

Rape Scene, Ana Mendieta 1973: La estética del cuerpo avasallado

*Escrito por: Lara Elizarrarás Botello
Universidad del Claustro de Sor Juana
Sección: Bibliotecario/Artículos académicos*

Resumen:

A partir del performance de 1973 de la cubana estadounidense Ana Mendieta, "Rape Scene", se realizará una valoración estética con perspectiva feminista tomando como referencia "El mundo visto" de Stanley Cavell, "La pintura como arte" de Richard Wollheim y "Placer visual y narrativo" de Laura Mulvey, con el objetivo de realizar un análisis que logre recoger tanto los eventos que motivaron la pieza como las metáforas visuales que aluden a una realidad de género.

Palabras clave:

Feminismo, Ana Mendieta, corporeidad, mirada masculina, performance.

“El papel secundario que la figura de la mujer ha ocupado siempre, es indiscutible. El cuerpo de la mujer, visto como un “objeto”, se carga ahora de toda su fuerza interior para reivindicarse”
(Ruido:4)

A lo largo de la historia, la figura política de la mujer, y mejor dicho, el ser político que figura el cuerpo femenino, ha sido escenario de violentos actos y espacio de innumerables conquistas, territorio abierto al hombre que penetra, que destruye, que aniquila el ser con tan solo un chasquido de dedos. A la mujer no sólo se le ha arrancado existencia sino que también se le ha hundido en una doble dosis de

esclavitud, es decir la histórica y la del cuerpo, una esclavitud cuyo centro permanece en un explícito pero implícito juego de normas sociales, de morales transcritas y mal traducidas, un juego quedicho de algún modo se traduce al trabajo no remunerado, a una explotación cuya identidad carece de nombre y nos prefieren silencio antes que ruido en las calles.

Con la llegada de los movimientos antipatriarcales durante la década de los años sesentas —formalización de la lucha sin nombre—, el arte feminista se posicionó con fuerza en los escenarios de previa dominación masculina, en espacios delimitados por y para hombres, haciendo una ensordecedora entrada no sólo por sus radicales y políticoidéales sino también por la forma de artificar en conjunto con la historia, el alma y el cuerpo, creando un nuevo modo de dialogar entre feminidades así como también de denunciar y manifestar lo que significa existir desde la resistencia femenina.

Así pues, con el objetivo de exteriorizar el mundo patriarcal desde la otredad dicotómica entre géneros, la vanguardia artística feminista comenzó a experimentar contantos elementos le fueran posibles, haciéndose poseedora y acreedora de un (i)limitadopoder de expresar aún con todo y todos en su contra, criticando desde la racialidad, el etnicismo, la clase social, la especie, la sexualidad, la edad, la identidad sexual, entre otras, un espacio habitado por la intrínseca necesidad que es acuñar la palabra en un mundo de ofrandades. A manera de respuesta, fueron numerosas las figuras artísticas que tomaron como arma la propia corporalidad con el objetivo de convertir la lucha feminista en una batalla cuerpo a cuerpo; entre ellas destaca la cubana Ana Mendieta, artista conceptual, escultora, pintora y videoartista nacida el 18 de noviembre de 1948, en La Habana y asesinada por su esposo, uno de los padres del minimalismo, Carl Andre, el 8 de septiembre de 1985 en Nueva York. A los 12 años de edad, Ana llega como refugiada a los Estados Unidos, en donde años más tarde, en la Universidad de Iowa, iniciaría su trayectoria artística. A partir de 1971, año en que realiza su primera exposición individual, fue reconocida como una feminista de vanguardia, plasmando su ideología política en diversas colecciones y piezas suscritas a temáticas tales como la naturaleza, la violencia, la

sangre y el cuerpo, llevándose el título de mística debido a sus prácticas en la santería, el chamanismo y en las tradiciones latinoamericanas al igual que en la sexualidad femenina desde la óptica del placer, el goce y el abuso sexual; a grandes rasgos, el trabajo artístico y político de Mendieta evocaba a la denuncia de la violencia masculina, la deconstrucción del sistema y la norma patriarcal, y la resistencia frente a la cultura logocéntrica, ideologías plasmadas en obras tales como *Silueta* (1973-1980), una colección de fotografías de su propia silueta en conexión con la tierra, *Looking at blood* (1972), un performance callejero en la ciudad de Iowa en donde se buscaba la reacción de la gente frente a un charco de sangre saliendo de un departamento, o bien, *Rape Scene* (1973), uno de sus más impactantes performances que hasta el día de hoy se considera legado de la protesta feminista.

Rape Scene, como bien ya se mencionó con anterioridad, fue un performance realizado en 1973 por parte de Ana Mendieta con la intención de protestar en contra de la reciente violación y asesinato de una de sus compañeras de universidad, Sara Ann Otten, estudiante de enfermería. La pieza se presentó como una sorpresa para sus invitados y respectivas amistades, quienes, con la intención de asistir a una cena en el hogar de la artista (también ubicado en el campus de la universidad), se encontraron con la puerta abierta, