veían reflejado en su delirio.

Llama la atención, en este primer acercamiento al tema de la locura desde la obra de Foucault, que su definición se vincule tanto a un espacio como a aquello que se imagina sobre el otro. El loco es aquel que no tiene voz, alejado tanto de una sociedad como si fuera extranjero de uno mismo como de un imaginario sobre la locura. No es casualidad que Foucault sostenga que la terapia del siglo XVIII era la que aproximaba al loco a su locura por medio de una persuasión.

Este es un ejemplo respecto a cómo la modificación de la espacialidad influye la subjetividad. Como se observa, los alienados se convertían en objetos dentro de un espacio cerrado y la locura no sólo aislaba a aquellos que eran juzgados como locos – sin

que lo fuesen –, sino que provocaba la enajenación entre aquellos que se creían a salvo de su locura.

Loco y alienado son palabras sinónimas. Es interesante que la etimología de *alienado* indica una escisión espacial. Del latín, *alienāre*, el alienado es quien no pertenece al lugar, es “el extranjero” (“foreign”), el “otro” (“not one’s own”) (The *Oxford Dictionary of English Etymology* 25). Así, se puede afirmar que el que es considerado loco se encuentra aislado por una identidad preformada por el sujeto de la razón. El loco o alienado es, desde estas acepciones, aquel que viene de fuera, a quien no se reconoce como igual, cuya articulación del habla es inaprehensible. De ahí el principio de su aislamiento.

Es notable que Foucault identifique un vínculo entre soledad y locura inherente a una estrategia de enajenamiento cuyo objetivo (no divulgado) es mantener una estructura de poder. No es el alienado quien se aísla a sí mismo. El alienado nace de la práctica del abandono al cual se le expusieron (como se podría sugerir etimológicamente, y no de una presunta condición inmanente). Es el abandono, así, el que imposibilita al loco articular sus propias palabras a la vez que le separan físicamente de la convivencia, confinándolo en manicomios, y borrando un rostro que se hace cada vez más irreconocible, convirtiéndose en el sueño del hombre de la razón. Es el conjunto de esta práctica el que le garantiza al poder soberano el control que ejerce sobre el otro a quien subyuga.

Se debe señalar que el abandono fue el “tratamiento” que se esparció asimismo en las leproserías de la Edad Media. Este es el punto central de la tesis defendida por Foucault: la locura reemplaza la lepra y los locos pasan a ser confinados como lo fueron los enfermos. La locura adquiere así la connotación de lo contagioso. Se debe observar

que en estos contextos la soledad no es una elección individual sino una estrategia que, arrogándose diseminar una protección, los enajena impidiendo la emergencia de otras percepciones del mundo y de su dolor porque es la voz del otro que se mantiene callada, controlada, como un murmullo.

1.2 Representación de la locura en la literatura

La lectura de esta obra de Foucault me permitió reflexionar acerca de la representación de la locura en tres narraciones escritas en 1956, 1959 y 1961, respectivamente, “Buriti”, novela de João Guimarães Rosa que pertenece a *Corpo de Baile*, “El castigo”, un cuento de Silvina Ocampo, y *Tiempo de silencio*, novela de Luis Martín-Santos. Estos textos literarios muestran una correlación entre locura, espacio y mirada que se diferencia de la de Foucault: la locura pasa a figurar en el ámbito más familiar y la mirada, que antes convertía a los locos en rostros irreconocibles porque los apartaba de un campo visual, ahora viene reemplazada por la propia voz del sujeto de la razón que los enajena; no porque no los vea, sino porque no dialoga con el otro. A continuación, busco hacer más claros estos argumentos desde la trama de los textos literarios.⁷

⁷ Teniendo en cuenta de que me valdré de la palabra *espacio*, debo mencionar que la reflexión acerca de lugar y espacio puede ser comprendida desde la historia de la geografía, disciplina que tiene como concepto clave el espacio geográfico, definido por Henri Lefévre (34) como *locus* donde se establecen las relaciones sociales. El espacio, en la geografía, no es un producto de la sociedad. Se trata, más bien, de una construcción social cuyo desarrollo depende de las relaciones que se han establecido a lo largo del tiempo. Según el geógrafo Milton Santos (153), la evolución del espacio ocurre de forma diferente en cada lugar, ya que el espacio es un verdadero campo de fuerzas constituido por diferentes formas de vivir. El lugar es, en la visión de Santos, una pequeña parte del espacio total. De esta manera, el espacio tiene un componente más subjetivo cuya aprehensión depende tanto de la forma como se vive como de la que se le aportan

En “El castigo” de Ocampo, el narrador, Sergio, desde su hogar, acusa a su novia de loca, ya que ella reclama que no fue amada, que siempre intentó ser aquello que el otro quería que ella fuera. Ya en el texto de Rosa, la locura aparece en un personaje que no logra dormir, Chefe Zequiel, y por eso los demás creen que está loco. Chefe Zequiel, viviendo en una hacienda de Buriti Bom, se aísla por miedo de los ruidos nocturnos que sólo él es capaz de escuchar: “[...] Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos” (Rosa 652).

La locura también aparece en dos personajes femeninos. En Leandra, que acepta vivir en la casa del suegro, iô Liodoro, después de separarse, indicio que se interpreta como una forma de locura. Y en Dona-Dona, esposa de nhô Gualberto Gaspar, que pierde el juicio y vive en su casa gritando. Nhô Gualberto Gaspar, era infértil y no pudo tener hijos. Entre él y Dona-Dona el amor parecía haber terminado antes, puesto que Gaspar la traiciona acostándose con Maria da Glória, la hija de su amigo, nhô Liodoro.

La locura en *Tiempo de silencio* existe en forma de acusación del jefe de Pedro que, ante el escándalo de homicidio que destruiría la reputación del laboratorio, afirma que Pedro está loco. El médico-científico Pedro había sido incapaz de defenderse de la denuncia de homicidio en la chabola, mientras que fue allí para intentar salvar a Florita,

sentidos. Aunque no es objetivo de este estudio profundizar los conceptos de espacio y lugar, tampoco sistematizar metodológicamente esta relación en la literatura, es relevante aquí mencionar el estudio teórico de Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, cuya comprensión de espacio, que pasa por la imaginación poética, me ha permitido inferir en qué medida algunos de estos espacios más íntimos retratados en la obra de Rosa, Ocampo y Martín-Santos, como la casa y la habitación, desencadenan otros sentimientos que, de alguna forma, dialogan con los espacios que se han establecido desde la exclusión. Véase Bachelard, en especial su primer capítulo titulado “The House. From Cellar to Garret. The Significance of Hut.”

hija del Muecas, que sangraba debido a un aborto mal practicado por su propio padre, quien la había violado.

Pronto consideraré más detalles acerca de estas tramas. Por ahora, se puede observar que la locura, en estos tres ejemplos, no se encuentra en seres sin rostro, apartados de la ciudad donde viven. De ahí que las narraciones nos interroguen sobre lo que significa ser loco en la segunda mitad del siglo XX, por qué se acusa al otro de loco; y quién decide que lo sea. Además, a diferencia de lo descrito por Foucault, en estos textos literarios la locura no ocupará un lugar que había sido destinado a una enfermedad, sino un espacio de mayor intimidad, sobre todo dentro de la casa que, simbólicamente, remite a un origen. En este sentido, la locura se desplaza desde un lugar en el que el loco había perdido su rostro, su identidad, y se encuentra cerca de aquellos que le acusan de locura.

Debo anticipar que los personajes más marginados o que han sufrido alguna forma de violencia no saldrán vencedores. No existirá ingenuamente una reversión de las formas de poder. Sus voces evidenciarán por qué siguieron siendo solitarias pese a un momento más avanzado de la modernidad en el cual, según Marshall Berman (32-3), la subjetividad y la interioridad fueron más ricas y más intensamente desarrolladas, articulando una subjetividad hasta entonces imposible.⁸

⁸ La modernidad, en la definición de Berman (15), es un conjunto de experiencias acerca de la aprehensión del tiempo, del espacio, y de las posibilidades de vida que se erigen. Para comprender la modernidad, conforme sus aportaciones, se hace necesario observar el cambio en la percepción del tiempo, en la topografía de las ciudades, en las relaciones sociales, que se debe, fundamentalmente, a las transformaciones catapultadas por la modernización, esto es, por la incorporación de tecnologías e instituciones. Desde este nuevo contexto en el que las voces adquieren mayor expresividad porque se abren a una inmensa variedad de ideas, se acentúan sus contradicciones. Será en el siglo XX que estos conflictos adquieren corporeidad desde un nivel individual, aunque no son

En términos generales, definiendo la idea de que la presencia de la locura en estos tres textos literarios – referida de modo tácito o explícito – permite vislumbrar la confrontación entre tradición y modernidad, como las relaciones basadas en valores jerárquicos, en oposición a las nuevas configuraciones sociales y, más específicamente, la creencia en la imagen de la mujer como siendo subalterna del hombre, contrapuesta a una conquista ética que nos lleva a observar cómo hombres y mujeres constituyeron una identidad basada en valores difundidos por una cultura autoritaria.⁹

necesariamente percibidos como provenientes de este proceso en curso, ya que la modernización se fragmenta en la medida en que se expande en todo el mundo, perdiendo su “capacity to organize and give meaning to people’s life.” (Berman 17). Es por eso que Marshall Berman, para comprender mejor la modernidad, propone analizar la obra de escritores del siglo XIX, a saber, Goethe, Marx, Baudelaire, Pushkin, Gogol, Dostoievski, porque son los primeros modernistas quienes mejor observaron la contradicción de la modernidad mientras que en el siglo XX se ha perdido la percepción de estas contradicciones (cf. Berman 36). Sin embargo, Ocampo, Rosa y Martín-Santos, aun escribiendo desde el siglo XX, no pierden este debate de la modernidad porque retoman discursos y voces que se oponen aprehendiendo desde estas experiencias las ambigüedades y conflictos de la época.

⁹ Acerca de la palabra “tradición”, me valgo del libro de Octavio Paz, *Los hijos del limo*, específicamente del capítulo “La tradición de la ruptura” (15-37), en el cual Paz la define como la transmisión de historias, ideas, leyendas, estructuras, creencias, etc., de una generación a otra, sin interrupción. La ruptura de esta difusión de ideas o de su reescritura significa “quebrantar la tradición” (Paz 17). Sin embargo, el poeta y crítico mexicano nos aporta otra idea cuando se pregunta si la ruptura sucesiva no constituiría también una tradición, o sea, la tradición de la ruptura: “Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura...” (*idem*). Para Paz, la tradición es la continuidad del pasado y la modernidad, entonces, sería *otra* tradición: “La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*.” (Paz 18). Sin embargo, hay dos diferencias importantes entre tradición y modernidad y que se refieren, primero, a la circulación de las ideas y, segundo, a la concepción del tiempo. La tradición no engendra una pluralidad de ideas, mientras que la modernidad está hecha de lo heterogéneo, facilitando así la vigencia de una consciencia crítica, más sensible, por

El segundo aspecto que explicitaré se refiere a la posibilidad de transformar y reconstruir el mundo sin rechazar una tradición y sin frustrarse con los valores de la modernidad. En otras palabras, la locura parece señalar la urgencia de un mundo que no sea la continuidad de lo tradicional (sin negar su existencia) tampoco la densificación de lo moderno, sino los diseños o los contornos de otro mundo. Empiezo presentando las historias buscando correlacionarlas, a continuación, según esta construcción o pérdida de la subjetividad.

1.3 La voz rearticulada

El cuento “El castigo”, de Silvina Ocampo, se centra en una mujer que le cuenta a Sergio, su supuesta pareja y narrador, toda la historia de sus veinte años de vida de modo retrospectivo. El cuento se articula de modo que la narración parezca estar en las manos de la mujer que se presenta destituida de nombre. Ella quiere contarle la historia porque cree que Sergio anhela tenerla indefinidamente. Así, empieza contándole quien era antes de conocerlo. Al comienzo del cuento hay un espejo a través del cual afirma que le posibilita recordar su desventura. La mujer lo utiliza en sus comentarios diciendo que el

tanto, a la forma en que se aprehende el tiempo: “Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas.” (Paz 26). Por eso la pluralidad no proviene de una tradición fundada en pocas ideas. Toda crítica a una tradición proviene, entonces, de una conciencia de su existencia. Hay un punto importante que presenta Paz y que exige una aclaración. Se trata de la idea de que lo nuevo no significa necesariamente lo moderno. La novedad puede nacer obsoleta. Una idea moderna no es inevitablemente coetánea a su cronología. Por ejemplo, de acuerdo con Paz, el México contemporáneo presenta pensamientos y sentimientos cercanos al tiempo virreinal y al mundo prehispánico: “Lo mismo puede decirse en materia de arte y de literatura: durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad?” (24).

hecho que espejo pueda reflejarlos separadamente demuestra que ellos son dos personas, no una.

Respecto a la presencia del espejo en este cuento, Maria Dolores Rajoy Feijoo en “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo” observa que el objeto especular conforma una simetría estructural a la historia. El cuento empieza con el espejo y termina con el mismo objeto cuando el narrador se mira presentando su testigo frente a lo ocurrido. En este “intermedio” la protagonista relata “varias búsquedas fracasadas de una identificación con otras personas [...]” (Feijoo 4).

En este sentido, la presencia del espejo convoca a la figura doble de la protagonista: ella no es exactamente el otro con quien habla, sino que, debido a lo postulado inicialmente, se ha convertido en la imagen de lo que Sergio pretendía. Es por eso que verse reflejada distinguiéndose del narrador será una primera tentativa suya de separación y de reconstitución de su identidad (aunque no se concreta al final). En otras palabras, desde lo doble hay un esfuerzo para ser ahora la persona que le gustaría haber sido y no en quien se ha convertido.

Al narrar los veinte años de su vida, la joven revive sus años de niñez y, al final, siendo Sergio más viejo, deja este de ser capaz de tocarla. Su búsqueda del origen coincide paradójicamente con su muerte (y no con un renacimiento).¹⁰ El recuerdo de los

¹⁰ Freud (3048-53, *Tomo III*) en *El malestar en la cultura*, de 1929, (texto que retomaré en el capítulo 4) observa que en el hombre actúan dos fuerzas antagónicas, el instinto de vida (o la pulsión de vida, simbolizada por Eros) y el instinto de muerte (simbolizado Thanatos). El psicoanalista austríaco se pregunta por qué tenemos la pulsión de muerte si la vida implica un rechazo a una tendencia destructiva. Concluirá Freud que esta tendencia destructiva es internalizada por el bebé en una instancia psíquica denominada *super-yo*. En vez de autodestruirse, el individuo introyecta una agresión que se dirige al propio *yo* generando una tensión, el sentimiento de culpabilidad, que sirve de base para una autorregulación moral. Este sentimiento que atraviesa las fases evolutivas

veinte años anteriores adquiere otra connotación: recordar significará sentir en la piel el paso del tiempo, de modo que la rememoración opera no en el sentido de rescatar la vida sino la muerte.

En “Cartas confidenciales”, otro cuento de Ocampo publicado posteriormente, en 1970, en *Los días de la noche*, la temática acerca de la regresión en el tiempo se repite. Desde las correspondencias intercambiadas por Paula y Prilidiana, se cuenta la historia de don Toni, un anciano que aparece por sorpresa en la casa de Paula y se queda a vivir con su familia. Según Paula, muchos no notaron al principio que, con el paso del tiempo, don Toni rejuvenecía y mantuvo idilios amorosos con sus parientes, como su abuela, su madre, e incluso con ella misma, conforme aclara un pasaje de la carta de Prilidiana.

Comparando estos dos cuentos, la protagonista de “El castigo” busca *des-*identificarse de la imagen proyectada por Sergio, intención que este narrador clasifica como locura. Ya en “Cartas confidenciales”, el personaje de don Toni simplemente sigue viviendo hacia la juventud sin una intención anunciada. El relato epistolar pone cierto énfasis en los casos amorosos de don Toni mientras rejuvenece. En un momento, don Toni reprime a Paula porque llevaba minifalda como si fuera, según su carta, “un viejo reviejo” (Ocampo, *Cuentos completos II* 27). Prilidiana a su vez destaca en su carta que

del ser vincula, en su origen, un instinto a un miedo, a saber, el instinto de muerte (la agresividad hacia la figura simbólica del padre) y el miedo a la pérdida del amor (el miedo de que no sea más amado por el padre). Gilbert Durand (190) en su obra *The Anthropological Structures Of The Imaginary* retoma la lectura de Freud: “The death instinct is seen as being inherent in every living creature’s desire to return to the inorganic and undifferentiated”. Durand, desde el comienzo, no separa los dos instintos – de vida y muerte – y los observa en la representación de las visiones del mundo – su ambivalencia – desde figuras mitológicas y simbólicas que expresan los órdenes diurno y nocturno. En el régimen nocturno, la lectura de la concepción del tiempo no es lineal (como lo es en el régimen diurno en la que la muerte se opone a un reino de luz). En lo nocturno el tiempo es cíclico y la representación de la muerte forma parte de la vida.

no encontraba en la de Paula una explicación plausible y se le pregunta si nunca se les ocurrió llamar a la policía, visto que podría tratarse de un “asaltante, un leproso, un ladrón o un loco escapado de un manicomio.” (*idem*).

En los dos cuentos de Silvina Ocampo llama la atención que ante una situación que rehúye una explicación inserta en la realidad, se enfatice la locura, desviando el foco que sería la subyugación de la mujer. En “Cartas confidenciales” el tratamiento que don Toni dispensa a las mujeres controlando, por ejemplo, sus ropas, no provoca una extrañeza: ellas mismas se oprimen y lo aceptan. La monstruosidad de la que Silvina Ocampo escribe es la que pasa inadvertida tanto por los personajes como por el lector, a saber, la violencia de género y el prejuicio del otro. Las acciones de don Toni no se diferencian de aquellas que se experimentan en todo el mundo, como el control sobre los cuerpos de las mujeres, naturalizado por una cultura machista.

En “El castigo”, la frase enunciada casi al final – “su locura era mi único rival” (Ocampo, *Cuentos completos I* 281) – señala un sentido de posesión (existe un rival contra quien se disputa algo), deslegitimando la acción de la mujer como sin juicio, con lo que se le asegura el dominio de la razón. El narrador la considera loca, no porque le haga sentir el paso del tiempo en su cuerpo, sino porque había empezado a hablar sobre aquello que le afligía. El sentimiento de posesión es exactamente el opuesto al amor, cuya expresión no existe en el cuento. En el momento en que la mujer cierra los ojos – un eufemismo a su muerte – dice el narrador que no pudo llorar.

Las palabras de la protagonista – que se enuncian desde las del narrador – intentan desfigurar una forma de poder (“- Te prohíbo jugar con nuestro amor”, Ocampo 278). Pero ganan efectivamente fuerza cuando materializan lo narrado, imprimiendo en el

cuerpo el tiempo que se recuerda. Además, el ejercicio de la memoria, diferentemente de la función de recordar el pasado, significa encontrar un momento en el que Sergio no esté. Al final, es la protagonista la que desaparece (como un suicidio disfrazado de renacimiento) y Sergio, como narrador, se queda con su imagen en el espejo: “Eché una mirada al espejo, esperando que reflejara seres menos afligidos, menos dementes que nosotros. Vi que mi pelo se había vuelto blanco.” (Ocampo 218).

A continuación, presento la novela de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, cuya trama se centra en la trayectoria de Pedro, un médico-científico que realiza una investigación en un laboratorio en Madrid. En esta historia, no se acusará de locos a los personajes femeninos, sino que se encontrará la locura en el protagonista que, a ejemplo de la novia de Sergio, también buscará un lugar que recuerda el origen en el momento en que se intensifica su sentimiento de angustia para defenderse de una acusación de homicidio.

1.4 La voz silenciada

En la experimentación que desarrolla en un laboratorio de Madrid, Pedro utiliza ratones de una cepa cancerígena denominada MNA. Los modelos murinos que expresan este cáncer son desarrollados e importados desde Illinois. Con ellos, Pedro busca comprender, en su trabajo, cómo se expresa esta enfermedad y especialmente si su transmisión es horizontal, esto es, no a través de genes heredados por una prole sino debido a un proceso infeccioso de transmisión indirecta. Se aclara en la narración que esta investigación no es tan original.

Como estos ratones importados se acaban porque Pedro no logra reproducirlos adecuadamente por problemas en su laboratorio – una alusión a la crisis española y a la crisis de innovación e inversión científica y tecnológica de los años de 1940 y 1950 – Amador, su asistente, le cuenta que Muecas, un pariente suyo, un hombre pobre, que vivía en la chabola, había logrado criar los ratones de la misma cepa.¹¹ El acontecimiento

¹¹ Los nombres de los personajes no son gratuitos, contribuyendo a la aportación de otros sentidos a la obra. Ana Maria Machado en *O recado do nome* examina el papel que desempeñan los nombres propios en la literatura, concentrándose, sobre todo, en los de los personajes de Guimarães Rosa. Utilizo su idea para pensar acerca de los nombres de los personajes de Martín-Santos. Cabe señalar, según Machado (23-8), que la comprensión de un nombre en una obra literaria depende de la interrelación entre el “sistema onomástico” y la “estructura narrativa”. No se trata de encontrar una lectura única o la idealización de una interpretación desde los nombres, tampoco ignorar su carácter significativo en la trama. Afirma que sólo con Lévi-Strauss se empieza a reconocer en los nombres un sentido y un “papel de operador” de una clasificación. Lévi-Strauss observa que en las tribus indígenas la composición de los nombres ponía énfasis en un aspecto parcial suyo. Machado (25-6) postula así que este gesto metonímico, mientras permitía indeterminar la especie, subrayaba algunos trazos que la reconectaban a un sistema más amplio, a través del cual se reencontraba una “unidad” en el “interior de la diversidad”. Concluirá la autora que los nombres no funcionan como índice sino como signos, una vez que es un elemento sensible de clasificación que permite retomar las relaciones de sentido hacia la representación del mundo. Es interesante notar que los nombres propios no se refieren (apenas) a una marca de propiedad de un individuo, sino que su “marca lingüística” posibilita que el grupo al cual pertenece tome posesión sobre él, esto es, lo incluya socialmente (Machado 26). Retomemos la novela *Tiempo de silencio*. El personaje que trabaja en el laboratorio se llama Amador y desarrolla tareas sobre las cuales no reflexiona en un sentido más profundo. Por ejemplo, no puede acceder a la ironía que el narrador revela respecto a cómo los ratones son capaces de reproducirse en la chabola, en condiciones sin un control rígido, y no en el laboratorio donde trabaja: “De cómo la Genética – así utilizada – ha podido llegar a un resultado totalmente opuesto al que los primitivos pioneros de esta ciencia podrían desear (creación de una humanidad perfecta, extirpación de todo mal hereditario) haciendo parecer una raza en que lo execrable es constante, la execrable presencia que preocupa al hombre tras la extinción de los microorganismos de tamaño medio, Amador no tiene idea” (Martín-Santos 12). Es interesante que Amador no tenga idea no debido a su falta de escolarización, sino porque ni siquiera lo haya imaginado. El narrador aclara enseguida que Amador se fija apenas en una materialidad aparente, por ejemplo, en el hecho de que ser investigador significa, predominantemente, tener la ventaja de vivir en pisos construidos por el estado. Ser científico es, para Amador, tener un estatuto social y ventajas personales. Así que no existe en él un pensamiento crítico acerca de su condición, por medio del cual pueda

es inusitado e irónico a la vez: las condiciones adecuadas del laboratorio no le permitieron a Pedro propagar la cepa y, debido al bajo presupuesto, no pudo importarlos más de los Estados Unidos, y tendrá que comprarlos, si quiere seguir su investigación, desde un hombre que los ha hurtado de su laboratorio.

La sugerencia de Amador es pagarle al Muecas por los ratones que éste ha propagado en su casa, adquiridos ilegalmente. En la chabola, las condiciones de crianza son rudimentarias y son las propias hijas del Muecas quienes los cuidan, calentándolos en sus propios cuerpos, en el seno y axilas. Pedro hace negocios escondidos con el Muecas para obtener los ratones y acude a la chabola dos veces, una de las cuales para intentar salvar a Florita, una de las hijas del Muecas.

Florita se había quedado embarazada del propio padre. En el procedimiento de aborto clandestino realizado por el Muecas, Florita sufre una grave hemorragia. Aunque buscan a Pedro durante la madrugada, ya está prácticamente muerta. Después de algunos días, la policía detiene a Pedro, quien ingresa en la cárcel. Mientras lo buscaban, Pedro se

reflexionar sobre su propio trabajo y la desigualdad de las clases sociales e incluirse como aquel que también hace ciencia, que se involucra en un quehacer científico. La palabra Amador, un nombre propio, en este caso, no significa ser un profesional menos competente o cualificado, sino aquel que es incapaz de analizar críticamente su propio papel e inserción social porque no se apropia de una comprensión de mundo, la que se obstaculizaba en el régimen de Franco, momento al cual la narrativa se refiere. Este proceso de formación de los nombres es similar a los demás personajes de la novela, como es el caso del Muecas. La palabra “muecas”, según el diccionario en línea de la Real Academia Española (dle.rae.es), significa “contorsión del rostro, generalmente burlesca”. El origen de la palabra remite al término francés *moca*, o sea, burla. En *Tiempo de silencio*, el Muecas, padre de Florita, su violador y asesino, parece asimismo burlarse tanto de las investigaciones de los laboratorios españoles, como de la condición femenina y humanitaria, reproduciendo en su chabola los ratones de Illinois en condiciones degradantes. El Muecas, quien también es socialmente reprimido (y que nunca vivirá en los pisos subsidiados por el estado) es, dentro de su chabola, el represor, diseminando una forma de violencia que recibe desde otra instancia.

había ocultado en una casa de prostitución. Es la madre de Florita, Ricarda, quien le cuenta a la policía que Pedro era inocente.

Pedro intenta ayudar a Florita porque, posiblemente, se sentía culpable por saber las condiciones a través de las cuales las hijas se sometían para cuidar los ratones. Al final, el director del centro de investigación echa a Pedro del trabajo e, irritado, lo tacha de loco. Toda aquella historia pondría el laboratorio en el foco de la prensa y, por tanto, es la imagen del escándalo que quiere evitar, nunca mencionando problemas sociales con los que se habían involucrado. De ahí que le afirma a Pedro que no valía la pena investigar, visto que todo ya se encontraba en los libros. Las palabras del director son discordantes con la propia ciencia y ponen de relieve las desilusiones de Pedro, evidentes desde el comienzo de la novela. Creer que en los libros se contiene toda la verdad se configura como una idea perversa de que no hay nada más por descubrir, restringiendo, por lo tanto, la comprensión de mundo.

El comportamiento de Pedro guarda conexión con la referencia al neurótico de la obra psicoanalítica de Martín-Santos (63), *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, caracterizada como la pérdida del contacto con la vida. En la novela se representa esta pérdida de realidad tanto a través de un lenguaje que arroja a Pedro a una disyunción de los espacios como por medio de una constante fuga hacia lugares que se caracterizan por un lazo materno – la habitación que alquila en una pensión de mujeres, el refugio en una casa de prostitución bajo la vigilancia de una mujer mayor, y una referencia explícita a querer albergarse en un útero (punto que retomo en el apartado siguiente).

1.5 El tú y el yo

Tanto en “El castigo” como en *Tiempo de silencio* los protagonistas, ante una situación que los oprime, buscan un lugar que guarda una conexión con el origen humano. Este regreso al momento de la constitución primera del sujeto parecer ser una tentativa de encontrar a quien realmente es; una búsqueda, entonces, por un yo que se había perdido.

Sin embargo, se averigua que mientras más se narra sondeando este origen, menos los personajes son capaces de aprehender un relato sobre ellos. Esta búsqueda por el origen (cuya referencia es el vientre materno) es el lugar donde el otro no está, sin el cual el sujeto del lenguaje no logra abrirse a su propia realidad, a su alteridad, porque, solo, ya no podrá organizar el circuito pulsional, tampoco cuestionar las certidumbres de uno mismo (cf. Birman 214-19). Volver, en este caso, ya no significará reencontrarse, lo que es evidente en “El castigo”, cuyo regreso a la escena primera de su niñez, por medio de la memoria, implica la propia muerte.

Al comienzo, la protagonista de “El castigo” acuesta su cabeza en las rodillas de Sergio y éste la mece como si fuese un “recién nacido” (Ocampo 277). Esta imagen se corresponde con la escena final en la que empieza a conocer el sabor de las frutas, de la leche, esto es, las primeras impresiones de su niñez que coinciden con los sentidos gustativos. La historia termina con la protagonista afirmando que recordar el pasado la mata.

En el regazo de Sergio le confiesa que ya no lo ama. Mientras narra para olvidarlo justificando que su actitud le impidió que fuera ella misma (“Por miedo de perderme no quieres que mire, ni que pruebe nada, no quieres que viva”, Ocampo 277), se observa que

ella reencuentra otros desafectos. Dice, por ejemplo, que la profesora de filosofía fue su mejor amiga, sin embargo, la trató después con indiferencia. Alicia, otra chica que también fue “su mejor amiga” (*idem* 279), la traiciona. La protagonista parece fracasar asimismo en las clases de danza y de piano. Debido a sus infortunios, intenta suicidarse y tampoco lo logra. Así, desde la imagen inicial frente al espejo mientras los dos están lado a lado (“Ese espejo me recuerda mi desventura”, Ocampo 277), se opera un encuentro con frustraciones recalcadas en deseos inenarrables.

Al buscar oponerse al reconocimiento que expresa Sergio – ¡Como si no conociera tu vida! – le respondí.” (Ocampo 277) –, la mujer intenta reinscribirse en el tejido del discurso como siendo el yo del relato. Aunque se muestra, en el curso de la narración, que ella no es la misma persona que el otro ve y, especialmente, que no es la misma persona todo el tiempo, este personaje, cuanto más narra, más se adentra en una estructura lagunosa sin que afronte verdaderamente su dolor.

Aquí encontramos un callejón sin salida, común a los cuentos de Ocampo: la ambigüedad. No es posible afirmar que la infelicidad de la protagonista se deba al narrador, como se sugirió al comienzo porque, al abrirse al pasado, el lector se entera de que no sólo ella es diferente de la persona que el narrador juzga conocer, sino que sus otras frustraciones funcionan como copias de su angustia primera. Además, se trata de un relato de sí que, al fin, aunque por medio del discurso directo, sigue siendo reproducido por un narrador, no por ella. La ambigüedad es completa y tiene la sutileza de armarse alejándonos de una única interpretación.

La inviabilidad de tejer un relato completo de sí (como se averigua en “El castigo”) se debe a la imposibilidad de regresar completamente a aquello que Judith

Butler (90) nombra “escena de la interpelación”, cuya estructura es inaprehensible. Así que narrar retrospectivamente para buscar comprender todo lo que fue fundamenta la propia contradicción del texto, que es la imposibilidad de que un *yo* se narre a sí mismo y se reinvente desde la negación del otro o, mejor dicho, de un yo sin la alteridad: “O “eu” que narra descobre que não pode dar um direcionamento à sua narração, descobre que não pode descrever sua incapacidade de narrar, tampouco dizer por que a narração entra em colapso.” (Butler 92)¹²

Esta su narración que entra en colapso retrata un dolor que se ha repetido, señalando, así, que la protagonista no se revela a ella misma, esto es, no aprehende estas circunstancias de modo consciente. Cuando era muy pequeña sentía amor por la madre, sin embargo, con el paso del tiempo, no se desarrolla esta correspondencia. Es como si ella se identificase con esta frustración reproduciéndola en la conexión con todos los

¹² Judith Butler en *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética* desarrolla una reflexión política acerca del discurso de la identidad haciendo una deconstrucción de la comprensión de género limitada por matrices normativas. En el capítulo titulado “Contra a violência ética”, Butler plantea una lectura post-hegeliana acerca del reconocimiento en el espejo, poniendo de relieve una violencia ética que se funda en el deseo de que el sujeto sea invariablemente uno mismo, esto es, que su identidad bajo una normatividad sea única, independiente de los contextos. Según Butler, hay que romper con este tipo de violencia ética suspendiendo así la exigencia de que se sostenga una misma identidad personal durante todo el tiempo: “A capacidade do sujeito de reconhecer e tornar-se reconhecido é gerada por um discurso normativo cuja temporalidade não é a mesma da perspectiva de primeira pessoa.” (Butler 60). Así, alcanzar una identidad personal, según la filósofa, sólo es posible si el sujeto se reconoce o si es reconocido desde aquello que él no es generando, por lo tanto, un rechazo hacia este reconocimiento. Se experimenta así una descentralización – ya que el otro no confirma aquello que se cree sobre la identidad del sujeto. Es desde la experiencia del fracaso, de desorientación, esto es, de no ser aquello que se espera que uno fuera, que se puede reconocer los límites de este reconocimiento y, por lo tanto, reinscribir el *yo* en su propia identidad.

demás seres – que la asustaron, que le dijeron obscenidades o que la acusaron de miedosa.¹³

Su narración pone de relieve, así, la fractura del otro con quien ya no es capaz de organizar su fuerza pulsional. Ella no convoca al otro para descubrirse desde aquello que no imagina. Lo convoca para reiterar su certidumbre y, por lo tanto, no se reinventa.

Freud en “La pulsión y sus destinos” (1915) postula que nuestros instintos no están ordenados *a priori*, dependiendo así del otro a través de quien se organiza el circuito de la pulsión. En “El castigo”, por tanto, el trabajo con los destinos – es decir, el trabajo con la represión y la sublimación – es un proceso que no se realiza a lo largo de la existencia de la protagonista de modo que ahora se atiene a encontrar lo que conoce y a desviarse de un contenido reprimido. Es por eso que, pese la rememoración de uno de los diálogos con la madre y su cuestionamiento acerca de por qué puede repetirlo con una gran exactitud, no va más allá de esta proposición, cambiando enseguida su foco: “No sé por qué recuerdo con tanta precisión este diálogo. Los días empezaron a ser muy largos, muy anchos, muy profundos.” (Ocampo 278). Esta imposibilidad, entonces, de ordenar el circuito pulsional no le permite revitalizar el lenguaje para apartarse de un movimiento innato que es por *Thanatos*, el instinto de muerte.

La fractura del otro también se observa en *Tiempo de silencio* cuando el protagonista, Pedro, se identifica como autor de la muerte de Florita. Esta identificación no la sugiere ninguna persona, como en el caso de “El castigo”, sino que es internalizada

¹³ Ana Celina García Albornoz y María Lúcia Tiellet Nunes (215) en un artículo sobre el dolor y la constitución psíquica afirman que niños que tuvieron una experiencia traumática que se les presentó más allá de su comprensión no logran organizarla, esto es, no la convierten en símbolos, y por eso acaban integrándola en su identidad.

en a un sentimiento de culpabilidad. Observemos el fragmento abajo, cuyos comentarios, a través del discurso indirecto libre, producen un bienestar en el *yo* en vez de reconocer la existencia de un desamparo que le es irreductible:

Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido. Nada puede hacerte daño. *Nada*. Estarías así un tiempo, así como estás ahora. Igual. Y luego te irías al Illinois. Eso. Y no estás mal aquí. Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido. Nada puede hacerte daño, nada puede aquí, nada. Tú estás tranquilo. Yo estoy tranquilo. Estoy bien. (Martín-Santos 179; el subrayado es mío).

Es notable que el personaje reencuentre en la celda una posición originaria, el vientre humano, como si buscara un amparo, el momento en que el infante está con la madre.¹⁴ En la misma cita, el narrador produce un efecto: la existencia de dos personajes que hablarían como en diálogo. La utilización del discurso indirecto libre, en este caso, no se restringe a un recurso narrativo a través del cual se captura el pensamiento del

¹⁴ Freud en “Inhibición, síntoma y angustia”, de 1925-26, afirma que desarrollo de la angustia en síntomas implica la liberación del sujeto de un peligro. Añade Freud que, si se impide la formación de los síntomas de la angustia, se reproduce una situación análoga al nacimiento “en el cual se encuentra desamparado el *yo* contra las exigencias instintivas constantemente crecientes [...]” (*Tomo III*, 2867). Sólo con el tiempo, cuando se estrecha el vínculo entre la angustia y sus síntomas, el *yo* logra alcanzar el poder de detener el “proceso amenazador iniciado en el *ello*” (*idem*), esto es, en la instancia psíquica de las pulsiones y deseos. En *Tiempo de silencio*, sin embargo, se expone, justamente, la dificultad de Pedro por dominar su angustia. Desde una frágil mediación con el otro no organiza los vínculos entre la fuerza pulsional, los objetos y su representación en el mundo.

personaje desde un narrador, sino que se enuncia una imagen fantasmal del otro que existe en la medida en que lo hace una fractura. Más específicamente, esta inexistencia de interlocutores – un *yo* que habla a uno mismo como si fuese el *tú* – tiene un sentido más amplio cuando lo interpretamos a luz de los hechos narrativos: Pedro no logró hablar para defenderse durante el interrogatorio policial; el Muecas, en la chabola, después de la muerte de Florita, no permite que sus familiares lo acusen (reaccionando con extrema violencia), momento en que Pedro enmudece, dejándose afectar por los sucesos como si fuera su autor.

Se puede afirmar que en *Tiempo de silencio* esta fractura con el otro roba del sujeto la posibilidad de seguir el desarrollo de su constitución subjetiva en la medida en que el *yo*, ante la amenaza o ante un peligro angustiante, pierde su capacidad narrativa, esto es, la capacidad de producir historias que conforman su subjetividad.

Como se pudo notar, tanto la protagonista de “El castigo” como Pedro no encuentran en el desamparo la posibilidad de crear un lazo con el mundo, con este otro que se perdió, a través del cual se podría alcanzar el campo de la representación. La novela de Guimarães Rosa, en este sentido, aborda otro aspecto de la constitución subjetiva. Paso a seguir con la presentación y análisis de “Buriti”, observando en esta otra la vía de formación del sujeto de la modernidad y el papel de la referencia a la locura en esta constitución.

1.6 “Buriti”

En “Buriti”, hay dos historias que se interrelacionan, de Miguel y de Leandra (de apodo Lala o Lalinha), personajes que salen de la ciudad y van hacia el interior de Minas

Gerais, a un lugar llamado Buriti Bom, en búsqueda de algo que no logran nombrar.¹⁵

Son personajes que viajan movidos por una falta de la que no son conscientes, a saber, en Miguel, la posible superación de las experiencias negativas de amor entre sus padres de las cuales él fue testigo como niño; en Leandra, el descubrimiento de quien es o, en otras palabras, cómo se convierte en quien es; cuyas respuestas parecen residir, como el narrador nos lleva a creer, en encontrar un amor o en casarse. El lector se entera de estas deducciones, aunque nunca explicitadas, a través de un narrador omnisciente – en discurso indirecto libre – que adentra la interioridad de cada personaje revelando lo que sienten y piensan, pero nunca de manera definitiva.

Así, en este primer acercamiento a la novela se puede decir que los personajes Miguel y Leandra viajan guiados por lo que desconocen. Esta es la primera diferencia en relación a las narraciones anteriores de Ocampo y Luis Martín-Santos, en las que los personajes realizan sus respectivos viajes – por la memoria o por la fuga – creyendo desplazarse desde lo conocido.

¹⁵ Suzi Frankl Sperber (63-70), en *Signo e sentimento*, al analizar el primer párrafo de “Buriti”, afirma que el lugar Buriti Bom no se define con precisión, visto que los sintagmas son de sentido incompleto. Hay una fragmentación entre significado y significante de modo que este alejamiento que se opera en el interior del signo lingüístico no permite aprehender claramente un significado único. Así, el lugar y los acontecimientos pasan a modularse en misterio, una vez que la palabra provoca una ruptura con los sentidos ya acogidos abriéndose hacia los secretos y dudas (un ejemplo es justamente “azado desatinozinho que o destino quer”; ¿qué quiere el destino? ¿El destino anhela algo?). La referencia a este espacio indefinido se construye a partir de la apertura del signo lingüístico y de variaciones del significado, los cuales exigen de nosotros, lectores, la aceptación de la existencia de lo indecible. En la misma obra Sperber analiza otras tres novelas de *Corpo de Baile*: “Campo Geral”, “O recado do morro” y “Dão-Lalalão”, además de los cuentos de *Sagarana* (“O burrinho pedrês”, “São Marcos”, “A hora e vez de Augusto Matraga”) y de *Primeiras Estórias*.

En “Buriti”, la primera mitad de la trama y la parte final se refieren a Miguel, quien vuelve al interior después de mucho tiempo en la ciudad. Toda la parte central del cuento – la otra mitad – es relativa a la historia de Lala.

Miguel, quien vivió hasta sus ocho años en Mutúm, un pueblo también del interior de Minas Gerais, recibe en la ciudad el título de médico veterinario y vuelve al interior para cuidar del ganado bovino de unas haciendas, una de las cuales pertenece a iô Liodoro. En este rápido pasaje, conoce a las hijas de iô Liodoro, Maria Behú y Maria da Glória, y se enamora de ésta última. El encuentro con Miguel despierta en Maria da Glória deseos que hasta entonces le permanecían ocultos. Como Miguel no puede quedarse en aquel momento en la hacienda, le promete volver, aunque tarda mucho.

Se puede inferir que la resistencia de Miguel a volver a Buriti Bom se debe, conforme a lo mencionado, al miedo – “Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição” (Rosa 661) – específicamente, al miedo de repetir el pasado de desamor de sus padres, constatación que proviene de una lectura intertextual. Miguel era Miguilim, el niño de *Campo Geral*, la primera novela de *Corpo de Baile*, en la que la actitud opresora del padre y de la distancia entre éste y su madre lo han marcado profundamente, de modo que ha creado en él, Miguilim, un alejamiento del propio lugar que creía amar, Mutúm.

Su regreso al campo significa, así, un reencuentro no sólo con su origen, sino con una tristeza que captaba de su madre y la nota, ahora, en Maria Behú (“ “Lembra minha mãe...” – Miguel pensou”, Rosa 677). El momento de más profundo dolor, sin embargo, lo había superado, que se refería a la muerte de su hermano Dito. La manera particular de mirar que poseía, esto es, de dar valor a la belleza de lo pequeño, le había ayudado a

convertir el dolor ante la muerte de Dito no en nostalgia sino en aprendizajes que reafirmaron su vínculo con el mundo.¹⁶

¹⁶ Sobre la novela *Campo Geral*, se hace necesario aclarar con más detalles cómo Miguilim supera el duelo por la muerte de su hermano Dito. Considero este aspecto de *Campo Geral* relevante en el análisis no sólo porque se trata del mismo personaje en las dos historias (Miguilim/ Miguel), sino porque en “Buriti” la locura y el dolor también regresan (forman parte de un ciclo), y otros personajes, como Leandra, los experimentarán. La reacción de Miguilim ante la muerte de Dito es narrada como señal de locura. No reacciona como todos e intenta encontrar alguna esperanza donde nadie cree existir. Mientras todos ya parecían aceptar los tiempos de dolor, afirma el narrador que Miguilim perdía el sentido de realidad. Los extractos de *Campo Geral* ejemplifican estos puntos:

Miguilim **doidava** de não chorar mais e de correr por um socorro [...]

Miguilim entrou, empurrando os outros: o que **feito uma loucura** ele naquele momento sentiu, parecia mais uma repentina esperança. O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha dele [...] (Rosa, *Corpo de Baile* 104; letras coloridas mías)

Precisava de chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho. (idem 105)

Todos os dias que vieram, eram **tempos de doer**. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar [...] Ele não era mais o mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziaram, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma ideia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou, assustado: - “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (idem 107; letras coloridas mías).

Como se puede observar, la pérdida del hermano lo conduce hacia un profundo desamparo. Sin embargo, Miguilim busca reconducir su hermano hacia la vida y lo hace por medio de reinenciones, emprendiendo una lucha contra la irreversibilidad (el narrador afirma que Dito muerto era como si Dito estuviese todavía vivo). La superación de este dolor se consolida porque Miguilim se transforma. Para entender esta transformación, la presencia de la locura en este pasaje es fundamental. La locura, especialmente observada en los términos “doidava” y “feito uma loucura”, es muy diferente si se compara con las formas de locura de Don Quijote, de Hamlet, de Ofelia o

Después de que Miguel se va, las relaciones entre los de Buriti Bom se organizan en otro orden.¹⁷ Al final, Miguel vuelve para proponer matrimonio con Maria da Glória,

con el loco de la Edad Clásica. Éste, de acuerdo con Michel Foucault, era el que estaba alejado de la sociedad, impedido de vivir o compartir algo con los demás; la locura era vista a través de los ojos de la razón, y sus mecanismos deberían ser extirpados (*Madness and Civilization* 68). La locura de Miguilim no es propiamente la locura por haber leído mucho, por fingirse loco o por desarrollar esquizofrenia, sino una manera de disolver lo real para recuperar un amor inmenso (sin saber todavía que, con ello, se recuperaría a la vez). El dolor de Miguilim borra las marcas del tiempo y del espacio. El niño se ve en un tiempo sin tiempo, en un espacio sin lugar, presentes y ausentes al mismo tiempo. Es en un lugar que flota y en un tiempo que ha perdido las manecillas del reloj, donde nace otro niño. Miguilim se reinventa, accediendo a una realidad desde la cual busca a Dito en la memoria de los otros, multiplicando la vida a través de los recuerdos. Emprende una búsqueda por las historias que no sabía, por los sucesos aún desconocidos. La búsqueda se concentra en señales del Dito vivo. Después de su muerte, Miguilim seguía aprendiendo muchas lecciones de Dito, como la de que las personas eran las que tenían culpa de todo que padecían. Le encantaba aprehender estos pensamientos del hermano y se preguntaba a sí mismo cómo Dito se enteraba de la verdad de las cosas. Una de las respuestas era que Dito ya las comprendía antes de que supiese que las sabía. Los principales descubrimientos de Miguilim ocurren cuando la experiencia del dolor (tanto físico como espiritual) se le acerca. Con estas consideraciones se debe enfatizar que Miguilim ha vivido, desde muy pronto, una especie de separación de lo que fue. Separarse de lo que fue significa crecer o rehacer su subjetividad, la que tiene conexión con todas las experiencias, incluyendo las de la soledad y dolor (cf. Paz, *Laberinto de la soledad*). Para suplantar esta pérdida, Miguilim tuvo no sólo que romper con el mundo donde vivía, sino reconstruirlo para verlo de modo diferente.

¹⁷ Al respecto, Regina Zilberman (11-12) afirma que en “Buriti”, antes del regreso de Miguel, el orden de las relaciones se encontraba subvertido y que será el joven veterinario “capaz de introducir o gesto humano no mundo natural”, quien podrá entonces “reorganizar as relações entre os seres de sexos diferentes, anunciando a fecundação e reinventando a fundação, de que o inseguro Miguilim fora testemunho na infância” (12). Se debe comprender el “orden subvertido” al que Zilberman se refiere no en el sentido de que haya relaciones humanas “correctas” e “incorrectas”, ya que la novela misma rompe el estereotipo de la familia tradicional en cuyo núcleo reside una pareja heterosexual y sus hijos. Es interesante que “Buriti” termina justamente con el segundo regreso de Miguel a Buriti Bom sin que sepamos qué pasará. A propósito, Guimarães Rosa en una carta que le envía a su traductor alemán, Curt Meyer-Clason, el 15 de febrero de 1965 (disponible en los archivos del Instituto de Estudos Brasileiros, en São Paulo, JGR-CT-04,46, página 12), le aclara justamente un problema de la traducción de “Buriti” en la versión alemana. Afirma Rosa que la última frase, “diante do dia” (“el día por delante”/ “frente al día”), necesitaba una traducción más literal. Eso se justificaba, según el autor, porque quería que el lector tuviese la sensación del día, en aquel pasaje,

aunque la narración no explicita si de hecho se casan, ya que termina con su regreso a Buriti Bom.

La historia siguiente es de Leandra, quien estaba casada con el hijo del hacendado iô Liodoro, Irvino. Leandra acepta la invitación de iô Liodoro para vivir en Buriti Bom luego después de separarse de Irvino con quien vivía en la ciudad. No sabemos (ni Leandra) por qué acepta vivir después en el campo.

Según Luiz Roncari (45), “Buriti” se estructura según elementos de la mitología griega y del patriarcalismo, cuya interrelación, desde mi punto de vista, dialoga no sólo con la formación de la sociedad patriarcal brasileña, conforme defiende Roncari, sino, sobre todo, con una acentuada desigualdad entre hombres y mujeres debido al machismo.¹⁸ La novela, así, pone de relieve otras formas de relación humana y de

como si fuese una cosa, un objeto. Su preocupación, por lo tanto, era por una traducción que no restringiera la interpretación, poniendo énfasis, así, en el final abierto. El primer regreso de Miguel trae, conforme explicita Zilberman, el gesto humano al campo. Eso se debe, desde mi perspectiva, no porque Miguel era de la ciudad y traería la civilización a los lugares apartados de la urbe, sino a sus propios aprendizajes que provinieron del campo. Él reencuentra en el campo su propia humanidad sin nunca haberla perdido. Es por eso que, en el último párrafo, mientras se acerca Miguel a Buriti Bom, el narrador afirma que Miguel anhelaba más ojos, es decir, quería mirar más, admirar más como si fuera aprender otra vida. Se podría afirmar así que no es Miguel quien trae otro orden. Reaprenderá allí otro, y no el suyo, tampoco el existente en el campo: “Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada – entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia.” (Rosa 822).

¹⁸ Maria Rita Kehl afirma que el machismo es tanto la masculinidad amenazada como una interpretación equivocada que traduce la diferencia entre hombres y mujeres como desigualdad, dislocando la mujer hacia una posición social inferior. En este sentido la femineidad es una “construção do discurso masculino à qual se espera que as mulheres correspondam, na posição que a psicanálise lacaniana designa como sendo a do “outro do discurso.” (Kehl *Deslocamentos do feminino*, 81).

representación de sus deseos (especialmente el deseo sexual femenino), introduciendo elementos que transgreden una sociedad conservadora.¹⁹

En la trama, Leandra, tras el cambio de domicilio, parece involucrarse amorosamente con iô Liodoro, hecho que alude a relaciones prohibidas – incestuosas – y deseos reprimidos. Maria da Glória, después de conocer a Miguel, expresa tanto su sensualidad con relación a Leandra (aunque no la ve de modo consciente) como su sexualidad, posteriormente, con nhô Gualberto Gaspar, amigo de su padre, con quien pierde la virginidad. Gaspar, es otro hacendado que estaba casado con una mujer que se volvió loca, Dona-Dona. Marina de Oliveira (129), en su análisis sobre “Buriti”, afirma que la transgresión hacia lo prohibido forma parte del núcleo de sentido erótico en la novela, cuya presencia dismantela vínculos oficialmente balizados por una sociedad heteronormativa.²⁰

La narración, conforme se averigua, se hace compleja desde la dialéctica entre transgresión y prohibición en la medida en que el narrador revela los elementos de la interdicción no simplemente observándolos como un conjunto de reglas explícitas sino a través de personajes frágiles que parecen haber internalizado lo prohibido en su subjetividad, como es el caso de Maria Behú y Chefe Zequiél, un trabajador de la hacienda de iô Liodoro. Por eso son sensibles al cambio y logran percibir en Buriti Bom

¹⁹ En esta investigación no desarrollaré un análisis sobre la presencia de los mitos griegos (como lo hace Roncari), visto que supera los objetivos de este estudio; me concentraré en la lectura de los elementos transgresores del patriarcalismo los cuales, conforme evidenciaré, se relacionan con la presencia de locura.

²⁰ El amor, tema principal asimismo de otra novela transgresora de *Corpo de Baile*, “Dão-Lalalão”, se inserta en una estructura dialéctica que involucra transgresión e prohibición (cf. Oliveira 129).

la ruptura de la tradición, pero sin explicitarlo (esto es, no lo convierten en algo consciente).

Maria Behú es una mujer religiosa, cuya fealdad, en la observación del narrador, justifica su soltería. Niega su sexualidad canalizándola hacia una expresión más religiosa. Al respecto, afirma Marina de Oliveira (127) que Maria Behú asocia el símbolo fálico *buriti* (una palmera) a una iglesia, negando así el instinto sexual que contiene la pulsión de vida. Chefe Zequiel, a semejanza de Behú, también establece una relación con lo divino. Además, es un personaje visto por todos como una especie de loco porque no logra conciliar el sueño y la noche. Tiene una habilidad (que se convierte en su miedo) que es la de escuchar por la noche los ruidos más imperceptibles de la naturaleza. Por eso no logra dormir, cree que su misión, como la del personaje de Cervantes, don Quijote, es la de velar el lugar contra los peligros inminentes.

Según Oliveira (128), Chefe Zequiel guarda paralelismos con el apóstol del antiguo testamento, Ezequiel, cuya misión era servir de centinela. Sin embargo, Chefe Zequiel tiene un rasgo que se aparta del misionario evangélico: su miedo casi incontrolable a la noche. Este miedo sería, en la interpretación de Oliveira (128), una metáfora de la muerte (el miedo que presiente ante una misteriosa muerte que se acecha).

Conjeturo, más bien, que Maria Behú y Chefe Zequiel captan en “Buriti” los signos de otro orden que es el de la desagregación familiar y desmantelamiento de una sociedad tradicional. Es curioso que el acontecimiento que cambia la vida de los habitantes de Buriti Bom sea la muerte de Maria Behú, por quien todos sufren un dolor indescriptible. Volveré a esta proposición más adelante. Por ahora debo afirmar que después de la muerte de Maria Behú se retoma una consciencia que estaba adormecida.

A continuación, voy a intentar explicar por qué Leandra, diferentemente de los personajes Pedro, de *Tiempo de silencio*, y la novia de Sergio, de “El castigo”, accede a un aprendizaje sobre ella misma que la lleva a no incorporar las marcas previsibles de lo que se le proyectan. Antes, ella aprende a desorganizar su subjetividad para organizarse en otro *yo*. Empiezo, primero, evidenciando por qué los habitantes de Buriti Bom creían que Leandra tal vez estuviese loca. A continuación, examino cómo Leandra llega a temer su propia pérdida de juicio en un lugar en el que el tiempo no avanza, aspecto conspicuo de la tradición y de culturas autoritarias.

1.7 Locura, lugar de pasaje

En “Buriti”, el punto de vista del pueblo, expresado por Miguel, nos presenta una de las definiciones de locura: loco es aquel cuyas actitudes están animadas por una razón poco clara. Específicamente, se veía a Leandra como alguien que había perdido el juicio. No se comprendía por qué había venido a Buriti Bom después de separarse del hijo de *iô* Liodoro. Así, la presencia de Lalinha en aquel sitio era considerada una forma de locura:

Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. No primeiro dia, pensei que ela não tivesse juízo normal, e por ser louca a deixavam assim. Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o carro não

corre distâncias, **no sertão? Uns devem de vir**, com desculpa qualquer, **mas só para a ela assistir**, **no real**, **tomarem a certeza** de que não é uma invenção formada. (Rosa 627; letras coloridas mías. En azul claro: referencia a los elementos del espacio interior; en verde claro: referencia a quien viene de fuera, el espacio exterior; en naranja: referencia a la locura).

Es notable que el narrador desde el punto de vista de Miguel describa a Leandra, que había salido de la ciudad, como una invención (“...Lalinha no es de verdad”, extracto señalado en verde claro, que significa el espacio exterior, o sea, que Lala vino de la ciudad). Se considera irreal aquel, por tanto, que viene de la ciudad, alterándose genialmente la perspectiva de que es la visión urbana la que contiene la verdad sobre el mundo. La narración deshace un estereotipo difundido de que los que se quedaron en la zona rural son desenfocados y se encuentran fuera del dominio de la razón. Aquí se encuentra el revés de la mirada urbana, estando lo real en posesión de quien vive en el campo.

La explicación referente a la estada de Leandra no se encontrará, empero, en una locura que la mantenga en la hacienda de su ex-suegro. Aunque no se expulsa al loco como ocurrió en la edad moderna y con la instalación de los primeros manicomios – pues el presunto loco aquí es acogido –, Leandra permanece en Buriti Bom, según la perspectiva de Miguel, porque se había convertido en una especie de muñeca de iô Liodoro, cuyo orden patriarcal la había encarcelado:

Dona Lalinha, de se jurar, *está aqui forçada, presa, nesta fazenda.* Iô Liodoro sabe que iô Irvino não vai voltar nunca mais, mas ele *guarda a nora em sujeição, para garantir, mesmo assim, a honra do filho? E Dona Lalinha não vai poder sair,* jamais, até que envelheça, ou que o carcereiro um dia morra. Será que ela não tem pais, irmãos, parentes? *Sáisse daqui, voltasse para a cidade, logo atraía outros homens, com tanta beleza, quem por ela não se apaixonaria?* Um namoro, um amante, e o filho de iô Liodoro, e o iô Liodoro mesmo, estariam infamados” (Rosa 633; letras coloridas mías)

Miguel observa que la ciudad es el lugar de libertad de Leandra. Su permanencia en la hacienda era, así, una tentativa de mantener la honra de la familia, evitando verse infamada por una mujer cuya belleza le permitiría conquistar a quien quisiera. Miguel, entonces, la ve como un ser frágil, como si se hubiese dejado encarcelar. Conforme veremos, esta idea se deconstruye en el momento en que el narrador pasa a expresar el punto de vista de Leandra.

1.7.1 Espacio

En esta hacienda en la cual todos ven a Leandra, primero, como alguien que tal vez haya perdido la razón y, luego, como extranjera, ella pasa a echar de menos el propio lugar donde vive aun estando allí. A través del discurso indirecto libre, se afirma que Leandra perdía el: “[...] *desejo da cidade, que se adiaava de repente, quase desistida;*

tivesse de sentir saudades, antes havia de ser da fazenda, do Buriti Bom, como agora já estava mesmo sentindo.” (Rosa 764; letras coloridas mías; se evidencia la contigüidad de los colores azul claro, espacio exterior, y verde claro, espacio interior, aunque los dos siguen separados).

La vinculación de Leandra a este lugar ocurre en un sentimiento futuro, cuando ya no esté allí, cosa que llevaría a echar de menos a Buriti Bom. Su añoranza significa no sólo una anticipación de su despedida – algo inimaginable según las primeras impresiones de Miguel sobre Leandra – sino una nostalgia por lo todavía-no-vivido, es decir, por aquello que debe existir sin saber qué es, cuyo impedimento parece encontrarse, en contrapartida, en la figura de iô Liodoro, quien justamente la había invitado para que viviese en Buriti Bom:

E por que precisava de uma Lala? Ah, ele a trouxera da cidade, fora buscá-la, tinha trazido, de trem, no caminhão forrado com couros de onças, no carro-de-bois, trouxe. Instara por que viesse, queria-a ali no Buriti Bom para sempre, retinha-a. Ela ali estava. (Rosa 796; letras coloridas mías. En azul claro: referencia al espacio interior, de Buriti Bom; en verde claro: referencia al espacio exterior).

En los fragmentos subrayados, la referencia a los espacios interiores y exteriores es antagónica produciendo, así, un efecto de encarcelamiento, como si se quitase a

Leandra de un lugar para retenerla. Ahora, es Leandra misma quien expresa el mismo tono de encarcelamiento que Miguel ya había presentado.

La sociedad de la antigüedad griega establecía que el lugar privado (el hogar) se destinaba a las mujeres, mientras que a los hombres se les destinaba el lugar público. Sabemos que la condición femenina cambia más sustancialmente en los años de 1950, especialmente porque los hombres habían participado de la Segunda Guerra Mundial y muchos murieron. En una época de ascensión tecnológica e industrial las mujeres pasaban a ocupar el espacio público para reemplazar la fuerza laboral masculina ausente. Así, el movimiento de Leandra en la novela de Rosa va en sentido contrario al de la condición femenina conquistada hacía poco. Sale de la ciudad (lugar de sentido público, donde ha ocurrido la revolución industrial) y va a vivir en un hogar (vuelve a un lugar privado en el que no había estado nunca antes).

Es interesante observar que en el trayecto que emprenden Leandra y Liodoro, el cruce de un lugar a otro— entre la ciudad y el campo — no es trivial. El tren, elemento característico de la urbe, no se adentra en el campo. La dificultad de acceso— que se evidencia en la utilización de transportes distintos— funciona también como metáfora del tiempo, como si Leandra aceptase la invitación para vivir no sólo en otro lugar, sino en un momento en el cual todo se concentra alrededor de una figura masculina y según la velocidad de los bueyes.

En este otro lugar, Leandra, sin embargo, espera algo — ¿un cambio? — que no alcanza a entender. Ella misma se pregunta si había perdido el juicio: “O que esperaba? Súbito, compreendeu que mesmo isso não queria imaginar; temia a própria lucidez.” (Rosa 796).

En el cuento de Silvina Ocampo, conforme a lo observado, la protagonista reclama a Sergio que quiera retenerla indefinidamente. Así que ella realiza un viaje a través del tiempo con la intención de apartarse de su presencia. Leandra hace otro movimiento, volviendo al tiempo de Iô Liodoro, preguntándose, sin culpabilizar al otro, por qué había aceptado la invitación y, sobre todo, por qué permanecía en Buriti Bom si nada, aparentemente, la detenía.

Con el tiempo, Leandra se siente culpable porque todos allí tenían la esperanza de que Iô Irvino volviera para que concluyera el casamiento interrumpido. El narrador revela, sin embargo, que entre los dos ya no existía amor y que la separación ocurrió sin sufrimiento. Así, es Leandra quien, en lugar del hijo que no vuelve, tampoco volverá, realiza un encuentro con un lugar de origen que no le pertenece. El encuentro con la casa – que no es suya – significa la refundación del origen a partir del lugar que es del otro y el descubrimiento, de acuerdo con Denilson Lopes (351), de otro origen en la casa ajena, esto es, en el “espaço do outro”.

1.7.2 Tiempo

Luiz Roncari (58) en “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom” afirma que Iô Liodoro representa la forma tradicional del patriarcalismo brasileño. Es el padre (y viudo) que, durante el día, aprecia el orden religioso y familiar (“Iô Liodoro era o pai de todos”, Rosa 641); por la noche, es el hombre que satisface sus instintos sexuales, como si el orden que anhelase no se le prescribiera. Por eso que Iô Liodoro, según Roncari, no tenía un carácter sino una misión que era la de preservar y conservar el

orden, “[...] não aceitando nem a ordem renovada, que para ele já podia parecer desordem.” (Rosa, *Corpo de baile II* 639).

El símbolo de la hacienda de iô Liodoro, la palmera buriti, en la reflexión de Roncari (66), tenía un poder: el de subyugar a todos como una especie de tótem, afirmación que se basa en el libro de Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, en el cual los propietarios de esclavos en la época del Brasil imperial tenían muchas palmeras en las haciendas, un símbolo que revelaba tanto el poder que estaba cerca de la casa noble, con pretensión de eternización, como una demanda por equipararse al poder del imperador Don Pedro II, quien las plantaba como sinónimo de realeza y soberanía. La sombra producida por esas palmeras sería el lugar reservado a los demás, jerárquicamente inferiores, quienes deberían obedecerle al señor supremo.

Así que uno de los sentidos más evidentes cuando iô Liodoro invita a Leandra es mantener el orden del casamiento tradicional. En la primera parte de la historia, nhô Gualberto Gaspar le había contado a Miguel que uno de los hijos de Liodoro, iô Ísio, le daba disgusto, visto que estaba casado con una mujer que había sido meretriz, ià-Dijina. Debido a ello nadie de Buriti Bom podía ir a Lapa-Laje visitar a iô Ísio. La invitación a Leandra coincide con el momento de la disolución del casamiento tradicional de la cual iô Liodoro es testigo.

Leandra, al aceptar la invitación, representa, para los habitantes de Buriti Bom, la esperanza de que Iô Irvino regrese, como si este gesto pudiese rescatar un pasado en el que creen como lo armonioso. Es lo que piensa Gaspar: “Nhô Gualberto julgava descifrar ao justo: o que iô Liodoro consecutia era uma coisa só – era reaver o filho, iô

Irvino. Iô Liodoro acreditava no tempo passado. Iô Irvino voltasse, era para encontrar Dona Lalinha [...]” (Rosa, *Corpo de baile II* 641).

Existe un acontecimiento en la novela, sin embargo, que convoca al lector a entrar en contacto con un tiempo que se difiere de este tiempo patriarcal expresado (o internalizado) por Gaspar. Diferentemente, por tanto, de un tiempo en el cual todo se prescribe según el orden de la familia tradicional, se yuxtapone otro que se establece mientras Leandra e iô Liodoro jugaban a la carta.

Tanto Leandra como su ex-suegro tenían insomnio y, así, se entretenían en estos juegos noche tras noche, momento en que empiezan a flirtear. La narración crea una atmósfera de intensa voluptuosidad de modo que los dos personajes expresan libremente lo que sienten el uno por el otro, deshaciendo la imagen de la subyugación femenina, común en sociedades patriarcales:

Então, ela pensou, ousou: mandou-o fosse a seu quarto, buscar-lhe os cigarros. Ele foi. Obedecia-lhe – aquele homem corpulento, poderoso, - e penetrava àquela hora, em seu quarto – quase uma profanação! Ah, nunca ele saberia, por Deus, o estremecimento de desgarrante delícia que lhe estava proporcionando. Recomeçaram. – “O senhor me acha bonita fumando?”. Ele teria de dizer que sim, que achar bonito e bem tudo o que ela fizesse, tudo o que ela quisesse. Ele nunca diria não. – “Acho, Lala...” (Rosa 784).

Leandra le pregunta a iô Liodoro si creía en su belleza mientras fumaba, a lo que contesta que sí, nombrándola desde su apodo. Esta ruptura en la forma de tratamiento señala una primera ruptura en la distancia jerárquica, seguida de otra: el consumo de tabaco en la década de 1950 por una mujer, anterior al movimiento de liberación sexual femenina de los años de 1960. Se señala en esta cita una transformación simbólico-cultural de un elemento predominantemente asociado a la identidad masculina, símbolo también de poder y libertad. Iô Liodoro estaría admirándola, así, desde marcas socio-culturales que señalarán la emancipación femenina.²¹

En los juegos de cartas, Leandra participa con iô Liodoro en una suspensión del tiempo, cuyo efecto, en la narrativa, se observa en la repetición de la sibilante /s/: “Sobre insônia e sono, Lala se suspendia” (Rosa, *Corpo de baile II* 797; letras negrillas mías). La /s/, como extensora de sonoridad, dilata el tiempo como si suspendiese la realidad. En este juego, que es también un juego de seducción, quien tiene las cartas en la mano es la mujer.

En este momento Leandra cree que será capaz de cambiar el orden de las cosas: “Mas, ele me obedece, hei de levá-lo apenas a atos bons, para a felicidade de todos...” se persuadia.[...]” (Rosa 786). Llama la atención que siempre se le otorga a iô Liodoro la responsabilidad de la existencia de aquel orden, esto es, todos le obedecen sin que efectivamente el orden provenga de sus palabras, lo que evidencia que el orden se mantiene en un subconsciente.

²¹ Respecto a las marcas de género en el tabaquismo, véase el artículo de Trotta Borges y Simões Barbosa, “As marcas de gênero no fumar feminino: uma aproximação sociológica do tabagismo em mulheres”.

Leandra quiere cambiar a iô Liodoro creyendo que, con ello, Buriti Bom se transformaría. Sin embargo, conforme se entiende, la idea de cambiarlo – este deseo inaprensible – oculta una transformación que ella pospone sin darse cuenta, que es la apropiación de lo desconocido de ella misma; de que ella no necesita cambiar a iô Liodoro ni Buriti Bom (convertirlo en un “paraíso”, como piensa), sino afirmarse en una dimensión en la que el miedo, lo reprimido y lo inconstante fluyan libremente, deshaciendo dentro de una instancia inconsciente las marcas del patriarcado. Este es el descubrimiento que ocurre al final, después de un dolor más fuerte, por la pérdida de Maria Behú.

Leandra comprenderá, ya con una subjetividad fortalecida al final, que no necesita a iô Liodoro, esto es, que no necesita someterse a la figura que representa: “Mas, leve, caminhou para ele, sem desejo nenhum, nem plano, sem necessidade da pessoa dele.” (Rosa 813; subrayado mío). Así, metafórica y literalmente, Leandra lo desviste.

Otro ejemplo se refiere a la propia imagen que Leandra tenía sobre Gualberto Gaspar, un hombre que consideraba descortés, que creía en la superioridad de iô Liodoro a partir de quien buscaba reflejarse: “Agora, porém, recordando a pobre pessoa de nhô Gual, Lalinha já não o desprezava, por torpe ou grotesco, mas aos poucos reconhecia-o e estimava-o, como criatura irmã e humana, andando por ali, no seu cavalo cor de castanha, e saudando já de longe os outros, com sua voz comprida.” (Rosa 770).

Mientras este descubrimiento de Leandra no ocurre, que antecede su decisión de marcharse de Buriti Bom, es notable observar, después de los juegos de baraja, al amanecer, que Leandra se daba cuenta de que todo seguía igual. En otras palabras, todos

seguían viviendo en un tiempo estático: “Novo **dia**. **Tudo** invariável. **Todos** tão em mesmo, até Maria **da Glória**; então não notavam o **tempo**?” (*idem*; letras negrillas mías).

En este extracto, hay la repetición de las oclusivas dentales sonoras /d/, sordas /t/, y de una oclusiva velar sonora /g/, unidades fónicas que instalan otro ritmo al yuxtaponerse a las nasales bilabiales /m/ y a las fricativas alveolares /s/. Estas oclusivas que se repiten rítmicamente, como si imitaran el tic-tac de un reloj, señalan una cadencia que ningún habitante de Buriti Bom puede acceder o escuchar. Por eso que todos siguen iguales, esto es, no sólo no observan la transformación pese a los días que se suceden, sino que son incapaces de notar el ritmo que se marca latiendo (“não notavam o tempo?”).

1.7.3 Locura y tradición

*Traditions are more enduring than
people are prepared to say.*

Tzvetan Todorov, *The Fear of Barbarians* 171

Existe un personaje, Chefe Zequiel, diferente de los demás, capaz de escuchar aquello que nadie percibe como si los compensara por esta insensibilidad. Lo consideran loco porque puede escuchar los sonidos más imperceptibles, los ruidos nocturnos ocultos

de la naturaleza.²² Teme que estos sonidos lo atrapen por la noche – de ahí su insomnio y la referencia a la locura.²³

Este personaje, que es el único capaz de escuchar lo imperceptible, recuerda otra novela de Rosa, “O recado do morro” (perteneciente a *Corpo de Baile*), en la que también son los personajes locos aquellos que escuchan desde la montaña un mensaje indescifrable (el cual revelaría que Pedro Orósio se moriría por traición). Un poeta se entera del mensaje desde un personaje llamado Colector (el último de los siete locos, quien reúne todas las partes del mensaje transmitidas entre ellos) y logra convertirlo en una canción. Pedro Orósio, en una fiesta, la escucha. Al cantarla, en el día siguiente comprende el recado evitando su propia muerte.

²² Luis Otávio Savassi Rocha afirma que, debido al hecho de que Chefe Zequiél sea tan sensible a los ruidos, convirtiéndolos en un ensordecedor exceso, sin poder eliminarlos de su cerebro, desarrolla una paranoia, que es, según él, un trastorno delirante y de carácter persecutorio, caracterizado según la presencia del miedo y de presentimientos catastróficos. El personaje piensa que alguien le quitará la vida. De acuerdo con Rocha: “Em que pesem alguns pontos de contato com a esquizofrenia, a *paranóia* (do grego *para* – ao lado, *nous* – mente) caracteriza-se, geralmente, pelo aparecimento mais tardio, pela não desorganização do pensamento, pelo conjunto da personalidade razoavelmente intacto, pela afetividade não embotada e pela evolução não deteriorante.” (Rocha 253-4) Rocha teje consideraciones desde el punto de vista médico y biológico, cuya aportación arroja luz sobre la organización del pensamiento de Chefe Zequiél que, diferentemente de lo comprendido como locura, es capaz de establecer conexiones significativas con su entorno, no dejándose de involucrarse en la realidad de los demás.

²³ El título del libro que reúne las dos novelas, “Dão-Lalalão” y “Buriti”, es *Noites do sertão*. Así que es bastante sugestivo que ocurran a la noche los ruidos que sólo Chefe Zequiél es capaz de escuchar. Es por la noche también cuando tienen lugar los juegos de cartas entre iô Liodoro y Leandra. Lo prohibido está contenido dentro de la noche. Durante el día hay un tiempo estático. La separación de *Corpo de Baile* en tres tomos diferentes ocurrió a partir de la tercera edición. *Manuelzão e Miguilim*, el primer tomo, reúne las novelas “Campo Geral” y “Uma estória de amor”; el segundo tomo, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, reúne “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” y “A estória de Lélío e Lina”.

En “Buriti”, considero que los ruidos casi imperceptibles que llega a escuchar Chefe Zequiel son, como el mensaje de “O recado do morro”, una forma primitiva de lenguaje, no en el sentido de inferior (nunca lo primitivo es inferior), sino en el sentido de ser una materia cuya forma no ha sido codificada por una razón. Por eso se acerca a la poesía (como ocurre en “O recado do morro”), ya que lo poético, de acuerdo con Paul Ricœur, nos presenta aspectos de la realidad que otros lenguajes no aprehenden gracias a un “juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras.” (Ricœur, *Tiempo y narración* 33).

Por tanto, es posible que lo que escucha Chefe Zequiel (aunque no lo descifra) se deba a un cambio por el cual pasaba el *sertón*, esto es, la norma cultural que conocía ya no seguía siendo la misma. Chefe Zequiel contiene las normas del *sertón*, como aclara nhô Gualberto Gaspar al contarle a Miguel que “*Afora a mania do inimigo por existir*, o Chefe era côrdo, regrado como poucas pessoas de bom juízo” (Rosa, *Corpo de Baile II* 673; letras coloridas mías).

Sabemos que en la sociedad *sertaneja*, las mujeres deben casarse vírgenes y cuidar la casa y el marido; los hombres ejercen pleno dominio y el casamiento es indisoluble. En esta tradición se busca extender los componentes de la familia, albergándolos alrededor de la *casa*. Así, las bodas fortalecen esta casa, de modo que los hijos casados tienden a permanecer bajo este dominio. Conforme nos acuerda Fátima Quintas (247) acerca de la tradición patriarcal, una de las imágenes fuertes de la *casa-grande* vinculaba las largas mesas rectangulares al recinto familiar. Sin embargo, en “Buriti”, la propia arquitectura del espacio y de las relaciones personales ya empiezan a alterarse. La propia familia de iô Liodoro ya se descomponía (el casamiento no era para

toda la vida, como en el caso de Leandra; incluso uno de los hijos de Liodoro, iô Ísio, se había casado con ià-Dijina, una ex-meretriz).

Es por eso que Chefe Zequiel, desde las normas que ha internalizado (y por las cuales inconscientemente vela, ya que bíblicamente el profeta Ezequiel – nombre del que deriva el suyo – es el centinela que vela por la unidad), busca alertar a Maria da Glória sobre el peligro que corre cuando empieza a expresar más libremente sus deseos sexuales.

Mas, não, Maria da Glória, por de demasiado perto o ter, mal o compreendesse, nem desse tino do constante agoniado padecer que o aprisionava. Bastava notar-se-lhe a descrença de olhos, o tom, o afadigado insistir com que ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. (Rosa 739; las letras coloridas son mías)

Es notable que esta cita ponga de relieve el sentido a que Maria da Glória no tiene acceso y que está, por otro lado, con Chefe Zequiel. Según el narrador, Glorinha no se fija en lo que intenta contarle Chefe Zequiel porque sus palabras se le presentan desprovistas de lógica, como si, de hecho, la voz de Chefe fuese la de un loco, incapaz de articular sentido. Incluso se caracterizan los ojos de Chefe como escépticos (“descrença de olhos”), exactamente como, por ejemplo, los ojos de los locos retratados en la pintura de Francisco de Goya y Lucientes (como en *El aquelarre o el gran cabrón*, 1820-3, Museo del Prado) o en la de Hieronymus Bosch (*La nave de los locos*, 1490-1500; Musée du Louvre). Chefe Zequiel intenta alertar a Glorinha sobre aquello de lo que él mismo no

es consciente, o apenas presente. Por lo tanto, se puede afirmar que Chefe Zequiel prevé – de una manera inconsciente – la ruptura de una tradición (comprendida por Glorinha, por otro lado, como la espera de un enemigo, “que desconhece”, Rosa 634, y que según Gaspar lo mataría).

Maria da Glória anhela la plenitud y, aun viviendo en el *sertão*, tiene acceso a otras informaciones y nociones de lo femenino, las que se le presentan destituidas de prejuicios. Se deconstruye, así, la imagen idílica y mentirosa de que el *sertanejo*, especialmente la mujer *sertaneja*, tiene cierta ignorancia: “Quase por acaso foi que descobri que ela esteve em colégio, isso nem menciona.” (Rosa 629).

Maria da Glória plantea experimentar su propio cuerpo y puede hacerlo porque no tiene riesgo de quedarse embarazada (expresa el deseo de acostarse con nhô Gualberto Gaspar, que era estéril, lo que traspasa la norma aceptada en el *sertão*). El deseo de Maria da Glória se opone, así, no sólo a los preceptos de su región, sino a la norma machista de la sociedad que la narrativa subvierte, otorgándole voz y corporalidad a la mujer.

1.7.4 Muerte

El temor y el insomnio de Chefe Zequiel, sin embargo, terminan milagrosamente debido a la muerte de Maria Behú. Según Marina de Oliveira (129) la muerte de Maria Behú representa el fin de una amenaza presentida por Zequiel; por ello que se cura. Otro punto al cual se refiere y que explicaría su curación concierne a la imposibilidad de relación entre Behú y Chefe:

O acontecimento pode ser entendido, por outro lado, como um alívio para Zequiél, na medida em que a morte da personagem inviabiliza totalmente a chance, mesmo que remota, da aproximação sexual dos dois. Nota-se, de qualquer modo, que o impulso sexual, negado pelas duas personagens, é canalizado para outra dimensão, a religiosa, no caso de Maria Behú, e a mítica, no caso de Zequiél. As duas esferas, entretanto, vinculam-se ao divino, ao transcendente. (*idem*)

Sin lugar a dudas, esta curación milagrosa de Chefe Zequiél conlleva muchas interpretaciones. Lo que señala Marina de Oliveira es fundamental en la comprensión del erotismo en “Buriti” desde la transgresión y la prohibición. Debo destacar todavía un aspecto que busca complementar este. Para comprender la curación de Zequiél, debemos primero buscar entender a Maria Behú.

Como Chefe Zequiél, Maria Behú parece presentir que el mundo en el que vivía no se encontraba bien. Es Miguel quien es capaz de observarlo: “Mas Maria Behú reza, sente as crueldades da vida.” (Rosa 634).

Se puede interpretar, entonces, por un lado, que Behú rezaba mucho cuando los elementos transgresores se le acercaban (como en el momento en que Maria da Glória habla más espontáneamente acerca de la sexualidad). En este sentido, Maria Behú también había incorporado la norma del *sertão*. Por otro lado, y debo hacer hincapié en este aspecto, el exceso de las oraciones de Maria Behú, una especie de monólogo interior, evoca la ausencia del acto de escuchar.

De esta manera, cuando Miguel habla con ella, Behú demuestra la necesidad de ser escuchada, en un anhelo por constituirse a sí misma a través del acto de narrar: “[...] que Miguel pudesse ter vindo até ali só para ouvi-la, e de lá, antes do regresso das outras, se fosse embora, conhecendo-a a ela somente. Falava. *Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida da cidade*. Repetia. Talvez ela não acreditasse nisso – a gente pensava” (Rosa 677; las letras coloridas son mías).

Su voz, anteriormente silente, pasa a figurar en el contorno de la audición; hablaba, repetía. Es notable que Miguel sea quien escucha aquello que los demás han perdido, a saber, la audición del otro: “Muitas outras pessoas, em parecidas condições, não aprenderam a dentreouvir” (Rosa 635). Y como Chefe Zequiel, también es capaz de escuchar lo casi imperceptible, los ruidos del *sertão*, y, sin embargo, decodificarlo: “Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá” (Rosa 626); “De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo.” (Rosa 627); ““É o socó. Voou para mais longe...” “- Sabe, você está aprendendo com o Chefe?” O Chefe Zequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue.” (Rosa 634).

Sin embargo, mientras Maria Behú se abre a Miguel, quien justamente es capaz de escuchar al otro, ella parece narrar un pensamiento no suyo, esto es, no expresa aquello en que verdaderamente cree: “Ao mais, se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobrememente, perseguia alguma poesia.” (Rosa 677).

Así, Maria Behú, que reza repitiendo palabras que no son propiamente suyas, y Chefe Zequiél, quien escucha un mensaje al cual no puede acceder, expresan, ambos, dialécticamente, la ruptura del diálogo en una sociedad marcadamente patriarcal y machista. O sea, Behú quien habla sin sus propias palabras y Zequiél, quien escucha lo ínfimo sin acceder a los sentidos oídos, temiéndolos, cargan con la herencia de una cultura autoritaria que se ha caracterizado por no escuchar a los demás ni darles voz.

Esta situación es evidente, asimismo, en los otros textos que hemos visto, en el cuento de Ocampo, en el que la mujer no desarrolla un diálogo efectivo, y en el momento en que Pedro, de *Tiempo de silencio*, pierde la capacidad de representación porque el otro siempre estuvo ausente (el otro de sí mismo no se ha desarrollado). En las tres narraciones se trata de la presencia de una cultura autoritaria – la patriarcal, la machista, y el régimen franquista – la que quita posibilidad de constitución subjetiva en la medida en que no les hace conscientes de aquello que los desampara.

En “Buriti”, sin embargo, esta constitución, sí, que se establece. Y se establece justamente porque emerge el dolor. Es de aquí de donde proviene la explicación acerca de por qué Chefe Zequiél se cura después de la muerte de Maria Behú.

Mi explicación, que señala otro aspecto si se compara con la de Marina de Oliveira, reside en una comprensión de lo que significa la muerte de Behú no estrictamente para Zequiél sino para los demás personajes, y especialmente para Leandra. Es la experiencia de la finitud humana la que los lleva a seguir elaborando la subjetividad. A continuación, aclararé este argumento.

Se puede, así, explicar la curación de Chefe Zequiél desde el aprendizaje que todos experimentan después de la muerte de Maria Behú que les devuelve un sentido de

realidad y comunidad que se había perdido. Cuando muere, una intensa conmoción asalta a todo el mundo. Su muerte inesperada cambia la percepción de todos en la medida en que los lleva hacia el punto de más fuerte desamparo, a través del cual se rescata un sentido de comunidad que se había perdido en una sociedad jerárquica y de desigualdad entre hombres y mujeres: “Tia Cló, à porta, alto chorou, quase num ritual; mas era também como se chorasse de uma alegria, de rever outra vez reunidos ali os outros, os que a morte não levará.” (Rosa 809, subrayado mío). “A tristeza por Maria Behú produzia espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas, e contudo mais separadas.” (*idem* 810; subrayado mío).

Friedrich Nietzsche, de quien Guimarães Rosa era lector, afirma en *El nacimiento de la tragedia* que a través de la tragedia superamos dolor y el sufrimiento porque podemos contemplar lo falso y otros despliegues de la verdad a partir de la representación.²⁴ Es el retorno a una sabiduría trágica lo que permite encontrar la libertad.

Desde el primer epígrafe de su libro postula Nietzsche que los hombres que se alejan de experiencias de dolor, como las de la enfermedad, ironizándolas o lamentándolas, no se dan cuenta de que ellos mismos pierden la vitalidad. Eso se debe porque, según Nietzsche, el dolor es fundamental para que uno vuelva a mirarse, en la creación de un espacio de libertad, y llegue a conquistar una felicidad verdadera. Al mencionar a Beethoven y su canción a la alegría, Nietzsche llama la atención a la necesidad de reconciliarse con lo antagónico.

²⁴ En el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo, encontramos una parte de los libros (alrededor de tres mil) que pertenecieron a Guimarães Rosa. Tres de ellos se refieren a la obra de Friedrich Nietzsche, a saber, *Human, trop human* (2 tomos), *Par dela le bien et le mal; prelude d'une philosophie de l'avenir* y *Pages choisies*, con apuntes del autor brasileño.

Esta lectura de la obra de Nietzsche me permite inferir que la muerte de Maria Behú – este intenso dolor – lleva los habitantes de Buriti Bom hacia el encuentro de una realidad que se había suspendido. Conforme a lo ya mencionado, Behú se había constituido desde un discurso que la llevaba a negar su instinto vital, a repetir “pensamientos leídos” como si fuesen suyos. Tras su muerte observa Leandra que

E, agora, era capaz de não chorar por Behú – tanto a amava, tanto a compreendia, de repente. E aquilo, sem razão nenhuma nem causa, sim: - Morrer talvez seja voltar para a poesia... (Rosa 808).
[...]

Preferia pensar em Maria Behú, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behú em rezas lavava. “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas, para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa – a alegria que Ele quer...” – descobria, sonho salta sonho. A lembrança de Behú a fortificava. (Rosa 810)

La alegría que Leandra encuentra al final es posible porque es capaz de comprender a Maria Behú, de escucharla, no más desde lo religioso como negación de su libido. Las oraciones de Behú (que se dirigían a todos) podían ser interpretadas ahora como una forma de mantenerse entre ellos. Se rescata el sentido de la palabra *religião*: del latín *re-ligare*, *bind* (Oxford 754), *lazo* o *união*. Se las puede comprender, así, como

deseo de reconciliación con el otro. Eran, sobre todo, un aviso de que aquellas personas estaban perdiéndose, la unas a las otras. Es por eso que Behú rezaba.

El narrador revela, después de su muerte, aquello que Leandra empezaba a intuir: “A tristeza por Maria Behú produzia espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas; e contudo mais separadas.” (Rosa 810). Behú se constituyó desde el discurso de la prohibición que, no obstante, la proscribía, ya que ella no tenía la belleza admirada por el orden discursivo tradicional y machista. Esta especie de libertad que produce la tristeza significa comprender cómo Behú se constituyó y, especialmente, su real subjetividad que era otra, en forma de poesía.

La poesía es el lugar en el que las palabras no están contaminadas por los mecanismos de poder y donde la reversibilidad – este ir y volver cíclico, hacia una transformación – se hace posible.²⁵ El narrador, sobre Behú, afirma al final que “Morir tal

²⁵ El principio de reversibilidad proviene del análisis de Antonio Candido acerca de la novela *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, y cuyo significado posibilita comprender la urgencia de transformación del mundo y cómo éste cambia en la medida en que el sujeto se transforma. Antonio Candido afirma que en *Grande sertão: veredas* existen elementos diferentes que entran en simbiosis, en contacto verdaderamente recíproco de los unos con los otros, de modo que los límites del mundo y los límites del hombre y de las cosas desaparecen para dar lugar a otra cosa, a otras expansiones. La frase que aparece a menudo en esta novela rosiana de 1956 es “Tudo é e não é”. Estas palabras, pronunciadas por Riobaldo, protagonista-narrador, adquieren integridad por medio de la paradoja. Hay un ir y volver infinito, indicando que una respuesta no se encuentra en los polos. Nada es totalmente correcto ni enteramente equivocado. Los versos de la canción descrita por Riobaldo son otro ejemplo:

*Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais...
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... -? (Rosa 83)*

vez sea volver a la poesía”. Eso se debe porque es la poesía que permite encontrar sentidos hasta entonces nunca experimentados, devolviendo la vida a un horizonte de afectos.

1.8 Fundación de la ética

Escutar é não induzir as pessoas a dizer o que gostaríamos que dissessem.

Eliane Brum, *O olho da rua* 38

Las experiencias de Leandra la llevan a renacer en un lugar originariamente ajeno, desde el cual logra desposeerse de la necesidad de reconocimiento del otro. Leandra aprende, entonces, a des-mirarse librándose de lo falso: ahora comprendía que, al aceptar la invitación de iô Liodoro, se había sometido al anhelo de su ex-suegro (“Ele vê Irvino em mim...”, Rosa 805). Después de la muerte de Maria Behú, y con todos los aprendizajes acogidos, Leandra es capaz de observar que cada uno ha sido, en Buriti Bom, el deseo del otro, esto es, han vivido una idealización proyectada del otro.

Maria Behú, por ejemplo, fue la internalización del orden del discurso religioso el que no le permitió alcanzar una expresión propia. Maria da Glória, a su vez, se había reflejado en Leandra, anhelando ser la mujer casada que fue su ex-cuñada (“Agora, meu

En estos versos, además del principio reversible, hay la búsqueda constante del sentido. La importancia que ocupa el centro en la obra rosiana ha sido bastante reconocida y considerada por la crítica. Respecto a este aspecto, Sperber lo desarrolla en *Signo e sentimento*, evidenciando que, a mitad de la narración, Riobaldo ya lo había dicho todo, es decir, narrado todos los hechos, todas las acciones. La segunda mitad es una vuelta porque hay una búsqueda por la “transcendencia” (124-25).

bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você.” Rosa 811; el subrayado es mío).

Leandra es la idealización de la nuera que ya no lo es; es asimismo una imagen de madre a Maria da Glória (“ “- Você queria ser minha madrasta?...”, Rosa 804), por quien siente el amor materno; por la hija que no tuvo (“Sentiu-a, súbita criança”, Rosa 804); a Liodoro Leandra le parece el hijo que se fue y que nunca volverá.

Todos estos deseos proyectados son deshechos. En la narración, se aprehende este momento cuando Leandra y Maria da Glória, frente al espejo, lloran juntas; el dolor es lo más real y las une: “Glória achou que Lalinha estava muito pálida, sem pintura nenhuma. As duas se olharam no espelho, as lágrimas que choravam juntas faziam bem.” (Rosa 809).

La realidad pasa a ocurrir en otra instancia que no coincidirá con sus creencias; la realidad se hace presente en la muerte de Behú, y en la carta que reciben de iô Irvino anunciando que se convertiría en padre (que ya estaba entonces casado con otra mujer en la ciudad; una noticia que es un choque).

Leandra al final ya no se identifica con los deseos de Liodoro, no necesitando, por lo tanto, obtener su venia: “E iô Liodoro chegara. Ele estava ali, na outra ponta da varanda. Difícil pensar que aquele homem já a perturbara, que algum dia pudesse ter querido dele o óleo de um sorriso, um ressalto de luz.” (Rosa 812). Más que eso, Leandra aprende a no convertirse en el deseo del otro, sino en la mujer que le gustaría ser. De esta manera, aprende que ser mujer significa des-identificarse de los predicados de madre, de loca, de nuera, de cuñada, de la abandonada, sin imponerles, a la vez, su propio deseo: “[...] ela já era mesmo uma estranha, uma *mulher*, prestes a deixá-los, sem perigo de

comprometê-los, de contagiar o Buriti Bom com seu ser. Nem o olhava. Sabia que o corpo de iô Liodoro estava vivo ali, ouvindo-a, vendo-a; isso bastava.” (Rosa 813).

Se retoma el lazo fundamental que se había perdido en Buriti Bom y que, de modo más prominente, estaba apenas en Chefe Zequiel y Miguel: el proceso de escuchar.

Leandra aprende a ver la falsa unidad que suprimía la carencia de todos, a saber, el rastro de la figura patriarcal reflejado en iô Liodoro. Con este gesto ella misma rompe el orden que había mantenido la apariencia de la comunidad y empieza ella misma a escuchar al otro (diferentemente del orden patriarcal), sin condenar esta tradición que se había mantenido en Buriti Bom. Se puede así decir que Leandra funda una ética sin hacerla estática, esto es, no condena el pasado, tampoco se impone como la norma más admirable del tiempo presente porque no tiene la pretensión de ser universal (esta pretensión ética sería ella misma una forma de violencia).²⁶

Debemos recordar también que la palabra ética proviene del griego, *êthos*, que significa el lugar en el cual vivimos. Por tanto, la ética es la reflexión acerca de todo que ocurre con los seres humanos en una situación de convivencia (entre sus “characteristic spirit” y “settled character”, Oxford 329) y que si diferencia de la *moral*. Curiosamente, la palabra *moral*, de origen latino (*morālis*), se ha derivado de la traducción de la palabra griega, *êthos* (“pertaining to morals”, The Oxford 329). La palabra moral se refiere a las costumbres y perdió, a lo largo del tiempo, la teoría inherente al término del cual provino.

²⁶ Acerca de la ética como forma de violencia, véase Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica de uma violência ética*, en especial el capítulo inicial en el que, al retomar Adorno, discute la violencia ética como forma de imponerse a los individuos dentro de una pretensión universal (cf. Butler 15).

Así que podemos interpretar que Leandra reencuentra dentro de la moral – de la casa del otro – un nuevo sentido ético, rescatando un origen transformado.

E – de repente, de repente, de repente – uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. Lala sorriu, achou aquilo tão simples, tão belo... Seu corpo se enlanguesceu, respirou-se fundo, por ela. O mais, que importava? Sim, ou não, nada perdesse. Devagar, voltou o rosto. Ele estava de perfil. Ela falou, mole voz, com uma condescendência, falava-lhe a principio quase ao ouvido. Daí, continuando, se retomou também de lado, de longo, não queria ler-lhe nas feições o estupor. O que disse: - “Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dançar, de rir à toa. (Rosa 813)

Al despedirse de Liodoro, revelando el mutuo deseo que había entre ambos, Leandra reconfigura la intención inicial de que la invitación había existido porque todos esperaban que el orden del casamiento se restableciera; que iô Irvino volviera para reatarse con Leandra. La invitación de iô Liodoro se resignifica desde las palabras de Leandra que, sin temerlo, ahora lo invita a otra experiencia, a saber, la de asumir sus propios deseos, dentro de un diálogo inminente.

1.9 El otro y su invisibilidad

Hemos visto que “Buriti” es la novela que gira en torno a, especialmente, dos personajes, Miguel y Leandra. Los dos habían venido de la ciudad como si trajeran otras ideas que modificaran Buriti Bom cuando, en verdad, son ellos mismos los que aprenden a renacer en este lugar. No existe así un lugar mejor que otro o más avanzado que otro.

En términos de desarrollo de la interioridad del ser, existe un personaje que, conjeturo, se contrapone a Leandra, y que no es Miguel, sino Dona-Dona, la cónyuge de nhô Gualberto Gaspar. Dona-Dona pierde al final su propia voz porque enloquece y no hace otra cosa que gritar. Dona-Dona parece no aceptarse, conforme aclara el narrador a lo largo de la historia, porque intensifica los atributos que no están en ella, sino en un anhelo por ser aquello que no es, desde el cual sería reconocida por el otro.

Este personaje, aunque aparece poco en la historia, nos permite comprender por qué pierde su subjetividad. A continuación, presento a Dona-Dona y, enseguida, las consideraciones finales respecto a las narraciones de Ocampo y Martín-Santos, intentando observar la pérdida de la subjetividad de estos personajes que ocurre en un momento más avanzado de la modernidad.

Dona-Dona es una mujer negra que se casó con nhô Gualberto Gaspar, un hacendado. En el momento de presentarla, enfatiza el narrador que Dona-Dona llevaba un pañuelo en la cabeza para ocultar su pelo rizado (“ocultava seus cabelos, o encarapinhar-se” Rosa 650). Se puede inferir, desde esta visión que aporta el narrador, que es la condición de mujer negra la que Dona-Dona desea ocultar – y que significa ocultar su origen más pobre porque, según a lo sugerido por la narración, su ascensión social se debía al casamiento con Gaspar.

El pañuelo que lleva en la cabeza, un símbolo cultural conocido hoy como turbante, no significaba aún una afirmación de identidad, sino el escamoteo de una mirada – del blanco – para disfrazar el aspecto de su pelo desde el cual los demás la juzgarían (la condenarían como) inferior. Así, Dona-Dona busca ocultar sus raíces culturales y trabajos desvalorados que, posiblemente, ya cumplió (“Dona-Dona quería mostrar que não era uma criada”, Rosa 615), en un ejercicio de constante auto-afirmación que se le impone (su nombre, *Dona-Dona*, “*Dueña*”, evidencia la repetición del deseo de propiedad, de dominio o señorío).

Es por eso que, según el narrador, intenta mostrar que es una mujer que tenía, en aquel momento, posesiones. Como ejemplo, les prestaba a las amigas el caballo, un gesto que el narrador no ve como generosidad, sino como demostración de poder. “Quería bramar avisando o mundo todo de que ela era senhora de posses, casada com um fazendeiro, e que tinha, dela, só, um cavalo, ótimo de silhão, que ela era senhora de emprestar, a quem lhe tentasse.” (Rosa 652).

La tentativa de Dona-Dona de exhibir cierta opulencia la equipara a aquellos que, directa o indirectamente, han marginado a los más pobres (y a ella misma), implicando, así, una pérdida de la realidad. Se debe observar que Dona-Dona no se vuelve loca por vanidad. No es la vanidad lo que la enloquece, de lo contrario todos los vanidosos serían locos. Su locura, más bien, tiene raíces en la sociedad que la condenó antes, y que sigue condenando su origen social, de la cual intenta ella, ahora, sustraerse.

Aunque este personaje mereciera un análisis pormenorizado por lo que se refiere a su amistad con Maria Behú y la pérdida de amor entre ella y Gaspar, debo hacer hincapié en que Dona-Dona no tiene las mismas posibilidades de reconfiguración de su

subjetividad que Leandra. Dona-Dona enloquece debido a un patrón social que internaliza y que la ha masacrado; Leandra, que ha tenido otras experiencias, es capaz de disociarse de una condición femenina – de cosificación – a la que el otro la subyugaba; sin condenarlo, Leandra se transforma desde el orden social vigente, no condicionándose a lo que la predestinaba. Así, diferentemente de Dona-Dona, Leandra organiza el sinnúmero de experiencias por el cual pasa dándole un sentido particular; sin perder las raíces de su propia modernidad, tampoco negando una tradición desde la cual aprende a renacer.

1.10 La pérdida de la subjetividad

En este punto debo, entonces, hacer más clara la cuestión acerca de la pérdida de la subjetividad en un momento más avanzado de la modernidad. Aporto más detalles de este argumento a través de la novela española.

En *Tiempo de silencio*, cuando Pedro está en la cárcel, se desconecta de la realidad circundante. A continuación intenta distinguirse de la vida destituida de toda forma contextual, que se había quedado, según él, en la chabola: “La vida de fuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado fuera. La vida desnuda”. (Martín-Santos 179). De ahí, anhela estar en un lugar protegido, separándose de una vida que pertenece a quien está excluido socialmente, aunque incluido bajo la forma de una *nuda vida*.²⁷

²⁷ Pedro, el protagonista de *Tiempo de silencio*, claramente observa que la vida en la chabola, especialmente la de Florita, era una *vida nuda*, por tanto, sin valor, que puede ser olvidada. Es una vida *matable*. Es interesante que se utiliza la palabra “vida desnuda”, un concepto desarrollado por Giorgio Agamben en su libro *Homo Sacer*, de 1995, en el cual analiza el significado del estado de excepción y su correlación con esta vida sin

Pedro, al evocar la distancia entre él y este mundo de afuera, evita, más bien, confrontar el dolor de la finitud humana, especialmente el dolor que él mismo puede ser capaz de provocar. Aunque no es el responsable directo de la muerte de Florita, sus acciones muestran que, como el Muecas, tienen el potencial de inducir estas muertes. Eso se debe a que cuando va a la chabola, en ningún momento piensa llamar al hospital. Pasa a operarla según, posiblemente, intereses que se le ocultan, que residen en una instancia inconsciente, temiendo perder una parte de la experiencia científica en curso: “Dormía o estaba muerta. Descubrió el pecho. Aplicó el fonendoscopio. Allí estaban los mordiscos

cualificación, nuda. Sabemos que tanto el momento en que Martín-Santos escribe, al comienzo de la década de 1960, como la unidad temporal a la que se refiere su obra, pertenecen al régimen del dictador Franco (1939-1975), cuya política moderna se fundamenta en el estado de excepción, que decide sobre la vida excluyéndola desde una inclusión jurídica. Para comprender el sentido de la vida nuda dentro de la esfera política, Agamben (9) empieza analizando el significado de la vida desde la antigüedad clásica. Afirma que los griegos no tenían un único término para referirse a *vida*, utilizando dos: *zoé*, que significa la vida común de los seres vivos, la vida biológica, y *bíos*, que es la vida política, o sea, una vida cualificada. Se excluye del mundo clásico la vida natural, que es la vida reproductiva, que se restringe al ámbito privado, al hogar, *oïkos* (cf. Agamben 10). Michel Foucault en *La voluntad del saber*, según Agamben, señala que al final de la Edad Moderna la vida natural empieza a formar parte de los mecanismos de poder que deciden sobre ella – pasa a ser incluida según los cálculos del poder estatal. Foucault no desarrolla en profundidad este aspecto que Agamben menciona. En *Homo Sacer*, Agamben (12) muestra, por tanto, que el acontecimiento decisivo de la modernidad es la incorporación de la *zoé* en la vida desnuda (*nuda vida*). Siguiendo su análisis sobre el Foucault de los últimos textos, de 1982, Agamben observa que el filósofo francés había delineado dos maneras acerca de cómo el poder penetra en el cuerpo de los sujetos. La primera era a través de la política de estado que controla la vida individual – por medio del cuidado de la vida, que decide sobre el otro-; la segunda se refiere a la propia incorporación del control exterior en la subjetividad, esto es, las *tecnologías del yo*. Agamben (14) se pregunta justamente aquello que Foucault no contestó: en qué punto está la convergencia entre la servidumbre de los individuos al poder objetivo (los modelos jurídicos e institucionales, del estado). Postula Agamben que son inseparables los modelos jurídicos-institucionales del modelo biopolítico de poder. El poder soberano se vale, especialmente, de la inserción de la nuda vida en la esfera política. Aunque la obra de Agamben es del comienzo de los años de 1990, la biopolítica es una práctica antigua, conforme observa, que no empezó propiamente en la era moderna, aunque se ha desarrollado ostensivamente en esta.

de las ratoncitas. El corazón latía desde lejos. Levantó las gomas. Se quedó quieto. Amador a la oreja le decía: “Hay que hacer un raspado”. Sí.” (Martin-Santos 109).

Se debe notar que, en el momento de afección hemorrágica, Pedro no es un médico en acción sino un científico que actúa sistemáticamente, sin visión global, observando partes desconectadas del todo, incluso aquellas que no merecerían atención en el momento, como los mordiscos de los ratones en el cuerpo de Florita.

La descripción de Florita se asemeja, así, al fracaso de un experimento. Quien rompe su inacción es Amador, el técnico del laboratorio, sugiriéndole cómo proceder. Al operarla, Pedro no se da cuenta de que ya estaba muerta. Pese a sus esfuerzos mientras realiza el procedimiento quirúrgico en una situación degradante (y la narración plantea la duda de si estaría Pedro alarmado, frente a lo ocurrido en esta catástrofe silenciosa, o asustado ante la inminencia de recoger otro fracaso que le impediría llevar a cabo su trabajo como científico), hay siempre una distancia enorme en relación al otro, destituido de vida política. Es este otro el que se apaga en una narración que pone de relieve la descripción de la técnica: “Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica, dilatar luego el cuello de la matriz agarrotado por la naturaleza provisoria [...]” (Martín-Santos 109).

Para comprender mejor este punto de la narración – esta ausencia del otro –, la lectura de *Los dos problemas fundamentales de la ética*, de Arthur Schopenhauer, permite observar de qué modo se conectan la ética con la alteridad. Schopenhauer define la ética como una ayuda desinteresada que se le ofrece al otro. Criticando la moralidad defendida por Kant quien advierte que comprendemos al otro desde uno mismo, esto es,

de forma mediada por un *yo*, afirma Schopenhauer que, si procedemos de esta manera, perdemos no sólo un sentido de realidad, sino que perdemos a nosotros mismos:

[...] se considera solo a sí mismo como *real* y, en cierta medida, tiene a los demás por meros fantasmas. Esto se debe, en último término, a que cada uno es dado a sí mismo *inmediatamente*, mientras que los otros le son dados a él solo *mediatamente*, a través de la representación de ellos en su cabeza: y la inmediatez afirma su derecho. A resultas de la subjetividad esencial a cada conciencia, cada uno es para sí mismo el mundo entero: pues todo lo objetivo existe solo mediadamente, como mera representación del sujeto; de modo que todo depende siempre de la autoconciencia. El único mundo que cada uno conoce realmente y del que sabe lo lleva en sí mismo como su representación, y por eso él es su centro. Justamente por ello, cada uno es para sí todo en todo: se encuentra como el dueño de toda realidad y nada puede ser para él más importante que él mismo. Mientras que en su modo de ver subjetivo su *yo* se presenta en esa magnitud colosal, en el objetivo se reduce a casi nada, a saber, aproximadamente a una milmillionésima parte de la humanidad ahora viviente. (Schopenhauer 240).

Aunque en este pasaje Schopenhauer se refiere más explícitamente al egoísmo, cabe señalar que el principio ético, según el filósofo alemán, debe basarse tanto en la comprensión de uno mismo (de un autoconocimiento que recuerda Sócrates, *Conócete a ti mismo*, en el cual se fundamenta), como en una apertura a la alteridad que no la reduzca a lo imaginado sobre ella.

Considero esta cita importante en la medida en que nos permite vislumbrar que en *Tiempo de silencio* la imagen que los personajes proyectan sobre el otro – por ejemplo, la imagen que se proyecta sobre el cuerpo de las hijas del Muecas en el cual residiría, supuestamente, el descubrimiento de un mecanismo de transmisión horizontal de la enfermedad – lleva a la pérdida de las relaciones humanas mediante la transformación de la vida en una *zoé* (como si el cuerpo de las hijas del Muecas fuesen una extensión de los ratones).

Con ello se debe enfatizar que estamos en un lugar fuera de sentido ético y ante, por tanto, la pérdida del otro, en cuyo núcleo pasa a residir la *zoé*. Ante una vida *matable e insacrible*, en los términos de Agamben, Pedro no se apropia de un sentido de muerte que no sea otro, sino aquel que reside en una norma biológica: “[...] la muerte era otra cosa que un puro dolor o una sencilla toma de disposiciones: era un problema técnico” (Martín-Santos 112). Así, el protagonista no logra simbolizar el momento de más intenso dolor – “Pero yo no sufro. Existo, vivo. El tiempo pasa, me llena, voy en el tiempo, [...]” (Martín-Santos 179) – evidenciando, así, su identificación con los mecanismos biopolíticos que deciden sobre la vida, el contrario, entonces, que suscita la experiencia de muerte en “Buriti”, novela de Guimarães Rosa.

Pedro oculta de sí mismo un contacto extensivo con el dolor por medio del que podría devolverle la verdad del lenguaje, un valor de poesía, con el que reconstituiría su subjetividad.²⁸ En la medida, entonces, en que escamotea el dolor, se vuelve incapaz de aprehender su propia realidad fundando, como en un círculo vicioso, la imposibilidad de verse a sí, a este Edipo reiteradamente evocado en la narración.

Después de la muerte de Florita, mientras Pedro está en la chabola, le pregunta a Muecas quien hizo el aborto, al que le contesta que la hemorragia empezó porque quiso Dios: “Nadie la ha tocado. Fue sólo ella, que empezó poco a poco y cada vez más, era como un río.” (Martín-Santos 113). Ante la evidente mentira, apenas repite una vez más la pregunta y vuelve a la pensión para seguir durmiendo. Se siente mal, pero paradójicamente, es inoperante, tampoco habla con las mujeres de la chabola.

Todos los personajes de *Tiempo de silencio*, con excepción de la madre y hermana de Florita, pierden el sentido de realidad, la capacidad de experimentar el dolor, de escuchar al otro y a uno mismo, como si siempre se les escapara la posibilidad de hacerles oír a unos a los otros.

²⁸ Andréa Bombonati Lopes (63-86) en su capítulo titulado “Aprendizagens na experiência clínica: as dobras do sintoma” presenta un análisis clínico de una paciente suya acerca de los aprendizajes que llevan a la reconstitución subjetiva. Según la autora, nacimiento y muerte guardan similitudes, ya que nacer significa romper cierto equilibrio e ir hacia una finitud. Pero nacer no significa simplemente encaminarse hacia la muerte – circunstancia inequívoca – sino depararse con constantes rupturas (especies de pequeñas muertes en vida) que llevan el sujeto a apartarse de una condición originaria de dependencia. En este sentido, vivir es tanto reconocer las propias fragilidades – tarea que requiere las sucesivas y simbólicas experiencias de vida y muerte cotidianas, esto es, morir para renacer – como superar todo que constriñe. Así, la constitución del sujeto se establece cuando se alcanza una autonomía que le permita reconocerse a sí mismo a través de aprendizajes. Sin embargo, conforme puntualiza la autora, no es raro que unos sentimientos de angustia y desamparo estén presentes en el transcurso porque “esse novo ser ainda não organizou um estatuto próprio de unidade, e permanece próximo das coisas, sem reconhecer-se idealmente em sua imagem especular.” (Bombonati Lopes 66).

Muchos de los diálogos en *Tiempo de silencio* no concluyen, están bloqueados, o siquiera empiezan. Un ejemplo es cuando Pedro intenta contarle a la madre de Matías qué le pasó en la chabola por la noche; ésta no le presta atención porque quiere hablar con un profesor que había recién terminado una conferencia quien, a su vez, es indiferente a ella. Por fin, todos serían indiferentes a lo más real que es la muerte de Florita:

Le gustaría que ella lo oyera. Estaba dispuesto a contarle... pero el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra repostada más cómoda que en su propio lecho. Obstinadamente desnuda deja que su sangre corree caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los desmesurados contertulios. Sin duda es uno de los objetos que éstos no deben ver, pues aunque pasen a su lado o bien lo pisen distraídamente, no lo advierten. (Martín-Santos 141)

En *Tiempo de silencio* hay la pérdida de la constitución subjetiva que se obstaculiza por una alteridad destituida de la *bíos*. No es por casualidad, entonces, que en la novela el narrador contrapone a Pedro a don Quijote, ya que el personaje cervantino, un espejo inverso de Pedro, no sólo elabora una constitución subjetiva sin negar al otro, sino que responde éticamente dentro del código de la caballería. Es su poder creativo que no se reduce, al paso que el de Pedro se extingue.

1.11 Don Quijote y Don Pedro

Cuando Pedro y Amador van a la chabola, el narrador afirma que ambos estaban enajenados el uno del otro. Lo único que les unía era el trabajo en el laboratorio, no existiendo entre ellos una amistad verdadera. Don Quijote, en la obra de Cervantes, como sabemos, no se enajena de Sancho Panza. La figura del caballero es indisoluble de la del escudero. Todo lo que construyen y a lo que se enfrentan reconfigura las dimensiones de lo real y de la ficción, a pesar de las burlas que recoge el Caballero de la Triste Figura.

Don Quijote se desplaza espacialmente y cambia su recorrido desobedeciendo a uno de sus autores, que no era Cide Hamete Benengeli, su primer autor, sino un aragonés, natural de Tordesillas;²⁹ ya Pedro, según el narrador, apenas recorre los espacios como en movimientos espirales.³⁰ En otras palabras, Pedro no se desplaza creativamente y tiene un

²⁹ La invención de don Quijote como autor de su propio personaje se desarrolla más sustancialmente cuando, por caminos propios, apartándose de Zaragoza, se encuentra con algo extraordinario: el personaje y su propia representación. Roque Guinart, un personaje real a quien don Quijote conoce en el capítulo LX de la segunda parte, lo acompaña y lo deja antes de la entrada de la ciudad de Barcelona. Don Quijote va al encuentro consigo mismo (que ocurre en el capítulo LXII) cuando descubre una tienda en la que se imprimen libros y se depara con el suyo. Don Quijote llega a sus orígenes, a la materialidad – las letras – que parecen reducirlo a una ficción, pero, en verdad, desafía las últimas fronteras de su meta-ficción. Así, se acerca a sus múltiples dimensiones de su propia reinención.

³⁰ La primera espiral presentada por el narrador de *Tiempo de silencio* es la conciencia de que la lectura de los libros de caballería es falsa. A partir de esta conciencia, hay que saber sobreponerse, pero nunca perdiendo la conciencia de que los libros son falsos. La segunda: saber ser lo que no es. La tercera: cuando uno es algo que no es, adquiere una connotación de “bueno”. La cuarta: creer estar en un mundo bueno, aunque es malo. La locura, en verdad, no se ubicaría en esta creencia, sino en el hecho de que se puede mejorar este mundo (otra ironía). La quinta: la locura consiste en creer que el mundo es bueno, además de que el loco sería considerado peligroso porque logra “imponer y hacer real la misma moralidad en que los que de él se ríen” (Martín-Santos, *Silencio* 63); y si aquellos que se ríen dejaran de reír y se fijaran en este loco, podrían contaminarse (o sea, entender este universo y los aspectos del mundo). La sexta: el loco está loco y no hay ninguna duda sobre ello. Así, si uno se finge de loco, escapa de una

“racionalismo mórbido” (Martín-Santos 62). De ahí que no accede a la comprensión cervantina que, según el propio narrador, atribuye a la locura el elemento responsable por construir las dimensiones de la realidad, las que Pedro no podrá desvelar como científico.

Aunque el orden del mundo sigue igual – “Su locura – la de don Quijote – (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír, puesto que es tan evidente – aun para el más tonto – que el mundo no es sólo malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite. Riamos, pues.” (Martín-Santos 63) –, Don Quijote lo recorre elaborando a sí mismo. Los recorridos mentales de Pedro lo llevan a un estancamiento y le destituyen de toda genialidad.

Se pone de relieve la diferencia entre las *realidades* de las dos novelas. Mientras que el personaje de Cervantes infringe los niveles de la realidad insertados en la propia ficción, el de Martín-Santos pone de relieve un encarcelamiento interno y la imposibilidad de comunicación entre los seres. La ironía referente a las acciones quijotescas, que provienen de otros personajes que se burlan de don Quijote, y la ironía del narrador de *Tiempo de silencio* son asimismo muy distintas.

En la obra de Cervantes, es la propia ironía la que, aunque ridiculiza a don Quijote, le permite constituirse como autor de sí mismo. Don Quijote no se abate ante

punición. En este punto, el narrador de *Tiempo de silencio* defiende la idea de que don Quijote no era un loco verdaderamente loco. Cervantes escribiría para no enloquecer y proyectaría su locura en la ficción: “Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado” (Martín-Santos 63). Manifestarse como no-loco es correr el riesgo de ser encarcelado o de pasar por la experiencia de una clínica psiquiátrica, con la camisa de fuerza y los electrochoques: “Y el loco, manifiesto como no-loco, hubiera tenido en lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshockterapia.” (*idem*).

ellas, y la interpreta en otro sentido, siendo siempre su autor. La ironía del narrador de *Tiempo de silencio* parece revelar un cinismo que encarcela a Pedro.³¹ “Que la ciencia más que ninguna otra de las actividades de la humanidad ha modificado la vida del hombre sobre la tierra es tenido por verdad indubitable” (Martín-Santos 253). Al científico y protagonista de Martín-Santos le falta, por tanto, una experiencia que en don Quijote abunda: la experiencia estética, sin la cual no puede desnaturalizar los sentidos hacia la reconfiguración de su mundo y de uno mismo.

1.12 Consideraciones finales

Intenté demostrar en este capítulo que la subjetividad de los personajes de Silvina Ocampo y de Luis Martín-Santos viene limitada por su identificación con los insistentes llamamientos de una tradición que les veda la experiencia de la narración y, sobre todo,

³¹ El cinismo, sin embargo, no se impondría como victoria, es decir, no se convertiría en mensaje final de la novela. Al respecto, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa afirma que ha existido una lectura equivocada de la obra de Luis Martín-Santos, pues se suele concluir que hay un mensaje de notorio cinismo y desesperanza. Afirma que este tipo de interpretación proviene de una lectura puntual. Al olvidarse de la totalidad de la obra, se engendra este equívoco. Aunque lo justifica basándose en una lectura integral, utiliza en su argumento el siguiente dato: “Martín-Santos es más optimista que Sartre. Cree como psiquiatra en la cura del neurótico al asumir esta su libertad y construir su proyecto. En idéntica medida, y como hombre de izquierda, confía en la humanidad” (Álvarez-Insúa 27). A pesar de que, efectivamente, la lectura se amplía al no intentar ver el cinismo como mensaje final, puesto que entraña uno de los tejidos de la sociedad y cohabita en una realidad mucho más compleja en la que varios polos - de esperanza y desesperanza - se mezclan, hay que considerar que no sería debido al hecho de que la actitud de Luis Martín-Santos fuera optimista por lo que, necesariamente, se convertiría en una clave de interpretación. Sabemos que la interpretación debe fundir, según Antonio Candido en su obra *Literatura e Sociedade*, texto y contexto. El análisis de una obra no prescinde de la organización de sus propios elementos literarios, la estética y factores sociales y psíquicos. Éstos deben ser leídos como componentes de su propia estructura, robusteciendo la estética, y no como un registro influenciado por el escritor, y mucho menos para averiguar qué quiso decir el autor, interpretación que no me parece necesaria.

de ser escuchados. Se convierten, así, en objetos de la mirada del sujeto de la razón, de un poder con el cual, aunque contraponiéndose, se identifican.

En “El castigo”, la protagonista, cuyas acciones son descalificadas por el narrador, que es su novio, intenta romper una relación desigual, recobrando su propia voz que había sido silenciada. Sin embargo, no asimila un proceso transformador de su narración porque refleja su dolor en los otros. Este dolor nunca se hace consciente porque al personaje le falta alguien que la escuche. De ahí su similitud con Pedro, de *Tiempo de silencio*, en cuya ausencia de alteridad – del otro que ha perdido su vida política – lo enajena de sí mismo. Pedro es el científico que sueña hacer una ciencia de sofisticadas técnicas y de poca comprensión de su propia realidad.

El otro como objeto – el sujeto que ha perdido la *bíos* – se multiplica en varios momentos en la novela, como por ejemplo cuando Pedro se oculta en una casa de prostitución mientras huye de la policía. Afirma el narrador:

Pero todos - clientes y profesionales - preferían la luz rosa por un residuo romántico y sentimental que, desde lo hondo del tierno corazón humano, lo hace revolverse contra **la ausencia total de la poesía**. No sólo la luz rosa consigue hacer desaparecer los puntos negros de la nariz o las arruguillas de los ángulos del ojo. También a los contornos desnudos de los **cuerpos alcanza con su borrosa indeterminación**, por lo que **convertidos en objetos más táctiles que visuales**, pueden superponerse con menor esfuerzo sobre el interno arquetipo al que el espíritu incansable

busca coincidencia. [...]Un alargado **espejo**, situado horizontalmente en la pared a la altura del lecho, aunque oxidado y lleno de manchones pardos, constituía el último refinamiento de las alcobas de primera y, bajo la luz rosada, devolvía apenas en negro la **silueta del cuerpo imaginado**, tan difuso que se hacía anónimo y bondadoso, oculto en el sueño del azogue, como si desde allí espicara a la eterna pareja desencantada para bendecirla inútilmente. (Martín-Santos 165-66; letra negrilla mía)

En el pasaje citado, llama la atención que se ponga de relieve la ausencia de poesía, sin la cual la imaginación se hace imposible; el mundo deja de transformarse en otro. El foco está puesto, por tanto, en la opacidad que coincide con una dimensión más superficial del espacio, en la que los cuerpos se vuelven indeterminados, perdiendo su visualidad e individualidad.

Es este el lugar al que huye Pedro: a un burdel que le ofrece un espejo carcomido por el tiempo, cuya imagen se refleja desenfocada. Su fuga parece venir menos motivada por la policía y más por una huida de uno mismo, hacia un espacio que, sin embargo, lo encuentra evidenciando aquello que no posee, que es el acogimiento de su palabra, de un otro que lo escuche, lo mire.³²

³² Es notable que Pedro huya hacia un lugar que es el símbolo del instinto sexual, en un momento en que parece reprimir sus pulsiones, dudando si había él mismo matado a Florita y practicado incesto. Esta ruptura de la vivencia y de sentido psicológico está en la base de la definición freudiana de neurosis. De acuerdo con Freud, en la neurosis – definida como un conflicto entre el *yo* y el *ello*, cuya consecuencia es un “relajamiento de la relación con la realidad” (*Tomo I* 698) – hay tanto una obediencia inicial como una fuga posterior. Así, la neurosis intenta resolver este conflicto, anulando algunas

Esta pérdida de la subjetividad – que el pasaje explicita – también se vislumbra en “El castigo”, de Ocampo. Sin embargo, se trata de una pérdida motivada por la imposibilidad de establecer relaciones libres de aquello que uno espera del otro; relaciones que han sido atravesadas por un deseo de aceptación e identificación de preferencias personales y simpatías. Nunca se vislumbra, por lo tanto, aquello que el sujeto es, ocultado bajo el deseo del otro.

Otro ejemplo puede ayudarnos a visualizar la complejidad de la pérdida subjetiva. En un cuento de Silvina Ocampo titulado “La música de la lluvia”, la pérdida de la subjetividad es motivada por la intención de pertenecer a una clase social que figura en un imaginario de poder. Un hombre invita a un pianista para que dé un recital en su casa. La historia retrata a las personas que acuden a este recital cuya intención no explicitada es demostrar su refinado gusto musical, que denotaría, entonces, su acercamiento a una élite, a la clase social a la que no pertenecen y que forma parte, sin embargo, de su objeto de deseo. Irónicamente, el pianista empieza a tocar con el dedo gordo del pie. El propietario de la casa justifica el gesto diciendo tratarse de un “excéntrico” (Ocampo 149). A pesar de la atmósfera burlesca, cada uno sigue indiferente a lo que pasa, “tan habituado a su ilusión [...]” (Ocampo 148).

circunstancias de la realidad, reprimiendo las pulsiones (las expresiones psíquicas). Freud construye la teoría psicoanalítica a través del precepto de que los deseos inconscientes fundan y consolidan la personalidad humana. Su teoría se sostiene en tres instancias: *ello* (id), *yo*, y *superyó*, cada una de las cuales representa la expresión psíquica de los deseos de lo inconsciente y del conjunto de pulsiones (como vida y muerte; de acuerdo con Freud (198) en el texto de 1915, “Lo inconsciente”, las pulsiones nunca son “objeto de la conciencia”). La instancia actuante, localizada en el intermedio entre el *id* y el *superyó*, es la que une las demandas más inconscientes del deseo con las normas y reglas morales; y la instancia portadora de los juicios y de la moral. Esta lectura de Freud nos lleva a observar una situación de disconformidad entre el personaje Pedro y su mundo, especialmente en lo que concierne a su dificultad de adaptarse a esta realidad.

En “Buriti” se rompe, justamente, la necesidad de figurar en el deseo del otro. Es desde un lugar históricamente autoritario – que recuerda la *casa grande*, signo del poder patriarcal – que Leandra reconstituye su subjetividad y donde la locura se resignifica para mostrar, con Dona-Dona, cómo la incorporación del deseo de pertenecer a una clase y condición social la apartan de ella misma y, con Chefe Zequiél, cómo su supuesto juicio indicaba justamente aquello que todos habían perdido: la capacidad de escuchar los unos a los otros.

CAPÍTULO 2

MIRARSE EN LOS OJOS DEL OTRO

2.1 Introducción

Este capítulo tiene como objetivo presentar una lectura comparada entre “La casa de azúcar”, cuento de Silvina Ocampo que pertenece a la obra *La furia* (1960), con “Substância”, cuento de João Guimarães Rosa que integra la obra *Primeiras Estórias* (1962), y con *Tiempo de silencio* (1962), novela de Luis Martín-Santos, en la cual se analizará un momento específico: la presencia de una reproducción del lienzo de Francisco de Goya y Lucientes, *El aquelarre* (1820-1823), en la habitación de Matías, amigo de Pedro. Busco evidenciar, primeramente, por qué se plantea la locura como una experiencia casi que exclusiva de las mujeres y cómo cada narrativa pone en jaque esta idea.

En estos textos los personajes aceptan con naturalidad la imagen de la mujer loca – una locura que se hereda por influencia o por la genética. La obra de Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna: un desciframiento del aquelarre* funcionará como marco teórico en la medida en que debe permitirnos comprender en las obras estudiadas cómo se moldean las visiones desde las creencias y no desde los hechos. Empiezo esta discusión con la presentación del cuento de Silvina Ocampo y su fortuna crítica, comparándolo enseguida con los demás textos literarios.

2.2 La identidad robada

En “La casa de azúcar”, de Silvina Ocampo, un narrador intra-homodiegético nos cuenta la historia de su mujer, Cristina, y cómo ella, después de que se casan, reemplaza

su identidad con la de la antigua habitante de la casa a la que mudan. El sueño de Cristina era comprar una casa nueva en la que nadie hubiera vivido antes porque ella, muy supersticiosa en la visión del marido-narrador, temía heredar la personalidad del antiguo propietario.

El narrador, sin embargo, debido al bajo presupuesto, acaba comprando una casa reformada ocultándole la verdad. Como era previsible, Cristina acaba heredando la personalidad de Violeta, la última propietaria, quien, un poco antes de morir, estuvo internada en un sanatorio. Como el narrador nos lleva a comprender, Violeta era una mujer liberal que recibía en su casa a varios amantes (un rasgo de personalidad muy diferente si se compara con el de Cristina, que vivía en función de su marido). Al final, Cristina parece asimismo recibir a los amantes de Violeta. Antes de esta transformación completa, Cristina misma cree que está “embruja”, palabra mencionada por ella.

Patricia Nisbet Klingenberg afirma que el tema central de “La casa de azúcar” es el doble cuya presencia determina una transformación de los personajes. De modo más específico, la desconfianza del narrador determina el cambio de identidad de Cristina. Cynthia Duncan, a su vez, señala que el rol de Cristina como “otra” sirve para recordarle a su marido que toda la felicidad que afirma existir entre ellos es una invención. La propia reiteración de que el narrador y su cónyuge son mutuamente felices demuestra tanto inseguridad como la tentativa de satisfacer al propio narrador o de construir, aunque sea artificialmente, cierta imagen de felicidad conyugal.

Aunque haya habido otros acercamientos a este cuento que han destacado la crítica feminista, la ironía y la subversión de la realidad (Habra 47), se debe señalar que su estudio desde la locura, un aspecto no extensivamente abordado por la crítica literaria,

debe llevarnos a cuestionar cómo se establece el reconocimiento del otro; cómo lo familiar engendra lo siniestro y activa una pulsión de muerte;³³ y cómo la desconfianza, que es una forma de violencia, construye una realidad que, aunque palpable, parece ser la menos real.³⁴

Con eso se debe mencionar que los acontecimientos del cuento que se parecen justificar por medio de las supersticiones (las creencias que se materializan) ocultan una forma de violencia que las engendra: una violencia simbólica que está en el lenguaje y

³³ Sigmund Freud identifica en “Más allá del principio del placer” (1920) dos pulsiones: la de vida y la de muerte. En un texto anterior, “Las pulsiones y sus destinos” (1915), había explicado que la pulsión es un estímulo psíquico y que los estímulos pulsionales “no proceden del mundo exterior, sino del interior del organismo” (*Tomo I*, 249). Como procede del interior, luego no hay como evitarlo. Además, según Freud, la pulsión tiene una fuerza constante. Es interesante señalar que la hipótesis de Freud es la de que la pulsión sea un residuo de “efectos estimulantes externos” (251) y que, con el paso del tiempo, se haya convertido en una fuerza interna. Filogenéticamente, deriva del exterior y posteriormente se modifica en algo propio del ser. En el texto de 1920, Freud retoma la definición de pulsión y añade que se trata de una tendencia del organismo, por lo tanto, algo innato, cuya función principal es reconstruir un estado anterior que tuvo que ser abandonado debido a alguna fuerza exterior (Freud 304). Dice que puede ser algo contradictorio a primera vista, una vez que una pulsión parece llevar a una modificación o alteración hacia una evolución (a un estado posterior). El ser tiende a repetir siempre un “solo y mismo camino vital” (306). Por lo tanto, las pulsiones llevan a la búsqueda de un mismo camino tanto hacia un fin nuevo como hacia un fin ya conocido. La “pulsión de muerte” es un estado latente que existe en las formas de vida orgánica, conectando la vida a un estado anterior. Esta pulsión de muerte era más evidente en los relatos de los soldados que volvían de la Primera Guerra Mundial, además del juego *fort-da*, en el cual el juguete de los niños mitigaba una sensación de displacer, de la muerte o abandono de la madre. Contrariamente a esta pulsión, la “pulsión de vida” presenta mayor resistencia ante las situaciones exteriores e intenta conservar la vida durante un tiempo más largo. Las células germinativas son un ejemplo donde persiste la pulsión de vida, ya que luchan contra la muerte y otras tendencias. Retrasan el encuentro con la muerte, prolongando la duración de la vida porque ofrecen nuevos orígenes o renacimientos.

³⁴ El término “realidad”, en la definición lacaniana y que Slavoj Žižek también la adoptó en *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, se refiere a un conjunto de acontecimientos palpables; podemos verlos materializados; son personas y situaciones concretas. Lo “real” es la instancia no visible pero activa en las líneas abstractas que construyen esta realidad.

que impone un único punto de vista. Esta forma de violencia proviene de otras casi imperceptibles, todavía muy presentes en la sociedad contemporánea. Algunas de estas violencias son las que asignan las diferencias de género, de etnias, de clases sociales y las que se arrogan una única línea de pensamiento válida, que no permite que otras formas plurales de reflexionar tengan su espacio. Puesto que están naturalizadas y son ancestrales, son violencias difícilmente aprehendidas, pero tienen efectos devastadores.

Cynthia Duncan también observa esta línea única de pensamiento que se desarrolla en el cuento y señala que el narrador “focuses in his perception [...], thus making his comment purely subjective” (66); indica con ello que el narrador revela más sobre sí mismo, aunque la historia que nos cuenta se refiere a su esposa y a la transformación de ésta en el interior de la casa. Desde el comienzo, advierte que Cristina tenía muchas supersticiones, una de las cuales sería el hecho de no querer vivir en una casa donde alguien ya hubiese vivido, visto que creía heredar la personalidad de los antiguos habitantes.

Cristina no se entera de que la casa era antigua, ya que la pintura alba de las paredes – una casa que se parecía de azúcar – le daba aire de ser recién construida. De modo persistente, el narrador intenta desviar toda la atención de los hechos que desmantelarían la verdad sobre la casa. Sin embargo, un día, sorprende la charla entre Cristina y una de las chicas que vivía en el barrio.

La muchacha creía que Cristina era, en verdad, Violeta, la habitante anterior que le había prometido, cuando la muchacha todavía era niña, un barrilete. Cristina niega reiteradamente ser Violeta. El narrador, al mismo tiempo que es testigo de estos hechos (a menudo raros), afirma que Cristina actuaba y que todo formaba parte de un teatro: “la

realidad era otra” (Ocampo 189). Otro suceso se añade a éste: una persona le acusa de encontrarse con Daniel. Dice que Violeta pagará caro si sigue viéndose con este amante. Cristina niega nuevamente la identidad que se le atribuyen.

En ninguno de estos casos el narrador habla con Cristina. Un día, su mujer le confiesa que sospechaba estar heredando de alguien toda una vida, incluyendo “las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos.” (*idem* 191). En este momento empieza a cantar.

El narrador se entera de que había vivido en la casa una mujer llamada Violeta y que estaba internada en un sanatorio. Al intentar visitarla, una amiga de Violeta cree que el narrador era más uno de sus amantes y le cuenta los últimos días de Violeta. Afirma que Violeta murió de envidia y lamentaba que alguien le robara la personalidad;³⁵ que esta persona recibiría tanto su vestido de terciopelo como el perro Bruto (Cristina ya los había recibido); que todos los hombres se disfrazarían de mujer para entrar en su casa y visitarla; y, finalmente, que ella, Violeta, perdería su voz de cantante y ya no podría abrazarse a Daniel. El narrador sale del sanatorio horrorizado y, desde entonces, afirma

³⁵ Recuerda el cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, en *Final de Juego*, visto que el personaje que lee desde una silla de terciopelo verde se vuelve personaje de su propia lectura. Esta ficción, a su vez, invade el plano desde otra instancia de la realidad. Con el personaje Cristina de “La casa de azúcar” ocurre algo similar. Se convierte en otra persona continuando, así, la historia de ésta, con la diferencia de que Violeta tiene conciencia de su propio despliegue y sigue viviendo en Cristina, aunque no lo desea. Su muerte parece una consecuencia de este despliegue. Si en el cuento de Cortázar, el sillón de terciopelo verde es el elemento material que comparte los planos de la ficción y de la realidad, integrándolos en uno (al comienzo, es donde el espectador/lector se pone cómodo para leer la narrativa; al final, es la mano asesina – llevando un puñal – que invade este otro plano apoyándose, exactamente, en el sillón); en cambio, en “La casa de azúcar” es el propio espacio el que influye en los cambios, el que efectúa, por lo tanto, la conexión de un plano a otro. No sería demasiado aventurado conjeturar que su extensión sería el sanatorio frenopático donde Violeta estaba internada.

que Cristina se convirtió en Violeta y pudo descubrirla en los brazos de sus amantes. Hoy, en la casa de azúcar ya no vive nadie y el narrador se pregunta quién fue la víctima de toda la historia.

2.3 Las supersticiones

Forma parte del consenso de la crítica literaria que esta narrativa, así como la obra cuentística de Silvina Ocampo, destituye el orden de la sociedad (*cf.* Klingenberg; Hernán), desmantelando los aspectos machistas que todavía descansan en su eje. Hay un desajuste de una supuesta realidad, que se ve atravesada por acciones inexplicables o insólitas, las cuales desvirtúan su valor. En este sentido, Hedy Habra afirma que la casa de azúcar alberga las transformaciones, permitiendo que se exterioricen los deseos reprimidos de Cristina. Sería, así, la propia irrupción de lo insólito la que pondría en jaque los valores de un mundo machista y, por lo tanto, de la propia visión del narrador.

Sin embargo, las transformaciones de las que la casa es testigo materializan formas de violencia del propio narrador, aunque él mismo no sea capaz de verse reflejado por la situación insólita que ha creado. La presencia de lo insólito no es sólo una respuesta opuesta al machismo, sino una creación del propio narrador debido a su postura de dominación, ya que en última instancia moldea la realidad a partir de las supersticiones que cree, percibiéndolas en el otro.

En este punto, un primer acercamiento a “Substância”, de Guimarães Rosa, debe permitir comprender cómo la presencia de las supersticiones en cada una de las narraciones activa un reconocimiento del otro según ciertas perspectivas, esto es, de algo que se supone estar en el otro pero que al fin y al cabo está en nosotros mismos.

En el cuento de Rosa, Sionésio es el propietario de una hacienda en la que vivía Maria Exita, una mujer pobre, sin familia, y que encuentra en Nhatiaga, una mujer respetada por todos, una especie de hada madrina. Es Nhatiaga quien la introduce en la finca. A Maria Exita le había tocado uno de los trabajos más duros: moler el almidón, una harina hecha de yuca (de ahí el título del cuento, *Substância*, visto que se refiere a esta sustancia blanca).

Según Nhatiaga, Maria Exita no reclamaba y le gustaba esta labor. Es debido a la compasión de Nhatiaga que la acogen en la hacienda cuando Maria Exita todavía era niña. Sionésio es un hombre que invierte todo su tiempo en el trabajo de la finca. El narrador extra-hetereodiegético señala diversas veces su falta de tiempo, razón por la cual no observa que la niña Maria Exita, delgada y un poco fea, se había convertido en una hermosa mujer.

En este cuento, sobre el amor entre Sionésio y Maria Exita, podemos identificar muchos elementos de los cuentos de hadas: una niña huérfana que se ve obligada a llevar a cabo duros trabajos, y la presencia de una mujer mayor que funciona como hada madrina y que, de algún modo, propicia el encuentro entre la chica pobre y el hombre rico (príncipe). Pero este resumen empobrece el texto y no aborda la invención de Rosa que destituye el cuento del lugar común.

El cuento de Guimarães Rosa rescata no sólo los elementos universales de los cuentos de hadas (*cf.* Propp, *Morfología*) sino su función, que es la afirmación de la vida (la pulsión de vida o Eros). La relectura de los cuentos de hadas que Rosa nos ofrece no es convencional. A primera vista no hay personajes malos que amenacen a los

protagonistas intentando llevarlos a la muerte (enseguida presentaré cuáles serían, más bien, los personajes malos).

“Substância” podría ser el revés de “La casa de azúcar”, puesto que en la narrativa de Ocampo es la pareja recién-casada que aparentemente feliz se desmantela. Además, si en el cuento de Rosa se celebra el amor, en el de Ocampo la separación de la pareja y la metamorfosis de la protagonista (quien pierde su identidad o la reemplaza por la de Violeta) refuerzan la pulsión de muerte (se opone a la figura de Eros).

Conforme he mencionado, el carácter de Cristina cambia al heredar los gestos de la última persona que vivió en la casa. Durante todo el relato, el narrador intenta establecer relaciones de causalidad directa. Todos los hechos iniciales transcurren sobre una realidad presumible y preparan el lector para que acepte que el cambio se debe a las supersticiones de Cristina.

Esta preparación es gradual (“Advertí que su carácter había cambiado: de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa”, Ocampo 187) y ocurre desde lo razonable hacia lo inexplicable. La metamorfosis sigue las supersticiones anunciadas al principio. Otros cambios observados por el narrador se refieren al hecho de que Cristina no tiene más ganas de preparar los postres que a su marido le gustan y esquiva los quehaceres (el narrador, en el ímpetu de evidenciar las transformaciones de Cristina, revela asimismo su postura, la que delega a la mujer los quehaceres como si fuesen de su responsabilidad). Cuando Cristina empieza a cantar de día y de noche (y aquí el relato se encamina hacia lo insólito; y en el momento que este

insólito se consolida, revela con más claridad el conflicto originario al que la pareja se involucra), dice que parecía repetir los gestos de alguien.

En “Substância”, la creencia de los otros personajes genera dudas en Sionésio y funciona como un personaje malévolo. Los personajes maléficos aquí son los rumores de la historia de vida de Maria Exita: de que su padre tenía lepra, su madre estaba loca y sus hermanos eran personas violentas. Creían que Maria Exita heredaría algo de su familia y que no podría ser diferente a ellos. Por eso que no se había casado, porque el miedo impedía que otros se le acercasen.

La difusión de estas creencias provoca en Sionésio dudas sobre la posibilidad de este amor. Se pregunta qué le pasaría si de pronto presentase Maria Exita la enfermedad del padre o el desatino de la madre. En los cuentos de hadas, se representan los aspectos negativos en personajes; cada personaje no es único, sino un conjunto de elementos arquetípicos. Por ejemplo, la bruja en *Blancanieves* representa los aspectos negativos del personaje Blancanieves. Así, los aspectos negativos de Maria Exita están en pos de Sionésio.³⁶

Hay una reinención a partir de los elementos universales de los cuentos de hadas: se desplazan los aspectos negativos de la protagonista femenina hacia el protagonista masculino. No es la “futura princesa” quien duda o tiene que vencer un

³⁶ La bruja en el cuento de hadas sería la sombra de la protagonista; los aspectos que Blancanieves necesita suplantar: “seria a Branca de Neve que não se aceita, que teme não ser tão bela como para poder ser amada pelo pai” (Sperber 185). En *Outras estórias*, película de Pedro Bial que adapta este cuento, hay una escena en que Sionésio está frente a un espejo y ensaya cómo acercarse y hablar con Maria Exita. No hay un espejo en el cuento con el que Sionésio hable, pero en la película el espejo es testigo de un miedo que tiene que vencer.

obstáculo sino aquel quien le trae la salvación. Es el personaje masculino el que duda. Además, sus preguntas que se repiten (se las formula a él mismo) lo llevan a creer que él mismo padecería la lepra o la locura. Mientras Sionésio internaliza estos aspectos negativos, los quita de Maria Exita.

A diferencia de “La casa de azúcar”, en “Substância” no hay una causalidad directa entre los hechos, ya que los pensamientos de Sionésio son dinámicos, profundos y contradictorios. Sionésio no juzga saber más que el otro y Maria Exita no se reduce a su percepción.

Este punto puede ser ilustrado por la película *Outras estórias* (1999), del periodista Pedro Bial, que se basa en los cuentos de *Primeiras Estórias*.³⁷ “Substância” es uno de los cuentos adaptados cuyas escenas ponen de relieve diversas miradas, sobre todo las de Sionésio. La cámara acerca el ojo de Sionésio (interpretado por el actor Enrique Diaz) a los del espectador. Mientras capta la belleza de Maria Exita (interpretada por Giulia Gam), Sionésio aprende a verla desde diferentes perspectivas. En la película, las creencias no son las que dirigen su mirada.

La cámara capta una mirada lírica que hay en el cuento rosiano y se afirma como un objeto estético de lenguaje artístico propio. Puesto que aprehende el tono lírico que está en los ojos de los personajes del cuento, elabora una visualidad que se opone a la

³⁷ Muchos de estos cuentos adaptados por Bial se le presentan al espectador no de modo lineal, sino que uno retoma al otro de manera a intentar producir otros diálogos entre ellos. En particular, las escenas de “Substância” dialogan con el cuento “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Este es el cuento que, de hecho, aparece a lo largo de la película y que la encierra. El tema de “Sorôco, sua mãe, sua filha” es precisamente el de la locura: el personaje Sorôco se ve obligado a internar a su madre e hija en un manicomio (este es el cuento que analizo en el capítulo 5). La última escena de película narra el momento en que Sorôco las lleva a la estación de tren para conducir las al manicomio localizado en la ciudad de Barbacena.

visualidad háptica en la medida en que no apela a uno de los sentidos de modo a subrayar su textura (*cf.* Laura Marks 332). No es una visualidad háptica porque, aunque produce, a primera vista, una impresión palpable (como los primeros planos sobre el almidón, como si el espectador pudiese sentirlo en las manos), se transforma en lo inmaterial reflejando el amor desde aquello que no se puede tocar. La cámara, al centrarse, al final, en el brillo de los ojos de los dos personajes revela que no era el recurso táctil que se aprehendía sino una transformación misma de la mirada. La visualidad que existe en el film la nombro como poética porque la imagen se desprende del valor convencional (en el caso específico, de las supersticiones y del aspecto táctil) y revela una belleza que extravasa el campo óptico; la cámara revela lo que se dispone más allá de la imagen, que es el amor entre Sionésio y Maria Exita. La mirada que supuestamente intentaba aprehender un indicio de la enfermedad o de la locura en Maria Exita se transforma mientras mira. Es la superstición que se diluye.

En resumen, en “La casa de azúcar” la superstición se legitima cuando Cristina adquiere otra identidad. En “Substância” (en el film y en el cuento), la creencia se desvanece tanto con la mirada que la transforma, como con el amor que se le acerca a Sionésio. En el cuento de Ocampo hay una comprobación de la inexistencia del amor; en el de Rosa, hay no sólo la confirmación del amor sino su efecto, que es amar más allá de la imagen o de las creencias; el amor, sentimiento a través del cual se encuentra al otro de la manera como es.

2.4 Violencia y (des)amor

He presentado que la irrupción de lo insólito en “La casa de azúcar” podría señalar, primero, una respuesta contra el machismo (hipótesis defendida por muchos estudios críticos), y segundo, un resultado de las propias formas de violencia que hay en el narrador. Según David Roas (37), lo que caracteriza a lo fantástico en la literatura contemporánea es la irrupción de algo anormal en un ambiente de aparente normalidad con el objetivo de demostrar que la realidad también contiene la anormalidad. El lector se entera de que el mundo en que vive no funciona cómo creía que funcionase y por eso se impresiona. Así, la presencia de lo insólito en el cuento de Ocampo debería sorprendernos a medida que la anormalidad de este mundo deriva de la obsesión y de formas de violencia contra la mujer.

Mientras vemos los hechos como una revancha femenina, nos olvidamos de que el narrador siempre tuvo el control de la historia y que podría dejar entender que la separación y el fin de la relación se debiesen a la transformación de Cristina, evitando asumir que su desconfianza ha llevado a la pérdida del amor: “De tanto averiguar los detalles de la vida de Violeta, confieso que desatendía a Cristina” (Ocampo 191). Esta repetición obsesiva de la necesidad de encontrar en Cristina la identidad de otra persona (o una presunta traición) no le permite reaccionar de modo diferente.

Esta repetición que corrobora el destino trágico no aporta una enseñanza; ratifica al narrador estar en la misma condición de confort, aquella que conoce, aunque trágica, evitándole una exposición a lo inmensurable. En este sentido, la experiencia de abandono que el narrador relata, viendo el mal en la casa que es suya y le es ajena a la vez, es una forma de seguir siendo lo mismo: aquel que no se transforma y no pretende hacerlo.

Desea no cambiar. Esta su postura rígida se correlaciona con la metamorfosis (un cambio total) de Cristina, generando una separación inevitable.

Hay una coincidencia de rasgos opuestos que resulta en el aislamiento de cada uno. En el hogar, el espacio interior y familiar, se vuelve exterior y raro. Con la disolución de la pareja, ocurre la disolución del lugar, excluyéndose cualquier posibilidad de encuentro entre uno y otro. Hay la inscripción de un único sujeto cuyo exceso se complementa con la supresión de la otredad.³⁸

Hedy Habra afirma que el cuento de Silvina Ocampo imprime un “vaivén entre las proyecciones de las predicciones tanto como de las supersticiones en un movimiento dual” (56). Las supersticiones que el narrador ve en Cristina son las mismas que están en él. Como ejemplo, Cristina llevaba el mismo vestido verde en los encuentros de cuando era novios porque si se lo cambiara creía que no se verían más. Juzgando incoherente este gesto, añade que Cristina debería tirar sus espejos rotos al agua para tener suerte o que no

³⁸ Slavoj Žižek presenta en su libro *Sobre la violencia* un ejemplo muy interesante respecto al apagamiento del otro y el ascenso de una individualidad. La revista *Time* del 18 de diciembre de 2006 publicó en su portada el sujeto del año: “Tú”. Había un ordenador dibujado, con teclado y monitor, cuya pantalla era un espejo, a través del cual el lector se veía reflejado: “El primer y obvio aspecto irónico es que aquello que ve cualquiera que mire la portada de *Time* no es otro el que él o ella se supone que se interrelaciona, sino su propio reflejo [...] Podría decirse que el típico cibernauta de hoy, sentado solo frente a la pantalla del PC, es cada vez más una mónada sin ventanas directas a la realidad que sólo se encuentra con simulacros virtuales, y además inmerso más que nunca en una red de comunicaciones global” (47-8) Aunque se piensa que las redes de ordenadores pueden ser más inclusivas, al final nuestra interacción global se convierte en una serie de interacciones unilaterales: en la creencia de que al comunicarnos con el otro, entablamos cada vez más monólogos con nosotros mismos, especialmente si reducimos al otro, como el narrador del cuento de Silvina Ocampo, a nuestras propias predicciones. Una inclusión verdadera traspasa el mundo virtual para llegar a un mundo en el que todavía sea posible la comunicación real.

podría dejar el sombrero sobre la cama. Así, el narrador también demuestra supersticiones y todo lo que parece reconocer en el otro ya era antes un aspecto suyo.

Sionésio incorpora las supersticiones ajenas. Primero, tarda demasiadamente en revelarse a Maria Exita. Hay un momento clave en el que se pregunta a sí mismo si era sano: “**Que temia**, pois, que não sabia que **temesse**? Por vez, pensou: **era, ele mesmo, são**? Tinha por onde a merecer? **Olhava seus próprios dedos, seus pulsos, passava muito as mãos no rosto.**” (Rosa 189; letras coloridas mías; en amarillo, referencia al miedo; en naranja, cuestionamiento sobre su integridad física y psicológica; en azul, referencia a la mirada).

Es conspicuo el hecho de mirar sus propios dedos y tocar su rostro con las manos porque son gestos que buscan alguna señal de la enfermedad del padre o la locura de la madre de Maria Exita. Hemos visto que la lepra y la locura a lo largo de la historia compartieron el mismo escenario de exclusión: se encerraba a los enfermos en las leproserías; con el control de la enfermedad, son los locos que los reemplazan en los manicomios (*cf.* Foucault). Guimarães Rosa, magistralmente, yuxtapone locura y enfermedad. Y quien las vive no es el personaje proscrito sino aquel que ostenta mayor poder, en este caso: el propietario de las tierras, Sionésio. El miedo de Sionésio que se origina en sus creencias se convierte en algo palpable que sus propios ojos aprehenden.

Algo extraordinario y que no se puede encontrar en “La casa de azúcar” reside en el hecho de que Sionésio internaliza tanto una locura como una enfermedad al quitarlas de Maria Exita. La locura no está en el otro, sino en él mismo. En otras palabras, Sionésio se pone en el lugar del otro.

Esta actitud se opone a la del narrador de “La casa de azúcar”, que se fija en sus resentimientos. La locura está siempre en pos de Cristina y es el aspecto que imposibilita el encuentro entre los sujetos. Lo mismo se observa en otro cuento de Ocampo, “Amada en el amado”, que integra la obra *Los días de la noche*, de 1970. Aunque la mención a la locura al comienzo pone de relieve la posibilidad de alcanzar el amor en el seno de lo irracional, con el paso del tiempo, esta búsqueda se vuelve malhadada.

La amada quiere experimentar los mismos sueños de su marido, ya que éste le contaba todo lo increíble que solía soñar. Cada vez que dormían, intentaban ser el otro. Mágicamente, ella recoge objetos que empiezan a emerger de los sueños del amado. Uno de ellos es un filtro. En el momento en que el amado utiliza el filtro, bebe a su amada y ésta desaparece. De la forma más irónica, la proyección del imaginario se materializa y se vuelve contra a la mujer. Conforme señala Patricia Klingenberg (52), la historia presenta una falsa polaridad entre las dimensiones del sueño y la realidad, ya que la “capacidad creativa” es tan sólo una “prerrogativa masculina”. Así, distintamente de “Substância”, la palabra “locura” presente en este cuento – “el amor es hecho de infinita y sabia **locura**, de adivinación y de obediencia [...]” (Ocampo 19; la negrilla es mía) –, señala la ironía y la falsa pretensión de ser uno en el amor.

En “La casa de azúcar”, la uniformidad entre las predicciones y los hechos que el narrador observa lleva a Cristina a condenarse (son los efectos de una violencia invisible). Es significativo cuando dice: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los ciertos. Estoy **embruja**da – fingí no oír esta frase atormentadora.” (Ocampo 191, la negrilla es mía).

No sería casualidad el empleo de la palabra “embruja”, cuyas raíces históricas remontan la época de la Inquisición y añaden otros niveles de significación al texto, como el estereotipo del aquelarre, la reunión nocturna de brujos en torno a una figura diabólica. En “Substância” la figura de la mujer como bruja (como alguien que debe merecer una condena) pasa por una transformación y no repetición.³⁹ Ya la narrativa de Ocampo pone énfasis en los trazos de pensamientos que marginalizaron a los proscritos. Por eso que hay un tono grotesco de estos pensamientos.

Tanto “Substância” como “La casa de azúcar” van más allá de su contexto histórico y actualizan la historia de la humanidad al dar voz y vez tanto a los marginados como a otras formas de pensar que no las que repiten el discurso del vencedor.

A continuación, se presenta una lectura del libro de Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna*, con el objetivo, primero, de comprender el aspecto de brujería en el que el personaje de Cristina se ve enredado y, segundo, para entender la presencia del aquelarre en la obra de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*.

2.5 Todos somos brujas o nadie lo es

La palabra “embruja” (con la que Cristina se caracteriza) y su raíz, bruja, pertenecen a un contexto histórico y social más amplio. Carlo Ginzburg en *Historia*

³⁹ En un cuento de Rosa titulado “Desenredo”, de *Tutaméia* (1967), Jó Joaquim intenta deshacer la imagen de Livíria (o Virília), su amante, que había sido condenada (maldecida) por el pueblo. El marido de Livíria no la sorprende con Jó Joaquim, sino con un tercero. Jó Joaquim se entera de lo que pasó y se pone tristísimo. Aunque lo arrebatara esta repentina tristeza, Jó Joaquim, como la amaba profundamente, empieza a contar la historia de Livíria de manera muy diversa de todo que había pasado. Livíria, en este cuento, recibe los predicativos de bruja y hay una connotación similar como la de Cristina. Jó Joaquim reescribe la memoria de modo a deshacer los prejuicios del pueblo. Incluso Livíria cree y vive esta otra memoria que Jó Joaquim inventa.

Nocturna: un desciframiento del aquelarre, llama la atención a la extraordinaria similitud de las confesiones de las personas que participaban de las reuniones nocturnas (conocidas como brujerías) en los siglos XV y XVI. Como había uniformidad en las confesiones, ésta se convertía en prueba de que existían las sectas de brujas y brujos cuya práctica era reconocida a través de los denominados ritos aterradores. Los condenados confesaban ser brujos o practicantes de brujería, aunque la realidad pudiese desmentirlo.

Ginzburg, historiador italiano especialista en microhistorias, investiga en *Historia Nocturna* por qué cristaliza la imagen del aquelarre. La constitución de este estereotipo funciona como confesión y lo retroalimenta. Citando a H. R. Trevor, afirma ser curioso el hecho de que una sociedad que vivía una revolución científica engendrara persecuciones basadas en la idea de brujería.

La imagen de las sectas se había formado a partir de las confesiones que buscaban los inquisidores. Mientras más coincidían las confesiones, más los jueces intentaban identificar los mismos rasgos. Por eso el simbolismo del aquelarre, dice Ginzburg, formulaba sus propios valores y revelaba, a la vez, lo menos visible. Lo más espantoso quizá sea el hecho de que muchas mujeres creían matar o devorar los niños – una creencia constituida alrededor del parricidio (y éste será uno de los aspectos que constituye el aquelarre). Sin embargo, conforme demuestra Ginzburg, la imagen del aquelarre no se basó sólo en las confesiones, sino en un estrato mítico y ritual, y en la dispersión de estos mitos y ritos.

Escapa del ámbito de este trabajo desarrollar el argumento de Ginzburg acerca de las afinidades de mitos y ritos, las cuales contribuyen a la formación del estereotipo del aquelarre. No obstante, para ejemplificarlo y buscar correlaciones con los cuentos

analizados, se presenta a continuación uno de los motivos de la persecución de los judíos y leprosos en el siglo XIV, que confluye con los motivos de la persecución de las sectas de brujas y brujos. Además, esto dialoga precisamente con la presencia de personajes excluidos de los cuentos y narraciones analizadas aquí. Se debe subrayar que este recorrido teórico a partir de la obra Ginzburg debe permitir aprehender tres aspectos en el cuento de Silvina Ocampo: i) la visión del narrador, que materializa las supersticiones y las utiliza para comprobar la transformación de Cristina; ii) la condición de Cristina, que pasa de víctima de las ilusiones del narrador a victimaria; iii) la condición del narrador, que tras condenar a Cristina anhela la imagen de sí mismo como víctima.

2.5.1 Los proscritos

En el año de 1348 muchos judíos son asesinados tras ser responsabilizados de la peste. Los que han perpetrado estos asesinatos son amnistiados. Las masacres se extendieron desde los guetos de Tolón a Hières, Riez, Digne, Manosque, Forcalquier, además de Barcelona y muchos centros de Cataluña (Ginzburg 63-4). Otro acontecimiento que tiene conexión con este se refiere a la condenación de los leprosos, puesto que se creía que habían intentado diezmar la población al envenenar los pozos (contaminando el agua). Por esta razón el rey Felipe V de Francia los condena a la muerte.

Como puede observarse, hay una aproximación entre el trato dispensado a judíos y leprosos. El análisis de la microhistoria enseña que se había generalizado una idea: los judíos eran cómplices de los leprosos. Es por eso que se les condenaba a la hoguera (Ginzburg 43). Al echar la culpa a alguien, se creaba la ilusión de tener la situación bajo

control. Las teorías del complot reforzaban esta creencia porque se suponía que una parte de la sociedad pondría en peligro todo el sistema.

Ginzburg demuestra igualmente una convergencia entre los leprosos, los judíos y los muertos: la atribución a los leprosos del contagio y la supuesta avidez de los judíos por vengarse se correlacionan con la hostilidad mitológica de los muertos con los vivos. Así, el aspecto del complot se consolida con la venganza de los muertos. De ahí la afinidad entre el mundo de los muertos y de los grupos sociales más frágiles, como fue el caso de los leprosos y los judíos.

Ahora bien, un punto de contacto entre las narraciones y el análisis de Carlo Ginzburg acerca de la brujería se refiere al miedo en relación a la pérdida de lo racional.⁴⁰ Conforme señala Ginzburg, la imagería de los fiscales y los inquisidores se sostiene por un conjunto de preceptos lógicos que forman un sentido más amplio que, a su vez, moldea los hechos desde ciertas apariencias en las que creen.⁴¹ Se desarrolla una imagería que no es irracional, sino que lleva a cabo una maniobra de control al identificar al otro como irracional dentro del marco de racionalidad que aquella establece.

⁴⁰ A manera de ejemplo, aunque parezca una imagería, Pierre de Lanare, quien persiguió a las brujas, estaba seguro del poder de metamorfosis de los licántropos, los cuales asumirían una forma animal del mismo modo que las brujas podrían “acudir físicamente al aquelarre” (Ginzburg 118). El componente racional suplanta u oculta la propia irracionalidad de los argumentos de la creencia de Lanare y de otros cazadores de brujas.

⁴¹ Hay todavía otros hechos que explican asimismo la persecución contra los judíos, como la “inseguridad nacida de una profunda crisis económica, social, política y religiosa; la hostilidad hacia los grupos marginales; la búsqueda convulsiva de un chivo expiatorio.” (Ginzburg 23). Estos son aspectos provenientes de un ámbito más social, económico y político y que, asimismo, se sitúan en un lado más “racional”, sirviendo, cobardemente, como justificación de una violencia hacia el otro.

Así, los creadores de aquella imaginaria se mantienen como detentores de la razón, juzgando al otro como fuera de la razón, con el fin último de permanecer en el poder.

De ahí que se generen los excluidos, la conexión con el mal, la inferioridad. Este aspecto se aúna con la historia de los locos en el mundo occidental, especialmente de aquellos de la Edad Clásica (a la que Foucault se refiere, en *Madness and Civilization*, como siendo la época que corresponde del siglo XVI al XVIII), en la que el pensamiento cartesiano invalidaba otras formas de reflexión (la locura), situándolas en la periferia del pensamiento filosófico. Es en la estela de estas ideas – y al presumir la existencia de diferencias – que se justifica la construcción de manicomios y hospitales psiquiátricos.

La separación entre buenos y malos, cuerdos y locos parecía garantizar a la sociedad, de acuerdo con Michel Foucault, una protección contra la enfermedad. No se encierra al loco para que se recupere sino, esencialmente, por dos razones: primero, para apartarlo de la sociedad debido al “peligro” que representaban (Foucault, *Historia de la locura* 145) y, segundo, porque su confinamiento garantizaba a aquellos que se quedaban afuera su no identificación con el loco. Se generaba entre los considerados locos un rostro irreconocible y, por lo tanto, éstos no reflejaban el rostro de una sociedad que se creía lo suficientemente cuerda para condenarlos a la locura.⁴²

⁴² Michel Foucault, en la segunda parte de *Historia de la locura en la época clásica*, afirma que no se expulsa a los leprosos para contener el contagio de la peste. De la misma forma, y hacia 1657, no se interna en los asilos una parte muy significativa de la población de París para “librarse de los asociales” (128). Ambos gestos creaban “rostros irreconocibles” (129), es decir, al separar de la sociedad aquellos que juzgaban presentar las marcas del *mal*, se fundaba el gesto de la alienación, el cual, a su vez, les garantizaba a los demás su no identificación con este *otro* (y, posiblemente, su salvación). El proceso de no reconocimiento del otro, o sea, reconocerlo como objeto y en relación desigual, de dominio y sumisión, o en función a privilegios, se estableció a través de la segregación. La institución de este otro espacio, apartado de la sociedad, asigna un rasgo homogéneo. Todo lo que allí está – alienado del mundo – es percibido con una uniformidad. Tanto los

En “La casa de azúcar” los elementos que traspasan lo invisible hacia lo visible están en pos del narrador, en sus propias supersticiones (que aquel niega). Es esa identificación, entre algo que niega estar en él y todo lo que dice ver en Cristina, que se materializa. Estamos cerca de la misma lógica que sostenía y justificaba la locura en la Edad Clásica y la persecución de las brujas en los siglos XV y XVI. En la casa de paredes albas, las creencias encuentran resonancia y se convierten en un registro real cuya responsabilidad recae sobre Cristina, no sobre el narrador. Es interesante que las transformaciones ocurran desde un espacio cerrado, o sea, desde cierto confinamiento en el cual también se formula una verdad.

En “Substância”, el temor ante lo irracional esconde otras peripecias. Sionésio se pregunta, casi al final, qué teme, puesto que todavía no había logrado expresar el amor que sentía por Maria Exita. Es notable que será el temor que pasará por una metamorfosis, como el almidón, la sustancia blanca, que se transforma en harina, en “alumiada sorpresa” (Rosa 190). Con el paso del tiempo, el temor de Sionésio se confunde con el temor de la pasión para, al final, transformarse mágicamente y sin dudas,

enfermos venéreos como los homosexuales, disipadores, blasfemos, alquimistas, libertinos, etc., según Foucault, compartían, en la mitad del siglo XVII, el mismo espacio – el asilo – el cual se convertirá después en un lugar de la locura. El internamiento es, en esta época, la expresión de la sinrazón. En la Edad Media y en el Renacimiento no se veía distintamente lo que, por convención, se llama razón y sinrazón. Esta indeterminación se debía a la propia no percepción de sus diferencias en el espacio. El mundo del insensato no era observado o percibido sino aprehendido o sentido. Pero no de manera que pudiera estar separado del mundo. Antes, formaba parte del cosmos. Con el internamiento, se aparta la sinrazón de “esos paisajes en los cuales siempre estaba presente y, al mismo tiempo, era esquivada” (*Historia de la locura* 162-3). Con la introducción de un espacio a través del cual se aliena, es la sociedad que no sólo juzga al otro como alienado, sino que, en especial, se aliena a sí misma porque extrae la sinrazón de la composición de una de sus instancias de significación. La sinrazón dejaba de ser una experiencia y se convertía en una “casi-objetividad” (Foucault, *Historia de la locura* 165).

en amor. Diferentemente de “La casa de azúcar”, no son las supersticiones de Sionésio que se materializan.

Hemos visto, por otro lado, que la superstición del inquisidor en el siglo XV influía en la confesión de los acusados de brujería (el universo simbólico de los mitos fundamentaba en una instancia inconsciente sus creencias)⁴³. Los condenados, a su vez, confirmaban las palabras de los jueces. La superstición del narrador de “La casa de azúcar”, que parece ser trivial o sin importancia al comienzo, da forma a lo imaginado. Por eso que posiblemente ve, al final, a Cristina transformada en Violeta. Ya Sionésio se deshace del miedo y puede acercarse a Maria Exita, “em-si-juntos”, “dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (Rosa 190).

2.6 El aquelarre: la representación de otra realidad

En “La casa de azúcar” la referencia a la bruja en las palabras de Cristina puede suponer que la manera como se veía revelaba la propia condena del narrador y de las supersticiones de éste. Además, con ello, el narrador creaba una ilusión de control,

⁴³ Esta afirmación proviene de los argumentos presentados por Carlo Ginzburg en *Historia Nocturna*: los juicios por brujería se basaban en los presupuestos de los inquisidores y los laicos. Esta interpretación modelaba las confesiones siguientes. Sin embargo, Ginzburg observa que en el caso de los Benandanti eso no pasaba. Los Benandanti eran campesinos de la región de Friuli, al norte de Italia, acusados de brujería. Estos deseaban, simplemente, combatir la presencia de brujas y brujos, que interfería en la productividad de sus campos. Pero esta lucha se ubicaba no en el ámbito físico, sino espiritual. Los jueces acabaron interpretando que los Benandanti, en verdad, eran brujos y pasaron a perseguirlos y amenazarlos. Ese caso resulta singular porque se comprueba que no es solamente la interconexión entre los jueces y los inquisidores y sus interpretaciones acerca de los hechos las que constituían y fundamentaban las sectas. En el caso de los Benandanti hubo una ausencia de comunicación entre los jueces. No sería posible que los inquisidores moldeasen las acusaciones, sino que hubiera un nivel cultural más difundido que los unía (la confluencia de mitos y ritos).

porque justificaba los sucesos desde los cambios de Cristina. Así, su pensamiento influía en la realidad al hacer corresponder lo que creía con los sucesos de los cuales era testigo. En este punto, la lectura de *Tiempo de silencio*, específicamente la referencia a un lienzo de Francisco de Goya, *El aquelarre*, nos ayuda a comprender cómo se reelaboran las percepciones de la realidad.

Es en la casa de Matías donde Pedro encuentra la reproducción del cuadro de Goya:

El gran macho cabrío en el aquelarre, rodeado de sus mujeres embobadas, las recibía con un gesto altivo, con la enhiesta cabeza dominando no sólo a cada una de las mujeres tiradas por el suelo, sino también a cuantos inermes espectadores se atrevieran a fijar en el cuadro su mirada.

- ¿Qué te parece? – preguntó Matías.

- ¡Déjame mirarlo!... Casi no me atrevo. (Martín-Santos 127).

La narración acerca del cuadro revela su composición principal: la existencia de un macho cabrío alrededor del cual las mujeres (consideradas brujas) están dominadas por su hechizo. De acuerdo con el narrador, no sólo las mujeres (personajes del lienzo) están bajo el dominio del macho cabrío, sino todos aquellos que lo mirasen, esto es, que fijasen su mirada en la del diablo. Pedro dice que casi no se atreve a mirarlo. Su deseo es no formar parte del complot de las mujeres.

Sin embargo, la representación pictórica refleja cómo las vemos y no los hechos reales. Pedro identifica en el hechizo del macho cabrío una amenaza hacia su mundo. Así,

al expresar su miedo ya atestigua la existencia de este complot, es decir, no es capaz de ver el otro lado de esta representación: a quienes, de hecho, acusaron de brujería. Pedro, una vez más, se distancia de don Quijote. Éste había demostrado conocimiento de la realidad al transgredir las dimensiones de la ficción cuando se reconoce autor de su propia historia. Además, en el capítulo III de la segunda parte, afirma que tanto la pintura como la literatura no deberían imitar la vida con honor. Según el Caballero de la Triste Figura, el arte tiene que representar el sueño y no los hechos de la vida como los son. Esta actitud es la opuesta a la de Pedro, que convierte el arte en imagen especular de su propio mundo. Así, es incapaz de ver otros contornos que el óleo sobre lienzo podría llevarle a imaginar. Mientras don Quijote viola los niveles de la ficción y alcanza los repliegues de la realidad, Pedro atestigua su rol de personaje sin reinventarse dentro de su propia ficción.

Pedro ve a las mujeres del cuadro desde fuera, como nosotros, espectadores de la obra. Nuestros ojos no se cruzan con los ojos de los personajes femeninos. Se puede conjeturar que la disposición en círculo (e incluso una de las mujeres, que nos da la espalda) dificulta nuestra entrada a este mundo. Sin embargo, la mirada de los que están fuera de la representación la ha dado forma a aquel mundo. El círculo cerrado no es el círculo de estas mujeres, sino el nuestro propio, que se ha formado desde la exclusión del otro, la que funciona como una protección para vivir según nuestras maneras. Los rostros irreconocibles de la representación goyesca reflejan, por lo tanto, nuestros propios rostros en la medida en que expresan la imagen que les atribuimos.



Figura 2.1 *El aquelarre o El gran cabrón* (1820-1823), de Francisco de Goya y Lucientes. Óleo, revestimiento mural. 140,5cm x 435,7cm. Copyright de la imagen ©Museo del Prado, Madrid.

El aquelarre de Goya no sólo agudiza la mirada de los inquisidores (de qué manera veían a las mujeres consideradas brujas y con quiénes no se identificaban) o las creencias que están en nosotros mismos, sino que su presencia en la novela podrá revelar una sociedad constituida de estas dualidades. Resultan insospechables muchas de estas dualidades que, bajo una aparente forma de orden, ocultan desórdenes múltiples: “la cínica candidez del cielo pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra” (Martín-Santos 26).

El contacto de Pedro con la familia del Muecas, en la chabola, es otro ejemplo de las dualidades que el cuadro goyesco nos ayuda a observar: “no osaba fijar la vista en ninguno de los detalles del interior de la chabola, aunque la curiosidad le imputaba a hacerlo, temiendo ofender a los disfrutadores de tan míseras riquezas [...]” (Martín-Santos 50). En este caso, la mirada que se desvía es aquella que opta por no ver la realidad en todos sus matices.

Este tipo de negación de la realidad es una estrategia de defensa que desautoriza el registro completo de la experiencia. Esta esquivez de la mirada también pone de relieve la dificultad que encuentra Pedro de cambiar su entorno. Así, el acto de desviar la mirada, tanto ante el cuadro de Goya como en la chabola, no significa indiferencia.

Señala, más bien, la existencia de aquellos excluidos del sistema, de la propia ciudad. Cunden así tanto las diferencias sociales como la imposibilidad de alcanzar una igualdad entre los hombres. Un reconocimiento más pleno de Pedro implicaría, entonces, reconocerse a sí mismo como fuera de la ciudad, exactamente en la posición del otro excluido.

Sin embargo, Pedro, al comienzo, quiere ser como el hombre de la ciudad y procura dejar atrás al hombre del pueblo: “[...] el hombre – aquí – ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquier diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre” (Martín-Santos 17). Pedro quizás considere que obtener éxito o sentirse integrado a la ciudad signifique renunciar a lo que fue y jugar al juego del sistema. Es esta la actitud opuesta a la de los personajes que hemos visto en “Buriti”, Leandra y Miguel. Éstos salen de la ciudad y van al pueblo, donde se integran a partir de un reconocimiento: de uno mismo con su otredad.

En el cuento de Silvina Ocampo, “La casa de azúcar”, la pérdida de conexión de la realidad del narrador le hace ver la pérdida de la singularidad de Cristina. Mientras la presencia de lo insólito revela la existencia de un doble (Cristina se convierte en Violeta) cunde la separación entre el marido-narrador y Cristina.⁴⁴ En otras palabras, al encontrar

⁴⁴ El narrador, a la vez que la desidentifica, se desidentificará a sí mismo. Freud en “Lo siniestro” (1919) dice que primitivamente el efecto del doble (lo cual averigua en la literatura Fantástica) era asegurar la identidad del *yo*, o sea, su no-destrucción. En “La casa de azúcar”, sin embargo, se constata lo contrario. Mientras el narrador no reconoce más a Cristina (“Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña”, Ocampo 197), destruye su propia identificación (de él, narrador). Lo familiar se vuelve siniestro (hay un *Umheimlich* freudiano que anticipa la pérdida de la propia casa, aunque esté viviendo dentro). Además, la propia supresión de los sentidos (no quiere oírla, no quiere verla, etc.) lo lleva hacia la situación insólita. Pero lo insólito no está hecho de las suposiciones

perfectamente las semejanzas entre su mujer y la antigua propietaria, el narrador pone de relieve sus mundos dispares que ya no podían conciliarse durante más tiempo. Lo insólito revelaba no sólo otra identidad o la presencia del doble, sino un rostro raro. Al reconocer dentro de su ensimismamiento los trazos de Violeta, el narrador dejaba de ver a Cristina. El narrador del cuento de Ocampo proyecta sobre la casa de paredes blancas sus propias ilusiones, moldeando su realidad desde las creencias que ve como exclusivas del otro.

Volviendo a la novela de Martín-Santos, la lectura de Pedro sobre el cuadro de Goya no se abre a otras realidades subyacentes a la imagen. En *Tiempo de silencio* considero el cuadro de Goya un punto clave y no una mera ilustración o un encuentro fortuito de Pedro, puesto que representa las ambivalencias del mundo y las de Pedro. Cuando el narrador afirma que Pedro no se sentía molesto ante la “explotación industrial de la ciencia” (Martín-Santos 30-1), ya que ni todos (y lo dice irónicamente) pueden ser beneficiarios de la seguridad social, se confirma la existencia de un estado de cosas contra el cual no se puede luchar sino aceptar como es. Estos pensamientos que parecen entrañar esta sociedad, Pedro los toma como suyos porque quiere identificarse con la ciudad. Aquí no hay ningún hecho insólito capaz de revelar la anormalidad de este mundo en el cual vive. Lo más insólito será, más bien, esta sociedad ya nacida anormal.

Luego después del contacto con el cuadro de Goya, se describe una conferencia a la que Pedro acude. El narrador describe tres esferas sociales: la inferior en la que, según él, se ubica el mal (“el infierno”) y donde se encuentran las criadas; la intermedia, quien acudió a la conferencia (especialmente a las mujeres), un público que, de acuerdo con el

del narrador. Lo insólito también es una respuesta de Cristina porque, de algún modo, le trae cierta libertad: sale de la casa y se desvincula de la obsesión del marido.

narrador, esparce su lujo y perfumes; y los intelectuales, que están en un escenario de “cine” y donde hay luz, un “jarro de agua” y una “manzana”. La ironía acuciante con la que se narra la conferencia del “Maestro” (escrito en letra mayúscula, sin nombre propio, como si representase a todos intelectuales de España) señala la desconexión entre las clases sociales y las realidades:

¿Cuál es la verdad que dice con seriedad inmóvil de su ojo abierto? Las mujeres se precipitan; son las mujeres las que se precipitan a escuchar la verdad. Precisamente aquellas a quienes la verdad deja completamente indiferentes. Él levantará su otra pezuña, la derecha, y en ella depositará una manzana. Y mostrando la manzana a la concurrencia selectísima, hablará durante una hora sobre las propiedades esenciales y existenciales de la manzana. (Martín-Santos 128)

Cada estrato social es indiferente el uno con relación al otro: los de abajo ignoran qué hacen los de arriba y los de arriba piensan que hacen algo importante y no lo hacen. Es notable que el narrador asemeja a las mujeres que acuden a la conferencia del “Maestro” con las del lienzo de Goya: las mujeres que se “precipitan a escuchar la verdad”.

Las mujeres del cuadro de Goya y las mujeres de la conferencia están determinadas por la proyección de aquellos que están fuera de la representación pictórica. Sin embargo, hay una sutil diferencia. El parricidio se debía, claro está, a la confluencia de mitos y al poder de los jueces a través del cual se creaba una imagen con la que los

acusados de brujería se identificaban, y no debido a las acciones reales de las mujeres. En el extracto de *Tiempo de silencio* se explicita que las mujeres siguen confirmando una presunta verdad de aquellos que detienen el poder.

La sociedad de *Tiempo de silencio* vive la representación goyesca desde la dimensión más superficial que el cuadro representa. El narrador expone, por lo tanto, que todos nosotros hemos perdido la conexión con otras formas de realidad. Ya no se condena a las mujeres por confirmar una verdad (forjada por el otro) sino que, en última instancia, no se necesita confirmar nada para realizar una condena. La verdad les es indiferente.

Aunque Pedro identifica algo de ilusión que sondea el mundo, es incapaz de modificarlo. Carlos Alex Longhurst en *La transparencia del ser: Unamuno y Martín-Santos* señala la ambivalencia de Pedro, diciendo que ora el personaje se concentra en una búsqueda de causa-efecto, ora anhela una verdad científica y otras veces aún presenta un escepticismo, o sea, una desconfianza tanto de los argumentos que propone como del valor inherente a la ciencia. Según Longhurst, eso se debe a que Pedro no sabe lidiar con los conflictos del mundo y retorna, así, a una condición infantil: “Para Martín-Santos la neurosis proviene de la incapacidad del individuo de afrontar su propia realidad, de hacerse cargo. En la novela, aunque no en su tratado de psicoanálisis, este fenómeno adopta la forma de una regresión al seno materno, algo que se observa claramente en los casos de Pedro y Matías, cuya conducta revela un infantilismo” (49).

Una proposición que se añade a ésta es la de Carlos Feal Deibe, que ve en el propio lenguaje de la novela, repleto de frases retorcidas, la inexistencia de una descripción directa de los hechos, algo que, según él, aparta la realidad del observador:

“La conciencia siempre despierta de Pedro le impide abandonarse, entregarse a la realidad aun en el momento de la unión amorosa” (*Consideraciones sicoanalíticas* 119).

Así, la presencia del lienzo de Goya podría mostrarle que los sentidos están mediados o sobredeterminados. Como no toma distancia de los hechos, los repite, reproduciendo también su horror. Profundiza una condición de permanencia e ineptitud. La presencia del arte no genera, por tanto, otra valoración de su mundanidad. *El-ser-en-el-mundo*, concepto heideggeriano al que el psiquiatra Martín-Santos es adepto en su obra científica, se vuelve *ser-en-sí*.

Como es incapaz de afrontar a su realidad (o demuestra cierto infantilismo, de acuerdo con Longhurst), no es por casualidad que se sienta único responsable de la muerte de Florita, sino que haga coincidir este suceso con el hecho de haberse acostado con Dorita (como si constituyesen un único crimen). Se puede suponer que Pedro, al asimilar los hechos como si fuesen uno solo y al hacer coincidir simétricamente algunas de sus partes – como la mención a la sangre – encadena los acontecimientos según una lógica propia y no los piensa desde otro nivel (sigue mirando el lienzo desde un único punto de vista).

La muerte de Florita lo lleva a un desaliento que lo paraliza. Es como si temiese encontrar la muerte nuevamente. El protagonista renuncia a su propia voz (no se defiende en la cárcel y nos les cuenta qué ha pasado de hecho; lo mismo ante el coordinador de su laboratorio) y deja de reconocerse en este espacio. En el ansia de intentar evitar otras muertes, las multiplica.

Tanto el narrador de “La casa de azúcar” como Pedro intentan aislarse como un artificio contra un conflicto que quieren evitar. Ambos reducen la realidad que captan

porque repiten compulsivamente un único deseo. Por un lado, el narrador de “La casa de azúcar” quiere a la Cristina que había conocido antes de sus bodas. Por otro lado, Pedro, desde el comienzo, cree que va a encontrar lo que anuncia. De hecho, lo encuentra, pero de manera totalmente disparatada. Todas estas experiencias traen una sensación de desplacer que será irreversible:

[...] sus dos hijas – una de dieciséis años y otra de dieciocho – ninguna de las dos rubias, ninguna de las dos con dieta adecuada durante la gestación en vientre toledano, creían también cepas. De ahí surgirá tal vez la nueva posibilidad de que el cáncer inguinal no sea inguinal, sino axilar. De que no sea de estirpe ectodérmica sino mesodérmica. De que no sea sólo mortal para el ratón y para la rata, que entre cuidados médicos poco hábiles y falta de una operación precoz por error diagnóstico perezcan, dando origen a una autopsia que el padre alarmado y haciendo muecas de terror ante su posible también contagio, autorice y se descubran en sus axilas e ingles tumefactas, a pesar de su virginidad embarazadas, crecidas gruesas tumoridades, secretoras de toxinas que paralicen los débiles cerebros y dentro de las que – ¡oh milagro! – a despecho de la naturaleza aparentemente hereditaria de la cepa illinoica, un virus, un virus reconocible incluso en los defectuosos microscopios binoculares de que gozamos gracias al paso del viejo señor de la barba y del que hemos obtenido, cultivándolo en repetidos pases en ovario de muchacha toledica mal nutrida de la que la madre careció de proteínas mientras portaba el

vientre, una vacuna aplicable con éxito a la especie humana. (Martín-Santos 11)

A pesar de que el fragmento nos presenta condiciones sociales degradantes, la preocupación de Pedro se restringe a suposiciones científicas (que se desconectan de la propia realidad). No sospecha un anticipo de la tragedia. Sería una anagnórisis al revés: no es el padre quien se desespera, sino la madre; la muerte no es debido a un contagio de los ratones de una cepa cancerígena, sino porque Florita, hija de Muecas, violada por su propio padre, tiene hemorragia debido a una tentativa de aborto mal ejecutada; la vanagloria soñada por Pedro se desvanece en forma de punición por los excesos de sus propias conjeturas.

2.7 Luces invisibles

Según la crítica literaria, la complejidad de *Tiempo de silencio* reside en su ironía, sarcasmo y pesimismo (J. Riezu, 1993; Sáñez 256-61). Se puede decir que esta complejidad quizás no se deba exclusivamente a la ironía y al sarcasmo, sino que estos son elementos, entre otros, que ayudan a revelar las diversas dimensiones narrativas que conducen al protagonista a una pérdida de profundidad de la realidad. Tal vez la complejidad de esta narración esté aún en la imposibilidad de reafirmar la vida ante los efectos de la pulsión de muerte de los cuales el protagonista, Pedro, no se ve libre y, especialmente, ante la pérdida del otro.

Sucede lo mismo con “La casa de azúcar” cuando el narrador colecciona sucesivas pérdidas (de la casa, de la familia, de Cristina, de la realidad) cuando niega ver

al otro. Sionésio toma el camino opuesto, pues primero ve al otro en sí mismo y adopta como propios todos los aspectos negativos que se le atribuían a Maria Exita. Los vive en su propio cuerpo para, enseguida, librarse de ellos y ver a Maria Exita en sí misma, renacida dentro de un lenguaje también reinventado. Al final de este cuento, la referencia espacial (el lugar donde se desarrolla la historia, la finca) prácticamente desaparece porque se profundizan las percepciones. En la cita abajo, se puede observar que el color verde claro (que indicaban la presencia del espacio exterior) y el color azul claro (espacios interiores) están ausentes. Se extiende el color azul oscuro (mirada):

Mas, de repente, ele se estremeceu daquelas ouvidas palavras. De um susto vindo de fundo: a dúvida. Seria ela igual à mãe? – surpreendeu-se mais. *Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença?* – o horror daquilo o sacudia. Nem aguentou de mirar, no momento, sua preciosa formosura, traiçoeira. Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes.

A alumiada surpresa.

Alvava.

Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. Todos o vissem, nisso, ninguém na dúvida. E seu coração se levantou. – “*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de separar? Você, comigo, vem e vai?*” Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: - “Vou, demais.” Desatou um sorriso. Ele nem viu. Estavam lado a lado, olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá no espaço do dia.

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamôr. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros. (Rosa 190; las letras coloridas son mías. El color naranja se refiere a la amenaza de la locura mezclada con el miedo de la enfermedad; el color rosa se refiere al amor; el color azul oscuro: referencia a la mirada).

Se puede observar que la referencia a la locura y a la lepra (destacada en naranja) aparece de modo indisociable y remite al miedo. Es este el miedo que se disuelve ante la mirada recíproca de la que nace el amor. Ocurre como si la reciprocidad de la mirada, en el momento en que se acerca a la sustancia blanca (el almidón, que refleja todos los colores), disolviese la duda; como si ahora Sionésio pudiera observar todo el escenario destituido de los ojos de los otros; sobre todo, que ya no importara si Maria Exita tuviera la posibilidad de desarrollar una enfermedad o volverse loca.

El amor lo transportaba lejos (metafóricamente, a través de las alas de los pájaros), hacia otro plano. Se trata de una imagen poética sobre el amor (como confirma el predominio del color rosa al final), cuya existencia resignifica lo anterior en la medida en que se ama desde los mismos temores sin ya temerlos, ni imaginarlos. El mundo todo cabe dentro de los dos y prescinde de tiempo y de espacio.

2.8 Consideraciones finales

Pedro en *Tiempo de silencio* no observa apenas el cuadro de Goya, sino que, mientras está en el taller de un pintor alemán de origen judío, encuentra, con Matías, lienzos de “desnudos sonrosados de mujeres gorditas” (Martín-Santos 71). El pintor alemán dice que aquel cuadro no era suyo y, sin embargo, era el que más había llamado la atención de Matías.

El lienzo del pintor alemán en el cual se representaba una ciudad bombardeada no le produjo a Matías el mismo encantamiento. Matías se identifica con un cuadro mucho más kitsch, en contraposición con el estilo expresionista, cuya profundidad y contenido chocante e incluso representativo de la desconexión entre los seres no provocaban

admiración sino desinterés. Matías, cabe recordar, es el amigo burgués de Pedro, que tiene una vida tanto vacía como tediosa.

El cuadro que le gusta expone el cuerpo femenino como un simple objeto. Sin embargo, el narrador a continuación se acerca a los pensamientos de Pedro y éste, bajo los efectos del alcohol, piensa que los desnudos les hacían recordar la cámara de gas (de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial) y las mujeres que se desnudaban pensando que iban a ducharse.

En *Tiempo de silencio*, la representación femenina está siempre atravesada por la imagen que se proyecta sobre la mujer. Las mujeres nunca se representan a sí mismas porque la voz narrativa traduce los pensamientos de los personajes femeninos. Pero son pensamientos que bosquejan no cómo la mujer se ve, tampoco la idea que ella tiene sobre sí misma, sino la idea que el otro (sobre todo el personaje masculino) tiene sobre la idea que la mujer tiene sobre sí misma. Así, se observa una profunda fragmentación de la representación femenina.

Martín-Santos redactaba con gran acuidad la imagen que la sociedad suya producía sobre la mujer, la que, quizás, no sea tan diferente hoy en día, ya que aún vemos en la tele propagandas (o programas y films) en los cuales el cuerpo femenino o la presencia femenina sirve apenas como trofeo.

Aunque los pensamientos de los personajes a lo largo de la obra son ambivalentes, contradictorios, complejos, en este breve momento trasciende una representación kitsch y se vislumbra una atrocidad contra la mujer.

El cuadro de las mujeres gorditas desnudas no se agotará en la propia imagen que proyecta. El cuerpo-objeto del cuadro tiene correspondencia con otro cuerpo-objeto que

fue brutalmente subyugado por las ideologías fascistas y nazi. Además, las mujeres gorditas también se acercan a otros cuerpos a los cuales el narrador hace referencia en la obra: de las prostitutas y de las dos chicas, hijas del Muecas, que calientan las ratas en sus cuerpos. En este momento de la novela, se resignifica la presencia anterior de los cuerpos de las mujeres.

Dos aspectos llaman la atención en la visita de Pedro y Matías al taller: la referencia a Baco y la ebriedad de los personajes. Baco o Dioniso, según Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, representa lo opuesto al espíritu apolíneo: es el dios que alegoriza la imagen de la exageración. Representa este otro estado del espíritu al que identificamos como *fuera de la realidad*. En este sentido, es una entidad que se asemeja a una forma de la locura. Nietzsche observa que el arte entraña el espíritu de dos divinidades, Apolo y Dioniso: “Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium individuationis* [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que, al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas.” (*idem* 160)

Ahora bien, a través de la ebriedad se veía algo que antes no estaba del todo claro (como si ahora se pudiese tocar el núcleo de otras cosas, las “cosas en sí” y no sus apariencias): detrás de las aparentes mujeres sonrosadas se vislumbraba una tragedia. Dioniso representa también el encuentro nuestro con una alteridad que está en nosotros y a través de la cual alcanzamos un lado que puede llenarnos de horror. La interioridad puede asustarnos. Lo que Pedro y Matías veían en las mujeres – la condenación real de tantas otras en una época de corrientes ideológicas que pregonaban la existencia de una

raza pura – era el horror que el hombre era capaz de producir. En el breve momento en que, según el narrador, los personajes podrían estar aptos a “dificiles travesías”, encontraban a la salida del taller a un viejo que los miraba a través de sus gafas oscuras. Todo vuelve a la realidad que conocen y la travesía efectiva parece haber sido postergada o, más bien, desvirtuada, ya que una presencia fortuita de Baco no fue capaz de sostenerla.

Se podría concluir diciendo que la presencia de Baco, que representa una forma de locura, suscitaba el recuerdo de las atrocidades que se han obrado contra las mujeres. Esta visión, sin embargo, no tuvo fuerzas suficientes para cambiar los rumbos de la historia.

La locura en “Substância”, internalizada por Sionésio, produce otros efectos, puesto que no la ve en Maria Exita. Sionésio empieza a dudar de sí mismo, de su propia locura. La película de Pedro Bial ofrece una relectura de este suceso. Hay una escena formidable en la que Maria Exita sopla el almidón con el que trabaja. El polvo de la harina le recubre el rostro, como si llevara un disfraz. La escena que nosotros como espectadores vemos es la misma que Sionésio ve al acecho.

Maria Exita parece realizar un gesto de locura, como si el trabajo que estaba desarrollando le quitase el juicio. De hecho, hace referencia a esta difícil labor y a que, tal vez, conlleva efectos peligrosos. Sin embargo, Sionésio la ve con la admiración de un enamorado. En este momento (en el film) no imagina que pueda ser un trazo de locura. La impresión de locura se queda con el espectador que, inadvertidamente, estaría cerca de aquellos que condenaron al otro como loco, como lo ha hecho el narrador de “La casa de

azúcar”. Y la locura de Maria Exita, tanto en el cuento como en el film, si de hecho existiera, no cambiaría la historia.

CAPÍTULO 3

DE OJOS CERRADOS

A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* 9

3.1. Detrás del espejo

Tanto Cornelia, narradora del cuento de Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo”, como el narrador-personaje de “O espelho”, cuento de Guimarães Rosa, y la madre de Matías de la novela *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, se miran en un espejo cuya imagen no les devuelve aquello que siempre habían visto.

Este capítulo se dedica a analizar estas tres narraciones buscando comprender un proceso de reconocimiento bastante sutil que, aunque se vincule al espejo, no necesariamente busca aquello que se proyecta o los trazos de una identidad. Se trata de un reconocimiento a través del cual se ponen de entredicho las subjetividades creadas, que podrían ser otras que las que se han forjado. Cada uno de los tres textos literarios aborda un aspecto diferente de la constitución del sujeto o su pérdida, evidenciando así su carácter múltiple.

Como el tema del reconocimiento se plantea como recurrente, se hace necesario presentar en líneas generales la evolución de su teoría, que nace de una perspectiva sociológica en la que los individuos marginados y los grupos subalternos sin visibilidad no lograban que sus demandas figurasen en las decisiones políticas. El reconocimiento, por lo tanto, formaba parte de un proceso de lucha por la emancipación de los grupos

minoritarios a través del cual se respeta el estatuto de cada individuo hacia la consolidación de relaciones sociales de mutuo reconocimiento (*cf.* Honneth 2-5).

Debo mencionar antes que tanto un aporte filosófico como también el psicoanalítico los convocaré en la medida en que se hagan necesarios. Se trata de una posibilidad de lectura que no pretende agotar las perspectivas analíticas ni las diversas aprehensiones que nos ofrece el psicoanálisis.

Axel Honneth, perteneciente a la tercera generación de la Escuela de Frankfurt, postula en *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts* que el reconocimiento es un factor fundamental para la transformación de las estructuras sociales. Reconocer es afirmar una autonomía individual, necesaria, según esta visión, para reconducir el sujeto a un estatuto de derecho que rescate los principios de igualdad. Así, Honneth ve en el reconocimiento la estrategia que le devuelve al hombre su dignidad.⁴⁵

Vladimir Safatle en su más reciente obra, *O circuito dos afetos* (286-288), retoma la teoría de Honneth afirmando que su concepto de reconocimiento, aunque utilizado para comprender las demandas políticas, no se insertó en una comprensión más global de lo humano, subordinándose apenas a la “afirmación de autonomías e individualidades conquistadas”. Safatle, entonces, amplía este concepto dentro de la correlación entre la constitución de la subjetividad y las relaciones políticas y afectivas. Por tanto, tiene en cuenta la teoría de Jacques Lacan que a su vez le ofrece al reconocimiento una visión

⁴⁵ Acerca de Honneth y del concepto de reconocimiento, incluyendo su discusión en los planos sociológico, político y psicoanalítico, véase “Por um conceito “antipredicativo” de reconhecimento”, de Vladimir Safatle.

bastante diferente si se compara con la de Honneth, visto que el reconocimiento, para Lacan, es un proceso que no se restringe a la afirmación de un dominio de normas por medio de las que los individuos se reconocen mutuamente. Lacan ve las experiencias, como la diversidad de las formas de sufrimiento, no como un “desvío a una norma”, tampoco piensa el psicoanálisis, según Safatle (294), como una “terapia” a través de la cual se procura ofrecerle a un paciente una “racionalidad terapéutica”. El reconocimiento se diferencia de lo que ha propuesto Honneth a medida que ahora implica una “revisión de una normalidad” y está marcado por las “dinámicas de desposesión” (Safatle 295). Busco hacer más claro este argumento a continuación.

Afirma Safatle (289) que los sujetos pueden buscar reconocimiento en el campo político no únicamente desde los “procesos culturales de afirmación de identidades”, puesto que un “verdadero encuentro” entre los sujetos significa, más bien, una “desposesión de la identidad”, no su “afirmación”. Eso se debe a que los “predicados” que individualizan a los seres los “posicionan en un circuito” de “relaciones contractuales” de modo que se enfatiza lo que siempre son; se debería, antes, “desnaturalizar las identidades”, es decir, posibilitar que los sujetos sigan convirtiéndose en otro siendo ellos mismos, “fuera de un campo de determinación”.

Así, lo que procuraré destacar en el análisis de los textos literarios es que esta desposesión de la identidad depende del dominio del desamparo para que los personajes puedan reconstruir otros destinos posibles.⁴⁶ El efectivo reconocimiento del personaje

⁴⁶ Uno de los ejemplos presentados por Vladimir Safatle se refiere al modo como alguien puede reconocerse como neurótico o afectado de algún trastorno de personalidad, porque se identificó con los síntomas que se le atribuyeron. Este tipo de reconocimiento se inserta en una esfera normativa diseminando un vínculo entre los sujetos y una forma patológica que se les atribuye. Es como si el sujeto empezase a reconocerse cada vez más

residiría en reconocerse en lo que no puede ver, y nunca intensificando sus atributos en la medida en que se ve (idea lacaniana que rescata Safatle). Además, busco evidenciar que la presencia de la locura, subyacente a estos textos, dialoga con el espejo y la visión en cuanto forma de recuperar la potencialidad narrativa, de rearticulación de lo que parecía determinado, desnaturalizando las identidades preformadas. Para esclarecer estas ideas, presento a continuación las tres narraciones buscando relacionarlas con los objetivos expuestos.

En “O espelho”, de Guimarães Rosa, el narrador-personaje le expone a un interlocutor, que no habla apenas lo escucha, cómo la ciencia que conocemos o los sentidos que cogemos del mundo son frágiles de modo que la verdad no se dispone en lo que vemos. Empieza explicándole las propiedades físicas del espejo para luego relatar una experiencia de carácter trascendental, cuando era todavía joven. Ante dos espejos de un edificio público, ve una imagen monstruosa reflejada y se da cuenta de que era él mismo. El narrador demuestra que, con el paso del tiempo, debemos desconfiar de la imagen que nos creamos de nosotros mismos.

Al igual que en *Grande sertão: veredas*, cuyas marcas de interlocución aparecen apenas referidas por Riobaldo (quien habla todo el tiempo a alguien que sólo lo escucha), en “O espelho”, el interlocutor tampoco habla. Parece ser alguien relacionado con la ciencia que, de modo crítico, desconfía de la veracidad de lo narrado: “Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo.” (Rosa 114).

a partir de la descripción de un trastorno y lo intensificase, según Safatle (293-4), de manera *performática*.

Se puede postular que este interlocutor no se restringe al personaje con quien conversa el narrador, pudiendo ser nosotros mismos, como lectores. El interlocutor desconfía de aquello que no puede ver, concebido como absurdo.

Además, llama la atención el hecho de que el narrador hace el camino inverso de una tradición psiquiátrica cuyo registro descriptivo nunca contenía la referencia al considerado loco y que producía un enunciado.⁴⁷ Notablemente, quien narra es alguien

⁴⁷ Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* criticaba, en su época, una psiquiatría de la primera mitad del siglo XX, que funcionaba como un monólogo porque silenciaba la voz de los considerados locos, lo que lleva al filósofo francés a preguntarse en qué momento, entonces, se había instaurado la dicotomía entre razón y locura. Una psiquiatría que hablaba por sí misma sin escuchar de hecho qué pasaba a su alrededor se presumía no sólo como detentora de una verdad, sino que atribuía al otro la imposibilidad de articulación o de su propia razón. En el seno de este cuestionamiento logra asignar Foucault tres hechos que han corroborado la creación, en nuestro lenguaje, de la relación dialógica contrastante que se había naturalizado, representada por la locura y la razón. El primero de ellos es la creación del Hospital General, en Francia, en el año de 1657, con el encierro de los pobres. El segundo se refiere a los desarrollos científicos a través de los cuales se evaluaba la locura desde una verdad positiva; y el tercero al régimen absolutista: para que el poder de decisión se concentrara en el soberano había que caracterizar las acciones del estado como puramente racionales, a la vez que las demás como no sólo equivocadas, sino merecedoras de punición y de alejamiento de la vida social y política. Hay otras fuerzas políticas que también comprendieron muy bien este papel desempeñado por la psiquiatría de las décadas de 1950 a 1980. En los años de la dictadura militar brasileña (1964-1985), especialmente en la década de 1970, un periodo de recrudescimiento de la violencia, aumentó el número de internaciones en los hospitales psiquiátricos. En 1964 había 5.186 pacientes internados. En 1970 la cifra alcanza 18.932 y, en 1977, llegaba a alrededor de 200.000 internos (Noeremberg Guimarães *et alii*, 276-78). No es casualidad el aumento referente al número de pacientes en hospitales psiquiátricos justamente en los años de la dictadura militar. Se puede conjeturar que esta práctica fuera oportunista. De hecho, defender que la oposición estaba mentalmente enferma era una manera eficaz de deslegitimar los argumentos contrarios al régimen dictatorial. Sin embargo, se debe subrayar que estas acciones mismas llevan a la institucionalización de la violencia, una estrategia eficaz que naturaliza el poder del estado y su forma de actuación. Las dictaduras militares latinoamericanas del siglo XX se imponen desde una instauración dual de pensamientos e ideologías. Por eso no sorprende que hayan retomado la presencia de la locura a través de la cual justificaban sus acciones. Se mantenían en el poder al hacer circular una razón – lo más correcto desde la perspectiva de un estatuto –, difundiendo un poder paternal en las microestructuras del estado.

que podría ser el loco desde el punto de vista del interlocutor. La verdadera intención del narrador, conforme veremos, está más allá de demostrar si su experiencia fue real o no. El rostro feo que ve reflejado y, después, la imposibilidad misma de encontrar a sus propios ojos en el espejo (una experiencia entonces de pérdida de identidad) se configuran como tentativas para rescatar al sujeto que nunca había sido. Analizaré este cuento subrayando algunos pasajes con colores para ilustrar cómo se formula estéticamente este proceso de reconocimiento y su interrelación con la locura, el espejo y el miedo en la reconfiguración de una subjetividad.

En “Cornelia frente al espejo”, de Silvina Ocampo, cuento publicado en 1988, el espejo se vuelve personaje y habla con Cornelia, quien intenta resumir su propia vida. Cornelia, aunque considera el espejo como su única amiga, intentaba no mostrarle sus reales sentimientos. Frente al espejo ocultaba sus frustraciones evitando llorar. Utilizando un sustantivo femenino, “amiga”, Cornelia aproxima el objeto especular a su propia imagen, que funciona como un indicio de la existencia de este *otro* de sí misma (su doble).

Cornelia recibirá la visita de otros tres personajes (Cristina Ladivina, que es una niña de diez años, un ladrón y un estudiante de arquitectura, Daniel) que no se conocen los unos a los otros, ni tampoco se cruzan en la casa donde vive la protagonista. Se establecerá un contacto siempre a dos como si Cornelia siguiese frente a un espejo. Como no logra suicidarse, ruega al ladrón y a Daniel que la maten, algo que todos evitan. A Daniel le cuenta parte de su vida y en este ejercicio de rememoración parece buscar un reconocimiento – que todos reconozcan su dolor –, si bien los lectores acabamos reconociendo lo que Cornelia no logra ver: la ausencia del amor en su vida.

La narración de Cornelia, en sus brechas, nos revela cuestiones referentes al machismo, a la violencia y a la invisibilidad de la mujer. Las abordaré conectándolas con la búsqueda de Cornelia, que en principio se articula como el revés de la apariencia, como también anhelaba el narrador rosiano.

En *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, profundizaré en la descripción de uno de sus personajes, la madre de Matías, retratada en el momento en que se ve frente a un espejo. Se debe aclarar que, como en toda la novela, la narración refleja una profusión de voces, de lo que piensan los más diferentes personajes. Particularmente, en lo que concierne a la representación de los personajes femeninos, se nota una ausencia de estas voces porque quienes las representan son los pensamientos de los personajes masculinos. Este pasaje añade además un elemento diferente que aleja lo femenino de su realidad: en el momento en el que la madre de Matías se ve en el espejo no está mirándose sino siendo mirada por Pedro y Matías. Así, la voz narrativa, en discurso indirecto libre, muestra de modo sesgado lo que se refleja en la mirada de los dos chicos.

Esta distancia de representación se coadyuva con otra, la de la propia impresión de la madre de Matías sobre la sociedad en la que se insiere. Forma parte de círculos sociales fastuosos y enajenados, incapaces de ver a los sectores de menos prestigio. Este personaje funciona entonces no sólo como un retrato de la pequeña burguesía de la sociedad madrileña de la década de 1940, sino como la mujer que deja de pensar por ella misma sirviendo de pantalla al discurso del otro (masculino) que toma para sí. Ella es, así, una contraimagen de la madre de Florita.

Florita, conforme ya ha sido expuesto en el primer capítulo, es víctima de la pobreza y del machismo. Fue utilizada por su padre para calentar los ratones robados del

laboratorio donde trabajaba Pedro. Muere debido a una hemorragia, consecuencia de un aborto doméstico mal conducido por su propio padre quien anteriormente la había violado. Pedro intenta reanimarla, pero su tentativa es en vano y Florita muere.

La madre de Florita es la única que adquirirá una voz auténtica en la novela al llorar ante la muerte de su hija, yendo después a la comisaria para prestar testimonio, por libre voluntad, de que Pedro no era culpable. Durante toda la historia el narrador, según Jo Labanyi (157), “nos hace conscientes de que, para Pedro, la mujer no es sino la proyección de sus propios fantasmas”. Sin embargo, la madre de Florita, que no hablaba, víctima asimismo de los abusos físicos y psicológicos del propio marido, en contacto con su desamparo mayor, que es la muerte de la hija, se inscribe en el orden de otro discurso, subvirtiendo, específicamente, su condición marginal, de mujer sumisa, a la que la voz narrativa la había condenado. La madre de Matías, por lo contrario, no adquiere esa consciencia crítica profunda de su propia condición, postergando reconocerse desde su foro íntimo.

Sobre el fragmento que analizaré, hay un breve instante en que la descripción del narrador sorprende al poner de relieve que la madre de Matías ve en el espejo lo imperfecto de su visión. Aunque efímero, es un momento clave porque mientras diverge de un dominio de la representación, pone de manifiesto el desamparo que forma parte de su existencia, aunque se haya mantenido silenciado a lo largo de la novela. Evaluaré este punto comparándolo con el cuento “Cornelia frente al espejo”.

Se debe señalar todavía que el reconocimiento sobre el que me detendré, por un lado, desarticula una identificación narcisista (como veremos en los cuentos de Rosa y

Ocampo) y, por otro lado, nos muestra los mecanismos a través de los cuales esta identificación se consolida (especialmente en *Tiempo de silencio*).

3.1.1 El espejo

El espejo es el objeto conspicuo en las tres narraciones, sobre el cual, entonces, se debe mencionar su aspecto simbólico.

De acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (635-37), el espejo aporta un simbolismo rico desde la perspectiva del conocimiento. Presente en las más diversas tradiciones, se convirtió en el objeto símbolo de la verdad y de la sinceridad. Sin embargo, otras culturas y sociedades, como la hindú, afirman que el espejo comporta riesgos, porque al reflejar la realidad expone solamente una superficie, no su todo. Existe luego una identidad que descansa dentro de las diferencias, puesto que la imagen, al no aprehender la plenitud, iguala las sombras dentro del espectro visible. Así que los espejos no simbolizan otra cosa que un conocimiento escaso o indirecto o incluso una imagen invertida de la realidad.

Giorgio Agamben (69-75) en su ensayo titulado “El ser especial”, del libro *Profanaciones*, afirma que el espejo suscitó entre los filósofos medievales no sólo fascinación, sino una duda respecto a cómo podría acoger las formas, ya que el ser de las imágenes se instalaría en un espacio previamente ocupado por el cuerpo del propio espejo. Así conjeturaban estos filósofos que el ser de la imagen no tendría ni cuerpo ni substancia.

La naturaleza de las imágenes sólo podría ser, entonces, insustancial con una existencia unida al movimiento y a un observador que las generaría a cada instante. Las

imágenes del espejo no existirían nunca por sí solas. De ahí que una de las conclusiones de los filósofos medievales acerca de las imágenes es que el ser de un sujeto no existe por sí solo, sino siempre en otra cosa, a lo que Agamben añade enseguida que el espejo nos permitió descubrir que teníamos una imagen que podía separarse de nosotros y que, esencialmente, no nos pertenecía. La imagen, así, garantizaba la visibilidad del sujeto cuya esencia es ser una especie: “Es especial el ser cuya esencia coincide con su darse a ver, con su especie. El ser especial es absolutamente insustancial. No tiene lugar propio, sino que le sucede a un sujeto, y es éste como un *habitus* o un modo de ser, como la imagen en el espejo.” (Agamben 72).

En resumen, Agamben aporta que el espejo nos recuerda que nuestra especie, que es el hacerse visible, es insustancial. Somos especiales – lo especial del ser, título de su ensayo – porque somos una imagen, este común – ser imagen – que nos une a todos:

Ser especial no se refiere al individuo, identificado con esta o aquella cualidad que le pertenecen de manera exclusiva. Significa, al contrario, ser cualquiera, es decir un ser tal que es indiferentemente y de forma genérica cada una de sus cualidades, que se adhiere a ellas sin dejar que ninguna lo identifique.
(Agamben 73)

Así que se puede inferir que este hacerse visible tiene un riesgo: si no admitimos la singularidad de los sujetos, si nos hacemos siempre iguales los unos a los otros, perdemos la alteridad, esto es, no nos reconocemos a nosotros en el otro. Cuando el

sujeto crea una perspectiva de la realidad basada estrictamente en su visibilidad, reencuentra en el otro escenas fantasmáticas y no este *otro per se*. En este sentido, lo que está en juego es la imposibilidad de amar, puesto que se suspende la apertura hacia la alteridad.

Al respecto, en este mismo ensayo, Agamben afirma que los poetas medievales llamaban amor al intervalo que se situaba entre la percepción de la imagen y el reconocerse en ella. Si este intervalo se extiende infinitamente, esto es, si la imagen no encuentra su desdoblamiento, que es el ser *otro*, “la imagen es interiorizada como fantasma y el amor cae en la psicología” (Agamben 72-3).

Qué es el sujeto y el otro, en su debate con el espejo, y cuál es el papel del amor en la reformulación de la subjetividad son las cuestiones implícitas en los textos de Silvina Ocampo, Guimarães Rosa y Luis Martín-Santos. Antes de analizarlos incorporando esta discusión teórica, presento a continuación un breve recorrido acerca de la constitución de la subjetividad, tomando como punto de partida un comentario sobre el cuento “O espelho”. Posteriormente, relaciono esta discusión con los textos narrativos de Silvina Ocampo y Martín-Santos, “Anamnesis” y *Tiempo de destrucción*, respectivamente.

3.1.2. El sujeto

El narrador-personaje de “O espelho”, al verse monstruoso, anhela *desidentificarse* a través de su propia imagen. Para reconstituir este otro de sí mismo necesita destituirse de lo que fue. Ser otro, conforme veremos, no dependerá de la visión, porque cuanto más pretende reconciliarse con la imagen que perdió, más estará a punto

de no verse a sí mismo en el espejo. Así que ser otro derivará no sólo de un trabajo conjunto con los demás sentidos sino de lo que no puede ver, *re-investiendo* el cuerpo de otras formas de narración. Así se puede conjeturar que el cuento de Guimarães Rosa dialoga con la historia filosófica moderna y postmoderna, en cuyo núcleo reside la discusión sobre la formación de la subjetividad. De esta manera, desarrollo en este apartado un breve recorrido diacrónico sobre la concepción del sujeto.

Según la teoría de René Descartes en *Discurso del método*, del siglo XVII, el sujeto cartesiano era aquel que tenía control sobre todo su proceso de formación cuyo pensamiento lo definía. La búsqueda del sujeto es por la verdad a través de un método que refute cualquier duda u otros sentidos que puedan engañar. Así que dedica toda su vida a “cultivar a minha razão, e progredir, o quanto pudesse, no conhecimento da verdade, seguindo o método em que me havia prescrito” (Descartes 32).

Ya Immanuel Kant (715-748) en *La crítica de la razón pura* afirma que la razón le propicia al sujeto no sólo su propia dignidad (como lo había dicho Descartes) sino su autonomía. Kant define el sujeto como aquel que tiene libertad para determinarse en sus propias acciones. La apropiación del conocimiento depende de la sensibilidad del sujeto a partir de la cual elige sus modos de relación con los objetos. El sujeto moderno, entonces, es el ser capaz de observar de modo autónomo el mundo construyendo su propio destino, esto es, el que ya no se fusiona con la naturaleza. Se aparta, de esta manera, de las narraciones mitológicas fundacionales. Si en la Grecia Antigua el destino estaba determinado, en el mundo moderno el hombre lo constituye mientras lo observa de modo consciente, eligiendo los modos de afección con los objetos en la construcción de su destino.

Ya en el siglo XX Paul Ricœur (*Conflito das interpretações* 20) refiriéndose a la conocida frase, *Cogito ergo sum*, pone de entredicho esta formación del sujeto. Aludía el filósofo francés al hecho de que la frase de Descartes apagaba lo que llevaba el sujeto a pensar, que era la duda y no la razón. Sólo existiría un pensamiento activo si el *yo* no coincidiese consigo mismo, esto es, si hubiese, en palabras de Ricœur, una *décalage* que es una brecha que le permitiese un flujo de ideas, un pensamiento dinámico que lo posicionase allende la tesitura de lo consciente.

Es interesante que este alejamiento de uno mismo, que favorece la apertura al otro, reaparece desde otra articulación en el núcleo del pensamiento psicoanalítico de Jacques Lacan, quien, en su *Seminario VIII*, nos enseña que el sujeto es Otro. De acuerdo con el psicoanalista francés, la constitución del sujeto que depende de la apertura hacia una alteridad se realiza mientras se destituye de sí mismo. En el quinto capítulo de esta tesis, presentaré con más detalles la teoría de Jacques Lacan que subraya el espejo como estado inherente a la constitución de la subjetividad. Cabe ahora adelantar, en la estela de su teoría, que la teoría del espejo trata del momento en que el niño asume una imagen de sí mismo. El proceso de individualización del *yo* ocurre a través del *otro* en forma de diferenciación y por medio de la imagen. El niño, al reconocerse en el espejo, se dará cuenta de que su cuerpo no es una proyección del cuerpo de la madre sino también otro que se diferencia de éste.

Postula Freud en “Más allá del principio del placer” que el discernimiento entre el interior (lo que pertenece al *yo*) y el exterior (lo que reside en el mundo) le ofrece al niño el principio de realidad. Lacan amplía esta comprensión hacia la formación del *yo* a partir

del Otro argumentando que el niño, al asumir su propia imagen, modifica su subjetividad porque establece una relación enteramente nueva entre la realidad y su cuerpo.

Es esta condición la que posibilita la creación no sólo de otros vínculos afectivos sino, según Sigmund Freud, la desactivación de otros modos de afección que conducían al sujeto a repeticiones que le causaban sufrimiento.

Vladimir Safatle, retomando el psicoanálisis desde una lectura basada en Freud y Lacan, además de Hegel, Marx, Canguilhem, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, entre otros, nos presenta la idea de que el desamparo es el afecto fundamental que rige la constitución subjetiva. Según Safatle (26), estar desamparado le permite al sujeto abrirse hacia afectos que lo “desposeen” de “predicados que lo identifican”. Si la predicación se vuelve un modo “privilegiado de reconocimiento”, esto es, si permitimos que ciertas propiedades o características nos identifiquen y a través de las cuales nos presentemos como seres únicos y completos, naturalizamos entonces las relaciones y situaciones sociales, apagando así la posibilidad de aprehender otros modos de significación o comprensión del mundo. Uno de los ejemplos más ilustrativos que utiliza Safatle es el amor desde el punto de vista lacaniano.

Lacan afirma a lo largo de su obra, y específicamente en el *Seminario VIII*, que en el amor donamos aquello que no tenemos y nos volvemos siempre Otro. Así Safatle (33) afirma que el amor es el afecto que nos desampara y a la vez nos recrea, porque se trata de una expresión que circula fuera del ser, desvinculada de cualquier valor utilitario. En el amor los sujetos dejan de ser determinados como seres individualizados. De ahí la importancia de este concepto en la esfera política, porque el sujeto político debe tener consciencia de que ningún valor particular “se determina por completo” (*cf.* Safatle 258).

Añadiría que, así, en la ciencia, y específicamente en la medicina, ningún conocimiento tampoco se determina por completo.

Como en el amor, en la política el valor que debe circular en las relaciones sociales es lo impropio. De modo más específico, en la política el sujeto no debe imponer su identidad o género como norma o pensarlos en términos jerárquicos o naturalizados según una convención. La política es como el amor en la medida en que la constitución del sujeto no debe realizarse incorporando calidades o propiedades sino desposeyéndose de aquello que lo determina (*cf. Safatle op. cit.*).

Aunque sucintas, estas consideraciones teóricas deben llevarnos a vislumbrar un cambio sensible por el cual se involucra la comprensión del sujeto. Los textos literarios de Ocampo, Rosa y Martín-Santos abordan este sujeto desde una perspectiva propia, flirteando con ideas postuladas por teorías filosóficas a lo largo del tiempo. Eso se debe a que la literatura nos permite releerlas insertándolas dentro de una vía de cuestionamiento dinámica. Ejemplifico este aspecto a continuación.

En *Tiempo de destrucción*, novela inacabada de Luis Martín-Santos, el personaje de Agustín reflexiona sobre quién es. Busca destituirse de ciertas creencias que formaron parte de su subjetividad. La novela enfoca tanto los episodios de infancia de Agustín en un pueblo de Salamanca como el momento en que se convierte en juez. Sin embargo, la narración no abarca sólo lo consciente de Agustín, sino también su inconsciente que se materializa en voces corales, a través de las cuales se revelan los conflictos del personaje, muchos de los cuales provienen de la difícil relación con su padre. De esta novela destaco

uno de los conflictos de Agustín que es el hacer coincidir su género (“había nacido hombre”) con aquello que se espera de él.

Este pasaje es notable porque mientras el sujeto parece tener libertad para ser lo que quiera, persiste un deseo que se le presenta como exterior, imponiéndole determinaciones de identidad:

[...] había nacido hombre y era preciso que me esforzase solo y reflexivo en levantar mi propia cabeza de escorpión y en inventar desde dentro todas las prohibiciones con que había sido abrumado desde una niñez confusa la nueva ley con que había de regirme en adelante inventando precisamente cosas que ya estaban inventadas pero que la humanidad que me rodeaba callaba cautelosamente [...] (Martín-Santos, *Tiempo de destrucción* 48)

La belleza de este fragmento revela cómo se cree en una invención libre del sujeto, mientras que, más bien, éste se inventa en constante fractura, en lucha ante deseos que se le imputan. La invención libre del sujeto existe en cuanto sentimiento ilusorio. El narrador reconoce el *modus operandi* de este proceso contra el cual no se opone y lo revela. Aunque se ve atrapado, al repetir el proceso de formación pone de relieve los mecanismos que no le permiten *des*-inscribirse de este registro.

“Anamnesis”, un poema de Silvina Ocampo perteneciente a su libro de cuentos *Los días de la noche* (1970), ilustra de modo bastante afortunado este aspecto en que el sujeto se reconoce frágil según los parámetros que se le asignaron, pero en sentido

contrario. Diferentemente de *Tiempo de destrucción*, aquí el sujeto no se reconoce dentro de la clasificación que se le atribuye. El *yo* poético enfatiza las prácticas disciplinarias que lo definieron como sujeto portador de una determinada enfermedad. El protagonista las rehace a partir de la definición advenida de los propios médicos. Utilizando una astuta ironía, redefine la relación entre el *yo* y el otro: “Los médicos me nutren de enfermedades numerosas// para distraerme de las mías.” (Ocampo, *Cuentos Completos II* 69).

Como se observa, el *yo* poético reconoce sus debilidades, pero nunca se deja atrapar por las que lo definirían dentro de un estatuto ontológico del enfermo. Él se inscribe en otro registro, fuera de esta relación, sin dejarse afectar por aquello que ya está definido de antemano. Se observa asimismo que el *yo* poético es sensible a las formas de subjetivación que modelan los demás pacientes. De modo notable, no se aparta de los síntomas que se le asignaron. Señala, en cambio, que el sufrimiento de un enfermo no se debe a sus propios síntomas sino a cómo debe sufrir según los síntomas que se le asignan.

Se debe subrayar que no se trata de negar la existencia del sufrimiento, mucho menos de decir que los síntomas no existen. Más bien se trata tanto de reconocer los síntomas como de reducir su eficacia, para poder mirar el sufrimiento como si estuviese despegado de uno mismo.

La cita del epígrafe de este capítulo proviene del primer párrafo del libro de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* Como se puede observar, la constitución subjetiva de la narradora se basa en la desorganización, por medio de la cual no sólo encuentra su mundo sino reconfigura sus experiencias. Clarice Lispector escribe de modo a romper correspondencias directas entre el sujeto y un modo de ver. Apenas el sujeto que se ha desposeído, esto es, aquel que no se deja inscribir en los mecanismos

miméticos de identidad reconoce que su propio malestar forma parte de su organización subjetiva.

La pregunta que se debe formular, entonces, es por qué sigue siendo tan difícil inscribirse en otro registro deshaciendo vínculos entre sujetos y modos determinados de ser. Con el objeto de discutirlo con más detalles, pero sin la pretensión de solucionar la cuestión, en el próximo apartado retomo una de las ideas presentadas por Foucault en el contexto de la locura – por qué es arduo alcanzar una desorganización capaz de disolver las imágenes de exclusión que aceptamos en vez de rebelarnos contra ellas.

3.1.2.1. El reflejo de otra realidad

Michel Foucault (*Historia de la locura II* 270-91) señala que, en el siglo XVIII, el miedo a ser identificado como loco llevaba tanto a una profundización de la exclusión como a la permanencia en los manicomios. Sin embargo, la conciencia médica o científica de la locura se comprometía no a excluir a alguien considerado loco sino a borrar los síntomas de la locura o a dominar sus causas. El internamiento, en este sentido, no fue una práctica médica sino una “conciencia práctica” cuyo objeto era hacer desaparecer del horizonte de la mirada al loco a través de su propia condenación (*idem* 272).

En la segunda parte de su *Historia de la locura en la época clásica*, anota Foucault que existe una distancia entre el loco y aquel que afirma que éste es loco. Pero ya no es el vacío cartesiano que se establece entre los dos sino un “doble sistema de otredad” que desarma el loco de su propio ser, esto es, lo convierte en un no-ser, una imagen representacional hecha de señales definidas por una razón ideal y bajo una

mirada. Así, ya no se define el loco por medio de una dialéctica u oposición a un ser considerado cuerdo. Su definición se basa en constantes vaciamientos de la propia imagen de locura. Este otro, por lo tanto, se aparta mucho más de un *yo* cuya mirada ya no alcanza. Lo que verdaderamente existe entre el *yo* y el otro (loco) es la distancia.

El loco pierde entonces sus poderes peligrosos o su presunta sabiduría. La locura pasa a provocar un alejamiento entre el loco y los demás. Esta separación gana fuerzas por medio de un discurso que al determinar formas de exclusión constituye al sujeto.

Aunque señala Foucault los diversos cambios de comprensión de la locura a lo largo de la Edad Clásica (el periodo comprendido por los siglos XVI, XVII y XVIII), no da respuesta a cómo las estructuras disciplinarias y los discursos permanecen en el interior de cada individuo, a saber, las formas de exclusión que aislaron tanto al enfermo de lepra como a los considerados locos.

Llamo la atención al hecho de que se definía al loco en comparación con el ser de presunta consciencia ideal. No se puede perder de vista que había una enorme distancia que separaba al uno del otro, vedando así la circulación de otras narraciones que pudiesen perturbar las certidumbres del mundo de la razón. Los locos no hablaban. Así que el *yo* se constituía de forma dialéctica con el mundo de certezas instituido por el mismo *yo*.

A lo largo del tiempo estas exclusiones se hicieron estructurales, estableciéndose en el interior de nuestras relaciones, de la intersubjetividad. Se ha aceptado un modelo que, aunque ocasione sufrimientos, sigue siendo más “rentable” porque su desconstrucción – un hacer distinto – exige una concienciación profunda que lleve en cuenta aún los efectos del desamparo. Es más fácil, por lo tanto, reproducir los procesos

de intriga que reconocerse como quienes los diseminan. El cuento que presento a continuación ejemplifica este punto.

“Páramo”, de Guimarães Rosa, publicado póstumamente en *Estas estórias*, es un cuento de difícil descripción porque el acceso a las acciones está deshecho. Pero de modo sucinto se puede decir que el narrador-personaje está en contacto sustancialmente con la muerte y la pérdida (abandono) de la amada. La historia se centra en sus andaduras en el momento en que está en una ciudad localizada en la Cordillera de los Andes, en misión diplomática. Su difícil respiración debido al aire rarefacto es una de las experiencias de casi-muerte que se intensifica con otras provenientes de sus recuerdos, de la realidad y de las divagaciones, en entrelazamiento de imposible disociación. Me centro en la descripción de uno de los sucesos que sería, más bien, una interpolación en su historia principal con la cual se relaciona metafóricamente.

Dice que en otro lugar de las Cordilleras vivió un mendigo que siempre cargaba una calavera y un bastón. Todos creían que era un penitente. Cuando se murió encontraron un billete dentro de la calavera cuyo mensaje señalaba su confesión: la calavera era de su enemigo y el bastón el objeto con el cual lo había matado. Así, según el relato, siempre los cargó para mantener el odio que era el sentimiento que le daba fuerzas para vivir. Afirma el narrador que en un mundo en que no se puede “concebir” (inventar), “todos se castigan”. Al final, compara este episodio con la prisión de un espejo: “É como a prisão de um espelho. Num espelho em que meus olhos soçobraram. O espelho, tão cislúcido, somente.” (Rosa, *Estas estórias* 276).

El mendigo prefiere acordarse indefinidamente de su agravio porque no sabe vivir de otra manera. Este episodio que vivió, aunque triste, intensifica lo que ya conoce

dándole cada vez más seguridad. Por eso lo repite. Desvincularse de este agravio, esto es, superar esta fijación significaría reinventarse. En la reinvención no hay modelos y, por lo tanto, se volvería vulnerable. Este odio que dirige al otro es el afecto que se hizo estructural y que, por lo tanto, se volvió trazo de su subjetividad o un efecto de su discurso. Ahora el odio del mendigo se dirige a él mismo.

Es interesante observar que el espejo es “cislúcido”, un neologismo de “translúcido”. El prefijo “cis”, de origen latino, significa “del lado de acá”. Con ello se enfatiza una comprensión que se hace de un lado solo, sin el otro que se ha vuelto distante. Desde los ojos del mendigo, su acción es lúcida, aunque ciega. No es capaz, así, de ver su autodestrucción.

A continuación, busco ofrecer una visión más amplia acerca de la presencia del espejo en la obra de los tres escritores y observo en un cuento de Ocampo, “Las vestiduras peligrosas”, otro aspecto sobre la exclusión.

3.2. Otros espejos

De acuerdo con Jorge Panesi, el espejo en la obra de Silvina Ocampo tiene múltiples significados. Además de la fascinación, revela las imágenes de un mundo fragmentado y su inminencia de desvanecerse. Ya Manuel Lozano, en artículo titulado “El enigma Silvina Ocampo”, afirma que los espejos en la obra de la escritora argentina señalan los enigmas y son importantes en la fundación y *desfundación* de un mundo, o sea, los espejos pueden mostrar el mundo que conocemos y habitamos, captando su verosimilitud, así como también inscribiéndolo bajo trazos inverosímiles que revelan de manera sorprendente algo que desentona de lo habitual, aunque se acerque a nosotros.

Carolina Suárez Hernán, en su tesis doctoral, aborda otro aspecto de los espejos postulando que en la obra de Ocampo se conectan con la “búsqueda del yo” y a “la formación de la personalidad” (Hernán 270). Según la autora, aunque los cuentos de Ocampo revelan la formación múltiple del ser, no son los espejos el elemento que corrobora la formación de una identidad, puesto que también mienten y no posibilitan forjar una unidad (*idem* 276).

Citando a Patricia Klingenberg, Suárez Hernán (271) afirma que en el cuento “La cabeza pegada al vidrio” el rostro del personaje Dargère, reflejado en el espejo, sería un “símbolo de locura”. Según Klingenberg, el papel del espejo en este cuento se refiere a la expresión de locura, porque se trata de un desequilibrio de la protagonista, quien ve no a sí misma reflejada sino a una faz monstruosa.

Erasmus de Rotterdam, en *Elogio de la locura*, nos advierte que el rostro de la locura refleja la propia imaginación del hombre occidental. Así que se podría resignificar la presencia de la locura en el gesto de Dargère, cuya experiencia no sería entonces un desvío con relación a un patrón de normalidad (esto es, nuestra imaginación en creer que se trate de una especie de locura) sino un aspecto que simboliza sus conflictos. Así, verla como loca tiene que ver con nuestro juicio, con el juicio del lector.

Dargère, al asumir como suya la cabeza en el espejo, intenta disfrazarla maquillándose, lo que se configura como una especie de fuga ante la realidad. Ella no ve la belleza que perdió (un indicio del paso del tiempo) y posterga su reconocimiento en la imagen.

Para completar este recorrido, debo presentar todavía otro ejemplo cuya presencia del espejo esté más allá de una expresión psicológica que dialoga con una cuestión actual y de alcance filosófico.

En “Las vestiduras peligrosas” de Silvina Ocampo (un cuento incluido en *Los días de la noche*, de 1970), se cuenta la historia de Artemia, una mujer caracterizada por Piluca, la narradora-personaje, como ociosa.⁴⁸ Artemia, sin embargo, dibujaba estupendamente bien los vestidos que Piluca le cosía. La narradora-costurera consideraba los vestidos dibujados por Artemia como muy extravagantes. Uno de ellos es transparente y contiene figuras de manos que parecían simular una violación. Piluca es la mujer caracterizada como tímida y seria, mientras que Artemia es más liberal y solía contestarle: “¿Qué tiene de malo? [...] – Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?” (Ocampo, *Cuentos completos II*).

Piluca nos revela que el novio de Artemia la había abandonado a pesar de que una foto del chico siguiese en el portarretrato. La presencia del espejo en el cuento es breve, demostrando que Artemia se complacía en admirar a su propia imagen “viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo [...]” (*idem* 37).

Cuando Artemia salía por la noche llevando uno de los vestidos, alguien en otro lugar del mundo, primero en Budapest, otro día en Tokio, y después en Oklahoma,

⁴⁸ El nombre “Artemia” recuerda la diosa griega Ártemis, la diosa de las cazas y de los animales salvajes. De acuerdo con la mitología, Ártemis le pidió a su padre, Zeus, que pudiese caminar siempre libremente en la naturaleza y que nunca tuviese la obligación de casarse. Muchas historias mitológicas también narran que otros dioses y hombres intentaron violarla, sin embargo, la joven, siempre con mucha destreza, huía de los repetidos acosos que sufría. Es interesante que el cuento funciona como un espejo inverso de la historia mitológica, una vez que Artemia será asesinada por sus violadores y siempre llorará cuando otras, que no ella, fueron violadas antes.

aparecía con la misma ropa y era violada y asesinada. Artemia leía la noticia en el periódico y lloraba desconsoladamente, aunque desconociera a las víctimas. Piluca propone a Artemia que saliera entonces llevando una vestimenta sobria, semejante a las ropas masculinas. Ese mismo día, por la noche, Artemia muere violada por un grupo de jóvenes que la acusaron de tramposa.

Artemia frente al espejo expone no sólo su cuerpo sino una necesidad de ser reconocida (un reconocimiento que aproxima el cuerpo a una mercancía). Su llanto no se debe a la muerte de las víctimas, sino a la imposibilidad de ser original:

Al día siguiente la encontré malhumorada, frente al desayuno.

Tomó el diario en una mano, mientras con la otra bebía el café con leche. Me leyó una noticia: en Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana. El vestido provocativo que la muchacha llevaba era transparente y con manos y pies pintados.

Artemnia se echó a llorar y yo traté de consolarla.

-- No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres me copien – exclamó sacudiendo la cabeza. (Ocampo, *Cuentos completos II*).

Al final, el “reconocimiento” que Artemia tanto anhela viene de la idea de Piluca y de un estilo que ocultaba su sensualidad. El acto que le cuesta su vida (“la acuchillaron por tramposa”) revela la forma más dura de esta violencia, debida tanto a la agresividad

como a la excusa que legitima la continuidad de esta violencia (echa la culpa a la mujer, específicamente a su manera de vestir, que la hace, según sus verdugos, parecer a un hombre).

Ocampo, al deshacer, por vía irónica, la justificación infame de que la mujer es culpable, evidencia otro aspecto, a saber, Artemia ya no se separa de un cuerpo-mercadería. Así, se aborda la imposibilidad de que el cuerpo femenino se defina por sí mismo, perspectiva que dialoga con Simone de Beauvoir (16) en *El segundo sexo*, en cuyo estudio crítico afirma: “The body of man makes sense in itself quite apart from that of woman, whereas the latter seems wanting in significance by itself.”

La filósofa francesa defiende la idea de que las mujeres no nacen mujeres, sino que se convierten en tales. Los hombres no tienen la necesidad de escribir que son hombres y hacer un libro hacia su propia defensa. La humanidad, según Beauvoir, es masculina y el hombre define a la mujer no según ella misma sino relativamente a él, no considerándola, así, como un ser autónomo. Notablemente en “Las vestiduras peligrosas” es la imagen del hombre (el ex novio de Artemia) la que, desde el portarretrato, sigue mirándola. Es la mujer, por lo tanto, quien se vuelve objeto de la contemplación de una imagen masculina que adquiere estatuto de sujeto.

Intento demostrar, con todo esto, dos puntos. Primero, que la exclusión es un trazo que empieza a formar parte de la subjetividad de Artemia. Segundo, que el espejo en la obra de Ocampo no se deja aprehender por un sentido único. Lo mismo se puede observar en *Autobiografía de Irene*, el segundo libro de cuentos, publicado en 1948, cuya relación especular se multiplica hasta perder la referencia sobre quién era la imagen de quién.

El espejo en la obra de Guimarães Rosa también conlleva sentidos amplios. Empiezo con un ejemplo que proviene de su novela, *Grande sertão: veredas*. El narrador Riobaldo nos cuenta que Sô Candelário, *jagunço* por quien tiene admiración, se miraba obstinadamente en un espejo para certificarse de que no tenía ninguna marca de lepra en su cuerpo, puesto que su padre y hermano se habían contagiado. Pero Sô Candelário era un guerrero de coraje y, por lo tanto, no debería temer la muerte.

Sô Candelário se fijaba más allá de su propia imagen, en lo invisible, buscando intuir el mínimo trazo que denunciase el mismo destino de sus familiares. Así, lo que posiblemente temía era el destino. Sô Candelário podía controlar sus armas y hombres en las más diversas batallas, pero no podía controlar la contingencia. Así, su fijación no le permite vivir en libertad, convirtiéndolo en prisionero de una imagen en potencial que es su propio exilio interior. De modo notable, el miedo se materializa en la proyección imaginaria de Sô Candelário y lo hace cumplir previamente un destino que no se realiza.

Lo que es primordial en este episodio de *Grande sertão* es que la frontera de exclusión entre el grupo de los proscritos y el grupo de los hombres de la razón se encuentra ahora dentro de la consciencia de un único ser. Aunque no se menciona la palabra locura, la existencia del confinamiento se materializa a través del espejo, en la inminencia de la revelación de una imagen que no existe. Así, el espejo no es simplemente un objeto que refleja las imágenes exteriores sino la proyección de los fantasmas con los cuales el personaje se identifica.

En la obra de Martín-Santos, la presencia del espejo proyecta una identidad soñada por otro, y no del ser que lo contempla. En “Elea o el mar”, cuento póstumo publicado en 1970 en *Apólogos*, el narrador describe la visión de Elea: “La proximidad del mar te estremece y te conmueve. Tú tiemblas por la proximidad del mar y esto nos hace sospechar lo que el mar para ti puede tener de simbólico.” (Martín-Santos, *Apólogos* 23). Se observa que esta descripción no revela directamente qué piensa Elea.

John Trevathan en su artículo titulado “Sea Consciousness: Reading Martín-Santos against Phenomelological Horizons”, afirma que las palabras del narrador analizan a Elea como si fuese un estudio de caso. Desde el título ya se observa una fragmentación: puede que haya tanto una disyunción entre Elea y el mar (ya que el título sugiere “o”: una cosa u otra) o simplemente reafirma que Elea es el mar. Hay una dificultad de la voz narrativa por aprehender a Elea desde Elea, necesitando siempre la mediación o, más bien, convertirla en un objeto de estudio. Al final, la impresión es la de que el narrador sigue sin saber quién es Elea, cuyos ojos apenas reflejan la ambivalencia de vida y muerte, que es la simbología del mar: “mirar al mar y reflejarlo en los maravillosos espejos de tus ojos” (Martín-Santos, *Apólogos* 24).

Como se puede observar, lo que no existe es la imagen del cuerpo de Elea, la voz de Elea, lo que piensa ella. Lo único que existe es la distancia del narrador. Diferentemente de los cuentos de Ocampo, no es el personaje femenino quien se reconoce débil según los parámetros que se le asignan, sino que se trata de la imposición de los parámetros que el narrador hace coincidir en Elea.

En este apartado busqué presentar algunos de los textos de Ocampo, Guimarães Rosa y Martín-Santos destacando la presencia del espejo. En general, muchos de los

personajes se condicionan a mirarse dentro de una esfera normativa, buscando un reconocimiento que está en los ojos de los otros. A continuación, analizo “Cornelia frente al espejo” con el objetivo de observar en qué medida el espejo sigue siendo un móvil-estético desde el cual el personaje pretende reconocerse por medio de una imagen soñada por otro y no reflejada por uno mismo.

3.3 Cornelia frente a otros espejos

En la primera frase del cuento de Silvina Ocampo, Cornelia anuncia su muerte: “De todo el mundo me despido por carta, salvo de vos” (Ocampo, *Cuentos completos II* 227). Su suicidio, conforme se averigua en el diálogo que mantiene con el espejo, se configura como una tentativa de poner término a disimulaciones que forjaron una vida que, según sus palabras, no existió: “Siempre jugué a ser lo que no soy” (Ocampo, *Cuentos completos II* 227).

Conforme se avanza en la lectura, se observa que Cornelia, una mujer de veinticinco años, no fue amada, no tuvo muchos amigos, sus padres la trataron con indiferencia y no aceptaron tampoco que fuese actriz. En esta colección de sinsabores, Cornelia acaba convirtiendo su habilidad artística de imitar la voz de los demás en su propio camuflaje. En este sentido, es como si Cornelia compensase la extenuante ausencia del otro – el conflicto con el otro materno y con la alteridad paterna – multiplicándose a sí misma:

“¡Si alguien nos viera, qué diría! Si nos viera mi padre, por ejemplo. “¿Qué haces con esta cara de pan crudo? Pretendes

engañar al espejo”, diría eso, pero seguramente piensa que soy la mujer más hermosa del mundo aunque en algo me parezca a mi madre, por ejemplo en el óvalo de la cara, en el mentón, en la forma incongruente de las cejas.” (Ocampo 230).

En la narración de Cornelia, de modo espontáneo, se observa el deseo de ser como la madre y que el padre, a su vez, la ame. Pero el acceso a una alteridad que la acoja le está vedado. Hay una distancia entre Cornelia y la alteridad que acaba alejándola de completar la trayectoria del desarrollo humano, que es observada por el propio espejo: “- Nunca dejaste que me acercara demasiado, me tuviste siempre a distancia [...]” (*idem* 230).

Cornelia busca como solución el suicidio, gesto que se contrapone, según cree, a la apariencia, a la vida que no tuvo: “Ahora todo ha concluido: todas las representaciones, los escenarios, los teatros con sus butacas, todos los resentimientos, todas las obediencias, el temor a la obesidad, al soborno, al desprecio.” (*idem* 229-30). Matarse, entonces, sería una forma de evitar aquello que la desampara, el dolor de una ausencia permanente.

Cornelia, en su pretensión por ser auténtica (suicidarse sería un acto solitario y legítimo), no está libre de la apariencia ya que ésta no es irreal y la muerte no significa su inscripción en una realidad. Busco hacer este argumento más claro valiéndome de la obra de Nietzsche.

Apariencia no es necesariamente lo contrario de realidad. En *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche postula que no es la apariencia lo que se opone a un principio de realidad, tampoco oculta la verdad. Por el contrario, la apariencia es un

modo de aprehensión del mundo. Lo que se opone a la apariencia, según Nietzsche, es la razón, porque difunde la idea de la verdad única inherente al objeto. La apariencia posibilita entonces la denuncia de que la razón es pretenciosa.

Para ejemplificarlo, Nietzsche se utiliza del arte apolíneo, como el que se encuentra en la pintura de Rafael, afirmando que ésta conlleva una doble apariencia – una “apariencia de la apariencia”, como lo es el mundo onírico (Nietzsche, *Nacimiento de la tragedia* 49-68). Conforme aclara, eso no significa que el arte sea doblemente falso tampoco una “imitación de la imitación”, término postulado por Platón en el libro X de la *República*. Se trata de un arte que, dentro de la tesitura de la apariencia de realidad, nos revela la propia apariencia que constituye esta realidad. De ahí el aspecto doble, la apariencia de la apariencia.

Ahora bien, se puede afirmar que la apariencia a la que se refiere Cornelia es la propia manera como percibe la realidad, que está hecha de antagonismos, frustraciones, repeticiones y perspectivas que se sobreponen. Ninguno de esos elementos es una ilusión porque se implican en la realidad y la transforman. Además, llevar máscaras en situaciones sociales expresando lo que no se siente con la finalidad de sentirse aceptada tiene, asimismo, implicaciones que se inscriben en la realidad. Cornelia entiende como apariencia la divergencia entre su entorno y su modo de reaccionar. De ahí su malestar y el deseo por la muerte.

Así que surgen cuatro diálogos fundamentales que establece Cornelia: primero con el espejo y, enseguida, con otras tres personas que entran en su casa subrepticamente. Es interesante que todos esos diálogos, de alguna manera, llevan a Cornelia a ofrecer un relato de sí, admitiendo la existencia de su sufrimiento. Cornelia

inaugura en este momento otra experiencia porque ofrecerá un relato de sí posicionándose fuera de su historia.

La primera visita es de Cristina Ladivina, una niña de diez años quien parece representar lo que perdió Cornelia en la infancia, a saber, una mirada más libre de la imposición del otro; un ladrón, que se conecta con el tiempo presente, específicamente con su tentativa de matarse; y, finalmente, un estudiante de arquitectura llamado Daniel, quien juega asimismo al papel de amante, cuya presencia tiene un objetivo doble, oscilando entre la posibilidad o no de amar.

La niña Cristina Ladivina entra en la casa atraída por los maniqués del escaparate, en los que se exhiben los sombreros confeccionados por Cornelia. Cristina ve los maniqués destituidos del valor comercial e incluso no sabe que son maniqués, y los llama muñecas. Sabemos que los maniqués son figuras movibles, un armazón que media entre el objeto que se quiere vender y la persona que lo desea comprar. La niña, al verlos desde el aspecto lúdico, evidencia simbólicamente una infancia que perdió Cornelia de modo prematuro, además de una fuerza creativa de la imaginación a través de la cual se puede reconfigurar su propia existencia sin pasar por el filtro del universo adulto.

La niña se va y en la casa de Cornelia entra un ladrón que quiere, primero, robar algo (tampoco lo sabe) y, segundo, matarla para entrenar (porque supuestamente su acción verdadera no es aquella sino otra). No hace ninguna de las dos cosas porque no se muestra como un verdadero ladrón. Por error toma el vaso de veneno, que se encontraba allí porque Cornelia quería quitarse la vida.

Se nota que no hay nada que motive fuertemente la intención del ladrón, vaciada de sentido pragmático. Esta ironía – un ladrón que improvisa una escena del crimen –

muestra cómo la intensificación de los atributos falsea el reconocimiento de sí mismo, ya que mientras más copia un modelo de ladrón, más crea un pastiche de la identidad. El ladrón se vuelve repetidamente el modelo que escenifica. Así, en la medida en que se asemeja a todos los demás ladrones, se olvida de sí mismo, esto es, se convierte en la imagen de ladrón siendo puro reflejo.

Al comienzo, Cornelia había afirmado que se convirtió en aquello que no fue; fingía ser lo que no era para sentirse aceptada. El ladrón, de cierta manera, también se transforma en lo que no es. Así, se puede decir que el ladrón funciona como un doble de Cornelia quien lo observa sin darse cuenta de que tal vez se esté mirando a sí misma. Tanto Cornelia como el ladrón, mientras más se adecúan a una realidad que refleja un comportamiento esperado, más se vuelven un objeto de su medio y no un agente que lo transforma.

Por fin, recibe Cornelia la visita del estudiante de arquitectura, Daniel, a quien le cuenta la historia de Pablo y Elena Schleider. En este diálogo, Cornelia reconstituye los sucesos vividos cuando tenía once años y alcanza un reconocimiento que guarda algunas similitudes con el de una tragedia. En la tragedia, el reconocimiento indica un cambio a través del cual el personaje pasa de la ignorancia a la comprensión de los hechos (*cf.* Aristóteles 12) a la vez que implica la aprehensión del error trágico evidenciado que los hechos anteriores no se articulaban como mera contingencia.

Para hacerlo más claro, antes de volver a “Cornelia frente al espejo”, un ejemplo emblemático nos ayuda: Aristóteles en la *Poética* afirma que el mensaje que revelaría quién era Edipo, de la obra de Sófocles, produce un efecto contrario, esto es, su reconocimiento (quien efectivamente era) lo pone en contacto estrecho como autor de

hechos que antes se configuraban como obra del acaso: al enterarse de que fue el asesino de su padre y de que las relaciones con Yocasta eran entonces incestuosas, Edipo se ciega porque no quiere ser testigo de la visión que lo aterroriza.

¿Cuál sería entonces el papel del reconocimiento en estas dos historias, en la de Cornelia y en la de Edipo? En el teatro de Sófocles, el mito de Edipo revela una conexión entre el exceso de las acciones del ser humano y la punición que se le imputa al joven rey. El reconocimiento de Edipo no significa simplemente enterarse de que fue un tirano e injusto durante toda su vida, sino precisamente de que su desmesura significa su propia transgresión. Por lo tanto, este es el error trágico que cambia la acción en la medida en que quita el valor de mera casualidad que une un hecho con el otro.

Diferentemente de la tragedia griega en que la ofensa que se inflige a otro vuelve hacia el héroe (este es, por lo tanto, el error fatal que ocurre debido a un autoconocimiento incompleto), en el cuento de Ocampo, Cornelia no inflige una ofensa a otro sino a ella misma. Se trata de una ofensa dirigida a ella que regresa a ella misma como si el otro la ejecutara.

Una explicación de este hecho reside en observar, conforme se avanza en la lectura, que las experiencias de dolor de Cornelia la llevan al ensimismamiento. El espejo, al comienzo, intenta alertarle sobre este exceso del *yo* del cual la protagonista, sin embargo, se jacta. Enseguida, con la presencia de otros tres personajes que funcionan como espejo, Cornelia sigue sin verse, sin reconocerse en el otro.

Para comprender mejor cómo las experiencias de Cornelia la llevan a un ensimismamiento, la novela de Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, funciona como una amplificación de este aspecto:

[...] se acercó al espejo que había sobre una chimenea de mármol (cerca del ignorado lugar por donde se derramaba la música que seguía llenando el espacio del salón demasiado grande para permanecer vacío) y vigiló con ojos certerísimos la posible aparición de lo imperfecto en su imagen. En este momento, la sonrisa que hasta entonces se había mantenido como coagulada o pegada con un alfiler al rostro blanco, no formando parte de él sino simple aditamento necesario, desapareció bruscamente y las comisuras de los labios descendieron perdiendo su temblor. La fijeza de los ojos se atemperó por una caída proporcionada de los arcos de las cejas. En tal instante pareció que miraba directamente al centro de ella, al punto equidistante entre las dos pupilas, pero un momento después, el repasar cada detalle, volvió a componer la complicada aunque armoniosa estructura total de la idea de sí misma que se había fabricado y reanudó el juego inextinguible. Parecía haber comprobado algo importante en aquella fracción de segundo, algo que le garantizaba su persistencia bajo la máscara y que le permitía seguir siendo la misma con su secreto sufrimiento o su punta de acero clavada en un lugar sensible. (Martín-Santos *Tiempo de silencio* 125-6).

La madre de Matías aprehende en una “fracción de segundos” aquello que se dispone detrás de la “máscara”, a saber, su “secreto sufrimiento”, su fragilidad. Las expresiones de su rostro cambian evidenciando que la altivez anterior era un disfraz de ella misma. Aunque recupera fuerzas para seguir el proceso de constitución del *yo*, de pronto, no aprende con el dolor tampoco da otro sentido a su vida. Pasa, así, a ignorar el desamparo, afecto fundamental de la constitución subjetiva que está marcado por el dolor y por el límite de no-ser (*cf.* Rocha 340). Puesto que lo calla, vuelve a la condición del ideal de sí, que no reconoce sus deficiencias y se ampara en el deseo de una plenitud imaginaria.

La madre de Matías reanuda una idea armoniosa de sí, siguiendo, de este modo, la proyección de lo que se acepta como condición femenina naturalizada, idealizada en esta sociedad que le niega la corporalidad, las expresiones auténticas. Ya Cornelia no logra ver su sufrimiento claramente, identificándose con él para llevar a cabo su plan y tener, después de la muerte, el reconocimiento que no tuvo en vida. Por eso, antes de matarse, menciona a Claudio, su único amigo de la infancia: “Qué dirá cuando sepa”. (Ocampo 231). Su error es entonces no prescindir de este tipo reconocimiento. Por eso al final se ve enredada en la propia imagen, esto es, Cornelia existe mientras lo haga una imagen encarcelada en el espejo, la proyección de los otros que toma a sí.

Cornelia y la madre de Matías, frente al espejo, pierden su poder heurístico porque no asumen sus incertidumbres, su fragilidad. Rehúsan separarse de un modo de ser; no quieren verse diferentes. En el caso de Cornelia, parece haber un obstáculo en la traducción de sus experiencias. La madre de Matías, a su vez, se vincula a valores que legitiman un total alejamiento de la “permanencia de sí”, en término de Paul Ricœur.

Retomando la diégesis del cuento de Ocampo, procuro, a continuación, evidenciar por qué el ensimismamiento de Cornelia no produce una autenticidad del *yo*.

3.3.1 Los múltiples *yos*

Cornelia le cuenta a Daniel que, cuando tenía once años, se enamora de Pablo. Sin embargo, esta constatación enmascara una contradicción a la que no logra acceder:

“Y por qué quieres tanto a Elena?”

“No lo sé. Tiene muchos frasquitos de perfume en su cuarto, y collares y flores y a veces peinetas que parecen caramelo, muchos libros, muchas fotografías. No es como las otras personas.

Cuando entro en su cuarto, me deja tocar todo y me regala cosas.

No es porque me regale cosas que la quiero. Mis tías también me hacen regalos. Es cuestión de simpatía.”

“Más que simpatía. Me parece que la admiras profundamente.”

“¿Profundamente? ¡Es cierto! La admiro. ¿Por qué será que la admiro? Es como estar enamorada.” (Ocampo, *Cuentos completos*

II 244).

A pesar de que la narradora sea Cornelia, hay una predisposición de que acepte que Pablo esté en posesión de la verdad. Sería él quien observaría siempre astutamente cómo es Cornelia. Sin embargo, el fragmento de arriba nos muestra otra lectura. Es

Pablo, en verdad, quien convierte la admiración de Cornelia en deseo erotizado, haciendo que la protagonista exprese ideas que se asemejan a sus sugerencias libidinales.

Crear más en Pablo y menos en Cornelia se debe, por lo menos, a dos razones. Primero, refleja la propia dominación de un principio masculino que coincide con la represión pulsional del otro. Segundo, la perversidad de los niños y la violación a todo decoro son aspectos que se han repetido a lo largo de los cuentos de Ocampo (*cf.* Daniel Balderston; Tomassini y Thomas Meehan). Tomassini (27) incluso se refiere a muchos de estos personajes infantiles como seres “psíquicamente perturbados”. Así, se puede conjeturar que Ocampo utiliza una información exterior a la realidad ficticia, deshaciendo uno de los aspectos literarios identificados por los comentadores de su obra. Dentro de la metatextualidad, los personajes adultos inventan la perversidad de la niña Cornelia en la cual se ocultan. Vuelvo a la trama que ofrece más argumentos a esta hipótesis.

Cornelia, cierta vez sorprende a Pablo y a Elena abrazados en la cama y se entera de que eran amantes. Como venganza, Cornelia roba a Elena una cigarrera de oro, que fue regalo de Pablo, la vende y compra un anillo de compromiso para dárselo a Pablo. Cornelia sale enseguida y se queda afuera durante muchas horas. Las personas de la casa de Elena la buscan por la noche con linterna y la encuentran con el vestido roto. Les cuenta, primero a Elena y después a Pablo, que un hombre la había violado. Aunque revela posteriormente a su interlocutor que la historia era inventada, la ambigüedad nunca se deshace totalmente: “Me tuvo entre sus brazos. El silencio y la oscuridad entraron en mí. Dije la verdad: un hombre me violó aquella noche. ¿Qué piensa?” (Ocampo, *Cuentos completos II* 248).

Cornelia afirma que, al día siguiente, Elena Schleider y sus huéspedes la llevaron al cinematógrafo “como si nada hubiera sucedido” (*idem*). Este es el mismo día en que Cornelia le regala el anillo de compromiso a Pablo, que lo rechaza. Le cuenta enseguida que está embarazada, algo que Pablo no cree. La mentira puede ser sobre la imposibilidad del embarazo de Cornelia, pero no necesariamente sobre el hecho de que Pablo la haya violentado:

“Tengo que decirte algo.”

“Dímelo pronto. No me tortures.”

“Voy a tener un hijo.”

“Lo que me dices sobrepasa mi entendimiento. Estás loca. Estoy loco. Estamos tal vez todos locos. Pero creo que mientes.”

“Digo la verdad. Siempre la verdad. ¿Quieres que me vayas?”

(Ocampo *Cuentos completos II*, 249)

Pablo vacila al contestarle que *cree* que miente, no enfatizando la imposibilidad. En un momento posterior, Elena pregunta a Pablo por lo que ha pasado con Cornelia, que lloraba, al que le contesta que eran cosas de niña. Cornelia se esconde para escuchar el diálogo entre los dos. Este hecho se configura como el motivo que culmina con la expulsión de Cornelia de su casa.

Cabe ahora delinear algunas consideraciones respecto a estos acontecimientos. Primero, Pablo y Elena, mientras interactúan con Cornelia, construyen una imagen de perversidad de la niña: de que miente, inventa sucesos escabrosos y anhela llevarlos a una

destrucción moral. Sin embargo, cuando están solos, Cornelia no figura entre sus preocupaciones. De ahí entonces la conjetura de que la referencia a su perversidad sea una forma de deslegitimar aquello que Cornelia atestigua. Segundo, se observa a menudo la necesidad de que Cornelia se sienta amada. Ver a Pablo y Elena como amantes desencadena una serie de tentativas para retomar las atenciones que no tuvo de sus propios padres. Sin embargo, su objetivo no es deshacer esta relación extramarital sino incorporarse en ella, acción simbólicamente representada por el anillo hecho de una cigarrera de oro de Elena. Se bosqueja un triángulo amoroso que es desarmado por Elena, por quien Cornelia demostraba afecto. Incapaz de sentirse amada por Elena, es ésta quien impide a Cornelia que se encuentre con Pablo y que siga viviendo en la casa de sus padres.

Si el cuento sólo nos presentase estos hechos, podría ser explicación suficiente la teoría del desarrollo psicológico propuesta por Freud, en la que se identifica la adolescencia (a partir de los doce años) como una de las fases vitales para el establecimiento y consolidación de un *yo* que aún sufre regresiones ante los embates pulsionales. En el cuento, este es exactamente el momento en que Cornelia necesita moderar sus necesidades infantiles y, simbólicamente, crecer, dejar la casa de sus padres, esto es, abandonar algunas de las normas morales y buscar otras, de socialización.

Pero esta interpretación sigue siendo incompleta, porque no contempla otros aspectos de la narrativa. Noemí Ulla (*Relaciones asociativas* 333-4) también expresa opiniones similares al afirmar que en las dos últimas obra de Ocampo, en especial *Cornelia frente al espejo*, no se puede identificar un conflicto único e inconfundible, tampoco anhelar encontrar una progresión semántica como observada en las primeras

obras de la escritora argentina: “Los cuentos de su último libro [Ulla se refería a *Cornelia*] parecen haberse dejado construir siguiendo la influencia de las asociaciones, que como lo prescribe el psicoanálisis podríamos designar libres en muchos textos [...]” (Ulla 334).

No se puede olvidar tampoco que la fragmentación del cuento, observada en diversos niveles (en la historia que narra *Cornelia* y en los cambios repentinos tanto de personajes que la visitan como de los hechos y del hilo de las conversaciones), implica asimismo una historia que puede ser siempre otra, que no se aprehende por entero. El extracto siguiente corrobora esta discusión:

Elena Schleider amenazó matarme si me encontraba con Pablo. A mi vez, para vengarme, fingí enamorarme de otro muchacho; mi venganza resultó nefasta, pues me enamoré, y Pablo comenzó a perseguirme. ¡Con un automóvil muy lujoso! (Ocampo, *Cuentos completos II* 250).

De modo sesgado, se presenta ahora otro aspecto de Pablo, cuyas primeras intenciones dejarían de estar, entonces, revestidas de un aura de ingenuidad. Sin embargo, *Cornelia* no alcanza una percepción más allá del juego libidinal con el que se involucra. No se trataría simplemente de una historia en la que se relatan los conflictos de una pre-adolescente, sino un embate más profundo que conlleva formas de violencia naturalizadas que a su vez conducen a la protagonista hacia el límite de no reconocerse más.

Luego, después de este episodio, retoma Cornelia el diálogo con su interlocutor, Daniel, quien se le presenta amable, una especie de imagen invertida de Pablo. La narradora desconfía de su identidad, preguntándole por qué llevaba bigotes postizos. Le contesta que los llevaba para no reconocer a las personas, y no lo contrario, como sería esperado. El hecho de no querer reconocerlas pone de relieve, primero, una distancia con la relación a una alteridad – un indicio de ensimismamiento que también está en Cornelia – y, segundo, un aspecto que se deriva de este, que es la tentativa de fundar un mundo privado, forjado de ausencias, como si el *yo* dependiese únicamente de su propia constitución. Es esta la ilusión de la constitución de la subjetividad que, al ignorar al otro, cree que todo se basta a uno mismo:

[...] Yo sueño siempre conmigo. Cuando era muy niña, tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces. De noche soñaba con este espejo; tal vez fuera por influencia de mis lecturas: *Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba. Dicen que en el momento de morir uno recuerda todos los instantes de la vida. Al disponerme a morir esta noche, reviví frente a este espejo las sensaciones de mi infancia. (Ocampo, *Cuentos completos II* 253).

Se puede pensar que este *yo*, que habla y sueña siempre con uno mismo, reemplaza el contacto con la alteridad, como si fuese pura intermediación. Cornelia cree en

la transparencia de su *yo*, constituido por sus propias repeticiones que suprimen las discontinuidades, las fracturas del sujeto. Pero se trata de una falsa unidad.

Se debe recordar, conforme aclara el trabajo de Judith Butler (18) acerca de la constitución de la subjetividad, que no existe ningún *yo* que esté separado de una matriz de normas éticas ni referencias morales. El *yo* nunca será un efecto de su propia ética. En un sentido similar, Theodor Adorno (81) en *Ensaños sobre a psicología social e psicanálise* afirma que en cada individuo residen, de un lado, las marcas de la presión social y, de otro lado, las cifras de la libertad humana. Así que, si pensamos en “Cornelia frente al espejo”, la protagonista no podrá ser una invención unilateral de sí. Su historia sólo puede ser la historia que se ha constituido mediante interrelaciones. Es mínimamente dialógica. Se puede afirmar, por lo tanto, que Cornelia, al anhelar matarse optando por un camino que la enajenase (tentativa de disminuir sus sufrimientos), repite las condiciones de enajenamiento que vivió antes.

3.3.1.1 Cornelia al revés

En el fragmento anterior, Cornelia revela ser lectora del libro de Lewis Carroll, información que no se plantea como mera casualidad.⁴⁹ Dice Cornelia que esta lectura la

⁴⁹ Cabe señalar, antes, que el personaje de Lewis Carroll es alguien con quien Ocampo flirteaba en otras escrituras, como es el caso de la obra *Torre sin fin*, que muchos clasifican como literatura infantil. Además, en sus manuscritos custodiados por la Biblioteca Firestone, de la Universidad de Princeton, podemos encontrar dos cartas manuscritas, sin fecha, en la que la escritora argentina se dirige a “Alicia en el País de las Maravillas”. En una de ellas se lamenta de que tal vez no sea posible que Alicia reciba la carta. Afirma enseguida que desde que la conoce no ha hecho otra cosa que dibujarla: “Te dibujo con toda mi alma, es decir, pongo todo mi ingenio en dibujarte porque sólo así volverás a aparecer ante mis ojos, como el día tan precioso en que te conocí.” (Ocampo, *folder* 51). Sin embargo, al final, la remitente ya no es capaz de hacerlo. Alicia se le escapa no porque no sea real o no tenga dirección postal para hacerle llegar la carta, sino

influyó para hablar con miles de voces, esto es, a multiplicar su *yo* en otros. Se puede inferir así que la niña Alicia, a su vez, al hablar con otros personajes, estaría también interactuando consigo misma. Sin embargo, hay diferencias sustanciales entre las dos protagonistas, de modo que Alicia parece, más bien, ser una contra-imagen de Cornelia. Voy ahora a clarificar este punto.

En la historia de Carroll, Alicia huye posiblemente porque no se siente amada en su casa. Cornelia a su vez no huye, ya que son sus padres los que la expulsan. En vez de ir en búsqueda de aventuras y al encuentro de otros personajes, son los personajes que la visitan. Alicia, después de seguir al conejo blanco y caer en un agujero, tiene que cambiar de estatura con el objeto de acceder a otros lugares de este nuevo universo.

Repetidamente crece y decrece mágicamente, bebiendo pociones o comiendo hongos.

Visita otros mundos, descubre seres fantásticos y, en sus aventuras, experimenta ser otra.

Es a menudo confrontada, como en el episodio en que la reina de Copas – figura materna y de poder – manda decapitarla.

Se observa que los personajes que encuentra Alicia están destituidos de complejidad psicológica y moral profunda. Cada uno de ellos desempeña, más bien, un rol, representando, por ejemplo, la bondad, la crueldad, la belleza, la sagacidad, etc. Así se puede conjeturar que esta miriada de personajes con quien habla Alicia mantiene una

porque la remitente se da cuenta de que Alicia era diferente de lo que imaginaba. Ocampo se da cuenta de que la iluminación de la torre donde estaba Alicia provenía de la propia niña. Es como si esta luz ofuscara a Ocampo. Metafóricamente, Alicia es un personaje que estaría más allá de la posibilidad imaginativa de la remitente. La carta no cumple su función, esto es, no alcanza su destinatario. Se vuelve, más bien, ficción formando parte de otra, de la ficción de Alicia. La inclusión de la ficción dentro de otro tejido ficticio da un sentido completo al mensaje remediando la dificultad de hacerle llegar la carta.

correlación con algún aspecto suyo en conflicto. Al respecto, es conocida la proposición de Bruno Bettelheim de que los personajes de los cuentos de hadas son, en verdad, aspectos de un solo personaje. En este punto, las historias de Alicia y Cornelia parecen coincidir, puesto que los personajes con los cuales habla Cornelia parecen incompletos como si también reflejasen un aspecto de su conflicto.⁵⁰

Pero diferentemente de Alicia, Cornelia no se aventura, sino que regresa a su casa como para evitar el contacto con este desconocido. No vive los peligros, sino que los recuerda no separándose de muchos de los juzgamientos que se le imponen. Cornelia intenta evitar, por lo tanto, el mundo de afuera, es decir, no quiere caer en el abismo como lo hace literalmente la protagonista de Carroll. Cornelia niega, así, un nacimiento completo porque nacer implica separarse de su casa, reconocerse como otro en el espejo y conquistar las palabras de su propia narración.

⁵⁰ Noemí Ulla (106-8) en entrevista a Silvina Ocampo, en 1982, le comenta a la escritora sobre Bruno Bettelheim, psicoanalista alemán, quien, entonces, había publicado recientemente su obra acerca de los cuentos de hadas. Dice Ulla que Bettelheim defendía la idea de que los cuentos de hadas ayudaban a los niños a vivir las más diversas situaciones y conflictos humanos nombrándolos de manera figurada. En su comentario Ulla destaca que la imaginación de estas historias ayudaba a los niños a superar los grandes cambios de la vida. Eso se debía al lenguaje que por ser “muy simbólico, muy cifrado”, le permitía al niño comprender un sentido más profundo de la historia, no en el momento en que se la contaban sino después. Silvina Ocampo le contesta diciendo que está de acuerdo, pero añade que esta no sería la opinión de la gran mayoría que vería en los cuentos de hadas sólo el principio moral. Es interesante que, después, Ocampo cita a algunos cuentos de hadas como “Caperucita roja” y “Barbazul” y llama la atención a aspectos poco visibles, en especial en “Barbazul”, acerca de la mujer que es objeto del universo masculino (lo expresa en otras palabras, que los hombres no deberían matar a las mujeres); y que en el cuento eso se muestra de manera naturalizada. Cabe decir que este asunto figura en la entrevista porque Ulla vislumbra en la obra de Ocampo un proceso de transfiguración similar al que existe en los cuentos de hadas. Es interesante observar que en el momento de la entrevista Ocampo todavía no había escrito *Cornelia frente al espejo*, libro que sería publicado seis años después.

Es interesante que Cornelia parece rehacer las etapas de su nacimiento, empezando con su casi muerte – la inminencia de matarse que se interrumpe con el diálogo con el espejo. Este sería, más bien, su primer nacimiento, que ocurre en la dimensión de lo imaginario, esto es, cuando se acerca el *yo* a una imagen. Conforme nos enseña Lacan, nacer requiere una transformación plena y continua porque depende de la inscripción del sujeto en la instancia de lo simbólico. En el cuento de Ocampo el pasaje hacia lo simbólico se interrumpe nuevamente cuando, al final, Cornelia opta por volver a la dimensión de lo imaginario:

Quiero verme a mí misma en el espejo. Lo que más me gustó en el mundo fue el agua: beberla, mirarla, imaginarla. En este vaso la tengo presa, aunque esté mezclada con otra cosa menos pura. Me acercaré a besarte, espejo. Qué fresca, qué incontaminada, qué parecida a nadie eres. Pego mis labios a tus labios como si nadie pudiera separarnos jamás. Todas las fotografías son espejos de lo que fuimos, pero no de lo que somos ni de lo que seremos. Deja que me mire. Soy lo único que no conozco. Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte ya sé todo lo que no soy yo. Me acercaré al espejo. Quiero besarme. Nada me impedirá besarme. Nada me impedirá arrodillarme. Tu boca, espejo, es fresca como el agua. Me da miedo. No existe la distancia que nos separa, ni el frío helado de tu superficie lisa. Voy a morir ahora mismo. Me desvestiré, y quedará desnuda. Totalmente desnuda. Si alguien se

acerca, que se vaya y me deje sola bajo la mirada mía que pronto se terminará. (Ocampo, *Cuentos Completos II* 254)

La historia de Cornelia ahora se separa de la de Alicia y se acerca a la de otro personaje de la mitología. Mientras Narciso no se da cuenta de que se enamora de su imagen reflejada en el agua y que ésta funciona como espejo, Cornelia se aproxima voluntariamente al espejo para besarlo. Narciso no buscaba el amor porque rechazaba a todos los pretendientes. Cornelia, al contrario, era repetidamente rechazada.

En el mito de Narciso, la diosa Némesis, para castigarlo, lo hechiza para que se enamore de sí mismo. Al ver el reflejo en las aguas de la laguna, Narciso no se reconoce en su propia imagen, esto es, no reconoce al otro de sí. Por eso que se enamora de sí mismo y tiene un final trágico, que es una punición por su elevado grado de amor-propio. Ya Cornelia percibe su reflejo y se besa voluntariamente, no separándose de su imagen.

Giorgio Agamben postula que Narciso no se ve a sí mismo en el espejo de la laguna porque se prolonga infinitamente el proceso de reconocimiento de su *yo* como siendo su imagen. Por eso el personaje mitológico seguirá amándose *ad perpetuum*. Ya en el caso de Cornelia se trata no de la permanencia de este intervalo, sino de su total abolición: el *yo* coincide con su imagen. Agamben también discurre sobre el caso en que este intervalo se vuelve suprimido: “si este intervalo es abolido” eso significa “no poder seguir amando, creer ser dueños de la propia especie [...]” (72). Cornelia, así, es el contrapunto de Narciso: mientras éste se ama infinitamente, Cornelia no podrá amar a nadie.

Cornelia no logra separarse de la *imago* – no se ve fuera de su cuerpo – demostrando la imposibilidad de seguir su constitución subjetiva. Es inevitable la asociación con el texto de Lacan acerca del estadio del espejo (sobre el cual discuro con más detalles en el capítulo 4): la vivencia caótica de Cornelia se cierra a la posibilidad de ser acogida por una mirada exterior que le ofrecería apoyo para la reorganización de su pulsión vital.

Se podría resumir el cuento de Ocampo diciendo que la narración de Cornelia anticipa el sujeto que ella no será. El espejo le revela, por lo tanto, el apagamiento del *yo* que se hace totalmente imagen, encarcelado por la superficie especular. A semejanza de Narciso, esta es la punición de Cornelia, cuya muerte se debe al exceso de un *yo* incapaz de abrirse a la alteridad.

El error trágico de Cornelia reside entonces en dos puntos: primero, en la imposibilidad de que el *yo* se implicase socialmente desposeyéndose de una identidad que le atribuyeron y que, aunque se oponga a ella, internaliza. Y segundo, en la creencia de la búsqueda de una totalidad, de un amor perfecto que es el ideal del amor; una felicidad que está en posesión de otro y que sólo éste tiene poder de rellenar a un *yo*, de hacerlo feliz.

Cornelia ya no podría conciliar lo que se había fraccionado. No sería malo verse fragmentada antes del acto final que es su muerte. El cuento de Silvina Ocampo estriba, así, en esta pérdida de la imagen. Ya no habrá más imagen como matriz de identificación que posibilitaría al *yo* seguir la travesía de su constitución.

La pérdida de la imagen es asimismo el tema principal de “O espelho”, cuento de Guimarães Rosa, cuyo narrador-personaje habla con un interlocutor sobre su experiencia

cuando en un edificio público mira en dos espejos algo que le provoca asco y miedo: ve reflejada su monstruosidad. Mientras Cornelia anhela encontrarse en la imagen, el narrador rosiano empieza a buscarse por detrás del espejo, en aquello que no puede ver. Su narración coincide con su reconstitución subjetiva que se realiza, sin embargo, al revés, esto es, no reconociendo su *yo* en el espejo, sino librándose de las imágenes que lo formaron para, así, convertirse en otro. A continuación, analizo estéticamente cómo el narrador alcanza esta constitución. Conjeturo que es la reconfiguración del miedo la que devuelve al personaje la posibilidad de ser otro.

3.4 El miedo

[...] *a maior de todas as culpas, o medo.*

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* 101

Como hemos visto en los primeros capítulos, subrayé los textos de Guimarães Rosa con diferentes colores mostrando la correlación entre locura y miedo y los espacios interiores y exteriores. Procuré así materializar las referencias espaciales y afectivas a fin de observar cómo la presencia de los colores cambiaba a lo largo de la historia, evidenciando un sentido de realidad que se descosía para elaborarse en otro.

En concreto, en “Buriti” (analizado en el capítulo 1) en la medida en que los colores naranja (locura), azul claro (espacio interior) y verde (espacio exterior) disminuían su frecuencia, aumentaba la presencia del azul oscuro, un color que adopté para referirme a la mirada. Utilizando los colores, procuré mostrar, estéticamente, no sólo la apertura de los modos de ver del sujeto, sino otra dinámica de la percepción que reconfiguraba las relaciones intersubjetivas. Con ello se liberaba la narración de su

espacio-tiempo: en la medida en que el texto lo abordaba, transfiguraba la formación de la sociedad patriarcal brasileña, desmantelando vínculos socialmente balizados.

Así, en este rediseño de mundo y percepciones, ya no había ninguna mujer abandonada ni la que espera el retorno del marido. Había simplemente una mujer. No había una heteronormatividad sino tan sólo el amor. Existía, por fin, no un mundo de estereotipos o de tono maniqueo sino matices de un cosmos cuya dinámica vinculación entre lo-bueno-y-lo-malo liberaba el *sertão*⁵¹ para la existencia de un lugar otro, transformado, desprovisto de miedo.

Se observó también que los colores amarillo y naranja aparecían al comienzo de modo contiguo demostrando cierta complementariedad, aunque sean afectos muy diferentes uno del otro. El miedo, según Spinoza (*apud* Safatle), es la expectativa de un daño futuro y, por lo tanto, implica la continuidad de un mundo, esto es, la resistencia a los cambios.⁵²

⁵¹ En *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, el narrador-personaje, define a menudo el término *sertón*, que no es sólo el espacio geográfico caracterizado por el clima tropical semiárido sino lo que está dentro de cada uno, esto es, se trata de un espacio subjetivo. Según Eduardo Coutinho (24), para Riobaldo el sertón forma parte de su experiencia de vida. Es así un microcosmos del mundo en el que el hombre vive buscando constantemente un sentido. Añade Coutinho que los conflictos y preguntas de Riobaldo se convierten en la materia de su narración de modo que la novela se construye bajo la forma de una pregunta que “se estende para além da possibilidade de qualquer resposta” (27). Riobaldo procura comprender lo que no pudo – como el amor por Diadorim, el soldado que participaba del grupo del cual Riobaldo se convirtió en jefe–, materializado en forma de enigma. El sertón es entonces el lugar que transforma y que es transformado. Es el lugar donde todo es reconstruido a través del lenguaje, más allá de la referencia espacial o de cualquier carácter pintoresco. Por eso que es un espacio de creación, una forma artística (*cf.* Coutinho 29).

⁵² No es por casualidad que el miedo sea el afecto central en la norma *sertaneja* o en la política de dominio de un estado. Actualmente, el miedo de perder el empleo a un extranjero, por ejemplo, o a un refugiado implica un recrudescimiento de las políticas anti-migratorias. El miedo debido al terrorismo justifica también las inversiones millonarias

Foucault en *Historia de locura en la época clásica* defiende la tesis según la cual la presencia de los locos ponía de manifiesto el pensamiento racional vigente porque mostraba cómo el mundo podría ser otro. El miedo estaba del lado de aquellos considerados cuerdos, que temían a los locos; temían enloquecer. De ahí la preferencia por aislarlos para que no sólo la certidumbre de un poder dominante siguiese su curso, sino que se evitase el contagio. Por eso la locura se convirtió, en cierto momento, en una forma de transgresión del orden vigente y, de este modo, contraria al miedo.

Sin embargo, en “Buriti” hay un personaje loco y miedoso, Chefe Zequiel, y que, encima, se aísla de sí mismo. A primera vista, este personaje sería una expresión máxima de la contradicción. Sin extenderme, procuré demostrar que Chefe Zequiel temía, en una instancia inconsciente,⁵³ la destitución de la norma vigente del *sertão*, amenazada por los cambios de comportamiento: el matrimonio ya no era indisoluble, la mujer, en la

en políticas de control del estado (políticas de frontera, de armamento, de diplomacia), contribuyendo, desafortunadamente, al aumento del prejuicio o de desconfianza hacia los inmigrantes.

⁵³ El inconsciente, definido por Jacques Lacan (126) en “The Transference and the Drive” (*The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*), es “the sum of the effects of speech on a subject, at the level at which the subject constitutes himself out of the signifier.” Como menciona el sujeto, hay que recordar que el sujeto lacaniano es definido a su vez como siendo “el efecto del significante” (Lacan, *Écrits* 215). Así, el inconsciente, tal como el sujeto, está hecho de lenguaje y, por lo tanto, de significantes. Pero la definición de estos sujetos no conlleva la misma forma de los significantes que los originaron (de aquellos que han figurado en un nivel consciente del sujeto). En otras palabras, el contenido del inconsciente, que es un contenido reprimido, condensado, se elabora desde otras formas de significantes que mantienen, sin embargo, vínculos con los significantes de las ideas originales. En el Seminario I, en la clase del 7 de julio de 1954, Lacan afirma que el inconsciente se constituye por aquello que el sujeto desconoce de la imagen de su *yo*, o sea, el inconsciente se ha elaborado por fijaciones imaginarias que dejaron de formar parte de la historia del sujeto. Para acceder a este contenido se hace necesaria la presencia del otro, del diálogo, capaz de transformar el contenido latente en contenido manifiesto, materializado en los efectos del lenguaje, esto es, de la metonimia y de la metáfora asociadas con las cadenas de los significantes.

expresión de su deseo amoroso, se liberaba de la condición de objeto, inscribiéndose en el registro de su autonomía.

Es importante mencionar que Chefe Zequiel intuye estos cambios y los teme, no porque prefiera la norma *sertaneja*, sino porque todavía no sabe medir la dimensión de estas transformaciones. Por eso se refugia en su casa y evita salir al mundo, por miedo. El miedo, cabe aclarar, es el afecto que facilita que las cosas del mundo sigan naciendo viejas.⁵⁴ De manera que su locura es someterse al miedo, esto es, permitir ser simbolizado por un deseo previamente determinado, por un modelo comportamental heredado de la sociedad patriarcal, definida como la reducción de la vida al dominio masculino sobre las mujeres.

Cornelia y el narrador rosiano de “O espelho” mencionan que tienen un miedo específico, miedo al espejo: “Tu boca, espejo, es fresca como el agua. Me da miedo” (Ocampo, *Cuentos completos II* 254); “Sim, são para se ter medo, os espelhos.” (Rosa 115). Hay una transformación sensible aquí, si comparamos con “Buriti”.

El miedo en Chefe Zequiel indicaba un cambio referente al orden del *sertão*. El miedo en “Cornelia frente al espejo” y en “O espelho” denota un conflicto casi innombrable, de difícil aprehensión y que guarda una correlación con el espejo. El miedo,

⁵⁴ Si pensamos en nuestra actualidad, no sorprende que el estado desempeñe el papel de gran gestor de la inseguridad, puesto que es a través del miedo que logra definir las relaciones sociales que afectan a las personas (*cf.* Safatle, *Circuito* 142). La filósofa Marcia Tiburi (36) afirma que el miedo es un afecto que está directamente asociado al odio. Ningún afecto surge espontáneamente. Todos son aprendidos: el odio, el miedo y el amor. Una sociedad que promueve la inseguridad y que desarrolla políticas de combate al miedo, de lo que viene de afuera, incita al odio. El odio es el afecto que nos encierra porque no nos abre al otro sobre quien apenas imaginamos. No estamos así abiertos al diálogo, a ver al otro desde el punto de vista de la alteridad. Lo vemos desde nuestra proyección.

posiblemente, no se debe a lo que los personajes ven en el espejo sino porque es el espejo ahora que los está mirando y no los reconoce. Entre el personaje y el espejo ya no existe como mediación la imagen simétrica. Se ha perdido, entonces, la capacidad de comunicación, el lugar de encuentro y de reconocimiento. El psicoanálisis nos enseña que el sujeto no se constituye por sí solo, en perspectiva única; es dependiente del otro en su subjetivación.

Jacques Lacan (81), en su *Seminario XI*, postula que el anhelo de *verse ver* es la propia idealización del sujeto cuya percepción nunca proviene de él mismo. Si así lo hiciese, el sujeto se convertiría en su propia representación, en la “presunción de idealización”. Para ejemplificarlo, Lacan se utiliza del cuadro de Hans Holbein, de 1533, titulado *Los embajadores*, en el que se retratan dos hombres cultos, que llevan vestimentas repletas de ornamentación, y están cerca de objetos que remiten a la ciencia. En la mitad del cuadro se observa un raro objeto que desentona de todo el contenido. El espectador, al abandonar la sala donde se expone el cuadro, y si tomado por curiosidad, podrá volver a mirarlo desde otra perspectiva que le permitiría entonces enterarse de que aquel objeto era una calavera.

Antes de que el espectador pudiese verla, es este objeto que ya lo había visto. Al reacomodarse para aprehender la figura del cuadro, el espectador acaba reconociéndose como objeto dentro de la propia pintura. Así, anota Lacan que es la mirada del Otro que no sólo desorganiza el campo de percepción del sujeto, sino que se elide: en el momento en que el sujeto asume la mirada del Otro, se convierte en esta mirada, que deja de existir. Este punto evanescente es también su propio desfallecimiento.

Lacan (82) sostiene entonces que el acto de *verse ver* es una ilusión porque ningún sujeto puede aprehenderse, en el proceso de constitución, a través de su propia visión. Es lo que Cornelia, sin embargo, intenta al final – “Si alguien se acerca, que se vaya y me deje sola bajo la mirada mía [...]”, Ocampo 254 –, y no logra, puesto que el propio espejo la sorprende separándose de ella: “Qué extraño ruido. ¿De dónde proviene? Lo oigo venir desde arriba, como si algo se estuviera rompiendo.” (*idem* 254-5).

En resumen, el hecho de que Cornelia anhele este contacto pleno y unívoco con su propia mirada la lleva a presentir el miedo, que es el afecto que denota aquí su inoperante simbolización. Es el miedo que la hace, más bien, no ver más allá del espejo, en otra perspectiva.

- Tengo miedo.

- ¿De qué tienes miedo?

- No sé.

- Estarás nerviosa porque no has dormido. Tienes miedo del hombre. ¿Temes que haya muerto o que no haya muerto?

- No es eso.

- Tienes miedo de encontrarme con gente.

- No. Temo que Cristina no viva, que nunca haya existido.

¿- Y ése es un motivo para tener miedo?

- Sí. Tengo miedo de que Cristina no exista, que haya sido una aparición. Y si ella lo fuera, también tú lo serías. (Ocampo 253).

Cornelia ha intuido una pérdida que es de la alteridad y, por lo tanto, de una apertura a la infinitud y a un encuentro allende ella misma. Ella teme, y aquí está más claro, que los demás personajes con quienes se encontró no existan, no poder reflejarse en ellos. Eso quiere decir que Cornelia teme la soledad, la ausencia de la intersubjetividad. Es desde la intersubjetividad que se densifica la subjetividad, que se hace el mundo más consciente, permitiendo que uno mismo se reconozca en el otro a través de la palabra.⁵⁵

⁵⁵ “El miedo”, otro cuento de Silvina Ocampo perteneciente a la obra *Cornelia frente al espejo*, comparte muchas similitudes con “Cornelia frente al espejo”, mostrando que la imposibilidad del reconocimiento de uno mismo en el otro se debe a los sujetos que no logran verse reflejados en sus propias palabras, esto es, a los sujetos que no se apropian de sus palabras para reelaborar el mundo de forma consciente. El comienzo epistolar de “El miedo” nos hace identificar la destinataria Alejandra como una referencia posible a Alejandra Pizarnik, la poeta argentina que también fue amiga de Silvina Ocampo y que se suicidó en 1972, tras salir de un hospital psiquiátrico. La remitente expone en su carta un miedo terrible. Aunque no lo nombre, todo parece indicar que proviene de la soledad. Primero afirma que la casa donde vive está prácticamente vacía, “Estoy en una casa enorme, casi deshabitada” (Ocampo 326), de modo que se puede inferir que su miedo es ser sorprendida por alguien: “De todos los lados se puede entrar en esta casa [...]” (*idem*). A pesar de su dificultad por lidiar con este sentimiento, le escribe a Alejandra que la supresión del miedo sería peligrosa. En sus palabras, causaría “estragos”. Así, la narradora no anhela superar el miedo, optando por no sólo enmascararlo, sino duplicarlo: “Nace la idea de salvación, para no estar sola, porque la salvación está en conseguir que el miedo resida tal vez en gran parte en la soledad. Si una voz no contesta, surge el miedo que responde.” (Ocampo 326). A lo largo de su escritura aclara la remitente que tanto el miedo como ella misma se volvieron dobles, además de los lugares, los objetos, las personas. Se trata de un doble que separa el *yo* de la alteridad, fragmentando así el contacto humano y, especialmente, la posibilidad de que uno se exprese con autonomía. Todo se vuelve un comportamiento prescrito, sin conexión con la realidad. En el hotel describe que las ventanas eran los cielos y los sillones, los brazos y pies de las personas. Al llegar a una ciudad, los hombres no hablaban, “sólo gesticulaban quejándose, sin miedo porque nos reíamos juntos de la voz gutural de los habitantes extraños, vestidos con plumas.” (Ocampo 328). De manera cruel e irónica a la vez y, posiblemente, sin darse cuenta de este escenario desolador, termina su carta creyendo que todo se volvió felicidad porque, como no había más miedo (afecto que permanecía transfigurado en su aspecto doble), la incomprensión ahora gobernaba el mundo: “Todo es felicidad porque lo abstruso gobierna al mundo, lo imposible también.” (Ocampo 328). Conforme a lo descrito, se observa que la posibilidad de diálogo y de reconocimiento del otro en uno mismo se agotan. La palabra no se enuncia más y, por lo tanto, no puede expresar el mundo en una semántica auténtica, puesto que no se abre hacia las

Ya en “O espelho”, el miedo es el afecto que, aunque esté presente de modo conspicuo al comienzo, no permanece al final. Esta es la gran diferencia entre este cuento y “Cornelia frente al espejo” y que posibilita explicar entonces por qué el narrador rosiano logra deshacerse de las imágenes que lo constituyeron, no permitiéndose seguir siendo simbolizado por el narcisismo en el que se había refugiado.

Sim, são para se ter medo, os espelhos. Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis excepções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, nele, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?

contradicciones del mundo. Se le impone al mundo una realidad completa y perfecta, porque se borra la percepción de la diferencia. La narradora-remitente se deja seducir por una palabra que escribe al final: felicidad. La idea de felicidad escamotea la atmósfera de opresión en que vive, llevando a la remitente a creer que todos sus deseos se han realizado cuando, en verdad, su mundo verdadero ha dejado de existir. El miedo en el cuento homónimo es el afecto estructurador de un mundo que se encerraba a otras perspectivas. Se pone de relieve aquí un aspecto más drástico si se compara con el cuento “Cornelia frente al espejo”. En “El miedo”, la narradora-remitente al escribir una carta, en el ejercicio del diálogo, no se da cuenta de que en su mundo doble es el otro que ya no existe.

Sendo talvez meu medo a revivência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. (Rosa 115; colores míos: en amarillo, referencia al miedo; en azul claro: espacio interior; en azul oscuro: mirada).

En amarillo, se observa cómo los pasajes que explicitan la idea del miedo son notables al comienzo del cuento. El narrador, si bien afirma ser un verdadero racionalista que no se deja sorprender por supersticiones, confiesa que desconfía de los espejos. A continuación, recordará el consejo de Tiresias que había alertado a Narciso de que éste viviría mientras no se viese reflejado.

La referencia al mito de Narciso no es gratuita, tras la cual revive al revés la historia mitológica griega. Nos cuenta que cuando era joven y “vanidoso”, al acaso, va no a una laguna sino a un lavabo de un edificio público, encontrando en el espejo una figura repulsiva, y no la imagen que creería existir:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação (Rosa 115; colores míos).

A diferencia de Narciso que se enamora de su reflejo y se muere por el exceso de vanidad, el narrador rosiano repudia su imagen porque ve su propia monstruosidad.

Siente un “espavor”, un neologismo que aglutina las palabras “espanto” y “pavor”.

Este contrapunto con la mitología es notable: Narciso se enamora de sí porque ve en la laguna la persona más bella que nunca había visto antes. Pero el sentimiento de vanidad no es bello. Narciso no logra ver lo que está detrás de la imagen. El narrador rosiano, por otro lado, es capaz de aprehender lo invisible, reconociéndose en la monstruosidad.

Después, otro *yo* empieza a aparecer en el anverso de la imagen. Es por eso que desde este momento la referencia a la mirada (color azul) se hace conspicua, reemplazando casi por completo la referencia al miedo: “*Olhos contra olhos. Soube-os: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo*” (Rosa 116; color mío)

El color amarillo reaparecerá otras tres veces. Es como si estuviese disolviéndose en el azul. El color naranja, la referencia a la locura, aparecerá en un único párrafo, en el momento en que el narrador desconfía de que su interlocutor crea que esté loco. Quiere asegurarle que no, afirmando con vehemencia la veracidad de lo narrado y de lo vivido.⁵⁶

⁵⁶ En otro cuento de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, el narrador también se indispone con una afirmación acerca de la locura cuando dicen que el gesto de su padre – vivir en una canoa en el medio de un río – se configura como un gesto de insano. Afirma este narrador que en su casa la palabra loco no se pronunciaba. Es interesante que el cuento “O espelho” sea el undécimo de un total de veintiuna historias, o sea, que se ubique exactamente en el centro del libro. Así, su posición e intertextualidades (implícitas y explícitas) hacen suponer que espeja las demás historias.

Aunque los ojos tienen un papel fundamental, cuya referencia, después del suceso en el edificio público, aumenta significativamente, la mención a la mirada se correlacionará ahora con la pérdida de la visión. Es por eso que las palabras que acompañan a la referencia visual serán, sobre todo, de negación:

À medida que trabalhava com maior mestria, **no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernosos, como uma esponja. E escurecia-se.** Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. **Será que me acovardei, sem menos?** (Rosa 118).

Mientras más intenta rescatar su imagen anterior, abstrayéndose de la visión monstruosa, más pierde su propio esquema perceptivo:

Simplesmente lhe digo que **me olhei num espelho e não me vi. Não vida nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?...** Tirei-me. **Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.** (*idem*).

La tentativa de encontrar la imagen que creía poseer – cuando todavía no se veía como un monstruo – lleva el narrador a percibir que su *yo* ideal forjado según sus creencias y ambiciones anteriores no existía. Se reconoce, entonces, en lo que no puede ver.

La idealización del sujeto, según Lacan, es *verse ver*, esto es, el sujeto se vuelve un efecto de su proyección que el otro captura, proceso que, propongo, existe en el cuento de Silvina Ocampo cuando Cornelia frente al espejo sigue observándose como el sujeto de la mirada del otro. En “O espelho”, el narrador rompe esta idealización al *verse des-viéndose*.

En el cuento de Rosa, el narrador describe lo sucedido con máximo fundamento, procurando así refutar los sentidos que podían llamarle a engaño. Mencionaba que deberíamos seguirlo atentamente, con los ojos. Es interesante que nuestra propia lectura, desde el comienzo, también tiene un riesgo: de volverse una idealización de lo que creemos existir. Pero su estrategia es aún revelar lo opuesto, a saber, que debemos liberarnos de todo valor de apreciación, esto es, de lo que juzgamos correcto e incorrecto. Lo interesante es que, con ello, el narrador pone en jaque una razón que se consolidaba con lo factual (su existencia no tenía “evidencia física”). No es mayor la certeza que fundamenta el sujeto, sino la duda.

Otro punto a destacar es la intertextualidad con dos mitos, los de Edipo y de Narciso. Si Edipo se ciega al enterarse de los acontecimientos que materializaban la previsión del Oráculo, el narrador rosiano, aunque no se ciega, pierde tanto su imagen como el espejo de sus ojos.

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (Rosa 119)

El narrador ya no logra verse reflejado en sus ojos afirmando, entonces, haber alcanzado una completa desfiguración de sí. Tiene la sensación de que todo lo que vivió anteriormente es la historia de un *yo* que se le fingía, entrecruzado “de influencias” (Rosa 119). Añade enseguida que este *yo* se “indefinía” porque estaba constituido de una “impermanencia” (*idem*). El sujeto sólo sigue siendo el mismo siendo otro, esto es, reencontrando en el otro el mismo de sí. Pero antes el narrador era inestable, es decir, era incapaz de abrirse al otro y, por lo tanto, era incapaz de amar. De ahí la similitud con la tragedia de Narciso. El amor en el cuento de Rosa es la palabra que se menciona sólo al final.

Narciso, que no ve a otro que a sí mismo, renace en flor, la flor de narciso. En el cuento, el narrador rosiano se asemeja al nacimiento de una “flor pelágica”:

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava. E... Sim, vi a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto;

não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rostro – quase delineado, apenas – mal emergido, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Será que o senhor nunca compreenderá? (Rosa 120; colores míos: en azul oscuro, referencia a la mirada; en rosa, al amor).

Es notable que ahora el narrador retome la visión, distinguiendo aquello que no podía vislumbrar antes. Renace viéndose como un niño, una imagen sugerente para la reanudación de la constitución de la subjetividad. Eso es posible debido a dos eventos que menciona casi en silencio. Primero, no se identifica con su idealización, afirmando al interlocutor que él no es la imagen ideal que se le atribuye (Cornelia a su vez no se reconoce como ser faltante; su búsqueda es verse en su ideal: en la charla con el espejo, mientras lloraba, se escondía para no ver a sus propias lágrimas); y segundo, porque había aprendido a amar. El amor es el acontecimiento que cambia totalmente el rumbo de la historia y le permite reencontrarse en el espejo.⁵⁷

⁵⁷ Debo aclarar dos puntos respecto al amor. Uno es por qué el amor es un acontecimiento; otro es por qué el amor es un don que, según Lacan, no tiene valor utilitarista, sino que a través de él se constituyen vínculos de valor inmensurable. Sobre el primer aspecto. Según Slavoj Žižek (*Acontecimiento* 16), el amor tiene una estructura circular porque es “acontecimental”, esto es, cuando amamos, lo antes vivido se resignifica, determinando de modo retroactivo sus causas. El amor es un acontecimiento porque es un “cambio de planteamiento que nos permite ver y actuar de modo diferente” (Žižek 25). Algo extraordinario ocurre después de un acontecimiento cuyo efecto no se determina por sus causas, sino que las causas mismas se resignifican debido al acontecimiento. De ahí la circularidad del amor, que es un encuentro imprevisible que cambia enteramente (si no para siempre) la vida de uno. Al encontrar un verdadero amor es como si siempre lo estuviésemos esperando; como si todo hubiese confluído para aquel encuentro. Así que el narrador rosiano, al mencionar que en aquella época ya

3.5 Consideraciones Finales

En este capítulo busqué llamar la atención más que sobre la fractura de coherencia o a la abundancia de paradojas de “Cornelia frente al espejo”, sobre un aspecto todavía poco observado, a saber, la imposición de la perspectiva del mundo masculino sobre el femenino, la violencia hacia la mujer y, especialmente, la presencia de lo trágico que debe ser comprendida aquí como la conversión de una violencia que la protagonista vivió en el pasado en una violencia que dirige ahora a sí misma. La dificultad de Cornelia es la de formar otra narración que rompa con los sentidos que se le atribuyeron.

Se observa casi lo mismo con el personaje de Luis Martín-Santos: la madre de Matías desvía su mirada en el momento en que se encuentra lo imperfecto de la visión, aquello que provocaba malestar. Prefiere, antes, reencontrarse con la mirada que la

amaba, todo lo narrado anterior cambia. Para *amar* tenía que, de cierta manera, perder su imagen, deshacerse de su vanidad. No es porque encuentre el amor que cambie, sino porque como cambia, acaba encontrando el amor. Lo que propicia el amor – y este es el segundo punto sobre el cual llamo la atención – no tiene vínculos con el consciente tampoco depende de la afirmación de identidades o atributos. El amor se realiza desde una constante desposesión de uno mismo porque es, según Lacan (*Seminar VIII*, 34), una donación de aquello que no se posee: “Love is giving what you do not have”. Así que la creación de vínculos afectivos sólo es posible al hacer circular los objetos parciales (objeto a) que, de acuerdo con Safatle, señalan:

modos primários de vínculo nunca completamente integrados a representações globais de pessoas. Fiel ao materialismo da perspectiva psicanalítica, Lacan lembra que relações de amor são constituídas pela possibilidade de circulação, sob a forma de dom, de objetos que expressam modos pulsionais de vínculos inconscientes [...] que se colocam na exterioridade [...] No amor, o que causa o desejo não é a expressão de um sujeito, mas a presença do que, no sujeito, está dele mesmo separado. (*Circuito* 384-5)

definía, en el caso de la de Pedro y Matías. Hay, así, una fuga ante la posibilidad de producción de conocimiento inherente a este malestar: “pero un momento después, al repasar cada detalle, volvió a componer la complicada aunque armoniosa estructura total de la idea de sí misma que se había fabricado y reanudó el juego inextinguible.”

En el cuento de Guimarães Rosa, el narrador-personaje hace el camino inverso de Cornelia y de la madre de Matías. No desvía la mirada, sino que se permite ver para no más encontrarse en sus propios ojos. Convierte, así, su experiencia en fina percepción de la existencia, desnaturalizando las peculiaridades de la formación del sujeto.

En el archivo de Guimarães Rosa, mantenido por el Instituto de Estudos Brasileiros, de la Universidade de São Paulo, se comprueba que el escritor brasileño coleccionaba muchos artículos de periódicos, tanto aquellos que se referían a su obra como otros que le llamaban la atención y que posiblemente le servían de materia prima para pensar sus cuestiones literarias.

Así que, para terminar, menciono dos de estos artículos guardados por Rosa y que nos permiten rever algunas de las cuestiones aquí tratadas. Uno es un artículo crítico sobre “O espelho”, del 13 de marzo de 1966, en el cual su autora, Dirce Cortes Riedel, menciona que este cuento de Rosa no narra un hecho, sino que procura plasmar la experiencia existencial. El narrador, según Riedel, busca el *yo* detrás de él mismo, su “eu profundo”, llamando la atención de que el espejo “não soluciona a complicaçã do conto.” (JGR R9, 46).

De hecho, la respuesta no está en el espejo, en cuya superficie el narrador no podrá más encontrarse. Sin embargo, es curioso que otro artículo de periódico, este sin fecha, y guardado por Rosa, presente en su portada la foto de un gato que se mira en el

espejo. El título: “Les animaux ne sont pas ce que vous croyez”.

No es posible afirmar que este artículo periodístico se publicó antes de “O espelho”, tampoco que sería una de las fuentes de inspiración de Guimarães Rosa (un escritor de infinitas lecturas). Sin embargo, de cierta manera, la foto del gato frente al espejo dialoga con “O espelho”. La fotografía llama la atención a la existencia de una tercera mirada. No a la del gato, tampoco a la de la imagen del gato, sino a la mirada de nosotros, que creemos que miramos al gato; de nosotros, que creemos que nuestra razón sobrepasa la del gato y por ello podemos imaginar qué siente el animal y cómo ve el mundo. El cuento de Guimarães Rosa deconstruye esta tercera mirada, que es la de nuestra indefectible razón, que se arroga ver al otro según lo que conjeturamos que existe, esto es, según los límites miopes a través de los que excluimos al otro. Así que, a diferencia de los personajes de *Tiempo de silencio* y “Cornelia frente al espejo” que internalizan las exclusiones que se hicieron estructurales, el cuento de Rosa procura deshacer las exclusiones de la tercera mirada. De nosotros mismos.

CAPÍTULO 4

¿EN QUÉ ESPEJO SE PERDIÓ EL OTRO?

Y cuando los prisioneros se pusieron a hablar, tenían una teoría de la prisión, de la penalidad, de la justicia. Esta especie de discurso contra el poder, este contradiscurso mantenido por los prisioneros o por aquellos a quienes se llama delincuentes es en realidad lo importante, y no una teoría sobre la delincuencia.

Michel Foucault, “Los intelectuales y el poder”

4.1. Preámbulo

Este capítulo se dedica a examinar lo que se ha silenciado en algunas publicaciones periodísticas recientes. Propongo un ejercicio práctico. ¿Cómo leer estas materias periodísticas a la luz de la literatura de Ocampo, Rosa y Martín-Santos? ¿Esta lectura cambiaría? Pretendo así correlacionar sucesos publicados en periódicos de gran difusión como *El País*, *The New York Times*, *Le Monde*, *El Clarín* y *Folha de São Paulo*, con los textos narrativos de Silvina Ocampo, Guimarães Rosa y Martín-Santos –tanto los analizados en el capítulo anterior como algunos nuevos –, además de la película argentina *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella.

Los hechos comentados por los periódicos son tres. El primero se refiere a las declaraciones de la modelo australiana Essena O’Neill, según las cuales sus fotos, vinculadas a la publicidad de productos o marcas comerciales, no reflejaban la realidad porque su belleza no era suya exclusivamente sino obra del artificio fotográfico. De acuerdo con la modelo, las personas la admiraban por características que no poseía. En

oposición a esta situación, borra O'Neill su perfil en Instagram, una red social dedicada a que los usuarios suban fotos y videos.

El segundo se refiere a un artículo de 2012, escrito por una periodista llamada Danuza Leão y publicado en el periódico brasileño *Folha de São Paulo*, en el cual expresa, entre otros puntos, su presunta preocupación por la posibilidad de encontrar al portero de su edificio en las calles de Manhattan. Se trata de un artículo de opinión que revela un prejuicio sobre la ascensión social en Brasil.

El tercero se trata de un conjunto de reportajes que aborda el flujo de refugiados en Europa en el año de 2015 debido, sobre todo, a guerras civiles, en especial a las que se originaron de la “Primavera árabe”. Con “Primavera Árabe” me refiero a la serie de protestas populares que empezó en 2010 en la región del Sahara Occidental y en el oeste asiático. No evaluaré aquí las dimensiones históricas y los conflictos bélicos sino el hecho puntual relativo a la entrada de refugiados en países de la Europa Occidental, observando cómo se caracterizó la aceptación de muchos de estos inmigrantes a pesar de que se negara la entrada a miles de otros.

La película *El secreto de sus ojos* aborda un aspecto que nos permite releer los artículos periodísticos desde aquello que se esconde entre sus líneas, a saber, las exclusiones que están dentro de nosotros y que no vemos, pero desde las que aceptamos tácitamente la existencia de un mundo que cierra sus fronteras, la diferencia salarial entre hombres y mujeres y también la violencia contra la mujer, en sus más diferentes niveles.

El film de Campanella se centra en el personaje Benjamín Espósito (interpretado por Ricardo Darín), un agente judicial retirado que decide escribir una novela de tono biográfico sobre una investigación en la que él mismo participó como perito en el año de

1974. Se trata de un caso que no había dejado huellas del asesino, quien había brutalmente violado y matado a la joven recién casada Liliana Colotto (interpretada por Carla Quevedo) en un barrio de Buenos Aires.

Como se podrá observar, mientras la perspectiva de los artículos periodísticos se elabora desde aquellos que disfrutan de visibilidad *versus* los invisibles o, en otras palabras, por personas que participan de una estructura del poder en oposición a los que se quedan al margen de esta estructura, el film argentino pone de relieve lo que subyace en la perspectiva de quien narra la historia.

Inspirándome tanto en esta película como en los textos literarios, planteo una lectura que ponga de relieve la subjetividad que se puede aprehender de los textos periodísticos y que nos permita discernir por qué nuestras elecciones todavía reproducen los ideales corrientes de una cultura o, más bien, de una élite.

Así, en vez de creer, en el caso de Essena O'Neill, que efectivamente existe un mundo irreal instituido por imágenes de belleza disimulada, la pregunta más perspicaz es qué otro factor lleva la modelo a borrar su perfil en la red social. En el caso de los refugiados, se debe cuestionar qué significa aceptar un cierto número de refugiados en Europa y denegar la entrada a miles de otros. Por fin, en lo que concierne al artículo de Danuza Leão, además de visualizar un prejuicio de clase social en su artículo, la pregunta clave es: ¿por qué lo expresa con naturalidad sin darse cuenta de su prejuicio?

La aproximación de estos hechos publicados en periódicos a la luz de la reflexión teórica que suscita el tema de la locura nos permite cuestionar el exceso de la razón que encubre una experiencia estructurante de la subjetividad a través de la cual adquirimos una forma de conocimiento de nosotros mismos, a saber, el desamparo, afecto que nos

posibilita encontrar una potencialidad narrativa apta para quebrar la regularidad de la mirada.⁵⁸ Este capítulo, por lo tanto, se dedica a evidenciar el desamparo que se oculta, con el cual se puedan rescatar otras formas de lectura y de narrar historias que simbolicen nuestra condición humana dentro del proceso de reconstitución de la subjetividad.

Antes, sin embargo, hay un concepto teórico de la subjetividad que exige esclarecimiento. Se debe notar que la constitución subjetiva está intrínsecamente ligada a la movilización de los afectos. Conforme a lo postulado por Vladimir Safatle (48-51) en

⁵⁸ Conforme recuerda Vladimir Safatle (54), se puede comprender el desamparo como la suposición central que proviene de los trabajos de Freud, esencial en la reconstitución de los afectos en la medida en que permite la existencia de otros vínculos sociales. Freud (2878) menciona el término “desamparo” en el complemento que escribe para el texto “Inhibición, Síntoma y Angustia” (*Tomo III* 2833-83), de 1926. Postula Freud inicialmente que la angustia es un afecto que está en el origen de la existencia, ya que todos los seres lo experimentan en el nacimiento: “El acto de nacimiento en el hombre y en los animales superiores, como primera experiencia angustiosa individual, parece haber prestado a la expresión del afecto de angustia rasgos característicos.” (2837). La angustia como una necesidad biológica de la situación de peligro reaparecerá, conforme observa, en situaciones de represión y, particularmente, como síntoma en casos de neurosis e histeria. Pero Freud cree injustificado admitir que toda “explosión de angustia” sea equivalente a “una reproducción de la situación de nacimiento” (*idem*). Repensando su propio texto, Freud concluye que la angustia presenta rasgos que exigen nuevos esclarecimientos, uno de los cuales es la relación con el desamparo: “La angustia es la reacción primitiva al desamparo en el trauma, reacción que es luego reproducida, como señal de socorro, en la situación peligrosa” (2879). Aunque Freud no lo desarrolla sistemáticamente (Lacan lo hará en el Seminario de 1958-59, “El deseo y su interpretación”; el desamparo no será apenas una dependencia biológica), cabe señalar que el desamparo, según Rocha (336) en la relectura de Lacan, es el afecto que le permite al sujeto insertarse en el mundo del lenguaje “e deixa transparecer essencialmente uma falta fundamental, “*le manque à être*”, ou seja, uma falta-a-ser [...] que cuidado algum pode suprir [...]”. El desamparo es una vivencia arquetípica que, por repetirse a lo largo del tiempo, se vuelve experiencia. Cada uno de nosotros la experimentamos, primero en el nacimiento, y después durante la vida, en las experiencias de constantes separaciones, en nuestro modo particular de experimentar el dolor. La experiencia del desamparo está en la base de la constitución humana. Con ello quiero decir que muchas de las noticias que leemos en la prensa, como las que seleccioné aquí, evita que nos confrontemos con el más indefectible dolor, impidiéndonos, a la vez, encontrar soluciones reales a las situaciones de desamparo.

Circuito dos afetos, Freud comprende que los afectos permiten que los individuos produzcan sus propios valores y creencias para adoptar ciertos comportamientos y negar otros. Así, la superación de conflictos o de formas de sufrimiento exige la movilización de otros impulsos que llevan a un cambio de los afectos que formaron aquellos impulsos. Se puede afirmar, por lo tanto, que nuestra transformación ocurre cuando permitimos que diferentes formas de afecto (desde otras vías) pasen a constituirnos.

También debo subrayar lo que no es un objetivo de este capítulo, a saber, utilizar la lectura de los textos narrativos para comprender nuestro tiempo. Aunque resulte tentadora, esta finalidad no es adecuada. Igualmente, convencer a los estudiantes de que es importante leer a filósofos como Platón o Nietzsche para ayudar a comprender nuestra época es un gran equívoco, como lo ha afirmado Jeanne Marie Gagnebin (202), puesto que significaría considerar que el tiempo presente tiene más importancia que el pasado o que un pasado carece de dinamismo.

Así, el análisis de los textos narrativos del capítulo anterior no se subordina a los acontecimientos relatados por los periódicos. Sin embargo, la literatura y el cine abren un horizonte de interpretación capaz de romper la redundancia de lo que se nos presenta, valorizando la vida que no puede ser medible por el capital. El arte nos permite desconfiar de lo familiar. Muchos de los textos que leemos en periódicos, en entrevistas, en publicidades, o en los debates políticos hacen hincapié en reconocer lo familiar mientras que se abandona o se calla aquello que reside en el microcosmos de estos mismos discursos. La literatura, por lo tanto, nos ayuda a ver lo invisible.

Postulo que figura en nuestra contemporaneidad – y que los textos periodísticos funcionan como un escaparate – una tentativa inadvertida de asegurar la permanencia de

desigualdades e injusticias sociales, a pesar de los avances en los derechos humanos y la lucha por la igualdad de género. Este intento no gana visibilidad en los periódicos, cuya circulación acrítica produce en nosotros una aceptación incontestable. Así, al ignorarlo, nuestra subjetividad se elabora a favor entonces de los trazos de identidad establecidos y, por lo tanto, de la repetición de una historia de dominio. Los textos literarios, a su vez, van por el camino opuesto, mostrando la fractura de la identidad, las heridas abiertas, aquello que nos avergüenza. Los tres sucesos relatados en periódicos ponen de relieve una forma narrativa que consolida una identidad sin evidenciar su fractura.

Debo mencionar aún que la elaboración de esta hipótesis se inspiró en la obra *Si mismo como otro*, específicamente en el análisis de Paul Ricœur sobre la novela de Robert Musil, *The Man Without Qualities*, cuya narración nos muestra la anulación del personaje. Antes propiamente de exponer en líneas generales el libro de Musil, es necesario presentar el concepto de identidad narrativa desarrollado por el filósofo francés.

Afirma Ricœur que el transcurso del tiempo borra el sujeto porque éste mientras narra, se transforma. Sin embargo, hay algo de su identidad que no cambia cuyos fragmentos, aunque revelen tratarse de un mismo sujeto, implican una identidad transformada porque se constituye en *otro* (el *mismo* como *otro*). Así, es la identidad narrativa que permite rellenar un intervalo abierto entre la oscilación de la identidad-*idem* y de la identidad-*ipse* o entre la “persistencia del carácter” y la “manutención de sí en la promesa” (Ricœur, *O si mesmo como outro* 126). Por eso la identidad narrativa es la que da cuenta de la permanencia del sujeto en el tiempo porque integra el sujeto a los acontecimientos desde las discontinuidades que lo atraviesan a lo largo del tiempo.

Volviendo a la novela de Musil, escritor austríaco: se trata de un libro grande, dividido en tres partes. Me centro apenas en la primera, que es la presentación del protagonista, Ulrich, un matemático que intenta explicar cuál es el sentido de la vida, pero fracasa en su tentativa porque expresa una cierta indiferencia no sólo ante la vida en sentido amplio, sino ante a sus propias cualidades. Según Ricœur (*O si mesmo como outro* 157), hay casos en que la supresión de la mismidad, como es el caso de esta novela, lleva al desnudamiento de la *ipseidad*. Concluye Ricœur (180-1) que en estos casos-límite se revela una dialéctica entre una autoafirmación y un auto-apagamiento en la medida en que lo que deja de ser imaginado por el *yo (sí)* se convierten en crisis existencial del ser.

Aunque Ricœur observa este caso-límite en la literatura, algo similar ocurre en los hechos periodísticos que analizo. Cuando el desamparo deja de figurar en las experiencias del sujeto, se asfixia la consciencia de sí que conduce entonces a un proceso semejante al vivido por el personaje Ulrich, de autoafirmación y auto-exclusión. De este modo, si el sujeto se determina a menudo desde los predicados ya conocidos, esto es, desde las narraciones con las cuales siempre estuvo en contacto, se refuerza una identidad sin apertura a la formación de un sujeto político o, si queremos, sin la fuerza de la imaginación que libere el *sí* de su crisis y de la opacidad del mundo.

A continuación, retomo los textos de Silvina Ocampo, Guimarães Rosa y Martín-Santos y los relaciono con el primer hecho periodístico, sobre la modelo Essena O'Neill.

4.2. Mirar sin verse

Como lo expuesto en el capítulo precedente, los personajes de los cuentos

“Cornelia frente al espejo” y “O espelho” recuerdan sus experiencias ante un espejo. Ambos expresan cierto malestar porque se ven en vidas que no parecen suyas, aunque sean los sujetos de las acciones. En el caso del cuento rosiano, el narrador permite ser atravesado por otros afectos, deformando, así, utilizando las palabras de Gilbert Durand (32), las “copias pragmáticas” que provinieron de la percepción. Debe, por lo tanto, reformular un “trayecto antropológico” asimilando otras interrelaciones y representaciones a partir de deseos y pulsiones del sujeto, pero en otra dinámica organizadora de imágenes que le permita desnaturalizar las relaciones entre objetos, personas y cosas hacia la reestructuración de su propio mundo interior.

En los dos cuentos llama la atención la tentativa de separación de las imágenes que han formado los personajes, quienes, a su vez, hacen una metalectura de la constitución de la subjetividad. De ahí la presencia del espejo como objeto fundador de la formación del *yo* y desestabilizador, desde el cual uno se puede ver separado de sí mismo para que siga transformándose en *otro*. En este proceso estético y simbólico no hay la pérdida total de uno mismo. Existe, más bien, en términos ricœurianos, un reencuentro de sí siendo *otro*.

La reinención de los personajes depende de su narración. Así que los protagonistas, mientras narran, aumentan una distancia entre lo que fueron y lo que son, su *venir-a-ser*. El narrador rosiano, al entrar en un edificio público, ve en un doble espejo un monstruo que simboliza su vanidad. Lo mira, pero no huye de esta imagen. Aprende así a correr el riesgo de no verse más. Cornelia, por otro lado, perderá a su propio *yo* porque mientras narra, aumenta la intensidad de un dolor con el cual se identifica.

Se debe así señalar otra diferencia entre los cuentos. El narrador rosiano se

reconstituye reconociendo y disminuyendo la intensidad de su desamparo (“Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona”, Rosa 118; “[...] ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei [...]”, Rosa 119). Ya Cornelia no hace sus pérdidas conscientes. Así que la protagonista no se aleja suficientemente de los acontecimientos para hacerlos presentes. Por eso no se da cuenta de que su discurso ya era un discurso formulado previamente por otro.

En *Tiempo de silencio*, la madre de Matías, frente a un espejo, percibe una distancia entre su *yo* y las creencias de sí. El malestar adscrito en sus ojos, sin embargo, pronto se desvanece. Sigue siendo identificada según una mirada masculina que la proyecta en el espejo.

En resumen, lo que los tres textos literarios presentan en común es una percepción – prolongada o breve – de algo que vuelve los personajes frágiles sin que antes lo hubieran notado: la vanidad, en el cuento de Rosa, la ausencia del amor, en el caso de Cornelia, el culto superfluo de una belleza que es la renuncia a una consciencia transformadora del mundo, como es manifiesto en *Tiempo de silencio*. El espejo no les revela un trazo de identidad. El espejo revela lo que pueden dejar de ser, ofreciéndoles entonces la posibilidad de inscripción en el tejido de otra narración.

Con esas consideraciones paso entonces al análisis de las declaraciones de Essena O’Neill publicadas en algunos de los más conocidos periódicos del mundo.⁵⁹

⁵⁹ Se puede encontrar la declaración de O’Neill o referencias a su acción en muchos de los más conocidos periódicos como: *Clarín* (Fesquet, 04/Dec/2015); *The New York Times* (Bromwich, 03/Nov/2015); *Washington Post* (Izadi, 05/Nov/2015); *Folha de São Paulo* (Gonzaga, 03/Nov/2015); *El País* (López, 04/Nov/2015).

La crítica de Essena O'Neill apunta a un abismo entre las imágenes publicadas en redes sociales y la vida cotidiana. De acuerdo con sus declaraciones, sus propias fotos no reflejan quién es, puesto que están hechas de una perspectiva que invierte el cuerpo de la mujer de un simulacro de belleza, convirtiendo lo femenino en objeto de consumo. En este sentido, es similar a la escena de *Tiempo de silencio*, en donde la madre de Matías no ve en el espejo lo que es, sino un discurso tradicional que habla por ella.

En los dos casos, la imagen reflejada es la de la falsificación de la realidad, porque detrás de esta máscara no se puede encontrar nada más que lo inverso concreto de la vida, el “espectáculo”, en término de Guy Debord.

Sin embargo, y este es el punto más sensible, la modelo no logra vislumbrar que sus propias actitudes están hechas de las mismas apariencias a las que se opone. Ella sigue siendo admirada ya no por las imágenes sino por sus críticas.

Eso se hace patente cuando resalta, en el video en el que denuncia la perversidad de la industria de la moda (disponible en el artículo publicado por *Le Monde*), los miles de mensajes y gestos de aprobación que ha recibido. Así, la modelo repite una narración promocionándose en las redes sociales sin ahora, paradójicamente, formar parte de ninguna. O'Neill intensifica entonces la dimensión virtual de su presencia desconectándose de la propia pantalla.

Su actitud es distinta de la del narrador rosiano quien, en el encuentro con su imagen, se da cuenta de su desmesura. Es la no negación de este contacto que lo libera de lo que se le “obstrui o crescer da alma” (Rosa 120). El encuentro entre O'Neill y sus imágenes no le revela su descomedimiento. Al contrario, su propia crítica le permite proyectarse todavía más.

En otras palabras, O'Neill denuncia una lógica perversa que no es del todo desconocida por nosotros: la de las imágenes que reflejan una felicidad o un cuerpo ideal y que incitan una búsqueda de lo inexistente. Sin embargo, el punto que se debe destacar no es el hecho de que una modelo nos haya alertado sobre el fingimiento.

Aunque O'Neill tenga más de setecientos mil seguidores, es evidente que muchos de nosotros no la conocíamos antes. De este modo, O'Neill puede denunciar la disimulación de las fotos, pero no es capaz de romper totalmente con aquello que se encuentra en el núcleo mismo que la proyectó: el deseo por el reconocimiento. Mientras el cuento de Guimarães Rosa pone de relieve la vanidad, la actitud de O'Neill la disfraza. Al respecto, cabe explicar entonces por qué expresa O'Neill este deseo de reconocimiento.

En primer lugar, se debe destacar que la modelo se opone al propio sistema que le permitió reconocimiento, a saber, el sistema capitalista. Pero sabemos que el capitalismo se autoalimenta de las críticas hacia él mismo, transformando las relaciones entre personas en algo mensurable o comercializable, como lo ya notó Karl Marx. Luego se puede presuponer que la actitud de la modelo no sólo refleja la estética capitalista, sino que la incorpora.

Con eso no pretendo decir que el objetivo de O'Neill fuera ampliar su fama, combatiendo las redes sociales que la habían proyectado como modelo. Seguramente no, tampoco se debe afirmar que su gesto fuera una estrategia de mercado. Sin embargo, se debe aclarar que la lógica inmanente de las redes sociales – que convierte a todos nosotros en protagonistas, dando forma a nuestra vanidad – figura en la actitud altruista de O'Neill. Por lo tanto, ella puede haber comprendido muy bien qué pasaba con las

imágenes que contenían más ilusión que realidad; sin embargo, hay algo de lo cual no se desvinculó, como he dicho anteriormente: de la necesidad de reconocimiento convirtiéndose, y esta es la novedad, su propio desamparo en mercancía.

Se demuestra así cómo establece su constitución subjetiva: aceptando la propia lógica inmanente del sistema capitalista, en la que la vanidad, lejos de ser un pecado capital, pasa a adquirir valor de mercado, figurando en nuestro circuito de afectos y contribuyendo a modelar un cierto horizonte de expectativas con relación a lo que sería una forma narrativa aceptable (y por lo tanto digna de replicación). Así, la propia crítica de la imagen garantizó a la modelo nuevo protagonismo dentro del mismo tejido narrativo de luces y focos encendidos.

Para ampliar la comprensión de las declaraciones de O'Neill, presento a continuación los aspectos que conciernen a la formación de la subjetividad desde el marco teórico psicoanalítico y de la materia literaria.

4.2.1. Verse sin mirar

*Espejito, espejito mágico en la pared, dime
una cosa, ¿quién es entre todas las damas de
este reino la más hermosa?*

Hermanos Grimm

De acuerdo con Jacques Lacan en “The mirror stage as formative of the I function”, texto que se encuentra en *Écrits*, el momento en que el niño se identifica en el espejo, o sea, cuando reconoce su imagen reflejada en un objeto material, empieza a adquirir un nuevo tipo de experiencia originada con la relación entre los movimientos que

realiza y la imagen virtual de estos movimientos que son, en última instancia, una realidad duplicada de sí. El niño percibe su cuerpo de modo individualizado y no más como una proyección o fusión entre el cuerpo de la madre y el suyo.

Antes de Lacan, Sigmund Freud (*Tomo III* 3018-20) en “El malestar en la cultura” defendía la idea de que un bebé se desvincula de una “masa sensorial” cuanto más integra sus sensaciones internas en su mundo exterior. Tanto el hambre como sentimientos de dolor y displacer llevan al bebé, por un lado, a abolir un bienestar previo y, por otro lado, corroboran la creación de diferencia entre los límites de un mundo interior y de un mundo exterior. Hay algo que se encuentra fuera del cuerpo del niño que sacia su malestar o inseguridad contribuyendo así al incremento de la percepción de que el *yo* no alcanza una plenitud en sí mismo.

Establece Freud que el discernimiento entre lo interior (lo que pertenece al *yo*) y lo exterior (lo que se encuentra en el mundo) le ofrece al niño el principio de realidad. Lacan, a su vez, expande esta comprensión conectando este principio con la formación del *yo* mediada por el espejo, fase según la cual el niño asume una imagen de sí, lo que implica una reestructuración de su subjetividad a causa de una relación enteramente nueva entre su cuerpo y la realidad.

Conjetura Lacan que la imagen especular es una especie de matriz simbólica de un *yo* en el momento anterior a formar parte de la identificación con el otro. Es como si en la propia identificación entre uno mismo y su imagen existiese la potencialidad de identificación con el otro, que es anticipada por el propio *yo*. En el curso del desarrollo de la subjetividad, luego después de la fase del espejo, que es la etapa inicial de formación

del *yo*, habrá lo que Lacan nombra dialéctica, estadio en el cual se establece el enlace entre el *yo* y las situaciones elaboradas socialmente.

La formación del individuo, por lo tanto, es una transformación continua hacia un conocimiento que se consolida con el Otro. En otras palabras, un niño madura a través del conocimiento que viene mediado por el deseo del Otro. La imagen especular es la que anticipa esta mediación puesto que “expone” el *yo* a un universo y lo prepara para una comprensión que se forma entre un mundo dinámico y su proceso de individuación. El *yo* percibe entonces que, si bien está separado de este mundo, no deja de constituirse a través de éste.

La discusión sobre la formación del *yo* no fue objeto exclusivo del psicoanálisis. La literatura también la aborda desde otros matices. Un ejemplo es el cuento “O espelho”, de Guimarães Rosa, que pone en escena una constitución que se establece a partir de lo que se deja de ver agudizando así una distancia entre su hacerse visible (su percepción) y su revelación (reconocerse). Conforme lo ya discutido en el capítulo 3, desde la imagen de un *yo* monstruoso el narrador empieza un proceso de *desidentificación*. Este es un contrapunto no sólo si lo comparamos con la teoría psicoanalítica, también dentro de la propia tradición mitológica.

La imagen de la ceguera en muchos mitos y leyendas, según Gilbert Durand (92-3), ha adquirido, junto con la senectud, el sentido de fragilidad del intelecto. Así, si la imagen en el espejo, desde el punto de vista psicoanalítico, tenía como función inicial la formación del *yo*, la ceguera desempeñaría papel opuesto en el sentido de que este *yo* perdería su individuación. No en vano afirma Durand que en el transcurso del tiempo la oscuridad fue negativamente valorada de modo que hubo una conexión entre los símbolos

nocturnos y los símbolos considerados de decaimiento de la condición humana.

Guimarães Rosa subvierte justamente la conexión triple entre oscuridad, ceguera y fragilidad.

En “O espelho”, el “total desfiguramiento” del narrador no se debe a la pérdida de la visión, tampoco esta experiencia ocurre en la oscuridad. El escenario es un “campo liso”, “abierto como el sol”, de “agua limpiísima”. La pérdida de su imagen y su pregunta, si no sería entonces un desalmado, vienen con rayos luminosos en una narración cautivadora que toma la palabra reflejada en su otra revelación. Aunque el narrador está circundado por la claridad y la visión de la luz, es incapaz de verse en el espejo; incapaz especialmente, y esta es la pérdida más fuerte, de ver a sus ojos.

El narrador, antes, había buscado trabajar otro “modelo subjetivo”, lo preexistente. Empezó a mirarse en diferentes momentos, cuando tenía ira, odio, miedo, orgullo. Se enteró de que, en estado de odio, de ojo contra ojo, lo que uno odia es a sí mismo. El rostro “cambiaba permanentemente”, pero los ojos permanecían inmutables.

Con el tiempo, el narrador, para recuperar la imagen de sus ojos, busca otra tomada de consciencia y acaba perdiendo, paradójicamente, la capacidad no sólo de percibir la luz, sino de reconocerse. El regreso de su percepción ocurre dentro de su más sensible debilitamiento. No se trata, empero, de volver a un estadio “saludable”. Dentro de nuevo escenario y alejándose de la irreductibilidad de su condición y experiencia aprende a reformular su subjetividad integrando como suyos su fragilidad y lo que le provocó la pérdida de la visión de sus ojos. De ahí su transformación como otro de sí que se había borrado del espejo.

Lo que sirve entonces de matriz para el proceso de reformulación del *yo* es su propio malestar, a través del cual se abre a su reinvención.

En suma, mientras que la teoría de Lacan pone de manifiesto que la imagen del *yo* proyectada en el espejo funciona como matriz de identificación por medio de la cual el propio *yo* se vuelve otro abriéndose a los horizontes de la realidad, en el cuento de Guimarães Rosa la matriz de identificación es la pérdida de la imagen, un malestar que lleva el narrador a disolver las relaciones de identidad entre el *sí mismo* y las cosas del mundo. Necesita perderlas para reencontrarlas; necesita ser testigo de su historia, alejado plenamente de ella, para despertarse críticamente y de modo trascendental, asumiendo su lugar, su palabra, en fin, su subjetividad. A diferencia de Narciso, que muere porque no se reconoce en el espejo de la laguna, esto es, no se ve como el otro de sí reflejado porque le falta la concepción de alteridad. El narrador rosiano recupera una historia que expresa su mundo interior porque se permitió dejarse llevar por los peligros, superando el miedo hacia el encuentro con el Otro.

Su formación no se desarrolla en fases, como la que presupone la teoría lacaniana, sino de modo circular, discontinuo, a través del cual el narrador necesita formarse (“descubro”), desintegrarse (“deduzo”/ “deduzco”, del latín *deduco – ere*, “retirar”) para, después, reencontrarse (“rebusco”). No hay un regreso al estadio en el cual un bebé se percibe indiviso al cuerpo de la madre. Por lo contrario, él adquiere otro reconocimiento de sí porque, al aceptar el malestar, disminuye los contratiempos de este espanto, retomando su singularidad.

Al final, refiriéndose a los acróbatas italianos, una alusión al arte, al movimiento y, específicamente, a lo que los antecede, a saber, el repique del tambor, afirma que las

expresiones “amortiguadas” y “comunes” necesitan otros “toques” (en portugués, *timbres*), “aciertos” nuevos. Subraya, con ello, una integración de los sentidos humanos. La referencia al ritmo no es casual. El ritmo está hecho de flujo, de dinamicidad, un aspecto inherente al ser humano, ya que la propia división celular, desde las primeras horas, se coordina rítmicamente.⁶⁰

Suzi Sperber en *Signo e sentimento* llama la atención al hecho de que en *Primeiras Estórias* el lenguaje presenta una “distancia de nombre a nombre”, como si se eliminase la acción. La acción es apenas un punto inicial, ya que los personajes y el mundo trascienden las funciones referenciales, los argumentos,

já não se mostram mais recipientes da Cifra. Nem a dialética é suficiente para revelar a verdade. A verdade não deve ser revelada; precisa é ser re-velada. Por isso é preferentemente necessário negar as coisas; segue-se que é preciso negar a própria estória, porém, não pelo silêncio, senão pela palavra, para refazê-la, para re-valorizá-la. (Sperber 99)

⁶⁰ El ritmo y la musicalidad son aspectos caros de la obra de Guimarães Rosa. Como ejemplo, en la mitad de la novela *Grande sertão: veredas*, hay la referencia a una canción popular, de Siruiz (cf. Sperber, *Mandala*), sugiriendo que la música está en el núcleo del sujeto, de su formación. Guimarães Rosa en carta a su traductor alemán, Curt Meyer-Clason, menciona que Antonio Candido, uno de los mayores críticos literarios brasileños, había señalado que su novela obedecía a un desarrollo musical. Según Rosa, pocos se dieron cuenta de que *Grande sertão: veredas* debía ser leído como un poema grande (Rosa, *Correspondência* 115). Otro ejemplo que no se puede dejar de mencionar es el cuento “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Madre e hija de Sorôco se vuelven locas y cantan una canción incomprensible a todos (cuento que analizo en el capítulo 5).

Las palabras en sí son un espejo porque reflejan una posibilidad de sentido que se les ha asignado. El narrador rosiano es sensible a ello y aprende a desmitificarlas, alejándolas de sus significados para que haya un redescubrimiento. Es por eso que el narrador ve la vida como experiencias que no son otras que las tejidas por palabras inscritas en un circuito de desorganización y de reconstrucción que el sujeto opera según sus propias elecciones, apropiándose de su mundo.

Ahora bien, Essena O'Neill visualiza una inconsistencia entre el mundo en el que vive y el mundo en el que están sus imágenes. Sin embargo, no los transforma en la medida en que no formula una crítica acerca de las asociaciones equivocadas entre mujeres y productos o entre la vejez y la pérdida de la belleza. O'Neill no logra alcanzar una "consciencia máxima posible", en los términos de Lucien Goldmann, porque no se desposee de los atributos de modelo con los cuales se identifica.

Debo aclarar que esta no es una crítica a O'Neill. A través de este ejemplo quise evidenciar nuestra dificultad de observar críticamente qué sostiene la difusión de declaraciones como estas. Nuestros ojos están acostumbrados a un patrón de mundo. Si no los desacostumbramos, la vida sigue siendo articulada en descompás, y contemplada desde los mismos ángulos de visión.

4.2.1.1 La ambigüedad en la escritura de Silvina Ocampo

Diversos textos de Silvina Ocampo permiten ver, por otro lado, las fracturas de un mundo que se nos presenta con un ropaje elegante, pero con el interior corroído. Es el caso del cuento "El impostor" y de dos manuscritos de la escritora argentina, uno de los

cuales, un dibujo, sin fecha, ambos disponibles en el departamento de obras raras y colecciones especiales de la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton.

Empiezo por uno de los manuscritos que es un breve relato acerca de un personaje llamado Nadia, quien se hace totalmente dependiente del reconocimiento del otro para constituirse. Aunque percibe este desamparo, Nadia no deja por ello de identificarse con él.

En los cuentos publicados de Silvina Ocampo no hay referencia al personaje Nadia, aunque las ideas de este borrador reaparecen desarrolladas, según entiendo, en otras escrituras, como en “Cornelia frente al espejo”, como se puede averiguar en este pasaje del manuscrito: “me miro en los espejos o en las vidrieras de las tiendas y no me encuentro o encuentro partes de mí misma: la boca, los ojos, los dientes, por ejemplo.” Este comienzo recuerda el final del cuento sobre Cornelia quien, al perder la imagen de sí en un espejo roto, acaba perdiendo el propio poder reflexivo, lo que interrumpe su narración y por lo tanto su reconstitución subjetiva.

La escritura de Ocampo nos permite reflexionar acerca del caso de Essena O’Neill. El personaje de ficción, Nadia, es incapaz de ver la subyugación de las mujeres. Eso se debe a que se silencia la subyugación y deja de figurar en una consciencia crítica.

Sin embargo, Nadia se esfuerza para mostrarse visible, aunque sea sistemáticamente ignorada por los demás personajes. Intenta incluso ser modelo, pero el director de moda reclama que los vestidos no pueden presentarse solos como si estuviesen en un espantapájaros. Una actitud similar también la presentan los demás personajes masculinos: Nadia es descalificada en su actividad profesional y destituida de su condición de sujeto. Al final, la protagonista, que desde el comienzo se nombra

también como “nadie”, duda de su existencia, afirmando que se había dado cuenta de que no había nacido.

A este personaje femenino le falta reflexividad para comprenderse a sí sin identificarse con otras opiniones. Nadia se identifica con la imagen que la mirada masculina proyecta sobre lo femenino, similarmente a lo que ocurre con la madre de Matías, de la novela de Martín-Santos.

Es interesante que este aspecto reaparezca en los dibujos de Ocampo. En uno de ellos (Firestone, *Folder 65*), una mujer lleva un vestido hecho de una jaula con pájaros, que es una metáfora de la libertad encarcelada. Ella misma parece no darse cuenta de la simbología de su ropa, que posiblemente refleje su condición. En el referido dibujo, Silvina Ocampo lo titula como “Mujer convertida en jaulas involuntarias”.

Cabe señalar que este dibujo no ilustra el cuento sobre Nadia. Aunque forma parte del mismo archivo, pertenece a una carpeta en la que se reúnen otros dibujos hechos por Silvina Ocampo. Como en otros manuscritos, sus diseños tampoco tenían fecha, de modo que no se puede establecer cronológicamente una conexión entre su escritura y su pintura.

Este dibujo aborda un tema que se correlaciona con otros cuentos de Silvina Ocampo como “Las vestiduras peligrosas” (*Los días de la noche*, 1970), analizado en el capítulo anterior, en el que los vestidos que lleva Artemia anticipan una violencia que se ha naturalizado y de la cual el personaje no logra desvincularse. Es como si la protagonista, sin poder de decisión, hubiese incorporado la indiferencia del otro, que le ciñe a un destino.

4.3 Lo invisible

“Todo se parece a otras cosas.” (Ulla 145). Esta es una frase de Silvina Ocampo en entrevista a Noemí Ulla en respuesta a los cuentos de *Autobiografía de Irene* y de “El castigo”. Con ello, afirmaba Silvina Ocampo que la realidad puede ser siempre otra, esto es, que existen posibilidades a través de las cuales el sujeto, al llevar a cabo sus opciones, puede valorarlas de manera totalmente distinta, lejos de estar condicionado por cierto poder.

Como hemos visto en el caso de O’Neill, esta ve sus fotografías como producto de una realidad deformante, subordinada a las agencias de moda. Su sentimiento es de impropiedad, pero vuelve a constituirse según los mismos patrones que juzga combatir.

Los próximos dos hechos periodísticos que evalúo también tienen que ver exactamente con experiencias que dejan de circular. Debo aclarar que las discusiones de estos sucesos periodísticos tienen el objeto de interrogar nuestra actualidad como acontecimiento, señalando las problematizaciones que deben redefinir nuestras percepciones.

Uno de ellos se refiere a un artículo escrito por Danuza Leão, publicado el 25 de noviembre de 2012 en *Folha de São Paulo* respecto a la ascensión social en Brasil; y el segundo, a la entrada de refugiados en Europa debido a las guerras civiles en Oriente Medio.

Empiezo por el texto de la periodista Danuza Leão, según el cual viajar a ciudades como París o Nueva York ya no era tan agradable como había sido en el pasado, porque en este momento el acceso a estos lugares está al alcance de muchos y lo único que

interesa es poseer lo que casi nadie puede obtener. En este sentido, la periodista menciona que podría encontrar en las calles de Manhattan al portero de su edificio.

Se destaca en este artículo de opinión un prejuicio, puesto que la idea que defiende se opone a las conquistas de las clases sociales menos favorecidas. Además, defiende implícitamente la idea de que viajar a otro país sea derecho exclusivo de una única clase social. El prejuicio no se restringe a un deseo velado de quitar de un ciudadano con bajos ingresos las oportunidades que las clases acomodadas siempre tuvieron. El prejuicio no anunciado es considerar la posibilidad de ascensión social como una amenaza.

De modo similar, podemos observar este mismo sentimiento en el segundo suceso, referido a los refugiados que intentan entrar en Europa. El viejo continente ha recibido un intenso flujo de personas que han abandonado sus casas en muchos países del Oriente Medio y norte de África por causa de varias guerras civiles.

El 26 de agosto de 2015, el periódico español *El País* había publicado un artículo sobre el esfuerzo de Europa por aceptar a los inmigrantes, un acto que Bruselas llamó “solidaridad europea”. La llegada a Alemania el 5 de septiembre de 2015 de una inmensa masa de caminantes, fue motivo de celebraciones y promesas de nueva vida, como se puede ver en el artículo publicado por el periódico *The New York Times*.⁶¹

Protagonizado por la primera ministra alemana, Angela Merkel, y por el presidente francés, François Hollande, el acto implicaba la apertura inmediata de centros de acogida de los inmigrantes.⁶² Paradójicamente, el artículo publicado pocos meses

⁶¹ Véase en: Bennhold *et alii*. *The New York Times*. 05. Sept. 2015.

⁶² Véase en: Müller *et al*. *El País*. 24. Ag. 2015.

después por *El País*, el 11 de noviembre de 2015, estampaba las restricciones que se les impusieron a los inmigrantes. El acto de solidaridad europea parecía algo aislado.

Posiblemente hay dos factores que expliquen este cambio. Primero, la idealización de la ayuda humanitaria nacida de un sentimiento de culpabilidad europeo, para saldar la deuda histórica que tiene con estos países desde la época de dominio imperialista y explotación sistemática. Pero no se debe olvidar tampoco, y este es el segundo factor, que en Europa siempre hubo un control rígido contra los refugiados, incluyendo la construcción de vallas erigidas por diversos países como Alemania, Austria, Hungría, Croacia, Eslovenia, Suecia, y otros, conforme lo aclara el periódico español.⁶³

Hay dos similitudes entre el artículo de Danuza Leão y la aceptación de una parte de los refugiados en Europa. Primero, afirmar que todos tienen acceso a viajar a lugares caros que habían sido antes destinos exclusivos de una pequeña clase adinerada es una desfachatez que parece pretender eximir las propias acciones gubernamentales y de la sociedad civil de trabajar para la desaparición de las enormes diferencias sociales que existen en Brasil. Si de hecho creemos en la afirmación de que es posible encontrar a personas que pertenecen a clases con bajos ingresos en una de las ciudades más caras del mundo, no significa que puedan disfrutar de las mismas atracciones que puede ofrecerles la ciudad. Al enunciarlo, la periodista crea falsamente una imagen de que ha existido una transformación social a este nivel, a la vez que le asegura a una élite la permanencia de su estatuto.

⁶³ Véase en: Abellán, L. *El País*. 12. Nov. 2015.

Ya en relación a los inmigrantes, se observa que, aunque Alemania recibió un número elevado de refugiados, este gesto, a pesar de su importancia en el actual escenario político, es insuficiente y no se configura como solución.⁶⁴ Estas inclusiones, que son imprescindibles, también pueden comportar un problema en la medida en que la imagen de aceptación de un contingente de inmigrantes produzca la sensación de deber cumplido. Cabe recordar que el número de muertes, especialmente de niños, en los países del Oriente Medio donde sigue la guerra civil es terrorífico y no ha cesado de aumentar. Más horrendo resulta aún que estas muertes no provoquen ningún cambio efectivamente profundo en nuestra actitud, que implique que salgamos de nuestra zona de confort moral.⁶⁵

Ningún refugiado deja su país por voluntad propia, sino porque es imposible permanecer dentro de una zona de conflicto. Cuando las cámaras fotográficas captan las imágenes de lanchas inflables llegando a Europa, hay otras imágenes que se quedan atrás: las que mostrarían la motivación desesperada de estas personas, imágenes que no queremos ver. Evitamos mirar aquello que se nos presentaría como irreconocible.

La respuesta de las políticas de ayuda a los refugiados trata la cuestión como si fuera una crisis, lo que es suficiente para fortalecer las fronteras (se ha utilizado la palabra “crisis” muchas veces, lo que implica que un día esta situación terminará). Lo

⁶⁴ Los datos referentes al número de refugiados que ha recibido Alemania, según los más diversos periódicos, varían mucho. De acuerdo con el ministro alemán de Relaciones Exteriores, Frank-Walter Steinmeier, en su declaración en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 1 de octubre de 2015, este número sería alrededor de seiscientos mil refugiados.

⁶⁵ Según la Agencia de Refugiados de las Naciones Unidas, en el año de 2015 el número de personas desplazadas en todo el mundo es de 65,3 millones, de las cuales 12,4 millones dejaron sus países debido a conflictos o persecuciones.

cierto es que se trata de un conflicto extremado y permanente, cuya solución exigiría la creación de condiciones de desarrollo humano para que la población civil no se viera obligada a dejar sus hogares. Habría que eliminar los sectarismos, la violencia, la ausencia de diálogo, la venta de armas, y la disputa por el poder de muchos grupos diferentes.

Todos estos aspectos reciben una herencia histórica, creada por muchos de los propios países aliados que después de la primera Guerra Mundial ocuparon Constantinopla y el Imperio Otomano, definiendo así fronteras y separando estados como el Líbano, Alauita, Monte Druzo, Alepo y Damasco con la finalidad de promocionar el sectarismo cultural y religioso, estrategia que garantizaba a los países como Francia e Inglaterra el dominio de la región. Siria, por ejemplo, sólo se convierte en un país independiente en 1947 después de veintiséis años de dominación francesa (*cf.* Lacerda, Silva, Nunes 103).

Otra similitud entre la no aceptación de refugiados en Europa y el texto de Danuza Leão se refiere a una doble creencia: primero, que la presencia extranjera o de una clase subalterna en lugares considerados de prestigio social se vuelva una amenaza porque supuestamente crearía un sentimiento de pérdida de valor social o reputación, a pesar de que la lógica del merecimiento sea una falacia, porque naturaliza privilegios no inmanentes. La segunda creencia es la pérdida de la identidad, una identidad que se cree estar forjada desde los supuestos valores considerados europeos o clasistas, capaces de aglutinar todo lo que el individuo puede poseer o ser.

Es importante resaltar que constituimos nuestra subjetividad desde un lenguaje que no está en pos de uno mismo sino en una relación dialéctica entre los sujetos. Se

puede afirmar, de este modo, que la mayor pérdida – especialmente con la imposición de muros y vallas – es de la alteridad, porque, de acuerdo con Néstor García Canclini (34), ya no nos abrimos al otro y, por lo tanto, dejamos de resignificar el mundo.

En conclusión, lo que no se puede encontrar en los periódicos, ni en la novela de Martín-Santos, es qué piensan los refugiados sobre los europeos, qué hablaban las mujeres, personajes de la novela de Martín-Santos.⁶⁶ Los periódicos, a su vez, entablan un monólogo refiriéndose al otro desde su ausencia.

⁶⁶ La pérdida de la voz es más contundente en los personajes femeninos. Conforme ha observado Labanyi (156), se aprehende lo femenino en *Tiempo de silencio* por medio de los “silencios de un discurso contradictorio” y, como no hablan, se permite la puesta en escena del “libre juego del deseo masculino”. La madre de Florita, mujer del Muecas, es aquella que “había sido muy callada” (Martín-Santos 120) y, no obstante, es la única mujer que recobrará su voz al final, liberando a Pedro, que no pudo articular su defensa en la comisaría. Vale la pena mencionar que el narrador, asumiendo la perspectiva de Muecas, observa enseguida: “[...] y Muecas no recordaba un timbre tan agudo de su voz desde los primeros días, sobre los campos de trigo en la vega del Tajo.” (Martín-Santos 120, subrayado mío). La madre llora ante la muerte de Florita con el mismo tono de voz que ha llorado, entonces, cuando conoció al Muecas o, más bien, cuando él la violó. El Muecas se acuerda de ya haberlo oído antes, en referencia, entonces, a la violencia sexual que cometió hacia su mujer. Lo que no divulga es la violencia que desea subrepticia, porque adopta el punto de vista de quien la perpetró. También se caracteriza a Dorita, la novia de Pedro, desde el silencio, siendo ella la “sirena silenciosa” (Martín-Santos 115). Sabemos, según Labanyi (157), que las sirenas en la leyenda cantan y, como en *Odisea*, intentan seducir a los hombres para llevarlos al fondo del océano. Incluso en la aventura homérica se usurpa la voz femenina. Las sirenas son las que cantan, pero que no logran alcanzar su objetivo principal debido a la astucia de Ulises, que se ata junto a un mástil y pone tapones en los oídos de sus marineros para que sigan remando sin escucharlas. En *Tiempo de silencio* esta usurpación es más drástica. Una sirena sin voz no comportaría riesgo y sería una ilusión con la que sueña la voz masculina, que la caracteriza por medio de la fetichización. Afirma Jo Labanyi (157): “Le molesta escuchar a Dorita hablar porque su imagen no coincide con la imagen que había proyectado sobre ella.” Esta proyección, de hecho, se configura como mecanismo de defensa de Pedro, a través del cual oculta de sí mismo sus propios temores. Su tentativa es afirmarse según una imagen de superioridad, pero no la posee. En el encuentro con su fragilidad, acabará proyectando sobre las mujeres mayores, a saber, doña Luisa (propietaria del burdel), y la dueña de la pensión (la abuela de Dorita), la figura de la madre devoradora, una madre que asume valores patriarcales en la época del franquismo.

4.4 Los ojos en su secreto

Amar é a gente querer se abraçar com um pássaro que voa.

Guimarães Rosa, *Ave, palavra* 985

A manera de conclusión, busco a través del film *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, de 2009, evidenciar un contrapunto con la lectura que propuse para los tres hechos periodísticos. Conforme menciono al comienzo, la película se centra en la historia del perito jubilado, Benjamín Espósito (interpretado por Ricardo Darín) que decide escribir una novela sobre una investigación policiaca de un caso enigmático de asesinato, el de la joven Liliana Colotto (interpretada por Carla Quevedo), brutalmente violada y muerta en un barrio de Buenos Aires, en 1974.

El caso había sido resuelto, a pesar de la posterior desaparición del asesino, Isidoro Gómez (interpretado por Javier Godino), y de la actitud rara, de confinamiento, del marido de Liliana, Ricardo Morales (interpretado por Pablo Rago). Aunque estos sucesos provoquen ciertas dudas en Espósito, el motivo de su revisita a través del proceso de escritura es también una tentativa de comprender algo que se le presenta innombrable, aquello que aprehenderá sólo por medio del lenguaje y en diálogo con la alteridad. Conforme se va averiguando, el proceso de escritura de la novela en el interior de la historia principal lleva Espósito hacia otra historia, más inesperada, la del descubrimiento de un amor que existió antes de que se enterase, entre él mismo e Irene Hasting (interpretada por Soledad Villamil), la jueza del caso.

Los ojos, palabra presente en el título, adquieren muchas acepciones en el film. Una de ellas es servir de espejo a Espósito, que parece sentir el mismo dolor que el

marido de Liliana. Otro significado es el de la fijación: Espósito y su asistente, Pablo Sandoval (interpretado por Guillermo Francella), durante la investigación, observan en una fotografía de juventud de Liliana Colotto que un muchacho llamado Isidoro Gómez miraba fijamente. Esta es la primera huella que los lleva posteriormente a la confirmación de que Gómez era el asesino.

Los ojos de Gómez evidencian una fijación que toma Liliana como posesión, no viéndola en su idiosincrasia sino como objeto de su propiedad. Gómez persigue su ilusión y como no puede tenerla, la mata. El marido de Liliana, a su vez, anhela la condenación de Gómez y, a lo largo de los años, intenta encontrarlo en la estación de tren. La policía logra prenderlo, sin embargo, con la instauración del gobierno antidemocrático argentino, liberan a Gómez que incluso llega a convertirse en agente de seguridad de la presidencia argentina.

Con el regreso de la democracia y a pesar de la prescripción de la condenación de Gómez, el marido de Liliana logra capturarlo, haciéndolo cumplir en una estancia privada la sentencia de cadena perpetua a la que lo habían condenado por primera vez. Espósito se entera de este secreto al final. Hay otra fijación aquí: el marido de Liliana, obcecado por su sentido de justicia, pierde su propia inscripción en el tiempo presente. Espósito le pregunta a Ricardo Morales incluso si nunca pudo, después de tantos años, hacer algo diferente, enamorarse, casarse, algo que rechaza súbitamente, con odio.

Respecto a este sentido de justicia de Ricardo Morales, vale la pena compararlo con el de *Tiempo de silencio*, cuando el personaje Cartucho asesina, al final, a la novia de Pedro, Dorita, como si estuviese vengándose por la muerte de su amada, Florita, quien había muerto mientras Pedro la intervenía quirúrgicamente.

La venganza de Cartucho no es hacia el Muecas, el padre incestuoso que había empezado el procedimiento de aborto en la chabola. Cartucho se venga no porque Florita muriera sino porque incorpora la misma perspectiva de los perpetradores, convirtiendo el machismo y la violencia de género en su sentido de justicia. Lo que salta a la vista con relación a la novela es la ausencia de desamparo real, que posibilitaría a Cartucho alejarse de las injusticias y no difundir una violencia normalizadora de los abusos que despojan al otro de su cuerpo y de su voz. El oprimido Cartucho se convierte en opresor porque se deja afectar por las mismas formas reduccionistas de la sociedad.

En la película, la obsesión de Ricardo Morales no deshace la violencia de género difundida en la sociedad y normalizada por ésta, sino que la fomenta al defender su reputación de marido, poniéndose incluso por encima de la ley. La película prima el abordar astutamente cómo el machismo, muy visible en el asesinato de Liliana Colotto, forma parte consustancial de la subjetividad de todos, tanto de quien perpetra el crimen como de aquellos que participan en su investigación. Por lo tanto, el machismo no está restringido a una violencia explícita: forma parte de la microestructura social.

El espectador se entera de que Espósito nunca tuvo amor por alguien que ocupase una posición profesional superior. En el transcurso de la historia (o de las historias), es justamente este aspecto el que es reconfigurado, el que entra, entonces, en simbiosis con las experiencias revisitadas. Tanto Ricardo Morales como Isidoro Gómez funcionan como espejo de Espósito, quien podría repetir en su vida otro estancamiento de la movilidad de sus impulsos.

Un día, antes de acostarse, había escrito en un pequeño trozo de papel “Temo”, un registro tomado de súbito, de una instancia inconsciente. Al final, Espósito lo reescribe

literalmente, añadiendo en el pequeño espacio entre las sílabas “te” y “mo” la letra “a”, la que, casualmente, estaba ausente en su máquina de escribir. La palabra materializa no sólo la enunciación sino, de acuerdo con Freud, el propio estatuto del sujeto. Es a través de la vía del registro que ocurre la reconstitución de la subjetividad. Es interesante observar que la palabra que forma el sujeto coincide aquí con el amor, el sentimiento que subvierte la imposición, deshaciendo la demanda de reconocimiento del otro porque recupera la plena singularidad del sujeto. El amor es fuerza de desamparo.

Curiosamente, Espósito es testigo de la violencia de género y siente el dolor de esta violencia en sí mismo cuando encuentra a Liliana Colotto muerta. Experimenta, entretanto, cierta resistencia a deshacer otras formas autoritarias que también lo constituyeron, como la dificultad por aceptar la igualdad de género. Una de las autoridades que había libertado a Gómez, en la tentativa de despreciar y hacer a Espósito vulnerable, le cuenta con astucia que Irene Hastings era inteligente, brillante, había estudiado en universidades de prestigio y era jueza, mientras que él, Espósito, no era nada, un mero perito. Esta observación acaba coincidiendo con la actitud de Espósito: de alejamiento con relación a Irene Hastings.

Respecto al amor, cabe aclarar que no me refiero a un sentimiento romántico sino a lo que desposee los sujetos de sus propiedades y creencias. Cuando efectivamente existe el amor, las mujeres no se convierten en símbolos de un deseo delirante que las toma como deidades, brujas o malditas, o que las enajena y confina a un lugar determinado en el que el otro no está. El amor, este afecto transformador, deconstruye los valores basados en una tradición porque permite la circulación de otros modos de ser.

En resumen, la película de Campanella rescata el amor disolviendo, así, creencias difundidas de miedo, poder, dominación de hombres sobre mujeres y de la sujeción a una melancolía que promovía la repetición del pasado, del encarcelamiento que el sujeto se imputaba a sí mismo.

Ahora bien, en el caso de los tres hechos periodísticos hay un énfasis en sentimientos de anti-amor como el miedo y el narcisismo. La modelo australiana denuncia la industria de la moda diciendo que las imágenes de su cuerpo no están acordes con la realidad. Sin embargo, Essena O'Neill no modifica sustancialmente el estereotipo de la belleza idealizada que se vende en la pantalla, porque sigue proyectándose en el centro de la discusión. En términos psicoanalíticos, ella no logra desvincularse de la libido que se ataba al objeto. Al denunciar la lógica de la industria de la moda, acaba reproduciendo la que la sostiene.

Sin darse cuenta de su dolor real, conserva lo que mantiene la lógica de los ensayos fotográficos, reproduciendo sus marcas narcisistas. En resumen, en el caso de O'Neill su malestar no se ha convertido en fuerza capaz de abrirse a otras historias y afectos, con los cuales desligaría las identificaciones narcisistas que, de acuerdo con Vladimir Safatle (108), suplen el verdadero sufrimiento psíquico.

En el caso del artículo periodístico de Danuza Leão, el prejuicio que señalé, como el miedo de que personas de clases sociales desfavorecidas tengan las mismas oportunidades de ascenso social, reactualiza la práctica de la segregación. En esta lógica, la felicidad se encuentra, perversamente, en aquello que el otro no puede alcanzar, en la consolidación de un mundo de desigualdad. La narración de la periodista se aleja de la posibilidad de desarrollo de una consciencia de sí más profunda que pudiese disolver las

identificaciones de una sociedad que se constituyó desde los afectos fantasiosos de la seguridad y del amparo.

Con relación al caso de los refugiados que han intentado ingresar en Europa Occidental, la manera como muchos de los periódicos lo han abordado normaliza tanto la cuestión de la guerra como el desplazamiento de los refugiados. Lectores y espectadores se sienten melancólicos y no desamparados ante las consecuencias de una guerra que se les presenta distante.

No es casualidad experimentar una melancolía ante las imágenes de los campos de refugiados. La propia repetición de este problema, en un conjunto extenso de artículos periodísticos, funciona como extensión de la melancolía, el sentimiento más eficiente que lleva a la sociedad a la renuencia a un cambio efectivo de política y economía. La melancolía, que es la parálisis de la fuerza de acción, impide, por sí misma, el acercamiento al amor que influiría en la transformación de estas identificaciones.

Freud en *Duelo y melancolía*, texto de 1917, define la melancolía exactamente como la “pérdida de la capacidad de amar”. Es así la imposibilidad de creación. El amor, por otro lado, como hemos visto, tanto en este capítulo como en el anterior, es justamente el afecto en el que el sujeto ofrece aquello que no posee y por ello es capaz de hacer circular otras relaciones posibles, porque logra librarse de lo que lo determina, fuera entonces de las certidumbres que se quedan suspendidas (*cf. Lacan, Écrits* 116).

Amar, por lo tanto, implica subvertir toda imposición. Es un sentimiento que deshace la demanda de reconocimiento u orden. No nos inscribiríamos bajo la lógica del miedo que vincula la comprensión del individuo con sistemas de interés y de amor-propio. Podríamos leer las materias periodísticas con otro discernimiento, comprendiendo

mejor no necesariamente las cuestiones de un país u otro sino la sociedad contemporánea que se compone de sociedades interconectadas que, aunque sean diferentes, nos dicen mucho sobre nosotros mismos.

Cada escritor, cada obra de arte, tiene una manera peculiar de proporcionar una lectura sobre los problemas que nos circundan. Cuanto más podamos observar estas peculiaridades con sentido crítico, más podremos participar de manera alternativa en la discusión de estos problemas; más seremos capaces de inscribirnos en otro registro, en la escritura de una narrativa que le devuelva al otro, sobre todo al pobre, al marginado, al excluido, su voz, su rostro, su sueño, su palabra.

CAPÍTULO 5

EL OTRO COMO SUJETO

- Dijo alguien que olvidamos al enfermo,
que amamos sólo las enfermedades.
- ¡Qué desagradecido! ¡Qué ignorante!
- El enfermo es un arma de dos filos:
si se quita la dolencia, muere.
- La enfermedad en cambio se conserva:
es más agradecida que el enfermo.

Silvina Ocampo, “Diálogo de médicos” 146

5.1. La vida en su expresión propia

El epígrafe de este capítulo es un poema de Silvina Ocampo publicado en *Amarillo Celeste*, en 1972. Se trata de un encuentro entre dos médicos cuyo diálogo gira en torno a una queja que habían recibido, la cual afirmaba que se habían olvidado del paciente y apenas habían puesto atención en la enfermedad. Los médicos califican la acusación de fruto de la ignorancia, puesto que, si se guarecía al paciente, moriría. De hecho, el paciente sin la enfermedad dejaría de ser paciente, y los médicos a su vez dejarían de ser médicos, ya que no habría enfermo que cuidar. Los médicos, pues, optan por la enfermedad: conservándola mantienen su papel institucional.

La ironía incisiva de Silvina Ocampo revela no sólo la ambigüedad del diálogo – donde se rechaza una acusación admitiéndola – sino la indiferencia de los médicos ante el paciente. Hay un vaciamiento de la vida en el interior de esta charla porque se efectúa la sustracción del individuo, que desaparece ante la mirada médica. De ahí su acto de violencia. Lo que causa extrañeza es la opción de una norma diferente, a saber, la enfermedad, que mientras se impone como patrón, señala la mecanización de la vida (un

comportamiento que tiende a repetirse porque la perspectiva médica la legitima como modelo).

Llama la atención, una vez más, la ausencia de palabras de quien acusa a los médicos, cuyo discurso es referido de manera indirecta por éstos. El acusador es alguien sin nombre, un desagradecido, que se convierte en burla. La broma no se debe al hecho de que su acusación sea improcedente, sino porque ya no tiene validez ante un poder que decide sobre las formas posibles de vida.

Se puede comprender, en un primer momento, que en el poema se señala una vida desechable en virtud de una opción planteada por un discurso legitimado por un saber científico. Sin embargo, se trata, más bien, de un continuo modelaje de la vida que acaba desnudándola de su propia normatividad vital. Esto es así porque, siguiendo a Giorgio Agamben (119), la incorporación de los principios biológico-científicos en la política adquieren sentido cuando son restituidos a un común contexto de la tanatopolítica (de cálculo del poder sobre la muerte) al cual pertenecen. Así, los médicos del poema actúan mediante la posibilidad de someter la vida a la muerte.

A partir de estas consideraciones, este capítulo se dedica a analizar en las narraciones de João Guimarães Rosa (“Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras Estórias*), Silvina Ocampo (“El progreso de la ciencia”, de *Las invitadas*) y Luis Martín-Santos (*Tiempo de silencio*) un aspecto disciplinario similar al aludido en este poema y que reaparece en los referidos textos, a saber, los mecanismos médicos, científicos o biológicos que ejercen control sobre la vida delimitándola de toda forma posible. Aunque estas narraciones nos inviten a formular interpretaciones inagotables, me detendré exclusivamente en lo referente a lo biológico o científico y a su correlación con la vida.

Conforme buscaré evidenciar, definiendo la idea de que en la narrativa de Guimarães Rosa hay una ruptura de formas de vida limitadas bajo un modelo disciplinario, mientras que en la narrativa de Silvina Ocampo algunas formas de vida se conforman según lo preestablecido. Por su parte, la novela de Luis Martín-Santos muestra predominantemente una vida sin gestión propia, aunque se oponga, en un momento específico e inesperadamente, a esta norma.

Procuraré, por lo tanto, demostrar en este último capítulo que estas narraciones nos presentan la posibilidad de deshacer modos de pensamiento dialéctico como lo patológico *versus* lo normal, favoreciendo un concepto de vida que tiene su normatividad nunca determinada *a priori*.

De modo práctico, la investigación de los aspectos formales de los cuentos de Silvina Ocampo y Guimarães Rosa y de la novela de Luis Martín-Santos debe llevarnos a cuestionar por qué en diferentes épocas y especialmente hoy seguimos siendo víctimas de pensamientos “deglutidos”, “listos”, que no pasan por un tamiz profundo de consciencia. En otras palabras, por qué aceptamos inequívocamente una verdad cuando pronunciada desde un supuesto discurso científico o desde lugares de deducida imparcialidad (como la prensa generalista), esto es, por qué es difícil leer entre líneas y cuestionar las asunciones tácticas, procurando una forma de expresión que nos sea propia.

Sigmund Freud (5) en un texto publicado póstumamente, escrito en 1935, *The Future of an Illusion*, se preguntaba, de modo similar, por qué en general las personas de modo tan ingenuo establecen una relación con el tiempo presente como si no fuesen capaces de valorar el contenido al que se les expone. Freud contesta a su propia pregunta afirmando que solemos no posicionarnos fuera de nuestro tiempo, esto es, no lo miramos

desde otra perspectiva (no lo tomamos como pasado, tampoco reflexionamos sobre los modos en que las lecciones del pasado reaparecen en el presente). Si en cambio lo hiciésemos, lograríamos acceder más sensiblemente a un contenido que nos atraviesa. Además, la limitación del hombre se debe, conforme postula Freud (7-9), tanto a una cultura cuyo acceso todavía se da de manera coercitiva, como a las experiencias que uno ha tenido de niño (experiencias que le permitieron al hombre conquistar – o no – sus propios impulsos y comprender su entorno).

Ya Michel Foucault (323) en *The Order of Things*, de 1966, ha cuestionado no por qué el hombre es incapaz de formular una crítica de su razón sino cómo el hombre podría ser el sujeto de un lenguaje que desde hace miles de años se ha ido formando sin su ayuda. Este punto de vista parece ser más pesimista si se compara con el de Freud, puesto que la constitución del sujeto, de acuerdo con Foucault, se establece mediante la constitución de las prácticas discursivas que han nacido mucho antes, en las más diversas instituciones sociales (escuelas, cárceles, hospitales, iglesias, familia, etc.). Así que, antes de constituirse, el sujeto es constituido, esto es, es disciplinado a través de los más diversos enunciados discursivos.

El marco teórico con el cual se sustenta este capítulo proviene de Michel Foucault, acerca del concepto de biopolítica, y de un teórico que se distancia de la idea de biopolítica, aunque fue el profesor y director de tesis de Foucault, el epistemólogo e historiador de la medicina y biología, Georges Canguilhem, específicamente en su obra *The Normal and the Pathological*. Desarrollo, así, en el próximo apartado un breve recorrido teórico de los textos filosóficos mencionados – empezando por las definiciones de lo normal y de lo patológico –, cuyos conceptos reaparecerán en diálogo con las

narraciones literarias. Con ello, no pretendo, sin embargo, imponer las ideas filosóficas sobre la interpretación literaria, aunque empiezo por la presentación del marco teórico. Considero, siempre, que es la literatura la instancia que permite la apertura de un horizonte de reflexión que posibilita repensar las ideas filosóficas.

5.2 Lo normal y lo patológico

En los primeros capítulos de *The Normal and the Pathological*, Georges Canguilhem (237) desarrolla un análisis de los postulados filosóficos del siglo XIX, especialmente de Auguste Comte, François Broussais y Claude Bernard, evidenciando que el término “normal” se vinculaba al estado de salud de un organismo. La enfermedad era comprendida, entonces, como una condición inferior a este presumido estado “normal” del cual provenía. Así, la idea de lo “normal” adquirió a lo largo de la historia un valor positivo en oposición a la condición patológica, concebida como un déficit, o sea, un subproducto de la normalidad.

Para François Broussais (1772-1838), sin embargo, un médico francés cuya teoría es revisitada por Canguilhem, la patología no se deriva de una condición normal, puesto que el estado de buena salud y el de enfermedad se diferencian según intensidades. Este principio establecido por Broussais se convertirá en el fundamento de la patología. Auguste Comte (1798-1857), aunque basándose en el trabajo de Broussais, construirá otra perspectiva, afirmando que la enfermedad es tan sólo un síntoma de un disturbio de las funciones vitales cuya existencia se debe exclusivamente a alguna lesión en los órganos. Es interesante que la idea filosófica de Comte encuentre resonancia en el

desarrollo de la fisiología, que nace de la comprensión de la patología como un desvío de las funciones vitales.

Como se puede observar, este sistema de oposición entre lo normal y lo patológico permea no sólo el área de la salud sino los dominios de la filosofía, influyendo uno sobre el otro: “Claude Bernard’s influence on physicians between 1870 and 1914 is equally broad and deep, both directly through physiology and indirectly through literature [...]” (Canguilhem 45).

Este es el contexto, asimismo, en el cual se populariza la palabra “normal”, especialmente tras la reforma de dos instituciones, a saber, la de los hospitales y la de las escuelas, coincidiendo con los efectos de la Revolución Francesa. La escuela “normal”, de acuerdo con Canguilhem (237-40), significaba el lugar donde se establecían experimentalmente los métodos pedagógicos. La medicina pasaba a ser comprendida cada vez más como una ciencia cuyo objeto era restaurar una norma, esto es, hacer que el organismo regresase a un patrón establecido como “normal”. Se asociaba, por lo tanto, lo normal con las características más frecuentes o aquellas a las que parecían agregar un valor positivo, como en el caso del peso considerado ideal para un individuo y que supuestamente le proporcionaría mayor longevidad.

Todas estas relaciones, explica Canguilhem, no se disocian de una ambigüedad entre la característica más frecuente concebida como normal, y la comprensión de lo normal como un ideal. Paul Ricœur en un análisis que elabora de *The Normal and the Pathological*, sensible también a esta ambigüedad que recoge lo normal, dirá que la relación entre salud y norma, aunque naturalizada, es precaria porque la vida no es predecible, tampoco se pueden caracterizar sus eventos como un test o un fallo: “the

value of life is not an observable fact. Life is always evaluated and this evaluation is always relative. [...] health presents itself as a limited capacity to deal with threats, dangers, and dysfunctions, including illnesses or handicaps” (Ricœur, *Reflexions* 190). Citando a Kurt Goldenstein, dirá Ricœur (*idem*) que las normas de una condición patológica obligan al organismo a vivir en un medio cualitativamente diferente, más reducido si se compara con su condición previa.

La lectura de Ricœur nos permite comprender mejor el planteamiento de Georges Canguilhem: de que un organismo enfermo no lucha para regresar a un patrón comprendido como normal, ya que participa ahora en otro medio, que no es mejor ni peor, sino más restricto. La creencia difundida de que la búsqueda de la salud significa volver a un patrón previo es, según Canguilhem, un enorme equívoco, porque se entiende la enfermedad como un desequilibrio, y no un esfuerzo a través del cual el organismo se vale para recobrar otro equilibrio. Hacerse nuevamente normal significa, más bien, retomar una actividad interrumpida,

even if this activity is reduced, even if the possible behaviours are less varied, less supple than before, the individual is not always so particular as all that. The essential thing is to be raised from an abyss of importance or suffering where the sick man almost died; the essential is to have had a narrow escape. (Canguilhem, *Reflexions* 119).

De ahí proviene su crítica en relación a la idea de lo normal propagada especialmente en el siglo XIX y que heredamos. Canguilhem propone repensarlo no como una categoría estática, sino como una instancia que implica dinamicidad: “The normal is not a static or peaceful, but a dynamic and polemical concept” (240); “Even for an amoeba, living means preference [...] There is a dynamic polarity of life” (136).

En resumen, una de las innovaciones de su estudio consiste en articular conceptos que, a lo largo de la historia de la medicina, se naturalizaron como contrarios: lo normal y lo patológico, la normatividad y la errancia. Canguilhem dirá que la vida es una actividad señalada por la errancia y que lo normal, como una extensión de la norma, es el efecto de una elección. La patología, en este sentido, no es ausencia de una norma biológica: “it is another norm but one which is, comparatively speaking, pushed aside by life.” (Canguilhem 144). Se comprende la vida, por lo tanto, como una instancia de autonomía, que elige entre normas posibles.

Michel Foucault defiende una idea bastante diferente, postulando que la normatividad de la vida deriva no de la propia vida sino de los mecanismos disciplinarios. No se trata de mecanismos que provienen de un lugar único o central, sino de micro-poderes, no disociados de prácticas gubernamentales, que actúan en red atravesando la estructura social (*cf.* Foucault *Microfísica del poder* 119).

En el curso que imparte Foucault en el Collège de France afirma que ya en el siglo XVIII el estado moderno adopta un conjunto de prácticas de sesgo biológico y médico que, mientras racionaliza los problemas de la sociedad, se convierte en estrategia de control tanto individual como colectivamente. Es desde la comprensión de este contexto que Foucault (*Birth of Biopolitics* 202) define el término biopolítica como el

esfuerzo de prácticas gubernamentales a través de las cuales se racionalizan los trazos biológicos (longevidad, etnia, sanidad, edad, etc.) que pasan a formar parte de las estrategias políticas influyendo, a su vez, en la gestión de los cuerpos.

La tesis de Canguilhem, como se observa, se opone a la de Foucault, puesto que afirma que la normatividad se encuentra dentro de la vida y no afuera: “We do not ascribe a human content to vital norms, but we do ask ourselves how normativity essential to human consciousness would be explained if it did in some way exist in embryo in life.” (Canguilhem 127). Lo biológico, en Canguilhem, admite plasticidad, mientras que lo biológico en Foucault se incorpora en una estrategia política produciendo tanto un efecto discursivo como un vaciamiento ontológico de la vida.

Foucault elabora una crítica social llamando la atención a la articulación de los poderes que se apropian de lo biológico para legitimar una vida sin predicado o de predicados limitados. Por ejemplo, los gobiernos que practicaban políticas eugenésicas se valían de perspectivas consideradas biológicas para desposeer a los sujetos de su propia normatividad. Canguilhem hace una crítica a las políticas eugenésicas utilizando como ejemplo el trabajo del genetista H.J. Müller. Müller en “Out of the Night” propuso, en 1910, una manera de aumentar el nivel intelectual humano, según el cual se debería conservar el fluido seminal de hombres como Lenin y Darwin e implantarlos en las mujeres. Según este ideal social, a través de la biología se heredarían factores ligados a la inteligencia. Este planteamiento de Müller, machista y contrario a la propia normatividad vital, se sostiene en la creencia de que la inteligencia sería atributo exclusivamente masculino, dependiente de un único gene. Canguilhem entonces observa que las normas sociales son inventadas y no observadas, añadiendo enseguida que:

Without forgetting that genetics offers biologists precisely the possibility of conceiving and applying a formal biology and consequently of transcending life's empirical forms by creating experimental living being following other norms, we shall agree that up until now a human organism's norm is its coincidence with the organism itself, while we want for the day when it will coincide with the calculations of a eugenic geneticist.

(Canguilhem 259)

La crítica de lo social que elabora Canguilhem no ve lo biológico como un trazo a partir del cual se apropia un poder. En una organización social, las reglas establecidas como normas son representadas, aprendidas, mientras que en un organismo vivo

the rules for adjusting the parts among themselves are immanent, presented without being represented, acting with neither deliberation nor calculation. The social order is a set of rules with which the servants or beneficiaries, in any case, the leaders, must be concerned. The order of life is made of a set of rules lived without problems. (Canguilhem 250).

Vladimir Safalte (343), en un artículo en que analiza la obra de Canguilhem afirma que las normas vitales no reconocen “determinações semânticas estáveis”, ya que

simplemente expresan la capacidad de un organismo para entrar en movimiento. El organismo entonces es una potencia normativa y lo biológico, una instancia que no surge como un concepto discursivo, sino como un conjunto de posibilidades de reinención que no se detiene en una única identidad o vida permitida.

Aunque sucinta, esta parte teórica debe ayudarnos a reevaluar a continuación, en el análisis de los textos literarios, que lo biológico no se restringe a una formación discursiva cuyos trazos entrarían en el cálculo de la vida para fundamentar una estrategia política. No se trata aquí de negar el aporte teórico de Foucault, tampoco de señalar su limitación, sino justamente de realizar lo contrario: de hacer que sus ideas entren en diálogo con las de Canguilhem para argumentar que, en la articulación entre lo social y lo biológico, se demuestra que la vida abre un horizonte normativo sin predeterminarse nunca.

Así, conforme a lo mencionado anteriormente, no se trata de encontrar la teoría en la literatura tampoco imponer a las narraciones una lectura teórica. Pretendo buscar en este cotejo un diálogo posible entre literatura y filosofía sin nunca subordinar la una a la otra. En los textos literarios, será posible observar cómo y por qué sus personajes pueden ser capaces de lidiar con desestructuraciones profundas buscando otra forma de organización que cambia una vida – de ahí la importancia de dialogar con textos como los de Canguilhem y Foucault. Empiezo, así, con el cuento de Rosa, retomando, por tanto, un texto periodístico, leído por el escritor brasileño, que presenta una comprensión de lo patológico.

5.3 La palabra escuchada

João Guimarães Rosa solía coleccionar tanto textos críticos sobre su obra, publicados en varios periódicos, como artículos periodísticos de los más diversificados asuntos, en muchos de los cuales hacía anotaciones o subrayaba fragmentos utilizando diferentes colores. A primera vista, muchos de estos artículos presentaban noticias triviales o curiosidades, como es el caso de uno publicado en *The New York Times*, titulado “It Rains Birds at the Empire State Building; Amazed New Yorkers Gawk, Three Injured”, en el que se lee que muchos pájaros se habían chocado con el edificio *Empire State*. Otros artículos con noticias de animales eran igualmente coleccionados por el escritor brasileño. Se sabe que en su obra la presencia de los animales es notable. También me llamó la atención otra serie de artículos, recortados y subrayados por Rosa, y específicamente uno que traía una referencia a la locura.⁶⁷

Mientras lo leía en los archivos del IEB, me acordé de un cuento de Rosa que, cronológicamente, es posterior a la edición de este texto periodístico, a saber, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras Estórias*, de 1962.⁶⁸ Desarrollaré así la comparación entre este cuento y el artículo periodístico que Rosa seleccionó y mantuvo guardado.

⁶⁷ El texto periodístico del archivo del IEB (JGR-RT-15,09) al que me refiero es de Eleanor Roosevelt, “Aprende-se vivendo: Como deixei de temer a loucura”, publicado en *O Estado da Guanabara*, el 18 de diciembre de 1961.

⁶⁸ El cuento “Sorôco, sua mãe, sua filha” apareció publicado por primera vez en el periódico carioca *O Globo*, el 18 de marzo de 1961 (disponible en los archivos de IEB, JGR 19,1). Otros cuentos que forman parte de *Primeiras Estórias* y que también aparecieron por primera vez en el periódico son los siguientes: “A terceira margem do rio” (15/abril/1961), “Sequência” (13/maio/1961), “As margens da alegria” (01/julio/1961), “Os Cimos” (con el título “O inverso afastamento”, el 15/julio/1961), “A benfazeja” (05/agosto/1961).

Respecto a esta lectura comparada, se debe tener en cuenta de que se trata de narraciones de géneros diferentes, publicadas en medios diversos y con objetivos asimismo heterogéneos. En segundo lugar, debo mencionar que planteo un análisis diferente de aquel propuesto por Suzi Frankl Sperber en su obra *Caos e cosmos*.⁶⁹ Pretendo comparar la perspectiva sobre la locura que presenta el texto periodístico y la perspectiva de los personajes rosianos. De modo más específico, procuro comparar no los fragmentos de texto subrayados en el artículo con los fragmentos de texto de la narrativa de Rosa (esto es, su relectura o reescritura), sino la idea global que presentan estos artículos con la idea asimismo general de los cuentos rosianos. La comparación se da a un nivel intertextual.

También se debe recordar que la factura narrativa rosiana sigue un camino propio dentro de la arbitrariedad de su escritura y se forja rompiendo los sentidos preestablecidos. La narrativa de Rosa no se basa (únicamente) en la lectura de estos artículos. Las fuentes con las cuales estuvo en contacto son prácticamente inagotables. Por lo tanto, busco evidenciar en qué medida su narrativa toma un camino diferente de la perspectiva que ofrece el artículo periodístico acerca de la locura, ya que cada texto

⁶⁹ Suzi Sperber en la referida obra compara los textos narrativos de Rosa con sus lecturas de libros espirituales – de las más diferentes religiones – que poseía en la biblioteca de su casa. Sperber (18) verifica que, en aquellos libros, los fragmentos de texto subrayados por Rosa permiten encontrar similitudes entre los “elementos comparados” y una “disyunción paradigmática”, ya que la escritura rosiana presenta una variación de los elementos primarios (de los textos espirituales). Sperber desarrolla un análisis intra e intertextual de los textos tomando los libros que Rosa leyó desde el nivel textual narrativo, con aporte teórico de Greimas y Roland Barthes, mostrando así que las transformaciones de los fragmentos subrayados por el escritor brasileño influyen toda su obra y no apenas de modo puntual.

participa de un proceso constante de modificación y construcción de su propia práctica discursiva.⁷⁰

5.3.1 Locura y acogimiento

Uno de estos textos guardados por Rosa se refiere a una traducción que se publicó en *O Estado da Guanabara*, el 18 de diciembre de 1960, titulada “Aprende-se vivendo: Como deixei de temer a loucura”. Su autora es Eleanor Roosevelt, que fue diplomática y estuvo casada con el presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt.

Eleanor Roosevelt empieza su artículo diciendo que, como mucha gente de su generación, siempre tuvo un gran miedo de la locura y nunca pudo comprenderla bien. Durante la Primera Guerra Mundial, mientras residía en Washington y su marido era entonces secretario asistente de la marina, la Cruz Roja la invitó a visitar un hospital, mantenido por la marina estadounidense y destinado a acoger a los militares que, de acuerdo con sus palabras, habían perdido el juicio tras haber participado en la guerra.

En un primer momento pensó rechazar la invitación debido al temor que la visita le causaría, además de al miedo que siempre tuvo en relación a la locura. Sin embargo, acaba aceptando la invitación menos por vocación y más por exigencia de la plaza que ocupaba.

⁷⁰ Esta afirmación se basa en el texto de Michel Foucault (382-3), “What is an Author”, en el que se postula que en nuestra cultura los discursos son un acto, son prácticas de transgresión por medio de las cuales los autores se apropian de determinados aspectos transformándolos en un sentido propio de lenguaje que a su vez ha sido codificado a lo largo del tiempo. Esta apropiación del discurso varía según la cultura en cuyo interior se modifica: “The manner in which they are articulated according to social relationships can be more readily understood, I believe, in the activity of the author function and in its modifications than in the themes or concepts that discourses set in motion.” (Foucault 389-90)

Eleanor Roosevelt describe con detalle su experiencia en el hospital. Primero, el sentido de estar en una prisión que experimenta al ser recibida por un médico cuya preocupación era cerrar rápidamente la puerta después de que entrasen en la enfermería. Después menciona el aislamiento, las cadenas que ataban a los hombres y un ruido raro que se difundía por todo el local. Todos los pacientes allí murmuraban sin cesar, un sonido no identificable, emprendiendo una “série interminável de monólogos”. Ve a un joven que sigue repitiendo las palabras que había oído por la mañana y que es incapaz de mirar a quienes pasaban por él.

Roosevelt, en la medida en que se acerca a esta realidad, reduce su temor inicial: “Depois que vi aquele rapaz lutando com o seu inferno particular, meu medo imaginário me pareceu vergonhoso. Era mais um obstáculo a superar, mas era preciso fazê-lo. Aquele temor, pelo menos, eu não precisava mais sentir.” (*idem*)

Aunque todos los que estaban en el hospital eran hombres que habían regresado de la guerra, durante las visitas Eleanor Roosevelt se acerca a las mujeres, de todas las edades, cuyos maridos o hijos permanecían internados. Dice que ellas jamás habían imaginado que pasarían por aquella situación. Observa Roosevelt que las mujeres no los abandonaron en el hospital.

La diplomática acompaña a algunos de estos pacientes durante muchos años, incluso después del alta hospitalaria, notando que, en varios casos, aquello que parecía imposible – una recuperación – se lograba alcanzar: “Foi para mim uma extraordinária lição ver como as pessoas podiam enfrentar o que parecia ser um desastre irremediável.” (*idem*).

Su artículo, al final, aborda la idea del miedo, los “temores imaginables”, cuya suplantación lleva al encuentro con el otro. Reconoce incluso que este temor está en la base de la timidez. La persona tímida, según Eleanor Roosevelt, no quiere afrontar al otro, verlo dentro de sus ojos. De ahí la similitud por la que pasó mientras estuvo en la enfermería con los pacientes presuntamente locos.

Aunque no la veían porque se comportaban de modo ensimismado, Eleanor los teme como si ella fuese el centro de su atención. En la visión de la autora, el tímido tiene miedo de lo que los demás piensen sobre él porque cree que el otro lo juzga de alguna forma. Así que suplantar tanto la timidez como el miedo a la locura, según ella, significa olvidarse totalmente de uno mismo y volver los ojos no hacia lo que el otro piensa sobre uno sino hacia el otro, pensar sobre el otro y verlo como es. Guimarães Rosa subraya en verde el fragmento en que Roosevelt señala que es la preocupación con uno mismo la que nos hace anodinos.

Lo primero que salta a la vista en el texto de E. Roosevelt es la existencia de un hospital psiquiátrico mantenido por la marina estadounidense. Muchos de los soldados se convierten de alguna manera en prisioneros dentro del país al que dedicaron sus vidas. La paradoja es que la propia política de estado que fomenta las intervenciones militares en países extranjeros genera en sus soldados aquello que Freud, en “Más allá del principio del placer”, ya había observado entre los combatientes que regresaban a casa: la imposibilidad de hablar sobre lo que habían visto, que es el horror que el hombre es capaz de engendrar.

Además de la política que no cambia debido a la incidencia elevada de soldados afectados por las imágenes de la guerra, es terrorífico que se instaure una medida a través

de un mecanismo similar a aquel que generó la locura, a saber, otro mecanismo disciplinario que ahora trata estos casos como una excepción. Eleanor Roosevelt, al no criticar la política de estado y su beligerancia, pone énfasis en el comportamiento valeroso de las mujeres y de las madres de los internados.

El aspecto, entonces, que adquiere mayor importancia es la presunta recuperación de los pacientes que se debe a la instancia familiar. En este sentido, los héroes de la guerra son las madres y esposas, cuyo apoyo les permite a los soldados si no superar los traumas vividos, por lo menos sí soportarlos.

Esta visión, que se podría considerar de alguna forma romántica porque delinea un final feliz a la vez que plantea el logro de la felicidad en la esfera privada, disculpa a la política de estado de cualquier responsabilidad. Dejando de un lado a la destrucción de ciudades, la muerte de civiles, la propagación del terror y la injusticia y el enorme flujo de refugiados derivado de una situación de inseguridad provocada por las intervenciones militares, toda esta consecuencia se hace legítima porque los soldados podrán recuperarse con el apoyo familiar.

Así que deben destacarse tres puntos en el texto de E. Roosevelt. Primero, la ausencia de una visión crítica en relación a la política de un estado beligerante y la dificultad, entonces, de atribuir la locura de los soldados recién regresados a los propios mecanismos que los condenan doblemente, a una experiencia de supresión de la realidad o al abandono. Segundo, la presencia de las mujeres cuya importancia no radicaría, según el texto, en reflexionar sobre un *status quo*, sino apoyar la propia política del estado.

El tercer aspecto se diferencia de los dos primeros porque desestabiliza una visión que siempre se ha tenido sobre la locura en el ámbito individual. El punto más interesante

de este texto es aquel en el que Eleanor Roosevelt pone en entredicho la perspectiva de aquellos que juzgan al otro como loco. Roosevelt corrige la relación entre sujeto y objeto en la que el primero imagina el campo visual del segundo. Por lo tanto, evidencia una relación recíproca de sujetos que participan de la construcción de la alteridad. Eleanor Roosevelt ve al otro en ella misma.

5.3.2 Locura y abandono

Tres meses después de la publicación de este texto de Eleanor Roosevelt, en otro periódico brasileño se estampaba uno de los cuentos de Guimarães Rosa que integraría, un año más tarde, la obra *Primeiras Estórias*, a saber, “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

En esta historia un narrador, cuya voz se sitúa en el primer nivel narrativo (extradiegético), acompaña a los personajes principales no sólo observando los sucesos sino incluyéndose como personaje, aunque nunca revelándose, ya que su voz en la primera persona del plural (“la gente”) expresa la perspectiva de la población de la villa, que es la suya. Él nos cuenta de modo lineal el momento en que Sorôco lleva a la estación de tren a su madre e hija, quienes se habían vuelto locas. El tren venía al pueblo para recoger a enfermos mentales y llevarlos a un hospital psiquiátrico localizado muy lejos de allí.

El tono de la narración es de tristeza, compasado, casi como un cortejo fúnebre – “Parecía entierro” (Rosa 62) – como si la muerte viniese anticipadamente. No es sólo Sorôco quien se despedirá de madre e hija, sino todo el pueblo, además del narrador que allí vive. Todos caminan hacia la estación esperando la partida del tren.

Comparado con el texto de Eleanor Roosevelt, el narrador de “Sorôco, sua mãe, sua filha” no menciona en ningún momento el motivo que explicaría la locura de la madre y de la hija de Sorôco. La historia de Rosa se centra apenas en la caminata de estos personajes. Además, son las mujeres las que se vuelven locas y no los hombres. A diferencia de los internados en el hospital de la marina, las mujeres del cuento de Rosa serán abandonadas para siempre.

E. Roosevelt ponía énfasis en el papel de las mujeres como responsables de recuperar la cordura de sus hijos y maridos. Ya el cuento muestra otra perspectiva. El narrador revela que Sorôco había tenido mucha paciencia con las dos a lo largo del tiempo y que ahora ya no podía cuidarlas más.

En los dos casos, lo que regula las acciones – el papel naturalizado de las mujeres como cuidadoras de sus maridos y la internación como única solución posible – es un discurso que legitima, por un lado, un dominio masculino y, por otro lado, las decisiones de un poder gubernamental sobre los más frágiles económicamente y sobre las mujeres.

Sin embargo, el cuento de Rosa parece desestructurar de cierta forma, conforme veremos, la propia prevalencia de un mecanismo disciplinario que modela vidas. Antes, sin embargo, cabe señalar cómo la visión del narrador reproduce aquello que ha sido legitimado por un discurso de poder. Es este aspecto el que discuto a continuación.

5.4 El poder disciplinario en “Sorôco, sua mãe, sua filha”

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas **transtornadas pobrezinhas**, era até um alívio. **Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca**

mais. De antes, Sorôco aguentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, peleva. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força isso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir. (Rosa 62-3, colores míos. En naranja, referencia a la locura, en verde claro, referencia al espacio exterior; en amarillo, referencia al dolor; en azul oscuro, referencia a la mirada).

Este fragmento muestra que es la perspectiva del pueblo la que presupone el sentimiento de Sorôco. El discurso indirecto libre (“era até um alívio”) expresa menos lo que piensa Sorôco y más aquello que, por otro lado, quieren ver los habitantes de la villa. Así que se puede conjeturar que es el pueblo el que anhela evitar un destino desasosegado porque teme por su vida. Afirmar la imposibilidad de cura es también una forma de evitar comprometerse, dejando así a las mujeres a su propia suerte.

Al comienzo, la voz narrativa intenta justificar la decisión de Sorôco apoyándose, de modo inconsciente, en un elemento inmanente de muchas sociedades como la *sertaneja*: el machismo. En el segundo párrafo del cuento se afirma que Sorôco estaba viudo y ya no tenía ningún familiar, lo que, de cierta manera, naturalizaría su acción – internarlas en el hospicio – porque en un mundo predominantemente machista, como lo es en general una gran parte del mundo contemporáneo, no son los hombres y mujeres

quienes cuidan igualitariamente de los familiares, sobre todo de los ancianos, en una situación de fragilidad: la tarea suele ser un encargo exclusivamente femenino. No es por casualidad que de modo también naturalizado sean las mujeres, en el artículo de E. Roosevelt, las que cuidan de los hombres-soldado que regresan a sus casas, a pesar de que todavía no se habían recuperado totalmente en el hospital.

En el texto de Roosevelt, el sufrimiento de las mujeres las lleva a cuidar de sus familiares. En el caso del cuento, el sufrimiento de Sorôco lo lleva a la postración porque implícitamente se entiende que no hay regreso del internamiento. Lo único que le queda es aceptar “el mundo como lo es”, palabras que le dicen los habitantes de la villa al llegar a la estación. Es como si hubiese una fuerza mayor, una “coisa de invento de muita distância” (Rosa 62) que no le permitiese emprender otra acción sino entregárselas al tren.

Por lo tanto, en este acercamiento al cuento, la actitud de Sorôco parece justificarse según un rasgo que se ha repetido a lo largo de la historia, en las estructuras patriarcales. Simone de Beauvoir (1949) en su obra *The Second Sex*, afirma que las mujeres siempre se mantuvieron en la dependencia de los hombres cuya participación existía si favoreciese los intereses económicos del mundo masculino. Esa situación de dependencia se estableció porque a lo largo de la historia los hombres siempre se sostuvieron en el poder, reduciendo a la mujer a una posición inferior. El texto de Roosevelt parece comprobar las ideas de Beauvoir, ya que las mujeres que disfrutan de una condición heroica favorecen, en última instancia, la manutención de un poder masculino. Aunque este mismo aspecto se repita en el cuento de Rosa, pasará por una deconstrucción.

Por ahora es importante señalar la figura invisible del estado, representada por un tren que se llevará a las mujeres bajo la promesa implícita de cuidar de ellas. Así se pone énfasis tanto en el papel de dependencia de que disfrutan como del paternalismo del estado. El tren, un símbolo de la modernidad, viene de lejos para alejar aún más a unos de los otros, no para conectar a las personas o modificar el dinamismo de la región. Con ello, no se pretende proteger la población del contacto con el ser considerado loco (por miedo o precaución de algún presunto contagio, conforme es señalado por Foucault en *Madness and Civilization*). La justificación tácita es la de mantener estructuralmente una sociedad (las vidas que se excluyen de las vidas que se aceptan) a través de una analogía entre síntomas y tratamientos evitándose, por lo tanto, que los habitantes establezcan una experiencia fundamental, que es el contacto con la propia finitud humana.

Por lo tanto, la aparente solidaridad del estado se convierte en un medio para reforzar su papel sobre la reducción de la angustia de la población. El narrador, incluso, es categórico al anhelar que aquel sufrimiento terminase pronto. El poder institucional aspira a apartar el sufrimiento, que es el sentimiento que les permitiría a los habitantes tener otro sentido de realidad, dándole un contorno propio.

Cabe preguntar, conforme he señalado al comienzo, de qué forma el cuento rompe este mecanismo disciplinario.

Las mujeres, antes de entrar en el tren, habían empezado a cantar durante la caminata una canción que nadie reconocía y que se parecía al murmullo no identificado por Eleanor Roosevelt en el hospital de la marina. Ya en el tren y mientras éste se aparta, Sorôco, muy triste, empieza a cantar la misma canción. Todas las personas que estaban

en la estación, de modo sorprendente, también empiezan a cantar la misma canción, a través del cual conducen a Sorôco de vuelta a su casa.

Volveré a discutir con más detalles este suceso. Mientras tanto se debe observar que se le devuelve al otro, a las mujeres, la condición de sujeto, ya que es la irracionalidad del canto la que se resignifica dirimiéndose así la condición subalterna de su voz. Se amplifica la voz de las mujeres dentro de una colectividad que, hasta entonces, no les había oído, ensordecida ante el orden institucional.

Así que tanto el lugar de la alteridad como el del sujeto, el *yo* de la narración, cambian a medida que se vuelven otro porque al cantar enunciando la palabra, supuestamente ilegible, reencuentran la racionalidad del canto de las mujeres. El mecanismo disciplinario, que las aparta, llevándolas a un lugar muy lejos para que no figuren más en el campo visual, se rompe porque, ahora, la presencia de la madre y de la hija de Sorôco se inscribe dentro de lo invisible.

Este es el final del cuento que ya he adelantado. Pero cabe todavía evidenciar cómo el dominio sobre los cuerpos había determinado un modo de comprender la vida. Empiezo con el hecho de que la tarea de acompañar a madre e hija hacia el tren (esta decisión sobre la cual no se tiene control y que está dada de antemano) produce en Sorôco un sentimiento de pérdida que será la del propio *yo* (el nombre “Sorôco”, un sustantivo propio inusual en portugués, recuerda no sólo quien necesita ayuda, *socorro*, sino el “ser hueco”, “*ser oco*”).

Sorôco es el ser melancólico. El rasgo predominante de la melancolía, según Freud en “Duelo y Melancolía”, texto de 1917, es, más que la pérdida de interés por el mundo exterior, la pérdida de algo sobre lo cual no se tiene consciencia. Es por eso que

afirmará Freud que esta pérdida, a diferencia de la del duelo, se refiere a la de la propia autoestima, de un *yo* que pierde a sí mismo.⁷¹

La melancolía de Sorôco, cabe subrayarse, surge de un casi duelo, de una experiencia de doble pérdida de madre e hija, cuya presencia física denota, empero, una ausencia mayor, a saber, la imposibilidad de que Sorôco siga vinculándose al otro a través de las palabras, puesto que ya no puede hablar con las dos mujeres. Este sentimiento de tristeza, que es lacerante, se refiere en el cuento a una pérdida aún inconsciente, que será entonces la imposibilidad de seguir constituyendo historias, de participar como sujeto dentro del tejido plural de las palabras. No es por casualidad que sea la voz de Sorôco la que casi no se oye:

a voz de Sorôco estava muito branda: “ - Ela não acode, quando a gente chama...” (Rosa 63).

⁷¹ Según Freud (*Mourning and Melancholia*, 125-6), la melancolía y el duelo serían sentimientos correlativos. El duelo es una reacción ante a la pérdida de alguien o un objeto de extrema importancia (la pérdida de un ideal, de la libertad, etc.). Con el paso del tiempo se espera que la persona salga de esta condición de agotamiento en la medida en que se retire la libido de su conexión con el objeto. La melancolía también tiene como uno de sus rasgos un abatimiento doloroso profundo, incluyendo la pérdida de la capacidad de amar y la inhibición de las actividades. La gran diferencia entre la melancolía y el duelo, conforme constata Freud, está en la pérdida de la autoestima, aspecto eminente de la melancolía. Diferentemente de lo que se nota en el duelo, en la melancolía, añade Freud (127), el sentimiento de pérdida con relación al objeto o ser amado no es total: “The object has nor perhaps actually died, but has become lost as an object of love (e.g. the case of a deserted bride)”. El paciente, muchas veces, no es capaz de observar qué ha perdido. “This would suggest that melancholia is in some way related to an unconscious loss of a love-object, in contradistinction to mourning, in which there is nothing unconscious about the loss.” (Freud 127). De ahí que Freud observe que en el duelo es el objeto amado el que se pierde; en la melancolía la pérdida es, más bien, del propio *yo*: “The patient represents his ego to us as worthless, incapable of any effort, and morally despicable [...]” (*idem*).

O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas de suas palavras. (Rosa 64).

Despedirse de la madre y de la hija es también una despedida de su pasado y de su futuro. Sorôco ya no tenía otra familia. No podía compartir su memoria tampoco, ni seguir construyéndola dialécticamente. El tren vendría para introducir un exilio permanente en Sorôco.

La travesía a la estación de tren cumple los designios de un discurso que organizó un modo de ver al otro según lo que se le identifica en su carácter: ya no había solución porque todo era incurable.

Esta travesía es la que más se aparta de las que han emprendido otros personajes de Rosa, tales como Riobaldo en *Grande sertão: veredas*, Grivo en “Cara-de-Bronze”, o Pedro Orósio en “O recado do morro”. A diferencia de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, los viajes de estos otros personajes tienen carácter iniciático, simbolizando un rito de pasaje del cual regresan a su lugar de origen transformados por experiencias que abren el sentido de la vida. La travesía de Sorôco es la más breve de todas en términos espaciales y la más aflictiva. Es la única en la que predomina el sentimiento melancólico, que se debe no sólo a una inminente pérdida del objeto amado, sino a la imposibilidad de cambiar el destino trazado por el orden de una norma. De ahí que Sôroco experimente, en las palabras de Freud, el “empobrecimiento del yo” (“in melancholia it is the ego itself [which becomes poor and empty]”), puesto que se ve incapaz de cualquier esfuerzo.

Es en este momento que la población expresa los conceptos de lo normal y lo patológico como si fuesen unánimes y naturales, a través de los cuales justifican la internación de las mujeres – la necesidad de llevarlas para muy lejos –, una medicina tormentosa, aunque necesaria.

Es sobre la imagen de las mujeres “trastornadas” que me detengo ahora. Con ello, busco aclarar el argumento de que se comprende la experiencia de estas mujeres a través de una interpretación de la experiencia. Georges Canguilhem examina en el trabajo del psiquiatra Blondel la incomprendibilidad acerca de los pacientes considerados locos. Este aspecto criticado por Canguilhem puede, por tanto, ayudarnos a profundizar el análisis del cuento:

In his *La conscience morbide* [Morbid Consciousness (Paris, Alcan, 1914)], Blondel describes cases of insanity where the patients seem incomprehensible to others as well as to themselves, where the doctor really has the impression of dealing with another mental structure; he seeks the explanation for this in the impossible situation where these patients translate the data of their cenesthesia into the concepts of normal language.
(Canguilhem 115)

En esta crítica a Blondel, Canguilhem evidencia que la psiquiatría de la época no comprendía las experiencias de un ser enfermo, sino que alcanzaba una interpretación de una experiencia de la cual, sin embargo, los propios pacientes se habían privado.

Volviendo al cuento de Rosa, se observa que la locura, palabra no mencionada, forma parte de una relación que se establece con la propia condición patológica que se imagina desde lo normal. Foucault (4) en *The Birth of the Clinic* llama la atención sobre el hecho que, con el desarrollo de la medicina, especialmente de la clasificación de las enfermedades, ya no hacía falta verlas, identificarlas en el paciente, puesto que existía un discurso que las legitimaba. No sería demasiado suponer que la perspectiva del narrador en “Sorôco, sua mãe, sua filha” está contaminada con la perspectiva de los mecanismos disciplinarios, de clasificación médica, cuya idea de patología se sostiene desde la comparación con un patrón.

Es por eso que cuando ven a la abuela y a su nieta como seres enfermos, se repite un discurso que ha legitimado la locura (comprendida como enfermedad) suponiendo que lo normal sea conocido, normalizando la locura. Por lo tanto, la interpretación de las experiencias de los seres considerados locos infunde una condición estática (nadie puede cambiarla), que legitima a su vez el único movimiento autónomo que es el del tren (el objeto que aparta las personas las unas de las otras, para siempre).

Aunque en el cuento se enfoca la escena de la caminata (una caminata que, *a priori*, presupondría movimiento), la inercia entre todos los habitantes de la villa se observa en el cumplimiento de un destino determinado. No hay un acontecimiento porque éste, en la definición de Slavoj Žižek (*Acontecimientos* 125), sería un cambio de planteamiento que permitiría observar el mundo en su otro tono. Así que, con excepción del final, sólo hay resignación. No es por casualidad que Georges Canguilhem afirme que vivir bajo la norma es vivir sin acontecimiento. Como hemos visto, la voz narrativa expresa una norma única que se ha internalizado sin que nadie se diera cuenta.

La ruptura de este estado previsible (de creencias y suposiciones adheridas) ocurre debido a la emergencia del acontecimiento (el canto) que cambia la norma (se permite que la vida elija, nuevamente, entre normas posibles).

Antes de volver a evaluar esta ruptura, con la cual cerraré el análisis de este cuento, debo señalar otros dos aspectos. Primero, la descripción de Sorôco y del tren y, segundo, los elementos estéticos formales que nos permiten observar cómo la referencia a los ojos y a la mirada de los personajes cambia a lo largo de la historia y en qué medida se relaciona con la transformación del otro en sujeto.

En la primera mitad del cuento, el narrador describe a Sorôco como siendo un “homenção brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, [...] as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava” (Rosa 62).

Debido a esta descripción, se puede creer que hombres como Sorôco no sufrirían ante una situación como estas. En verdad, es el estereotipo masculino que se deconstruye. Al final, cuando llega el tren para recogerlas, Sorôco no logra mirar su partida, quedándose con el sombrero en la mano. El narrador afirma que Sorôco es el “triste del hombre”, sufriendo en el “vacío sin orillas”. El tren, elemento que conecta el espacio interior (el pueblo) con el exterior, quita a Sorôco cualquier sensación de pertenencia. Ahora los tres, Sorôco, su madre y su hija, tienen el mismo “trastorno” que es la imposibilidad de un regreso a lo familiar.

No se condena a Sorôco por no haberse quedado con madre e hija. Eso se debe a que en sociedades machistas los hombres no se encargan del cuidado de las mujeres. La deconstrucción del estereotipo es más refinada. Sorôco, de cualquier manera, ya estaba

condenado. Así que la voz narrativa no lo condena dos veces porque se identifica con su dolor justificando la decisión de internarlas en el hospicio. Además, el dolor de Sorôco puede ser el dolor de todos en el futuro.

El tren es el primer elemento que el narrador describe. El vagón es diferente de los vagones de pasajeros, puesto que las ventanas están hechas de rejillas y los barrotes parecen como los de una cárcel. Luego afirma que el tren se parece a una gran canoa, un navío, aspecto que recuerda la nave de los locos, cuya simbología, desde la Edad Media, indica no sólo la humanidad perdida (como la retratada por el pintor flamenco El Bosco en su lienzo *La nef des fous*) sino una existencia errante.

Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* aclara que en el Renacimiento la expulsión de los locos se debía al cumplimiento de los ritos en los que creía la población. Había una solemnidad en la expulsión para crear entre todos un confort: el ritual, a la vez que quitaba peso de un sentimiento de injusticia o de maldad, se reconciliaba con un ideal de salvación, tanto para los que permanecían como para los que se iban (los habitantes de la villa, en “Sorôco, sua mãe, sua filha”, parecen compartir esta creencia, en un nivel inconsciente).

Foucault también afirma que el agua simbolizaba la purificación, de modo que meter a las personas locas en las embarcaciones funcionaba como proceso de transcendencia, aunque, en verdad, se les confiaba a su propia suerte. En los barcos, los locos se volvían prisioneros de su propia partida, porque viajar era encarcelarse para siempre. El mismo sentimiento existe en el cuento de Rosa, ya que todos saben que el viaje de la madre y de la hija de Sorôco no tendría regreso. De ahí la similitud con un cortejo fúnebre.

En el cuento de Rosa no es por casualidad que quien envía el tren, que se asemeja tanto a una canoa como a una cárcel en movimiento, sea el gobierno. Paradójicamente, el tren, un símbolo de la modernidad, no conecta a las personas a los centros urbanos; las separa, llevándolas, en el caso, a Barbacena.⁷² Así que no sería demasiado aventurado afirmar que el tren profundiza un exilio permanente – tergiversa su función.

Daniela Arbex, en *Holocausto Brasileiro*, publicado en 2013, desarrolla un trabajo de investigación acerca del hospital psiquiátrico de la ciudad de Barbacena al que Guimarães Rosa se refiere en “Sorôco, sua mãe, sua filha”.⁷³ La periodista brasileña

⁷² Hasta el siglo XIX Brasil sufría estructuralmente de problemas crónicos en el tratamiento de las aguas residuales, la basura, el agua para el consumo y la electricidad, y se veía azotado por epidemias (cf. Maia 4). Aunque en pleno siglo XXI muchas regiones de Brasil conviven con estos mismos problemas (datos de 2008 del IBGE, Instituto Brasileño de Geografía y Estadística, indican que un 44,8% de las ciudades brasileñas no disponen de una red colectora de desagües), en el siglo XIX la situación era aún más dramática. Un cambio de escenario ocurre, especialmente, con dos sucesos: la llegada de la familia imperial al Brasil colonial, en 1808, y la proclamación de la República, en el año de 1889. Estos dos hechos traen de forma inherente el pensamiento de modernizar el país, sin preocuparse, necesariamente, por los marginados. Esta cuestión sobrepasa el análisis que planteo y merecería un acercamiento más profundizado (apenas esbozada en esta nota a pie de página; véase Marcel Pereira da Silva, “De gado a café: as ferrovias do sul de Minas (1874-1910)”); y sobre los datos de IBGE, véase Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, *Atlas de Saneamento*). Sin embargo, la menciono con la intención de correlacionarla con la presencia del tren en el cuento de Guimarães Rosa. Se construyen las primeras ferrovias en Brasil en la década de 1850, con el objeto de dar salida a la producción agrícola hacia los puertos (cf. Maia 5). Las interconexiones eran entre los puertos y las ciudades, y nunca entre ciudades, resultando así en un retraso enorme en el desarrollo socio-espacial y en el desplazamiento de pasajeros. Más adelante, los ferrocarriles estuvieron tanto al servicio de los grandes propietarios rurales y de los inversores de capital extranjero como del orden público, que las utilizaba también para conectar las ciudades del interior con manicomios que se encontraban cerca de algunas estaciones de tren, como es el caso del hospital al que Guimarães Rosa hace referencia, localizado en la ciudad Barbacena.

⁷³ Según Arbex, este hospital, llamado Colônia (nombre bastante sugerente ya que los colonos – o pacientes – son aquellos que, dentro de su propia localidad de origen, pierden los derechos a sus propios bienes – a su propia identidad), funcionó hasta la primera década del siglo XXI. Más de un 70% de los pacientes internados en este

menciona que Rosa fue médico voluntario de la Fuerza Pública durante la Revolución Constitucionalista de 1932, y después médico de Infantería en la ciudad de Barbacena. De ahí que, seguramente, Rosa hubiera conocido el hospital psiquiátrico, que empezó a funcionar en 1903, con el apoyo aún de la Iglesia Católica. Arbex (7) enfatiza que el cuento “Sorôco, sua mãe, sua filha”, publicado en 1962, hace referencia a la angustia de un hombre, Sorôco, que se ve obligado a internar a su madre y a su hija y que sabía que aquel viaje de tren que las dos emprenderían no habría regreso.

Se debe hacer hincapié que quiénes se van no son estrictamente los locos, sino los pobres: “Para onde ia, no levar **as mulheres**, era para **um lugar chamado Barbacena, longe**. Para o pobre, **os lugares são mais longe**.” (Rosa 62; colores míos. En azul claro,

hospital, según el prólogo de Eliane Brum, no presentaban ninguna enfermedad mental. Arbex documenta esta tragedia, que ocurrió en la ciudad del interior de Minas Gerais, en la que más de 60 mil pacientes murieron. Los pacientes allí internados eran, sobre todo, pobres, homosexuales, epilépticos, mujeres solteras, prostitutas, personas que se sentían tristes, negros, mendigos. Los pacientes se morían de frío, de hambre y de otras enfermedades derivadas del ambiente inhóspito, que aún tenía cloacas a cielo abierto. Los pacientes llegaban al hospital a través de un tren (conocido como el tren de los locos) que los descargaba en una estación llamada Bias Fortes, cerca del manicomio. Al salir del tren, exactamente como los judíos se encaminaban a los campos de concentración nazi, muchos de los pacientes, venidos de todo Brasil, ni siquiera sabían dónde estaban. Ya en el hospital eran separados según el sexo, quedándose en bloques diferentes. Algunos de ellos trabajaban en el propio hospital, como también ocurría en los campos de concentración. Todos los pequeños objetos personales de los pacientes eran confiscados, quienes quedaban totalmente desnudados y con la cabeza rasurada. Perdían cualquier tipo de identificación y no recibían ningún tratamiento, excepto los electrochoques, que a menudo les quitaban la vida. Arbex relata que, cuando morían, el hospital comercializaba sus cuerpos, destinándolos a las diecisiete facultades de medicina del país para servir a las clases de anatomía. Entre los años de 1964 y 1980, se comercializaron 1853 cuerpos. El hospital, cuya capacidad era de 200 pacientes, en 1930 contaba con más de 5 mil internados. Como este hospital se volvió rentable, debido al comercio con los cuerpos, uno de los médicos sugirió que, en vez de las camas, que ocupaban mucho espacio, existiese sólo paja. Los pacientes, como no llevaban ropas, dormían los unos sobre los otros para calentarse. Por la mañana, aquellos que estaban abajo de todo se morían. El libro de Arbex no merece ser resumido sino leído, puesto que rescata una memoria que nunca debemos olvidar para que estos episodios no se repitan nunca más.

referencia al lugar exterior; en naranja, referencia a los personajes caracterizados con un cierto trastorno).

Así que hay, implícitamente, otras razones para que el tren las lleve: porque eran mujeres locas y porque eran mujeres pobres. Añadiría, especialmente, porque eran mujeres cuya integración en la sociedad no casaba con la producción doméstica (la madre de Sorôco ya tenía una edad avanzada) y con el ideal romántico de las bodas (la hija de Sorôco vivía con el padre, información que nos lleva a inferir que no llegó a casarse). Se sobrentiende, por tanto, que las estructuras de poder reducen al otro según los valores que puede aportar a un sistema, destituyéndolo, según su presunta condición social y familiar, de su propia humanidad.⁷⁴

Cuando el tren aleja a la madre y a la hija de Sorôco de su origen, se niega a la propia región la existencia de memoria. Lo olvidado beneficia la manutención de un poder, dada la ausencia de una memoria que se vuelva un pensamiento crítico que lo afronte. El deber de la memoria, de acuerdo con los escritos Walter Benjamin, es no sólo denunciar una injusticia sino reelaborar la historia desde el punto de vista de aquellos que nunca figuraron en el centro del relato, a saber, de los marginados y los proscritos. Jeanne Marie Gagnebin, comentando la obra de Benjamin, postula que la rememoración es

⁷⁴ Esta parte del análisis dialoga con el texto de Laura de Mello e Souza, “Nota sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII”, em *Os pobres na literatura brasileira* (editado por Roberto Schwarz). Laura de Mello e Souza (11-13) analiza la referencia de los hombres pobres y expropiados en las crónicas de la época colonial brasileña, observando que los trabajos historiográficos posteriores no le dieron merecida importancia ni evaluación (los pobres seguían siendo doblemente marginados dentro de la propia investigación historiográfica y literaria). La historiadora y profesora brasileña muestra que el individuo considerado vago en el colonialismo (no sólo en Brasil sino en toda sociedad occidental) era aquel que no se incluía en la estructura de producción. Contra los pobres incidía entonces una legislación represiva, que empieza a articularse ya entre los siglos XVI y XVII, estableciéndose definitivamente en el siglo XVIII.

fundamental no sólo para que no se olvide del pasado sino para que el tiempo presente se resignifique: “A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.” (Gagnebin 55).

Así que en el cuento de Rosa el desplazamiento de las mujeres locas – llevar a los pobres lejos de allí para que no volviesen nunca más – aparta de la visión de sus conterráneos el testimonio que les devolvería otra comprensión acerca de sus propias vidas. Se observa todavía que, aunque la narración se establece dentro de la villa, es la referencia a los lugares autóctonos que se reduce. De ahí el color azul claro con el cual identifiqué la referencia al lugar exterior. Así, mientras la narración ocurre desde un espacio más familiar es como si las mujeres, aun estando en la pequeña ciudad, ya no formasen parte de este sitio.

Por fin, llamo la atención a la presencia de la mirada.

A moça **punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados**, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de **admiração**. (Rosa 62; las letras coloridas son mías)

Tal vez sea pertinente preguntar para dónde miran los ojos de la hija de Sorôco. Los ojos de la hija de Sorôco miran hacia donde nadie puede encontrarlos, mediatizados por otra imposibilidad de aprehensión, a saber, de las imágenes hagiográficas y de los desesperados.

Es interesante que la madre y la hija de Sorôco son vistas por un pueblo desde una mediación que es, ella misma, mediada. Tanto los santos como los “espantados” (una

referencia a los locos) poseen una mirada que guarda un secreto diferenciándose, así, de la visión común. Por lo tanto, el hecho de no lograr comprender a madre e hija se justificará, entonces, porque son las propias mujeres las que dejaron de pertenecer al pueblo y de compartir una misma visión. De ahí la imposibilidad de reconocimiento del otro. Sin embargo, el acercamiento entre las mujeres y la población no se dará desde la imagen o desde los ojos, sino desde su propia voz.

Mientras que la hija de Sorôco cantaba, la única persona capaz de reconocerla era su abuela:

Mas [a gente viu a velha olhar para ela](#), com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando a exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (Rosa 62; las letras coloridas son mías. En azul oscuro, referencia a la mirada)

Es la mirada de la abuela que la comprende, con la cual le permite, después, empezar a cantar. Se trata de un reconocimiento que ocurre a través de la ternura. El desciframiento requería otra forma de mirar que superase, entonces, la separación a la que ya estaban condenadas. Este gesto, aunque inconsciente, es, sin lugar a dudas, subversivo, porque dentro de la condición de locura a la cual encuadran la abuela, ella es capaz de devolverle a la villa otra manera de mirar.

Es este el primer momento en que la narrativa rompe la norma aceptada entre locura y cordura. Lo más bello aún es que la voz narrativa *ve la mirada que observa*, captando, así, el punto de vista de quien figura en la marginalidad. Quien ahora figura en el centro del relato es la mirada de la abuela que recupera aquello que no se podía ver, a saber, el amor que sentía por la nieta, y desde tiempos ancestrales. La abuela recupera una memoria que estaba en un plan inconsciente, que nadie allí podría alcanzar.

Enseguida, será Sorôco, en el instante en que parecía “perder o de si”, “parar de ser”, en un “excesso de espírito” y “fora de sentido”, esperando en la estación mientras su madre y su hija embarcaban, que empezará a cantar. En el ápice de la melancolía, cuya descripción recuerda la pérdida del *yo*, Sorôco será capaz de sentir el mundo. Al cantar la misma canción de madre e hija, renace dentro de la propia melancolía, reconstruyendo así su campo de representación.

En el momento en que el pueblo siente lo mismo que Sorôco – no la piedad sino el mismo dolor “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente...” (Rosa 64) – empieza a cantar la misma canción. Se recupera así una memoria, registrándola en la historia de la ciudad, para que nadie más la olvide. Esta es la subversión del cuento que, a través de una forma artística, es capaz de recuperar aquello que se olvidaría para siempre: “Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.” (Rosa 64)⁷⁵

⁷⁵ En “O recado do morro”, novela que forma parte de *Corpo de Baile*, la canción es fundamental también para descifrar el mensaje acerca de la inminente muerte de Pedro Orósio. Son los personajes considerados locos los que escuchan el recado que proviene de una montaña, transmitiéndoselo los unos a los otros hasta que llega a un poeta que lo convierte en una canción. Pedro Orósio está viajando con una comitiva que reúne diferentes personas, cada una de las cuales con sus respectivos propósitos (hay un naturalista, padre, cuidadores de ganado). Ellos están cruzando algunas haciendas en el interior de Minas Gerais, un estado de Brasil localizado en la región sureste. En esta comitiva está Ivô Crônico, un empleado de una hacienda que planea matar a Pedro

Aunque se podría creer que Sorôco se ha convertido en un hombre loco y que la locura podría tener algún factor genético, no es esta una interpretación con la que esté de acuerdo. Sin la pretensión de encontrar una solución al texto – que siempre se nos escapará – voy a esbozar una posibilidad.

Mientras la narrativa pone de relieve el canto de Sorôco, en una alusión tácita a su locura, se le inserta en una producción creativa individual que responde a la realidad señalando el círculo cínico al que los pobres quedan condenados. Cabe aclarar que la duda acerca de la locura de Sorôco, este personaje que vive una melancolía extrema, en la inminencia de perder a madre e hija para siempre, es construida magistralmente.

Orósio porque Pedro siempre le ha robado las novias. Sin embargo, Pedro Orósio no se da cuenta de las intenciones de Crônico, quien planea una venganza con otros miembros de la comitiva. Mientras viajan, se encuentran con siete personas diferentes, la mayoría de las cuales consideradas locas. La primera es Gorgulho, quien escucha primeramente el recado del monte. Desde este momento, empezamos a estar en contacto con un mensaje que parece desarticulado. Se les transmite el mensaje a otros cinco personajes más. El sexto es Colector, quien recoge las partes de la historia escuchada y se la transmite a un poeta que, a su vez, escribe una canción y la toca. Pedro Orósio participa en una fiesta y escucha la canción. Al día siguiente, mientras camina, canta la canción y se da cuenta, finalmente, de la inminencia de una traición en la que él iba a ser asesinado. Al comprender el contenido, es capaz de salvarse a sí mismo. De acuerdo con Adélia Bezerra de Menezes en “Cores de Rosa”, el contenido del mensaje es eficiente solamente cuando adquiere una forma, o cuando el poeta, escuchando las voces que se habían quedado atrás, las organiza permitiendo un pasaje: del caos al cosmos, sin negar la presencia de las diferentes voces tampoco la multiplicidad de los modos de realidad. Esta novela también permite una lectura alegórica. Maria Lucia Bandeira Vargas (57-73) la señala evidenciando que Pedro Orósio realiza un viaje de retorno a sus orígenes que también se correlaciona con los orígenes de la colonización de Brasil. La novela, entonces, propone otra fundación del país desde los marginados, quienes oyen el recado del monte (es interesante que cuando los navegantes portugueses avistaron por primera vez las tierras brasileñas, gritaron desde sus carabelas, “Tierra a la vista”. Ahora, es el monte quien avista primero, emitiendo un mensaje desde las tierras aborígenes para aquellos que nunca tuvieron voz). Para un estudio acerca del mito de representación de Brasil, véase Regina Zilberman (41-56), ““O recado do morro”: Uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil”, en *Corpo de Baile. Romance, Viagem e Erotismo no Sertão*.

Es posible que Guimarães Rosa haya recuperado el cambio de comprensión de la melancolía a lo largo del tiempo para insertarla en un campo de experiencia, permitiéndoles a los sujetos, dentro del vacío que sienten, asumir la alteridad, reconociendo al otro desde su voz y diferencia.⁷⁶

⁷⁶ En el cuento, es probable que Rosa juegue con la creencia de que la melancolía de Sorôco haya progresado hacia la locura, exigiendo al lector el trabajo de deconstrucción de este lugar común. Por tanto, se debe hacer una breve reconstitución histórica acerca de la melancolía y en qué momento se acercó a un estado psíquico. En la medicina hipocrática, la melancolía nunca estuvo asociada con un estado mental, sino al desequilibrio de los humores. Es lo que demuestra, por ejemplo, la imagen del ángel melancólico, del grabado del renacentista alemán Albrecht Dürer, de 1514, en la que no hay ninguna referencia a un desequilibrio mental, sino a una inactividad casi total de un ángel cuya intensa actividad intelectual probablemente lo haya llevado a un estado de postración. Lo mismo leemos en *Examen de ingenios para la ciencia*, en el cual Huarte de San Juan, en 1575, muestra que la melancolía estaba asociada a estados físicos (no psíquicos), siendo simplemente un efecto de los cuatro humores descritos por la medicina hipocrática del siglo V a.C. El desequilibrio de uno de esos humores influía en el desarrollo de una de las cuatro personalidades posibles: la melancólica, la colérica, la flemática y la sanguínea. Sin embargo, con el paso del tiempo, la melancolía pasa a adquirir una connotación más despectiva, asociada a enfermedades de tendencia mental. Es lo que afirma Jorge Aladro (577-8) en su artículo “La melancolía de Alonso Quijano, “el Bueno””. Pese a todas las connotaciones negativas que la melancolía haya recogido, Aladro hace referencia a un sentido totalmente diferente, que proviene del siglo XV, de la obra de Marcillo Ficino, *De vita triplici*. El humanista florentino, también influenciado por la medicina hipocrática, será capaz, por otro lado, de evidenciar otro aspecto de la melancolía sin olvidarse de los ya conocidos: de que la melancolía “es uno de los más genuinos y distintos humores de los creadores” (Aladro 579). Para proponerlo, Ficino se basa en las obras de Aristóteles y Platón, en las que el humor melancólico y la genialidad creativa andan de las manos (*ibidem*). La filósofa Marcia Tiburi, en una conferencia sobre tristeza y melancolía, de 2003, comparte la misma opinión al recordar el personaje shakesperiano de Hamlet, cuya melancolía lo lleva a escribir una función en la que revela que el asesino de su padre es su tío, Claudio que, para usurpar el trono de Dinamarca, mata a su propio hermano casándose, enseguida, con su cuñada, Gertrudis. El príncipe Hamlet escribe una obra (dentro de otra) por medio de la cual es capaz de revelar la verdad que descubrió desde un evento casi indecible – la visita del espectro de su padre quien le revela el asesino real. Así, la melancolía parece ser un sentimiento que lleva a hablar sobre la propia melancolía, constituyendo un campo de representación cuyo vacío interior del sujeto pasa a rellenarse de las experiencias de dolor, aprehendidas a través de las diversas formas de arte, como el teatro y la música. Es por eso que, en el cuento de Guimarães Rosa, Sorôco canta. El canto de Sorôco es una forma de rellenar su vacío

En resumen, el final subvierte la visión de la norma sobre la locura al romper los discursos que la legitimaban. Sorôco y el pueblo, al cantar, esto es, al seguir la voz de las mujeres, recuperan una polaridad dinámica de la vida, es decir, aquello que se había suspendido: el lugar de lo diferente. Lo antes irracional pasa a constituir una historia hecha de las palabras de aquellos que, paradójicamente, nunca tuvieron voz.

La canción de madre e hija de Sorôco pierde, por fin, su murmullo (no más como aquel identificado por Eleanor Roosevelt en su visita al hospital de la marina estadounidense). Es la canción que no salía más de la cabeza, conforme dice el narrador. Llevar a Sorôco a su casa cantando con él la canción antes desconocida es un acto de reafirmación de la “capacidad transitiva de la vida” (en las palabras de Canguilhem) hacia la expresión auténtica de una colectividad.

En el apartado siguiente, analizo el cuento de Silvina Ocampo, “El progreso de la ciencia”, a través del cual no sólo la alteridad es completamente cosificada, sino que el propio sujeto, en el ímpetu de imponer una única norma, pierde el propio estatuto del sujeto, convirtiéndose en objeto. Así, oponiéndose al pasaje de objeto a sujeto (conforme se observa en el cuento de Rosa), intento mostrar, en los personajes de Ocampo, un cierto grado de dificultad en organizar una percepción que rompa con una forma de vida que un rey, por medio de la apropiación de un discurso científico, impuso a sus siervos.

5.5 La vanidad como norma

*Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquela de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!*

dando forma a su melancolía – antes indecible – reintroduciendo representacionalmente el otro dentro del lugar en el que el poder gubernamental anhelaba su completo olvido.

*E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho...*

E não sou nada!...

Florbelá Espanca, "Vaidade".

En "El progreso de la ciencia", de Silvina Ocampo, un narrador extraheterodiegético narra la historia de un rey que, al percibir su envejecimiento, ordena a sus súbditos que cieguen a todo el pueblo. El rey teme que se acordasen de su imagen ya destituida de cierta belleza a partir de la cual se produciría, según el narrador, un desencanto (una forma metafórica de la inminente destitución del trono).

Sin embargo, uno de los súbditos y otros sabios encuentran una manera de rejuvenecerlo. Construyen un palacio de hielo donde el rey, después de cierto tiempo allí encerrado, recobra su belleza. Al dejar el palacio y mirarse en el espejo, reencuentra el rey su plena hermosura, quedándose en un estado de pura contemplación que dura tres días enteros. Al mostrarse a la población, se da cuenta de que nadie podía admirarlo, ya que todos se habían vuelto ciegos. "- De qué me sirve mi belleza, si nadie la ve. Mi juventud está en los ojos que me miran." (Ocampo 343). El rey gritando desconsolado anhelaba que todos volviesen a ver.

Como los sabios también estaban ciegos, les lleva más tiempo buscar medios para leer y adaptarse al trabajo. A pesar de esta dificultad, logran revertir el proceso. El rey, por otro lado, se había vuelto viejo tras mucho llorar. Antes de que lo viesen, el rey ordena que los sabios cegaran a toda la población y, enseguida, que lo rejuvenecieran nuevamente. Y así fue sucediendo periódicamente a lo largo de los años, sin que nunca coincidiera que el pueblo pudiese admirar al rey rejuvenecido.

Como los descubrimientos científicos de los sabios no benefician plenamente al

rey, éste, antes de morir, en testamento, ordena que se destruya el secreto científico. Con ello pretendía que ningún rey rejuveneciese, tampoco que los ciegos recobrasen la vista. Lo justifica diciendo que como ama la originalidad y odia el plagio, impide, así, que su historia se repita. Luego se suicida junto con los sabios porque, de acuerdo con el narrador, podría seguir disponiendo de sus súbditos en el cielo o en el infierno, “donde creyó que también envejecería” (Ocampo 344).

Aunque el cuento no trae explícitamente la referencia a la locura, busco delinear una de las interpretaciones considerando la lectura comparada y su riqueza de significados debido a la ironía. Enfoco, especialmente, la cuestión de la violencia y de la gestión sobre las formas de vida posibles, puntos que forman parte de los objetivos esbozados para este estudio.

El rey, en este cuento, es una figura totalitaria inseparable de los discursos políticos y biológicos a través de los cuales decide sobre la vida de sus súbditos desde el conocimiento científico que éstos mismos producen. El orden que establece – de que su belleza figure indefinidamente – determina una dinámica única de interrelación de que él existe para ser admirado.

Como se puede observar, las órdenes que el rey impone – fruto de su propia vanidad – naturalizan una forma de vivir cuyos valores se expresan en la rutina de los súbditos que, pese a la sabiduría de que disponen, nunca actúan de forma crítica, siendo desde siempre ciegos en el reino del rey tuerto. A pesar de los despropósitos del rey, y que disfruta de un poder absoluto, sus ganas se incorporan en una razón que prescinde de contestaciones.

El cuento de Silvina Ocampo oculta un campo de fuerzas que permite la soberanía

del rey. El cuento es, así, parsimonioso en explicitar las razones que llevan a la obediencia ciega de los siervos. Se debe a que se señala la propia arbitrariedad de estas razones sin la necesidad de revelarlas. Foucault (*Security, Territory, Population*, 1-9) afirma que una estrategia política no es simplemente un conjunto de afirmaciones que nos digan “no haga eso” o “eso es bueno y aquello es malo”. En verdad, los mecanismos que sedimentan ciertos comportamientos o maneras de pensar pertenecen a un campo de fuerzas que ningún sujeto solo es capaz de crear: “it is a field of forces that cannot in any way be controlled or asserted within this kind of imperative discourse.” (3). Más adelante, Foucault (9) lo ilustra con la exclusión de los leprosos en la Edad Media, que no se llevó a cabo a través de una única medida sino debido a un conjunto de factores, a saber, leyes y reglamentos, por un lado, y rituales religiosos y resonancia con mitos, por otro lado. Es esta confluencia que determinó una división entre los no leprosos y aquellos que “merecían” la expulsión.

En el cuento de Ocampo, otro aspecto se refiere al poder soberano que desposee al pueblo de una existencia propia, convertida en servir de ojos-ciegos a un rey que, perversamente, no ve a los demás.

Es notable que la norma del rey se contraponga a los aspectos de los cuentos de hadas de los cuales la narrativa de Ocampo se apropia. Desde el comienzo, la narrativa recupera elementos de los cuentos de hadas: “un rey piadoso cargado de virtudes e infinitamente bello” (Ocampo 343), sus súbditos, una temporalidad indefinida del “érase una vez”, reemplazada por “en otros tiempos”. Así, dentro de un tono que remitiría a una lección didáctica y edificante, la voz narrativa, irónicamente, introduce otros elementos que deshacen los efectos moralizantes o la búsqueda de armonía en todo el reino.

La piedad es una palabra fuera de lugar, tomada de otras historias. Sirve para enfatizar lo opuesto, que es la presunción e indiferencia del rey. El rey justo y piadoso es una copia deformada de los reyes de otros cuentos de hadas. Llama la atención también que la preocupación por la belleza no sea un atributo exclusivamente femenino, como lo es, por ejemplo, en *Blancanieves*, de los hermanos Grimm, en el cual la madrastra le pregunta al espejo quién es la más bella de todo el reino.⁷⁷ Silvina Ocampo subvierte este aspecto de modo que es el rey, una figura masculina, quien teme por la pérdida de su belleza. El rey es asimismo un personaje sumiso a sus propios miedos.

Aunque estos elementos mereciesen un análisis más profundizado, los menciono con la finalidad de subrayar cómo Ocampo los subvierte para apartarse del carácter cíclico inherente a los cuentos de hadas. En los cuentos de hadas clásicos, los protagonistas experimentan situaciones de muerte y renacen evidenciando no sólo el carácter cíclico de la vida sino la necesidad de suplantar situaciones adversas para, sin negar la muerte, fortalecer los vínculos existenciales (*cf.* Bettelheim 14).

En “El progreso de la ciencia” no existe una verdadera transformación del ser, puesto que el rey, como protagonista, evita a toda costa experimentar el contacto con aquello que le revelaría el paso del tiempo y su posterior pérdida de poder, a saber, el reconocimiento de sí mismo a través del otro. El rey se evade, así, de la visión del otro,

⁷⁷ Una lectura psicoanalítica de los cuentos de hadas nos enseña que cada uno de los personajes representa los aspectos negativos y positivos de un personaje único. Respecto a *Blancanieves*, Suzi F. Sperber (185) afirma que este personaje temía no ser lo suficientemente bella para que su padre la amase. La bruja sería la sombra de la protagonista, un aspecto que *Blancanieves* necesita saber para poder suplantarla. Debo aclarar que la madrastra no es un personaje malo en esencia, tampoco sería bueno el personaje *Blancanieves*. La bruja, tantas veces maldecida, representa los aspectos que *Blancanieves* no puede negar, porque son aquellos que le permitirán alcanzar su propia individualización.

buscando controlar la imagen que se le proyecta. En última instancia, no quiere verse a través del otro, un espejo indirecto que le narraría cotidianamente su falibilidad. Así, el rey, al imponerles la ceguera, no sólo castiga a aquellos que ven, sino que modifica la propia norma que considera la visión un problema de salud.

El rey se mantiene en el trono culpabilizando a aquellos que podrían dar testigo de su debilitamiento. De modo humorístico, Ocampo recupera un refrán popular, “En tierra de ciegos el tuerto es el rey”, evidenciando que el rey sólo puede ser rey en la medida en que no se enfrente con su propia verdad.

Su estrategia se asemeja a la expulsión de los locos y de los leprosos en la época clásica que, según Foucault en el capítulo III de *Madness and Civilization*, se debía no a una supuesta forma de protegerse del contagio sino a la posibilidad de crear, con el alejamiento de los marginados, rostros irreconocibles para que el *yo* no se reconociese en el otro. Tanto aquellos que echaban a los enfermos a su propia suerte como el rey del cuento de Ocampo se convierten, en el fondo, en una ilusión de sí, mediante una forma coercitiva de controlar la vida y la imagen de uno mismo que se anhela proyectar.

Sin embargo, estos mecanismos disciplinarios que han naturalizado una gestión de la vida y de los cuerpos acabarán defraudados por ellos mismos, dentro de la reorganización de la vida.

En el cuento, el rey en sus mandos se acaba olvidando de que él mismo, en la relación entre sujeto y objeto, es también un objeto de esta relación.⁷⁸ Al utilizar la

⁷⁸ Esta afirmación se basa en el texto de Theodor Adorno (63-4), “Ego is Id”, perteneciente a *Minima Moralia*. Adorno afirma que en el desarrollo de la psicología se ha creado la idea de que la medida de todas las cosas es el hombre. Sin embargo, la propia psicología ha convertido al hombre en objeto de su estudio y así, de cierta manera, le ha sacado de su propia medida y lo ha vuelto una nulidad. Según Adorno, ninguna

invención de los sabios para satisfacer su vanidad, se vuelve un objeto de este experimento sin darse cuenta de que no puede controlar la mediación. Es por eso que la belleza del rey y la visión de los súbditos van a destiempo y entrando en un círculo vicioso, que es lo contrario de la circularidad de los cuentos de hadas.

El rey experimenta, así, una autodestrucción de sus paradigmas debido a una circularidad a la cual no es inmune: el encuentro con su vejez. Quien lo castiga es su vanidad (él mismo), que no le permite enfrentarse a su propia desdicha mientras espera que los sabios vuelvan a ver. La norma que impone el rey no se establece infinitamente porque hay otra, la de la vida, que coincide con el propio organismo, y nunca con la presunción del déspota.

El rey, en la medida en que observa que no logra coincidir su deseo de admiración con su imagen de juventud, se convierte él mismo en objeto de sus mecanismos disciplinarios. En otras palabras, el rey se vuelve obstáculo de su propio deseo al reducir su cuerpo en nombre de una creencia tallada por la perspectiva de control de la vida.

El cuento de Guimarães Rosa deshace la cosificación del otro. El alejamiento entre el pueblo y las dos mujeres, que es un alejamiento por la diferencia, definía la relación entre sujeto y objeto. Al final, se reescribe esta relación a través de la alteridad

medida lo es medida de todas las cosas porque cae en contingencia y se convierte en nulidad. Esta afirmación nos permite volver a leer el cuento de Ocampo evaluando que el rey que cree ocupar el centro de las relaciones, esto es, ser la medida de todo, se encuentra, más bien, en la periferia. Esto es debido a que el principio de dominación absoluta anhela ocultar una verdad objetiva de la cual no se podrá escapar, a saber, que el propio sujeto en la vida en sociedad también será objeto y, por lo tanto, se encarcelará dentro de su propia sumisión. El *yo* del rey se ha fundado desde los principios de un personalismo incapaz de abrirse al otro, llevándolo a negar los propios impulsos vitales y el principio de realidad. Por ello el rey se enajena de sí mismo, confirmando, para utilizar las palabras de Adorno, su “no-ser”.

que se enuncia, sin que el sujeto de la narración insista en interpretarla. No es más el punto de vista de quien cuenta la historia que se inscribe, sino la canción que todos cantan que se vuelve memoria, cuyas palabras nunca son reveladas por la escritura porque pertenecen al otro que las cantó. Es la palabra hablada que ahora se vuelve historia, y no la palabra escrita, que siempre perteneció a aquel que tenía poder.

Más cerca de la idea de poder soberano abordada por el cuento de Ocampo, y más lejos del cuento de Guimarães Rosa, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos nos aporta una visión perspicaz acerca de la correlación entre los mecanismos disciplinarios y el sujeto que se convierte en su propio objeto. Por último, cabe entonces señalar – dentro de la lectura comparada – un aspecto importante todavía no discutido sobre la novela del escritor español: primero, cómo el protagonista, el joven médico e investigador, Pedro, ve a Florita como un objeto de su estudio y, enseguida, cómo se convierte en aquello que imaginaba sobre el otro. Es con el análisis de este aspecto que concluyo este capítulo.

5.6 *Tiempo de silencio*: el sujeto como objeto

Aunque se ha presentado la novela de Luis Martín-Santos en el primer capítulo, retomo en líneas generales la diégesis para que no se pierda el hilo del análisis que aquí se propone. El protagonista, Pedro, un joven médico que trabaja en un laboratorio de Madrid, investiga un cáncer de origen inguinal, utilizando como organismo modelo ratones importados de Illinois. Sin embargo, debido a problemas en el laboratorio español, los ratones se agotan rápidamente. Pedro y su asistente, Amador, no encuentran un medio de reproducirlos para que la tasa de mortalidad no supere la de natalidad. Pedro se ve así fracasando antes de llevar a cabo su proyecto, puesto que no podría importar

más animales debido a los escasos recursos de que disponía.

Como si lo predijese, el Muecas, un pariente de Amador, roba algunos ratones del laboratorio reproduciéndolos en su propia casa, localizada en una chabola. De modo sorprendente, el experimento tiene éxito allí. Son las hijas del Muecas (una de ellas de nombre Florita) quienes calientan las crías. El cuerpo de las dos chicas reemplaza el equipo del laboratorio, convirtiéndose, desde luego, en un mero objeto del experimento. Aunque oponiéndose a la compra, Pedro acabará aceptando las condiciones que se le impusieron.

En el mismo día en que fue a la chabola y se impresionó con los escenarios de la periferia madrileña, por la noche, acabó acostándose con Dorita, la nieta de la dueña de la pensión donde vive. La abuela siempre buscó facilitar que su nieta sedujese a Pedro, porque veía en el joven médico un futuro prometedor para Dorita.

Durante la madrugada de aquella misma noche, el Muecas va a la pensión a pedirle a Pedro que atendiese a Florita en una situación de emergencia. Al llegar a la chabola, Pedro, después de dormir poco y aún de resaca, intenta detener la hemorragia de un aborto mal ejecutado. Florita, sin embargo, muere en sus manos. Pedro, acusado de haber cometido un homicidio, se esconde en un burdel, pero acaba siendo encarcelado después. En la comisaría se le responsabiliza de la muerte de Florita. La esposa del Muecas, Ricarda, lo desmiente, responsabilizando a su marido, que había violado a la propia hija.

Para mantener la buena imagen del laboratorio, el jefe de Pedro lo despide de la institución. Pedro aún piensa en casarse con Dorita, sin embargo, Cartucho, novio de Florita, para vengarse de Pedro, la mata de una cuchillada. Pedro dejará Madrid y volverá

al pueblo para ejercer su profesión de médico.

La novela conlleva tanto la voz de un narrador heterodiegético como una omnisciencia mezclada con una polifonía de *yos* que proceden de discursos directos e indirectos. Esta pluralidad de voces, sin embargo, no expresa perspectivas múltiples sino impresiones filtradas tanto por una mirada intelectualizada como por una voz masculina que aprehende lo femenino representándolo desde los deseos del universo masculino. Incluso cuando se oye la voz femenina se evidencia una subyugación, como es el caso de la dueña de la pensión, la abuela de Dorita, que naturaliza la propia violencia que sufrió como inmanente al destino de la mujer, agenciando el cuerpo de la nieta como condición de ascensión social.

Considerando este breve resumen, la narración pone énfasis en la cosificación del sujeto. Esta tendencia de subrayar este trazo se nota desde la hipótesis científica formulada por Pedro que parece reducir el otro a un mero objeto intencional, manipulado por su deseo de innovación científica. Pero no sería Pedro propiamente quien convierte el otro en objeto. Eso se debe al silenciamiento de todo que es relevante, como en el caso de la deshumanización de las dos hijas del Muecas. Por eso que la narración señala que Pedro se pregunta por qué los ratones no se morían en el suburbio en vez de dar voz a aquello que testimonia y no tiene fuerzas de exteriorizar, a saber, la realidad social:

la Genética [...] ha podido llegar a un resultado totalmente opuesto al que los primitivos pioneros de esta ciencia podrían desear (creación de una humanidad perfecta, extirpación de todo mal hereditario) haciendo aparecer una raza en que lo execrable

es constante [...] ¿Qué poder tienen las mal alimentadas muchachas toledanas para que los ratones pervivan y críen? ¿Qué es lo que les hace morir aquí, en el laboratorio? (Martín-Santos 12).

La pregunta de tono científico – saber la razón que fundamenta la supervivencia de los ratones – ignora la realidad social en la medida en que toda la atención se enfoca en lo estrictamente biológico. Es interesante, en el mismo pasaje, que la voz narrativa, que expresa el pensamiento de Pedro, critique la creencia eugenésica, mostrando, así, la ambigüedad entre la raza perfecta, soñada por científicos que anhelaban extirpar el mal (según la creencia de que existía un mal que debía ser eliminado), y la vida que sólo es capaz de reproducirse en condiciones degradantes.

Sabemos que la eugenesia está desprovista de ningún fundamento científico. Su existencia se debió a la creencia en prejuicios e ideas de una mejor raza que sería inmune a enfermedades. Esta creencia coincidía con el deseo del poder político dominante, que se valía de la biología para modelar una forma de vida. Experimentos genéticos llevados a cabo para extinguir las razas consideradas inferiores anhelaban comprobar lo establecido imaginariamente.

En *Tiempo de silencio*, Pedro formula una hipótesis que modela una forma de vida. Imaginariamente también, en vez de la mejor raza, cree en la existencia de una enfermedad – un cáncer axilar en las hijas del Muecas, que provendría del contacto de los ratones enfermos, robados del laboratorio. Estableciendo de antemano que este descubrimiento era muy probable desde su creencia, añade que las chicas que calentaron

los ratones con su cuerpo morirían y que la biopsia confirmaría el contagio horizontal, momento en que su padre lloraría “alarmado y haciendo muecas de terror ante su posible también contagio” (Martín-Santos 11). Pedro entonces propondría una vacuna con la cual conseguiría reconocimiento internacional.

Así, tales proposiciones irónicas anticipan un problema que no existe. Pedro busca hacer negocios con el Muecas para soñar una investigación que cree innovadora.

Es interesante que esta proposición, que reduce el cuerpo femenino a una fracción de la investigación, se desestructura por la propia vida, esto es, se hace incompatible con la normatividad vital.⁷⁹ Todo que Pedro soñó no se confirma y pasa exactamente lo contrario: no se encuentra una explicación para los ratones que se reproducen con más éxito en las chabolas que en su laboratorio, las chicas no se contagian con el cáncer, y la biopsia que se haría para confirmar la presencia del cáncer se reemplaza por otra escena de sangre, en la que Pedro intenta remediar el aborto mal realizado. Hay una biopsia para confirmar, en verdad, el óbito como resultado del aborto. El Muecas, que lloraría ante la muerte de la hija es el propio violador y asesino, y quien efectivamente sufre es la madre, Ricarda. El premio que ganaría Pedro de las manos del rey sueco se convierte en una cárcel, de la cual Ricarda lo rescata.

Se observa que los sucesos se desplazan refutando las proposiciones y desestabilizando el lugar del investigador que pasa a ocupar una posición pasiva, restringida, antes, a las mujeres. Incluso eventos sin relación entre sí, como la noche en

⁷⁹ Georges Canguilhem (240) afirma que la norma es el efecto de una posibilidad establecida como expresión de una preferencia. La vida, para Canguilhem, conlleva normas porque vivir es ser flexible, esto es, implica estar siempre en movimiento, eligiendo entre normas posibles. La enfermedad, por otro lado, es la permanencia de una única norma.

que Dorita pierde su virginidad con Pedro y la escena del aborto, de un embarazo incestuoso, se convierten en escenas de un mismo “crimen”. Es notable que, en estos casos, Pedro internaliza tanto la condición de criminal como la de víctima.

Así, pese a la lucidez de su voz, Pedro no se da cuenta del proceso de “cosificación” por el cual pasa (en este punto, *Tiempo de silencio* se acerca al cuento de Ocampo y se opone al de Rosa). Es como si el objeto se expresase contra su meta, esto es, mostrase lo contrario de la proyección del sujeto. En este sentido, el sujeto que imagina al otro se vuelve en el objeto proyectado. Theodor Adorno en un texto titulado “On Subject and Object”, perteneciente a *Critical Models: Intervention and Catchwords*, afirma que el sujeto al posicionarse contra un objeto, reduce el objeto a él mismo, “subject swallows object, forgetting how much it is object itself” (Adorno 246).

Adorno postula que el sujeto se olvida de que entre él y el otro existe una mediación. Se olvida así de que, al interpretar al otro y su mundo, se aprehende sólo aquello que ya se vio o vivió, nunca aquello que estuvo verdaderamente en pos del otro, aquello que el otro siente y ve. Eso se debe a que el sujeto no está abierto a la otredad. Es de ahí que, en las palabras de Adorno, la “primacía del objeto” se establece.

A partir de esta consideración, debo señalar, en los próximos dos apartados, la transformación del sujeto en objeto representada tanto en el discurso científico como en dos mitos inferidos en la novela, de Edipo y de Saturno.

5.6.1 Ciencia y alteridad

He empezado este análisis acerca de la novela de Martín-Santos intentando mostrar cómo la imaginación científica de Pedro, aunque lúcida, pierde su fuerza

dinámica. Eso se debe a que su trabajo científico no incluye la idiosincrasia social o el entorno donde ocurre la vida. Su proyecto participa en un silenciamiento no abriéndose a la otredad para quien las hipótesis formuladas deberían permitir acceder a otros sentidos de la realidad todavía no elucidados. Incluso la perspectiva del otro, a pesar del carácter polifónico de la novela, se limita a la imagen proyectada por un *yo*.

Así, como no se incluye al otro, aprehendiéndolo imaginariamente, el quehacer científico pierde su poder de reflexión sobre la realidad. Esta separación entre el sujeto y el objeto se hace conspicua a lo largo de la novela y significa el control que el sujeto anhela ejercer.

Esta es justamente la crítica de *Tiempo de silencio* a un discurso (científico, político y psicoanalítico) que pretende regular todas las relaciones entre sujeto y objeto. La novela, entonces, deshace la creencia de que la ciencia o el psicoanálisis opera desde causas y efectos controlables. Como ejemplo, la noche en que Dorita pierde su virginidad con Pedro se acerca a la escena del aborto, cuyo embarazo de Florita es fruto de un incesto provocado por su padre. Estos acontecimientos, sin relación entre sí, se convierten, para Pedro, en escenas de un mismo “crimen” del cual él sería el autor. La voz narrativa sugiere este doble sentido: cuando Pedro intenta salvar a Florita, debería “cumplir su deber” a pesar de su “inexperiencia” (Martín-Santos 109). Esta frase, que se refiere a su inexperiencia como médico, alude tanto a una supuesta inexperiencia en la noche de amor con Dorita como a un pensamiento machista – *cumplir su deber* es una expresión que señala la reducción del cuerpo a una función, por lo tanto, a una cosificación del sujeto.

Así, son eventos sin relación entre sí, dentro de una contingencia, que profundizan

la sensación de desamparo de Pedro. Existe, como se observa, una fractura del Otro, sin el cual el sujeto no organiza sus pulsiones.⁸⁰

La voz narrativa nos conducirá, por lo tanto, a un camino en que la ausencia del otro coincidirá con la ausencia del *yo*. En este sentido, Pedro, que es el personaje que ostenta una parte expresiva de la voz narrativa, no estará exento de lo que se proyecta sobre él.

5.6.2 Edipo y Saturno

El lector entra en contacto, así, con una parte de la personalidad de Pedro a través de la visión de otro personaje, Matías, su amigo. Carlos Feal Deibe, sensible al hecho de

⁸⁰ Joel Birman afirma que en un texto de Freud publicado en 1908, “La moral sexual civilizada y la nerviosidad moderna”, el psicoanalista austríaco postula que el sujeto supera su desamparo cuando logra dominar sus pulsiones sexuales o si las sublima, alcanzando un equilibrio entre las exigencias de la pulsión y las exigencias de la civilización. Freud reformula esta idea a lo largo de los años. En los textos posteriores a 1928, según Joel Birman (202-13), Freud observa que el dominio del desamparo no significa superar un conflicto, porque el desamparo es inmanente o estructural. No se reconocerá tampoco la pulsión sexual como origen de los conflictos, como era más evidente en los textos freudianos de 1908 a 1928. En *Tiempo de silencio*, es conspicuo, sin embargo, el entrelazamiento del conflicto sexual vivido por Pedro y el orden social que quita del sujeto, metafóricamente, su productividad y vitalidad, ya que se vive en una época de “gobiernos arbitrarios”, según el narrador. Es interesante observar que la novela, aunque correlaciona de algún modo las pulsiones sexuales con un tiempo de libertad reducida, evidencia que la solución no se encuentra en una armonización entre los registros de la pulsión y de la civilización. En verdad, el propio exceso de esta correlación señala que la sensación lógica que encadena los dos registros en una pura continuidad y de modo binario es una tentativa falsa de entender la vida. El circuito de la pulsión y de la introyección de normas y reglas es dinámico, no reproduciendo *ipsis litteris* el valor de una sociedad o la idea de arbitrariedad. La subjetividad que lo incorpora lo expresa de manera impar. La curación de Pedro no se encuentra en una razón científica. No es la búsqueda de la ciencia perfecta (aunque fuese posible), lo que le permitiría conquistar su autonomía. La novela muestra que se ha perdido el Otro, quien realiza la medición entre el sujeto, su fuerza pulsional y los objetos. Esta fractura del Otro le supone un revés que desestructura su tejido pulsional.

cómo Matías comprende aquello que Pedro vive en un nivel inconsciente, afirma que Matías funciona en la novela como un doble del médico-científico:

Matías es como un doble de Pedro; es, diríamos, una especie de conciencia (detrás de la cual reconocemos la conciencia del novelista), que hace visibles aspectos fundamentales de la personalidad de Pedro, ignorados por este pese a su lucidez característica. Así también Matías aparece como ser consciente de sus propias tendencias edípicas. (Deibe, *Consideraciones* 123)

La afirmación de Deibe se basa en un pasaje en que Matías revela que se siente atraído por la novia de Pedro, Dorita, y Pedro, a su vez, demuestra tener atracción por la madre de Matías. Matías proyecta su tendencia edípica en el amigo, Pedro, mientras que hace visible el complejo de Edipo del cual Pedro parece ser incapaz de superar. Antes de desarrollar este punto, se debe observar que la proyección de Matías no se restringe a Pedro. Analicemos el referido fragmento, momento en que Matías observa a Dorita:

¿Sería así mi madre de joven? Sí, sería así pero nunca andaría como anda ésta. Mi madre sería tan guapa pero en fino, la nariz delgada, los tobillos delgados, las muñecas delgadas... ¡Estoy pensando en mi madre! Tú también Edipo, hijo mío, tú también ¿cuándo te librarías de tus complejos infantiles? (Martín-Santos 162).

Como se puede apreciar, Matías, al comparar a Dorita con su madre, revela tanto la diferencia de clase social a la que pertenecen como la imagen con la cual identifica a la mujer y sobre quien proyecta su deseo.

En el complejo de Edipo, de formulación freudiana, la hostilidad del niño oculta el deseo de ocupar el lugar del padre a la vez que expresa un deseo sobre la madre. Con el desarrollo de su sexualidad, el bebé se identificará con el padre, cuya ley incorpora (concepto lacaniano). En *Tiempo de Silencio*, el énfasis recae exclusivamente sobre la relación con la madre, concebida siempre como objeto libidinoso⁸¹. Así, la visión de la mujer como objeto se hace más visible.

Mientras opera a Florita, el narrador observa que aquel momento se convertiría en un tiempo “largo y lento”. La novela pasa entonces a desarrollarse desde la fuga de Pedro – a lugares que recuerdan lo femenino, como es el caso del prostíbulo de doña Luisa para donde huye Pedro – y su tentativa de desviar de la figura de autoridad – la policía, la comisaría, el jefe del laboratorio – ante quien ratifica la reprimenda del opresor.

Pero yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar ni cánceres, ni microscopios ibéricos, de los pequeños sabios ibéricos, que yo no puedo ya tocar, porque lo que he querido es estar aquí solo, pensando; no, sin pensar; sólo depositado, extendido, como si me

⁸¹ El concepto referente al Complejo de Edipo proviene de la obra de Sigmund Freud, *Totem y Tabu*. Aunque el concepto se aplica a hombres y mujeres, hay un predominio del papel masculino sobre lo femenino, ya que la figura materna ocupa la posición de objeto del deseo infantil y la paterna, la ley que el bebé debe internalizar.

hubiera muerto y supiera ya lo que es estar muerto, con el cuerpo tan lisamente extendido como el de una muchacha muerta que supiera por qué se ha muerto y no por un accidente estúpido en el que yo puse mi mano que no estaba firme como tenía que haber estado... (Martín-Santos 178)

En resumen, como Pedro no supera el conflicto edípico, que debería señalar un pasaje hacia la conquista de su subjetividad y la autonomía de su sexualidad, se siente culpado (Pedro desea morir; se identifica con la muerte de Florita, con una vida desechable). Es este el punto en que el Complejo de Edipo se correlaciona con el Mito de Saturno.

Este tiempo repite la experiencia de muerte – y de una muerte dentro de otra, ya que la hija del Muecas muere como consecuencia de un aborto (la violencia del padre la mata doblemente) – y manifiesta en su esencia un estancamiento que guarda paralelismos con el mito de *Kronos*, en la mitología griega, o Saturno, en la mitología romana. Aunque las historias mitológicas acerca de Cronos guardan muchas peculiaridades, subrayo algunos puntos para correlacionarlas con la novela de Martín-Santos.

Saturno-Cronos, que es el dios que representa el tiempo, mata a su padre, Urano, para conquistar el trono. (Fue retratado por Francisco de Goya en “Saturno devorando a un hijo”, 1819-1823, una de sus pinturas negras.) Temiendo revivir un destino similar, ahora como rey, sigue matando a todos los hijos que nacen de su relación con Rea, hija de la Madre Tierra. Cronos entonces es aquel que devora la vida, no permitiendo que un futuro otro sea posible. Al matar a sus hijos impone su propio pasado como tiempo

soberano porque teme justamente la discontinuidad de su tiempo.

Es interesante que en *Tiempo de silencio* esta destrucción del futuro se represente en las crías de ratones que mueren en el laboratorio, en las imágenes de hombres castrados, y también en Florita, la hija que el Muecas viola y asesina. Como Pedro transfiere estos eventos como si fueran su responsabilidad, asemejándolos a la estructura de los mitos arcaicos, de un padre devorador de hijos, acaba no apropiándose catárticamente de los acontecimientos. Mientras densifica sus propios traumas, no accede a un autocontrol con el cual sería posible inscribirse en un tiempo de apertura al Otro.

Para finalizar el análisis de *Tiempo de silencio*, utilizo un enfoque histórico buscando evidenciar otro punto de vista acerca del pasaje del sujeto al objeto.

5.7. Historia y literatura en *Tiempo de Silencio*

[...] no es posible que la institución robada acceda a adquirir de nuevo a precio oneroso lo robado o lo que descende de lo robado (por cierto, ¿qué garantía?) estando como estamos en un estado de derecho donde existen cosas tales como policía, jueces y capacidad denunciante del ciudadano libre? “No hay pruebas”, dice Amador. “No hay pruebas de que sean robados” (Martín-Santos 11-2; subrayado mío)

En el fragmento de arriba, Pedro se pregunta cómo sería posible comprar nuevamente los mismos ratones robados del propio laboratorio. Menciona, así, que vive en un “estado de derecho”, una referencia a una organización política cuyos poderes, en

sus diversas instancias, están limitados por la ley.

Sin embargo, sabemos que no se podría vivir bajo un estado de derecho entre los años de 1940 y 1950 en España, época histórica de la narrativa. De hecho, tanto la diégesis como el año de publicación de la obra se sitúan en el marco político franquista, un régimen dictatorial que sobrevivió durante un largo periodo – de 1940 a 1975 – y cuyas características no pactan con un estado de derecho.

El régimen de Francisco Franco, como sabemos, suprimió la autonomía política, reprimiendo violentamente a sus opositores a través del ejercicio de un poder ilimitado. Según Raanan Rein (3-7), la permanencia de Franco en el poder durante un periodo tan extenso se debe, entre otros factores, a la represión de cualquier oposición política, lo que contribuyó a un aislamiento y fragmentación de los movimientos contrarios a Franco.

En el año de la publicación de *Tiempo de silencio*, en 1962, el gobierno de Francisco Franco había elaborado un informe para contestar a la Comisión Internacional de Juristas, un organismo de las Naciones Unidas, que España vivía un “estado de derecho”. Según Nicolás Sesma Landrin (45-6), desde finales de 1950, se buscaba dar legitimidad al régimen con el objeto de alcanzar su aceptación a un nivel internacional. Europa, en proceso de integración y consolidación del estado de derecho, no reconocería políticamente a España, que seguía dependiente de los países europeos tanto económica como técnicamente (*idem*).

Volviendo a *Tiempo de silencio*, Pedro, al mencionar “estado de derecho”, pone de relieve un aspecto clave de la narrativa. No significa que el joven médico esté de acuerdo con la propaganda del gobierno. Significa que lo utiliza ahora en su provecho para defenderse de una situación que refleja, irónicamente, un estado de anomia del cual

él mismo forma parte.

Con eso quiero subrayar que el contexto en que vive Pedro es de un estado que legisla arbitrariamente sin mostrar la fuerza arbitraria, filtrándola a través de una imagen que desea que el otro aprehenda. Así que no importa la inexistencia de un estado de derecho. Lo importante es la imagen. Esta forma de poder sueña con el control del deseo, sin mediación, que impone directamente cómo se debe ver. Lo mismo ocurre en las historias personales. El jefe del laboratorio de Pedro se preocupa por la imagen de la institución, nunca por el otro. Por eso despide a Pedro y por eso no se preocupa por el caso de Florita, tampoco por la investigación que aquél desarrollaba.

La novela mimetiza, así, el funcionamiento de un poder que, indiferente a la vida y fijado bajo una única norma, reinterpreta la ley en movimiento, adecuándola según el deseo de inscripción de una imagen.

De ahí la similitud con “El progreso de la ciencia”, de Silvina Ocampo, cuyo rey decide cuándo deben verlo y bajo qué forma. Representante de un poder máximo, se apropia de los presuntos descubrimientos científicos a favor de su satisfacción. La genialidad de esta narrativa reside en evidenciar que la ruptura de este mecanismo disciplinario se realiza desde el propio estado de excepción, que se auto-desestructura, ya que el rey, ciego en su vanidad, se convierte en objeto de sí mismo.

El cuento de Guimarães Rosa teje otro camino evidenciando que es la imagen del otro como loco la que cambia. Este cambio, sin embargo, no ocurre a través de la destitución de un poder disciplinario. Sigue existiendo el tren, cuya presencia significa, metafóricamente, la forma como se debe mirar al otro. El tren como mecanismo disciplinario posibilitaba aun la inscripción de un tiempo sin futuro en el cual los

vencidos ya no están.

Todos en la villa cantan la canción irreconocible de la madre y de la hija de Sorôco, las mujeres locas. El canto que nunca más salió de la memoria funda un sentido de comunidad que, aunque latente, los habitantes no daban cuenta de su existencia, yendo en sentido opuesto al del tren. El otro que se va sigue perteneciendo a su lugar de origen porque se ha producido un reconocimiento dentro del *yo*, que se asume también como otro.

En *Tiempo de silencio*, por el contrario, el otro se aleja cada vez más de la mediación del sujeto. Tanto el discurso científico como el discurso político lo aprehenden inequívocamente en forma de objeto proyectado por un imaginario, determinando así su exclusión. Esta exclusión, más evidente en los personajes femeninos, no se ejerce desde un poder soberano que, en la novela, es invisible; está diseminada, en términos foucaultianos, en micro-poderes. El Muecas, por ejemplo, un ser excluido socialmente, ejerce en su casa una violencia brutal a la cual es inmune. Él es, así, sujeto y objeto.

Por lo tanto, se podría afirmar que la muerte del objeto significa en *Tiempo de silencio* la imposibilidad de renacimiento de la vida. No hay integración entre vida-y-muerte, ya que la muerte no es indicio de reinención de la vida; no señala la inminencia de un renacimiento. Así, la lectura tiene el sabor de un continuo duelo del cual los personajes viven una especie de muerte en vida.

Se debe elucidar, sin embargo, otra lectura de esta novela, que no se opone a lo expuesto arriba, sino que lo complementa. El momento en que Pedro se “pierde”, buscando refugios en lugares que recuerdan lo materno y, enseguida, responsabilizándose por la muerte de Florita, no debe ser comprendido como un fracaso. La sensación de

culpabilidad de Pedro no proviene de una pérdida de la realidad. Es, más bien, el instante de mayor humanización de la novela porque se refiere al momento en que el médico-científico se conecta con el otro.

Culparse, en este caso, es reconocer el dolor del otro. Por eso la madre de Florita confiesa en la comisaría que Pedro no era culpable, que cuando llegó a la chabola la hija ya estaba muerta. Pedro y Ricarda, aquí, fundan un sentido de comunidad nunca antes posible.

Es notable que, casi al final de la novela, el narrador da voz a Ricarda, quien nunca la tuvo, expresando así una conciencia de su marginalización:

No saber nada. No saber que la tierra es redonda. No saber que el sol está inmóvil, aunque parece que sube y baja. No saber que son tres Personas distintas. No saber lo que es la luz eléctrica. No saber por qué caen las piedras hacia la tierra. No saber leer la hora. No saber que el espermatozoide y el óvulo son dos células individuales que fusionan sus núcleos. No saber nada. No saber alternar con las personas, no saber decir: “Cuánto bueno por aquí”, no saber decir: “Buenos días tenga usted, señor doctor”. Y sin embargo, haberle dicho: “Usted hizo todo lo que pudo”.
(Martín-Santos 202).

Como se observa, la repetición de “no saber” contrasta con un discurso científico, desarticulándolo de cierta forma. En este sentido, se puede afirmar que la sabiduría no

reside en la ciencia, tampoco en la religión (“tres Personas distintas”). Según Robert C. Spires (15), el pensamiento de Ricarda, que expresa el narrador, sugiere, aquí, un “rechazo de la civilización vigente, y tal vez un anhelo por un tiempo anterior, cuando el núcleo del saber no era la ciencia, y el lenguaje servía tan sólo para comunicar sentimientos auténticos, no para deformarlos.”

Así, se debe añadir que este deseo por un tiempo ancestral podría ser también un anhelo por la deconstrucción de los mecanismos disciplinarios que han constituido la definición de lo biológico, naturalizando, por lo tanto, todos los valores de una sociedad. Esta ruptura sólo podría ocurrir, entonces, en otro núcleo, a saber, en el núcleo fundamental del ser, que, reconociendo a la fuerza coercitiva, es capaz de formular con palabras propias una vida otra. Se rehace la mediación, no sólo reposicionando el otro que se había excluido sino convirtiéndolo en sujeto de la enunciación. Como en el cuento de Guimarães Rosa, el otro en *Tiempo de silencio* es también, a través de una mujer, Ricarda, el sujeto de sus propias palabras, expresando ahora su condición de existente.

CONCLUSIÓN

En esta tesis doctoral he argumentado que la representación de la locura en las obras literarias de João Guimarães Rosa, Silvina Ocampo y Luis Martín-Santos (sobre todo, la producida en un periodo comprendido entre el final de los años 50 y el comienzo de la década de los 60), más que un síntoma identificado en alguien que eventualmente padece una enfermedad mental, pone de manifiesto una serie de conflictos entre tradición y modernidad. A pesar de tratarse de un momento histórico en el que había más apertura a la heterogeneidad y a la pluralidad de ideas, la percepción de la realidad seguía siendo forjada por una visión que era heredera de una cultura autoritaria. En las obras de estos autores, diferentes facetas de la modernidad, en lucha con la tradición, cuestionan las dificultades tanto de dar sentido a la vida como de construir diálogos más efectivos con el otro. De modo más específico, teniendo en cuenta que la modernidad, en la definición de Octavio Paz (26), se refiere al momento en que se hace posible una circulación de ideas plurales que fomenta una consciencia crítica, los elementos estéticos y formales de la locura en la obra de estos tres escritores evidenciaban, primero, la prevalencia de ideas vinculadas a una cultura autoritaria (como la discriminación étnica o de género, no explícita, sino desde su forma naturalizada) y, segundo, un sentimiento de pérdida de la subjetividad dentro de un ambiente aparentemente más plural.

La representación de la locura, como se ha podido observar, no fue un medio para realizar una protesta social, tampoco un lugar de escape ante la angustia de la vida cotidiana, como en obras del siglo XIX, entre las cuales destaco las de E.T.A. Hoffmann, o las del siglo XVIII, como *El sobrino de Rameau*, de Diderot, en la cual, por primera

vez, un loco se convertía en el personaje principal desde el “gran encierro”.⁸² La locura, ahora, denuncia la irracionalidad de la razón destacando – y esta es una de las contribuciones de la tesis – que las decisiones de los personajes reproducen los valores idealizados por una cultura autoritaria.

En el acercamiento comparatista a los textos de Rosa, Ocampo y Martín-Santos, fue posible distinguir que, más que la existencia de una razón autónoma que intente excluir el aspecto irracional de la realidad, la línea de la exclusión que separa espacialmente a los locos de los demás empezaba a formar parte de la propia consciencia crítica. La representación estética de la locura captaba los valores de exclusión que permanecían en el sujeto en una época más avanzada de la modernidad.⁸³

Vimos que los narradores de “Buriti” (Rosa), “El castigo” (Ocampo) y *Tiempo de silencio* (Martín-Santos), al referirse a la locura, representaban concurrentemente una

⁸² El “Gran encierro” es el momento en que, de acuerdo con Foucault (180-3), se establecen los manicomios en el siglo XVII encerrando en ellos a homosexuales, pobres, criminales, pacientes de enfermedades venéreas, mentales, etc.

⁸³ Esta idea de la crisis de las relaciones humanas en un momento más avanzado de la modernidad se basa en la obra de Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, en la cual afirma que el mundo post-1950 reflejaba, además de incertidumbres en la economía y la política mundial, crisis sociales y morales. Había crisis en las creencias sobre qué tipo de sociedad moderna se había fundado después del siglo XVIII. Eso se debía, en gran medida, a la alianza establecida entre capitalismo liberal y el comunismo, esto es, entre los países del Occidente y los del Este europeo, unidos para enfrentarse al fascismo y sacar partido de los triunfos materiales de la ciencia y la tecnología. Esta última pretensión es la que se rechaza después. Según Hobsbawm, la crisis moral no derivaba de los “principios de la civilización moderna”; provenía, más bien, de la era precapitalista y preindustrial y se fundaba en una crisis estructural de las relaciones humanas, esto es, de grupos cuya voz no se había hecho oír en plenitud: “They were heard in an age when such words, having lost their traditional meanings, became vapid phrases. There was no other way left to define group identity, except by defining the outsiders who were not in it. // For the poet T.S. Eliot ‘this is the way the world ends – not with a bang but a whimper’” (Hobsbawm 11).

falta de escucha atenta entre los personajes. Aunque la presencia de la locura en estas obras no tuviera una causa única, personajes como los de la protagonista de “El castigo”, de Chefe Zequiél, de “Buriti” y de Pedro, de *Tiempo de silencio*, dejaban claro que sus experiencias respecto a la pérdida de sí mismos o al sentimiento de desorientación de su realidad dependían de una fractura comunicativa con sus interlocutores.

Observé asimismo que los valores jerárquicos de clase y género mostraban que quienes sufrían marginalización – como el personaje de Dona-Dona, en “Buriti”, y la protagonista de “El castigo” –, tenían tendencia a identificarse con los mismos valores de clase, raciales, machistas o heteronormativos que los habían excluido antes. Eso era debido a que estos personajes buscaban – en un nivel inconsciente – reconocerse desde los mismos valores culturales que los había convertido en objetos de la proyección del sujeto de la razón.

La referencia a la locura aparece también en cuanto forma proposicional por medio de la que se acusa al otro gratuitamente. Sergio, el narrador de “El castigo”, acusa a su novia de estar loca porque ella anhela contar su historia para convertirse en la mujer que fue antes de que lo hubiera conocido, algo totalmente distinto a lo imaginado por el narrador. La difamación del narrador tiene la intención de deslegitimar la historia contada por la mujer.

La búsqueda de la protagonista – para encontrar su subjetividad real – falla porque coincide insistentemente con una imagen que se le atribuye. La imposibilidad de alcanzar esta reconstitución se debe a lo imaginado sobre ella, de lo cual no puede deshacerse, que es repetido en otras circunstancias y con otros seres, pese a su esfuerzo por ser ella misma. El otro se ha fracturado y sin éste su reconstitución se hace imposible

porque no logra organizar el circuito pulsional (cf. Birman 215). En otras palabras, la protagonista de “El castigo” repite la historia de su propia exclusión no logrando encontrar al otro de sí misma.

Leandra, personaje de “Buriti”, que engendra un camino opuesto si se compara con el de la protagonista de “El castigo”, desarma las ideas preconcebidas acerca de su exsuegro, iô Liodoro, quien la había invitado a vivir en la hacienda después de separarse de iô Irvino. A través de su estadía en Buriti Bom, aprende tanto a ver a Liodoro desde él mismo, y no la personificación de un patriarcalismo con el cual los habitantes lo habían identificado, como a reconstituirse subjetivamente al comprender su dolor: “No devoluto, [no doível dos olhos dele](#), ela acompanhava os reflexos de seu desdobrar-se, dela, lala.” (Rosa *Corpo de baile II* 801; colores míos; en azul oscuro, referencia a la mirada).

Es notable que Leandra, en esta cita, se ve en los ojos de iô Liodoro no para transformarse en el ser que se le proyecta, tampoco para expresar compasión, sino que, metafóricamente, desde la visión que forja, Leandra se reconstituye desde aquello que ella no reconoce en sí misma. Esta especie de renacimiento de Leandra – al que llamé de *desidentidad* – ocurre en un lugar que le es ajeno y que toma como origen – una casa en la hacienda de Buriti Bom a la que vuelve sin nunca haber estado antes.

Al comienzo, se conjetura que tal vez Leandra esté loca porque acepta vivir en la hacienda de Liodoro después de separarse. Como se averigua, su exsuegro anhela, más que asegurar el orden del casamiento, el regreso del hijo que fue a vivir en la ciudad; todos estos deseos coinciden con el orden de la estructura patriarcal. Aunque Leandra acepta la invitación, aprende a no identificarse con el orden de una estructura patriarcal, tampoco les impone sus propias convicciones.

En “Buriti” subrayé en verde claro los fragmentos que hacían referencia al espacio exterior (referencia a la ciudad) y en azul claro los referentes al espacio interior (referencia al campo), con la intención de averiguar por qué aparecían de modo contiguo en momentos diversos. Verifiqué que al comienzo engendran un antagonismo. A medida que Leandra aprende a renacer en el lugar de origen ajeno, estos colores en el texto desaparecen. Lo mismo se ha observado en otros cuentos como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Substância” y “O espelho”. El color naranja – referente a la locura – que aparece cerca a estos colores, disminuye mediante las transformaciones de las dudas y el dolor en aprendizajes.

Es interesante que el color azul oscuro – referente a la mirada – empiece a predominar debido, en el caso de “Buriti”, a la apertura de Leandra hacia sus propias percepciones. La locura como acusación del otro desaparece.

La duda de Leandra acerca de su supuesta locura se convierte en lucidez: “No entanto, ela **pressenti**u – houve uma mudança! Captava-a [...] Ela estava avisada, **se resilíu, lúcida, lúcida** – seu **sentir** era uma lâmina capaz de decepar no espaço uma melodia.” (Rosa, *Corpo de baile II* 798, colores míos). En esta cita, las percepciones se amplían (indicadas con una mezcla de colores). Es como si Leandra intuyese que el espacio estuviese hecho de un lenguaje no codificado por los significados corrientes de la palabra, en estado de poesía. Leandra funda, así, en la casa del otro, una ética que no se impone de forma anacrónica: sin negar los elementos de la tradición (de una sociedad patriarcal que allí existió), Leandra no los enaltece, tampoco los condena, mucho menos glorifica la modernidad – los elementos urbanos –, sino que aprende a discernirlos en una autorreflexión crítica.

En la novela de Luis Martín-Santos, el protagonista, Pedro, no aprende a reconstituirse en el lugar de no-origen. Según Iñaki Beti Sáez, el médico-científico, que sale del pueblo para establecerse en Madrid a fin de desarrollar una investigación acerca de un tipo de cáncer, se siente hostilizado debido a un ambiente inhumano. Sin embargo, pese a su soledad y desubicación, no es capaz de reconocer su propio origen y así, en parte, sucumbe “en el olvido de sus raíces y en su continua proyección hacia el futuro.” (108). Añade Sáez que, a lo largo de novela, Pedro busca en la mujer el “paraíso perdido, el universo de los instintos primarios. Inmerso en una sociedad fundamentalmente patriarcal repleta de simbología fálica, trata de buscar salvación proyectándose en el vientre materno. Pero la mayoría de las mujeres con las que topa le ofrecen una protección castrante [...]” (*idem*).

A semejanza de la protagonista de “El castigo”, la tentativa de encuentro con el origen – en este caso, la búsqueda de ambos elementos que recuerdan lo materno – lo lleva a repetir los mismos motivos de desolación sin que transforme el dolor en elemento transgresor de su angustia.

La locura en *Tiempo de silencio*, a semejanza de “El castigo”, ha sido representada en el enunciado, esto es, desde una “conciencia enunciativa”, para utilizar el término de Foucault. En la novela de Martín-Santos, es el director del laboratorio quien acusa a Pedro de loco porque cree que éste puede difamar el nombre de la institución. Pedro intenta salvar a Florita de la hemorragia derivada de un aborto mal realizado por su padre y violador, el Muecas. La acusación de que Pedro está loco es un acto de violencia en la medida en que también busca silenciar la violencia anterior.

La perversidad inherente a la violación, el incesto, el aborto clandestino y la

represión de las mujeres se distorsiona mediante una distancia irónica que protege a sus ejecutores. No se narra en *Tiempo de silencio* el momento desde el cual el lector es testigo de un crimen, esto es, no se narran el incesto, el aborto o la ocasión en la que se hurtan los ratones del laboratorio; tampoco cómo son efectivamente reproducidos. Lo que se narra es, por un lado, un sueño imaginario por alcanzar un resultado científico imposible, aunque fundamentado y, por otro lado, los acontecimientos posteriores que desmienten las ilusiones científicas: la muerte de Florita, la tentativa de Pedro de detener la hemorragia, su fuga y, enseguida, la confesión en la comisaria de que él cometió el crimen del Muecas.

Pedro, al confesar que ha perpetrado el crimen, altera la lógica de una sociedad cuyos sujetos actúan sin comprometerse con sus acciones, como si supiesen de antemano que no serán condenados por sus crímenes y que habrá una amnesia (amnistía) total. La locura con la que se acusa a Pedro es un gesto cínico del acusador. Sin embargo, ella en sí – para identificarse como el asesino en una sociedad de máscaras – se contrapone a la estructura lógica del cinismo. La razón es cínica, mientras que la locura es el gesto que se le contrapone al cinismo, el motor de la narración.

Todos saben, por ejemplo, que el Muecas es el padre violador y asesino. A pesar de ello, no es el Muecas el que sufre la venganza de Cartucho, novio de Florita, quien mata a Dorita, novia de Pedro. ¿Por qué existe una aceptación de los crímenes hacia las mujeres y una connivencia con sus criminales o hacia aquellos que ostentan relativo poder? En *Tiempo de silencio* se disemina una práctica de poder que actúa ocultando su propio fetichismo. Los hombres dan las cartas procediendo según sus propias reglas, que se reflejan en una instancia de poder invisible. En cualquier extracto social, las mujeres

son las proscritas, incluso por otras mujeres desde los mismos valores que las han marginado; se convierten en un efecto discursivo de esta lógica cínica (como es el caso de la dueña de la pensión, abuela de Dorita).

Este poder, sin embargo, nunca se presenta en la novela, más bien se representa. Se trata de representaciones realizadas por los propios personajes cuya acción mimetiza un poder superior. Los personajes nunca revelan sus intereses reales, aunque todos los conocen y fingen no conocer. Es esta estructura que se duplica en los más diversos acontecimientos dentro de una lógica retorcida que les permite eliminar toda ley y al mismo tiempo protegerse bajo la burla que disemina: el padre incestuoso justifica el asesinato que perpetra debido a la hemorragia como un acto de Dios; la experiencia antojadiza de Pedro que, desde la intención de obtener más ratones que se han acabado en su laboratorio, imagina que tal vez pueda ver en el cuerpo de la mujer – de las hijas del Muecas que calientan los ratones en su cuerpo – el cáncer que contrajo de los animales, un descubrimiento que lo llevaría al premio Nobel (aunque sabe que no); las intenciones de la abuela de Dorita que quiere a toda costa atraer a Pedro hacia el cuerpo de la nieta y, así, garantizar un futuro prometedor a Dorita. La venta del cuerpo de la nieta oculta aún su intención no anunciada, que es la de garantizar su propio futuro porque ve en Pedro el nieto que le posibilitaría una ascensión social; el asesinato cometido por Cartucho es una forma de autoafirmación, y no un gesto de amor a Florita; hay que mostrar que se ha vengado.

Esta práctica de poder, que nunca afirma su intención real, engendra su propio

proceso de legitimación y razón, que es una burla.⁸⁴ Martín-Santos critica el cinismo que ha estructurado esta sociedad, contraponiéndolo a la locura como forma de contestar esta razón perversa. El valor de la dignidad se encuentra en el componente irracional.

Un segundo punto analizado en la tesis concierne a una asociación entre la locura y la figura femenina, aspecto que se ha repetido a lo largo de mi lectura de la obra de estos autores. Para comprenderlo mejor, examiné los cuentos “Substância”, de Rosa, y “La casa de azúcar”, de Ocampo. En “Substância”, las creencias difundidas por el pueblo acerca de Maria Exita, establecen que posiblemente heredaría la locura y la lepra de sus familiares. Sionésio, propietario de una finca donde trabaja Maria Exita, se enamora de ella y se ve incapaz de declarar su amor debido al miedo de que Maria Exita enloqueciera o se contagiara con lepra. Para revelar el amor que siente, Sionésio debe no necesariamente deshacerse de las creencias engendradas por el pueblo, sino amar a Maria Exita con todos los riesgos.

El amor es la expresión que, por estar desvinculada de cualquier valor utilitarista o de creencia, permite a Sionésio no seguir observando en Maria Exita los atributos que se le asignan. Como no los ve más, él mismo se transforma, con independencia de las creencias.

Hay un momento fundamental en la narración en la que Sionésio empieza a sentirse fuera de su juicio y a ver en sus manos la señal de la lepra. Esta incorporación de los atributos de Maria Exita en sí mismo le permite acercarse al otro desde los valores de exclusión. Son los elementos pertenecientes a una vía irracional los que le permiten a

⁸⁴ La idea acerca del cinismo, su proceso de legitimación, bien como su lógica retorcida que elimina la ley se inspira en la conferencia impartida por Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica*.

Sionésio ver lo imperceptible “entregando” (verbo que utiliza el narrador) sus ojos.

Diferentemente de “Substância”, el narrador de “La casa de azúcar”, de Ocampo, refuerza los atributos de Cristina, su mujer, aunque probablemente no existieran antes. Con el tiempo, no es capaz de percibir que es autor de una violencia que los aparta. Recién-casados, Cristina quiere comprar una casa en la que nadie haya vivido antes porque teme heredar la personalidad del antiguo propietario, con la que arruinaría su casamiento. El narrador, debido al bajo presupuesto, acaba comprando una casa reformada ocultando la verdad de Cristina. Cristina, de hecho, hereda la personalidad de la antigua inquilina, Violeta, quien, un poco antes de morir, estuvo internada en un sanatorio.

Mientras que la irrupción de lo insólito pone en jaque los valores de un mundo machista – Cristina ya no sigue siendo la mujer sumisa, empeñada en los quehaceres domésticos –, las transformaciones de su carácter fundamentan la opinión del narrador. Así, es como si sus ideas conformaran la realidad de la que siempre desconfió.

Desde estas cuestiones, busqué investigar por qué se aceptaba inicialmente, en ambos cuentos, la imagen naturalizada de la mujer loca – una locura que se hereda por influencia o por la genética. La obra de Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna: un desciframiento del aquelarre*, iluminó esta discusión, visto que planteaba una pregunta similar respecto a por qué, en el Renacimiento y finales de la Edad Media, se acusaba a las mujeres de practicar brujería en un momento en que la sociedad ya vivía una revolución científica.

Los acusados de brujería en los siglos XV y XVI, en Europa, confesaban no sólo la participación en el aquelarre, la reunión nocturna en la que se practicaban actos de

brujería, sino la propia influencia de sus actos en la realidad. Un examen sencillo en la realidad podría desmentirlo. Ginzburg observa la uniformidad de las confesiones que les servía a los inquisidores como prueba de la existencia del aquelarre. Como esa uniformidad se hace conspicua, la tarea de los tribunales era la de buscar encontrar los mismos rasgos.

Ginzburg extiende su análisis a otros grupos sociales y étnicos, observando una historia que se repite: la inseguridad nacida de una crisis política, económica y religiosa es un factor que propicia la búsqueda de un chivo expiatorio, como lo fueron los judíos y los leprosos. La persecución hacia grupos más marginados permitía a los jueces y detentores del poder forjar un control (sobre grupos que no influían en la crisis) manteniendo el *status quo*. Según Ginzburg, no es posible afirmar que los inquisidores moldearan las acusaciones que anhelaban oír, sino que la uniformidad del relato se debía a una confluencia entre los aspectos sociales, económicos y, especialmente, a un nivel cultural y de contenidos mitológicos que, juntos, conformaban un argumento lógico perfecto desde los que los propios acusados creían practicar brujería.

Esta lectura teórica me permitió observar en estos dos cuentos del siglo XX que ver a las mujeres como locas o incluso como brujas (en el caso del personaje de Cristina) se debía a una razón económica, ya que ambas son las más dependientes o fragilizadas socialmente. Aunque Cristina afirma al final que está “embruja”, como si estuviera en un tribunal inquisitorial y se identificase con la acusación que se le imputó, la presumible adquisición de los rasgos de la antigua inquilina, Violeta, acaba por volverse contra su propio acusador, su marido-narrador. En el caso del cuento de Rosa, es la creencia misma la que lleva Sionésio a construir el amor por Maria Exita. Él la ve, se enfrenta a las

denuncias, las siente en su propia piel y, al final, la ama más allá de lo visible.

De modo similar a “La casa de azúcar”, en *Tiempo de silencio*, el retrato de las mujeres proviene de una mirada masculina que las imagina; no son ellas quienes se afirman según lo que piensan sobre sus cuerpos o su papel en la sociedad. Es emblemática la escena en que Pedro encuentra en la habitación de Matías el cuadro de Francisco de Goya y Lucientes sobre el aquelarre, visto que la narración destaca la representación de la mujer desde una perspectiva masculina que la imagina dentro de otra representación. Con ello, se acentúa la ausencia de la alteridad – la distancia entre los interlocutores.

Observé que, mientras la obra de Guimarães Rosa evidenciaba la construcción subjetiva o cómo el sujeto se convierte en otro, en las obras de Ocampo y Martín-Santos prevalecía la pérdida de la subjetividad a medida que el sujeto se apartaba del otro sin el cual no podría seguir constituyéndose. Una pregunta se hizo imprescindible, a saber, cómo el sujeto, en cada una de estas obras, se convertía en quién era. Así, el capítulo central de la tesis – el capítulo 3 – era acerca del espejo, ante el cual los personajes cuestionaban su existencia y su propia racionalidad.

En “O espelho”, de Guimarães Rosa, el narrador le cuenta a un interlocutor el momento en que se ve en el espejo y encuentra una imagen monstruosa de sí. El cuento no se desarrolla hacia una lectura fantástica, sino que se enfoca en las suposiciones del narrador, que son de orden metafísico, desde las que se pregunta qué es un espejo y por qué vemos en nosotros quienes no somos. La experiencia de su monstruosidad le había indicado el ser verdadero, aquel que siempre fue sin nunca haberse dado cuenta. Conforme busqué demostrar, es el afecto del desamparo el que le posibilita reconocerse

desde aquello que se podía ver, que era su propia vanidad.

La reconstitución de su subjetividad también se hizo posible porque este narrador habla con un interlocutor, que no le reprocha nada, aunque incita la duda acerca del límite entre la racionalidad y la irracionalidad. El reencuentro del *yo* con su imagen es, así, tanto un momento en que el *yo* se auto-revela tomando consciencia de sus propias contradicciones como de un reconocimiento de sí en el otro, dentro de la densa intersubjetividad que se teje a través del diálogo, en el ejercicio del habla y de un acto de escuchar atento.

De modo comparativo analicé el cuento de Ocampo, “Cornelia frente al espejo”, cuya protagonista, Cornelia, habla con un espejo de quien se despide anunciando su intención de matarse. Como si estuviera hablando consigo misma durante todo el tiempo, a pesar de los personajes que la visitan, justifica Cornelia su suicidio, no reconociendo su dolor, diferentemente del narrador de “O espelho”, de Guimarães Rosa.

Este cuento de Silvina Ocampo no puede ser resumido. Su lectura integral lleva a observar que no es la trama de la historia la que importa, sino el modo como nos la cuenta Cornelia, cuyas brechas revelan las fracturas con el otro. La escena final, en la que el espejo se fragmenta en muchas partes matando a Cornelia, sugiere que la pérdida de la imagen lleva a la pérdida del sujeto, quien no puede seguir siendo otro porque le falta la referencia externa, el contacto con el otro de sí, fracturado de modo irreparable.

Esta distancia del *yo* con su propia representación, con su imagen, es notablemente evidenciada en el episodio de *Tiempo de silencio* en el cual la madre de Matías se mira en el espejo. El narrador en discurso indirecto libre nos revela que, más que mirarse, la imagen en el espejo es la de la mirada de Pedro y de Matías sobre ella.

Hay un momento, aunque efímero, en el que la madre de Matías ve su propio centro, destituido de la sonrisa que sostenía que era, más bien, la sonrisa que se le atribuían con la que se identificaba de manera *performática*.

Aunque la madre de Matías se enfrenta con su fragilidad y con una noción diferente de lo ideal sobre sí misma, vuelve a identificarse con lo ya conocido perdiendo su poder heurístico. El verdadero encuentro del sujeto – este descubrimiento de uno mismo – se daría en términos de desposesión de los atributos que Pedro y Matías le atribuyeron, y no en su énfasis.

Este análisis ha revelado elementos comunes con la comprensión del cuadro de Goya, presente en la habitación de Matías. Debemos acordarnos de que, en este lienzo, los ojos de los locos – que son las mujeres sentadas alrededor de la figura de un macho cabrío – tienen opacidad, destituidos de una dirección. Mientras Pedro lo contempla, evita fijarse en las figuras femeninas considerando la escena terrible. Al hacerlo, él mismo representa la historia de constitución del otro, en el caso específico, de las mujeres consideradas brujas, como siendo la de una mirada que se les proyecta – lo que se imagina sobre ellas –, excluyéndolas del propio campo visual. Así, los ojos que representan a los proscritos muestran que la exclusión empieza en nosotros mismos, como en el caso del espectador que las contempla viendo en ellas un aspecto monstruoso que, en última instancia, es la materialización de lo imaginado sobre ellas.

Foucault en la segunda parte de *Historia de la locura en la época clásica* se dedica a analizar, justamente, la distancia entre el loco y quien lo acusa de locura. Observa Foucault que entre ellos existe un doble sistema de otredad que transforma el loco en un no-ser, esto es, en una imagen representacional del ser sobre quien hemos

perdido el contacto. Conjeturé que esta imaginación sobre el otro no se restringía al momento del gran encierro, en el que los locos perdían cada vez más sus rostros, volviéndose en el no-ser, tampoco era apenas un aspecto estético de las obras del siglo XX.

De ahí que propusiera un ejercicio: buscar en los periódicos – en las noticias relativamente más recientes – si podríamos ver al otro efectivamente o si, de alguna forma, seguíamos imponiéndoles este doble sistema de otredad. Uno de los ejemplos que presenté se refería a la tentativa de entrada de los refugiados de los países del Medio Oriente en Europa y el modo cómo los periódicos la reflejaron.

En muchas noticias se puso énfasis en la aceptación de una parcela de estos refugiados, cuyos relatos, empero, no se hicieron oír. Lo que no hubo fue, exactamente, un acto de escuchar atento de sus relatos, ya que los periódicos publicaron más extensivamente una proyección de aquello que imaginamos sobre el otro.

Para concluir, los cuentos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Rosa, y “El progreso de la ciencia”, de Ocampo, leídos de modo comparado con *Tiempo de silencio*, me llevaron a comprender cómo los seres más marginados que han figurado en el campo de la proyección, esto es, de aquello que se imagina sobre ellos, pueden volver a adquirir el estatuto de sujeto, ocupando un lugar al que nunca se les destinaba. El marco teórico de este capítulo comprendió, sobre todo, el estudio de Georges Canguilhem acerca de lo normal y lo patológico. Con ello, busqué evidenciar que la normatividad de la vida se encuentra dentro de la propia vida y no en los mecanismos disciplinarios que la limitarían bajo una forma posible, como había propuesto Foucault en *Microfísica del poder*.

En resumen, estos textos literarios subvertían una visión de la norma mostrando que la vida elige entre normas posibles, no desarrollándose en una imposición por un poder. En el caso del cuento de Rosa, el canto que entonaban la madre y la hija de Sorôco pierde su aurea irracional al pasar a constituir la historia de la villa; las dos mujeres, aunque son trasladadas al hospital psiquiátrico de Barbacena, producen memoria, inscribiéndose en un lugar donde los locos nunca antes tuvieron voz.

Quise demostrar en esta investigación que la representación de la locura en las obras analizadas no revela un sueño, como era común en cuadros de los siglos XV y XVI, como los de Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer y Pieter Bruegel, tampoco idealiza una sabiduría de la razón, como ocurrió en el Renacimiento o en libros como el de Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*. La locura, en las obras estudiadas, señala, de manera general, las subjetividades que se perdieron y las que se reconstituyeron y en qué medida se deben a los valores compartidos por una cultura. Procuré mostrar asimismo aquello que de manera más conspicua las obras traían y que todavía se ha explorado poco, a saber, la urgencia de establecimiento de vínculos con el otro, cuyo rostro y voz se van perdiendo rutinariamente debido a culturas autoritarias que se han vuelto una forma discursiva de la cual somos su efecto y con la cual nos identificamos. Nos hemos olvidado que la voz del loco o de los marginados sociales es la voz que ha dejado de constituirnos porque ha sido silenciada, y la que puede decirnos quiénes somos y, sobre todo, en quiénes estamos convirtiéndonos.

Las contribuciones de esta tesis deben permitir una comprensión más profundizada acerca de quienes no tuvieron voz o cuyas narraciones no han sido sistemáticamente analizadas, tanto en términos individuales como comparativos. Así, una

primera línea de investigación que se pretende implementar se refiere al análisis de obras cuyos autores fueron internados en manicomios, como es el caso de Maura Lopes Cançado (1929-1993), de Brasil, Alejandra Pizarnik (1936-1972), de Argentina, y Leopoldo María Panero (1948-2014), de España. Conjeturo que la preocupación existencialista que los tres expresan y el gran impacto imagístico no denuncian una locura; llevan el lector a indagar sobre su propia realidad.

Una segunda etapa será la de analizar la obra de autoras que nunca fueron internadas en instituciones psiquiátricas, aunque escribieron sobre la locura, como es el caso de la escritora portuguesa Maria Velho da Costa, en *Maina Mendes*, y las escritoras mexicanas Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, y Susana Papango, *Y si yo fuera Susana San Juan*. Con ello, buscaré entender, en ambos grupos, si en estas narraciones se seguirá evidenciando un sutil cambio de dirección que, conforme hemos visto en esta tesis, traspone el paradigma de comprensión de la locura: en lugar de enfatizar la predominancia de la enfermedad o de formas jerárquicas de exclusión, las voces se restituyen ocupando un lugar donde originariamente nadie las espera.

Conforme procuré evidenciar, es indisociable el estudio de la locura en relación a la cuestión de la subjetividad. Aunque autores como Foucault, Freud, Žižek, Ricœur, Safatle y Lacan han permitido una comprensión más amplia acerca de cómo nuestras elecciones reproducen los ideales de una cultura o cómo el encuentro entre el *sí mismo* y el otro puede llevar a otra comprensión de realidad, sus estudios teóricos no agotan otros acercamientos que pueden ofrecer la literatura y el cine. De esta manera, pretenderé reflexionar, en una segunda línea de investigación, acerca de cómo la literatura y el cine luso-brasileño e hispano han representado al sujeto contemporáneo en una sociedad que,

por privilegiar la búsqueda de la felicidad y la autonomía, parece incitar el aumento de casos de depresión. Es la depresión, según Maria Rita Khel, un síntoma de una sociedad que ha creado un sujeto vacío.

Por lo tanto, uno de los objetivos específicos será buscar comprender de modo más sistemático lo que aquí se ha delineado: desde obras literarias y filmicas luso-brasileñas e hispanas, en qué medida la pérdida de la capacidad de producir sentido está asociada con el sistema capitalista y neoliberal que convierte el dolor en producto, no llevando a un autorreflexión crítica. Me interesa aún una cuestión más puntual, a saber, la violencia de género, que gana cada vez más visibilidad y que es vendida como producto por los grandes organismos de prensa, por el cine, y por la publicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Lucía. “Suecia impone controles fronterizos por la crisis migratoria”. *El País*. Web 12. nov. 2015.
<http://internacional.elpais.com/internacional/2015/11/12/actualidad/1447329838_987365.html>
- Adorno, Theodor. *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*. Tr. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2003. Print.
- . *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Tr. Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Print.
- . *Minima Moralia. Reflection on a Damaged Life*. Tr. E. F. N. Jephcott. London: Verso. 2005. Print.
- . On Subject and Object. In *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Tr. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press. 1998. p.245-258.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Tr. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. Print.
- . *Profanaciones*. Tr. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. New York: Penguin books, 1982. Print.
- Aladro, Jorge. “La melancolía de Alonso Quijano “el Bueno””. *Príncipe de Viana (Leyendo “El Quijote”)*. n.236 (Sep-Dic. 2005): 577-588. Web 11. Nov. 2016.
- Albornoz, Ana Cecilia Garcia. Nunes, Maria Lúcia Tiellet. “A dor e a constituição psíquica”. *Psico-USF*. v. 9, n. 2. (Jul-Dez 2004): 211-218. Scielo. Web 21. Feb. 2014. <<http://www.scielo.br/pdf/pusf/v9n2/v9n2a12.pdf>>
- Álvarez-Insúa, Alberto Sánchez. *De Heidegger a Sartre*. “Apólogos” de Martín-Santos: una lectura existencial. Madrid: Abada Editores, 2009. Print.
- Andrade Goulart, Eugênio Marcos. *O viés médico na literatura de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011. Print.
- Arbex, Daniela. *Holocausto brasileiro*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014. Print.
- Aristotle. *Poetics*. Tr. Kenneth McLeish. London: NHN. 1999. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Toronto: Beacon Press. 1969. Print.

- Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*. v.XLIX, n.125 (1983): 743-752. Pitt. Web 11. Feb. 2013.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Translated by H.M. Parshley. London: Vintage, 1997.
- Bennhold, Katrin; Erlanger, Steve; Smale, Alison. “Germans Welcome Migrants After Long Journey Through Hungary and Austria”. *The New York Times*. 05. Sept. 2015 <https://www.nytimes.com/2015/09/06/world/europe/migrant-crisis-austria-hungary-germany.html?_r=1 >
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster. 1982. Print.
- Bettelheim, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1980. Print.
- Beti Sáez, Iñaki. *Luis Martín-Santos: actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura, San Sebastián, 23-26 de abril de 1990*, edited by Iñaki Beti Sáez. - Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, San Sebastián, 1991. Print.
- Bezerra de Menezes, Adélia. *Cores de Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. Print
- Bioy Casares, Adolfo. *Máscaras venecianas; La sierva ajena*. Madrid: Alianza, 1994. Print.
- Birman, Joel. “O mal-estar na Modernidade e a Psicanálise: a Psicanálise à prova do social”. *Physis. Revista de Saúde Coletiva*. 15 (2005): 203-224. Scielo. Web 09. Jun. 2013.
- Bombonati Lopes, Andréa Cristina. “Aprendizagens na experiência clínica: as dobras do sintoma”. *Subjetividade e aprendizagem: contribuições da psicanálise e da psicologia histórico-cultural*. Edited by Marjorie Cristina Rocha da Silva, Marisa Irene Siqueira Castanho. São Paulo: Hogrefe CETEPP, 2016. pp. 63-86. Print.
- Borges, Trotta; Barbosa, Simões. “As marcas de gênero no fumar feminino: uma aproximação sociológica do tabagismo em mulheres”. *Ciência e Saúde Coletiva*. v.14, n.4, (Jul/ Aug. 2009): 1129-1139. Scielo. Web 24. Jan. 2015 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232009000400019>
- Bromwich, Jonah. “Essena O’Neill, Instagram Star, Recaptions Her Life”. *The New York Times*. 03. Nov. 2015. <https://www.nytimes.com/2015/11/04/fashion/essena-oneill-instagram-star-recaptions-her-life.html?_r=1>
- Brum, Eliane. *O olho da rua. Uma repórter em busca da literatura da vida real*. Rio de Janeiro: Globo, 2008. Print.

- Butler, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência*. Tr. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Print.
- Canclini, Néstor Garcia. “La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Edited by Mabel Moraña. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. pp.31-41. Print.
- Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. Print.
- , et alii. Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.17-29. Print.
- . *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. Print.
- Canguilhem, Georges. *The Normal and the Pathological*. Translated by Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books, 1991. Print.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. New York: Norton, 1971. Print.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes, 2009. Print.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Jupiter, 1982. Print.
- Cortázar, Julio. *Final de Juego*. Barcelona: DeBolsillo, 2016. Print.
- Coutinho, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. Print.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994. Print.
- Descartes, René. *Discurso do método*. Translated by Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes. 2001. Print.
- Durand, Gilbert. *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Brisbane: Boombana Publications, 1999.
- Duncan, Cynthia. “Double or nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo’s “La casa de azúcar””. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. v.20, n.2 (1991): 64-72. Web 04. Aug. 2013.
- El secreto de sus ojos*. Directed by Juan José Campanella. Argentina, Haddock Films/Tornasol Films, 2009.

- Feal Deibe, Carlos. “Consideraciones psicoanalíticas sobre “Tiempo de silencio” de Luis Martín-Santos” *Revista Hispánica Moderna*. n. 3 (1970/1971): 117-127. University of Pennsylvania Press. Jstor Web 12. jun. 2014.
- . “En torno del catecismo de Pedro”. *Iberoamericana*. v. LXVII, n.116-117, Julio-diciembre 1981. p.203-211. Web. 09. Ag. 2014 <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3657/383>>
- Fesquet, Silvia. “Cuando la verdad es tendencia”. *Clarín*. 04. Dec. 2015. <http://www.clarin.com/mujer/verdad-tendencia_0_1479452041.html>
- Freire, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. Print.
- Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”. *Obras completas*. Tomo III. Tr. Luis Lopez-Ballesteros Y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973. p.3017-3067. Print.
- . “La pulsión y sus destinos”. In *Obras Completas*. Tomo II. Tr. Luis Lopez-Ballesteros Y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973. p. 2040-2052. Print.
- . “Mourning and Melancholia”. *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*. Edited by John Rickman. New York: Liveright Publishing Corporation, 1957. pp.124-140
- . *Obras Completas*. Tomo I. Tr. Luis Lopez-Ballesteros Y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. Print.
- . *Obras Completas*. Tomo II. Tr. Luis Lopez-Ballesteros Y de Torres Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. Print.
- . *Obras Completas*. Tomo III. Tr. Luis Lopez-Ballesteros Y de Torres Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. Print.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tr. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Print.
- . *The Future of an Illusion*. Tr. James Strachey. New York: Norton, 1961. Print.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tr. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Print.
- . *Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France (1978-1979)*. Tr. Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan. 2008. Print.
- . *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Tr. Francisca Perujo. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.

- *Historia de la Locura en la Época Clásica I*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Historia de la Locura en la Época Clásica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Tr. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988. Print.
- . *Microfísica del poder*. Tr. Julia Varela, Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Las ediciones de la Piqueta. 1980. Print.
- . *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France. 1977-78*. Tr. Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan. Print.
- . *The Order of Things*. New York: Pantheon Books. 1971. Print.
- . *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. New York: Vintage Books, 1994. Print.
- . “What is an Author”. *The Essential of Foucault*. Edited by Paul Rabinow. New York: *The New Press*. 2003. pp. 380-395. Print.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. Print.
- . *Limiar, áurea e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. Print.
- Ginzburg, Carlo. *Historia Nocturna: un desciframiento del aquelarre*. Tr. Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Muchnik, 1991. Print.
- Goldmann, Lucien. *The Human Sciences and Philosophy*. London: Jonathan Cape, 1969. Print.
- Gonzaga, Yuri. “Estrela da web vegana Essena O’Neill expõe a própria futilidade on-line”. *Folha de São Paulo*. Web 03. Nov. 2015.
<<http://www1.folha.uol.com.br/comida/2015/11/1701634-veg-estrela-da-web-vegana-essena-oneill-expoe-a-propria-futilidade-on-line.shtml>>
- Goya, Francisco. *El aquelarre o El gran cabrón (1820-1823)*. Óleo, revestimiento mural. 140,5cm x 435,7cm. Madrid: Museo del Prado. Painting.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. *Cuentos completos de los Hermanos Grimm*. Barcelona: Labor, 1967. Print.

- Habra, Hedy. "Escisión y liberación en "La casa de azúcar" de Silvina Ocampo". *Hispanofila*. n.45 (Sep. 2005): 47-59 Web. 08. Jan. 2015.
<<http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=0297d7d4-f2d0-4289-a34f-b5bb21d1511d%40sessionmgr113&vid=1&hid=125>>
- Hernán, Carolina Suárez. *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad*. (doctoral dissertation). Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
<https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3175/22981_suarez_hernan_carolina.pdf?sequence=1>
- Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Michael Joseph, 1994. Print.
- Honneth, Axel. *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge: Polity Press. 1995. Print.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Atlas de Saneamento*. Web 11. Nov. 2016.
<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/atlas_saneamento/default_zip.shtm>
- Izadi, Elahe. "Why People Quit Their 'Beautiful' Social Media Lives". *The Washington post*. 05. Nov. 2015. <<https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/11/05/why-people-quit-their-beautiful-social-media-lives/>>
- Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. Translated by M. D. Meiklejohn. Auckland: The Floating Press, 2009. Print.
- Kehl, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Print.
- . *Deslocamentos do feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. Print.
- . *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2010. Print.
- Klingenberg, Patricia Nisbet. *Fantasies of the feminine: the short stories of Silvina Ocampo*. Bucknell University Press, 1999. Print.
- . "Silvina Ocampo frente al espejo". *Revista de literatura hispánica*. n. 40 (1994): 271-286. Inti. Web. 29. Jun. 2013. <<http://www.jstor.org/stable/23285726>>.
- Labanyi, Jo. "Mujer y silencio en Tiempo de silencio". *Luis Martín-Santos: actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura, San Sebastián, 23-26 de abril de 1990*, edited by Iñaki Beti Sáez. - Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, San Sebastián, 1991. pp. 153-162. Print.

- Lacan, Jacques. *Écrits. The First Complete Edition in English*. New York: WW Norton, 2006. Print.
- . *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. London: Hogarth Press, 1977. Print.
- . *Transference. The Seminar of Jacques Lacan. Book VIII*. Tr. Bruce Fink. Cambridge: Polity Press, 2015. Print.
- . *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tr. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Print.
- . *O Seminário. Livro 4: As Relações de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957. Print.
- . *O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Translated by MD Bagno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Print.
- Lacerda, Jan Marcel de A. F.; Silva, Amand Arruda de S. e; Nunes, Rayanne Vieira G. “O caso dos refugiados sírios no Brasil e a política internacional contemporânea”. *Revista de Estudos Internacionais (REI)*, v.6, n.2 (2015): 100-116. Web 08. Jul. 2016.
- Leão, Danuza. “Ser especial”. *Folha de São Paulo*. Web 25. Nov. 2012. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/80046-ser-especial.shtml>>
- Lefévre, H. *Espacio y política*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1973. Print.
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edited by Benedito Nunes. Brasília: Coleção Arquivos, CNPq, 1988. Print.
- Longhurst, Carlos Alex. “La transparencia del ser: Unamuno y Martín-Santos”. *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra III*, edited by Ana Chaguaceda Toledano. Salamanca: Ediciones Univ. de Salamanca, 2008: pp.47-58. Print.
- Lonzano, Manuel. “El enigma Silvina Ocampo”. *Resonancias*. 2002. Web page. 12. Aug. 2013. <<http://www.resonancias.org/content/read/244/el-enigma-silvina-ocampo-por-manuel-lozano/>>
- Lopes, Denilson. “A volta da casa na literatura brasileira contemporânea”. *Luso-Brazilian review*. v.43, n. 2. (2006): 119-130. Muse. Web 29. Oct. 2014 <https://muse.jhu.edu/article/210122/pdf>
- López, María R. “La estrella del Instagram revela sus engaños”. *El País*. 04. Nov. 2015. <http://elpais.com/elpais/2015/11/03/estilo/1446547570_629565.html>
- Machado, Ana Maria. *O recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Print.

- Maia, Doralice Sátyro. “A modernidade chega às cidades bocas de sertão: ferrovia e energia elétrica nas cidades do interior do território brasileiro”. *II Simpósio Internacional Eletrificação e Modernização Social*. (2003): 1-16. <<http://www.ub.edu/geocrit/IISimp-Eletr-SaoPaulo/DoraliceMaia.pdf>>
- Marks, Laura U. “Video Haptics and Erotics”. *Screen*. n.39 (1998): 331-348. <<http://screen.oxfordjournals.org>>. Web 02. Mar. 2013.
- Martín-Santos, Luis. *Apólogos y otras prosas inéditas*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1970. Print.
- . *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*. Madrid: Paz Montalvo, 1955. Print.
- . *Libertad, temporalidad y transferencia. Para una fenomenología de la cura psicoanalítica*. Barcelona: Seix Barral, 1964. Print.
- . *Tiempo de silencio*. 4^a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1968. Print.
- . *Tiempo de destrucción*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Print.
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. New York: Vintage Books. 1977. Print.
- Meehan, Thomas C. “Los niños perversos de los cuentos de Silvina Ocampo”, *Essays on Argentine Narrators*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1982, pp. 31-44.
- Mello e Souza, Laura de. “Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII”. *Os pobres na literatura brasileira*. Edited by Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 9-12. Print.
- Müller, Enrique. Teruel, Ana. “Merkel y Hollande toman la iniciativa en la respuesta a la crisis migratoria”. *El País*. Web. 24. Ag. 2015. <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/08/24/actualidad/1440416775_516145.html>
- Musil, Robert. *The Man Without Qualities*. v.1. London: Panther Books, 1968. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Un libro para todos y para nadie. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2013. Print.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Tr. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Print.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé. 1999. Print.
- . *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé. 1999. Print.

- . *La torre sin fin*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007. Print.
- . “¿Qué quedará de nosotros? Imágenes de Borges”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 622. Madrid, Abril 2002. pp.7-15. Print.
- Outras Estórias*. Directed by Pedro Bial. Produced by Vania Catani. Performance: Teuda Bara, Márcia Bechara, Silvia Buarque, Antonio Calloni, Cacá Carvalho, Anna Cotrim, Enrique Díaz, Giulia Gam, Paulo José, Marieta Severo, *et alii*. 1999. Film.
- Outro sertão*. Directed by Soaraia Vilela and Adriana Jacobsen, Produced by Beatriz Lindenberg. 2013. Film.
- Oliveira, Marina de. “A Natureza, o Divino e o Instinto: o processo de erotização em “Buriti””. *Corpo de Baile. Romance, Viagem e Erotismo no Sertão*, edited by Regina Zilberman and Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 123-136.
- Panesi, Jorge: “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius*. n.9 (2004): 1-6. Web 07. Jan. 2013.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. Print.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1981. Print.
- Pizarnik, Alejandra. Dominios Ilícitos, *Sur*, Buenos Aires, n. 311, marzo-abril 1968. Print.
- . *Obras Completas (poesía y prosa)*. Bs. Aires: Corregidor, 1994. Print.
- Plato. *The Republic*. London: Oxford University Press, 1945. Print.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. 3.ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Print.
- . *Morfología del cuento*. 6.ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985. Print.
- Quintas, Fátima. “Um passeio pela família patriarcal”. *Sala Preta*, v.9 (2009): 247-250. *Revistas USP*. Web 19. Feb. 2017. < <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p247-250>>
- Rajoy Feijoo, Maria Dolores. “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*. n.2 (2010): 1-9. *Lejana*. Web 18. Jan. 2015.
- Ramos, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. Print.

- Rein, Raanan. *The Franco-Perón Alliance: Relations Between Spain and Argentina*. Tr. Martha Grenzeback. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1993. Print.
- Ricœur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. Print.
- . *O conflito das interpretações: ensaios de Hermenêutica*. Tr. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978. Print.
- . *O si mesmo como outro*. Tr. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014. Print.
- . "The Difference Between the Normal and the Pathological as a Source of Respect". *Reflection on the Just*. Tr. David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press. 2007. pp.187-197. Print.
- . "The Three Levels of Medical Judgment". *Reflection on the just*. Tr. David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press. 2007. pp.198-212. Print.
- . *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987. Print.
- Riezu, Jorge. *Análisis sociológico de la novela "Tiempo de silencio"*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1993. Print.
- Rocha, Luis Otávio Savassi. "Guimarães Rosa e a Medicina". *Scripta*. v.5, n.10 (2002): 249-256. PucMinas. Web 11. Jul. 2014.
<http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art18.pdf>
- Rocha, Zeferino. "Desamparo e metapsicologia: para situar o conceito de desamparo no contexto da metapsicologia freudiana". *Síntese*. v.26, n.86 (1999): 331-346. Faje Web 17. Apr. 2017.
- Roncari, Luiz. "Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.46 (2008): 43-80. Revistas USP. Web 12. Set. 2014. <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i46p43-80>>
- Rosa, João Guimarães. *Ave, Palavra*. In *Ficção completa, em dois volumes*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp.915-1188. Print.
- . *Corpo de baile*. v. I. 1ª ed. São Paulo: José Olympio, 1956. Print.
- . *Corpo de baile*. v. II. 1ª ed. São Paulo: José Olympio, 1956. Print.
- . *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon. (1958-1967)*. Ed. Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Tr. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003. Print

- . *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- . *Grande sertão: veredas*. 9.a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. Print.
- . *Noches del sertón*. Translated by Estela da Costa. Barcelona: Seix Barra, 1982. Print.
- . *Primeiras Estórias*. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Print.
- . *Primeras Historias*. Translated by Virginia Fagnani Wey. Barcelona: Seix Barral, 1968. Print.
- . *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. Print.
- Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. Madrid: Espasa-Calpe. 1969. Print.
- Sández, Laura V. “El árbol de la ciencia y *Tiempo de silencio*: “El problema de España” en un tiempo de anestesia”. *Hispania*. v.94, n.2 (2011): 252-265. Johns Hopkins University Press. Web 23. Abr. 2013
- Safatle, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica* (videoconference). 2008. Web 10. Mar. 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=eSB9b4oBnBA&t=186s>>
- . *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Print.
- . “Por um conceito “antipredicativo” de reconhecimento”. *Lua Nova*. 94 (2015): 79-116. Web 05. Nov. 2016. Scielo <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n94/0102-6445-ln-94-00079.pdf>
- . “Uma certa latitude: Georges Canguilhem, biopolítica e vida como errância”. *Scientiae Studia*. n.2 v.13 (2015): 335-367. Scielo. Web 11. Nov. 2016. <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662015000200005>>
- Saramago, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Print.
- San Juan, Juan Huarte de. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Felisa Fresco Otero. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. Print.
- Sánchez Álvarez-Insuá, Alberto. *De Heidegger a Sartre: “Apólogos” de Martín-Santos, una lectura existencial*. Madrid: Abada, 2009. Print.
- Santos, Milton. *Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: EDUsp, 2004. Print
- Schopenhauer, Arthur. *Los dos problemas fundamentales de la ética*. 3.a ed. Tr. Pilar López de Santa María. México: Siglo XXI, 2007. Print.

- Sesma Landrin, Nicolás. “Franquismo, ¿Estado de Derecho? Notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años 60”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. n.5 (2006): 45-58. Web 12. Nov. 2016. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5917/1/PYM_05_03.pdf>
- Silva, Marcelo Pereira da. *De gado a café: as ferrovias do sul de Minas (1874-1910)*. Universidade de São Paulo, 2012 (doctoral dissertation) <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-13032013-102059/pt-br.php>>
- Sperber, Suzi Frankl. *Caos e cosmos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. Print.
- . “Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança”. *Estudos avançados*. v. 20, n. 28. (2006): 97-108. Scielo. Web 11. Mar. 2012.
- . *Razão e ficção: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009. Print.
- . *Signo e sentimento*. São Paulo: Ed. Ática, 1982. Print.
- Spires, Robert C. “La estética postmodernista de “Tiempo de Silencio””. *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 23-26 de Abril de 1990)* Edited by Iñaki Beti Sáez. *Cuadernos Universitarios*. n.8 (1990): 9-20. Print.
- Steinmeier, Frank-Walter. *General Assembly of the United Nations. General Debate of the 71st. Session*. Web 01. Oct. 2015. <<http://gadebate.un.org/70/germany>>
- Suárez Hernán, Carolina. *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*. Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 2009. Web. 02. Jan. 2013.
- The Oxford, *Dictionary of English Etymology*. Edited by C. T. Onions. Oxford: Oxford University Press, 1982. Print.
- Tiburi, Marcia. *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record, 2016. Print.
- . *Tristeza* (videoconference). 24. Oct. 2003. Web 10. Nov. 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=JOB1Oyw4gFo>>
- Tiermo, Raquel. “Demografía psiquiátrica y movimientos de la población del manicomio nacional de Santa Isabel (1931-1952)”. *Frenia*. VIII (2008): 97-130. Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría. Web 12. Feb. 2017.
- Todorov, Tzvetan. *The Fear of Barbarians: Beyond the Clash of Civilizations*. Tr. Andrew Brown. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Print.

- Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1995. Print.
- Trevathan, John. "Sea Consciousness: Reading Martín-Santos Against Phenomenological Horizons". *More than Thought*. (2011): 1-12. Web 24. Aug. 2015.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano. 1982. Print.
- United Nations Refugee Agency, The. *Global Trends: Forced Displacement In 2015*. Web 21. Jun. 2016. <<http://www.unhcr.org/576408cd7>>
- Valcárcel, Emilio Díaz. *La visión del mundo en la novela: (Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos)*. University of Puerto Rico Press, 1982. Print.
- Vargas, Maria Lúcia Bandeira. "A viagem iniciática de "O recado do morro"". *Corpo de Baile. Romance, Viagem e Erotismo no Sertão*, edited by Regina Zilberman and Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 57-73. Print.
- Vasconcelos, Sandra Guardini Teixeira. "Os mundos de Rosa". *Revista USP*, São Paulo. n.36 (Dec.-Feb 1997-1998): 78-87. Web 30. Sept. 2014. <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/26986/28761>>
- . "Relaciones asociativas en *Cornelia frente al espejo* de Silvina Ocampo". *América: Cahiers du Criccal*. v.17, n.1 (1997): 333-344. Persee. Web 03. Jan. 2013.
- Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. Tr. Raquel Vicedo. Madrid: Sexto Piso, 2014. Print.
- . *Órganos sin cuerpo*. Sobre Deleuze y consecuencias. Tr. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2006. Print.
- . *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Tr. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Austral, 2014. Print.

ARCHIVOS Y MANUSCRITOS

Firestone Library, Princeton University. [FL]. Silvina Ocampo.

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo [IEB/ USP].
João Guimarães Rosa: JGR, JGR-M, JGR-RT.
<http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp>

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo [IEB/ USP].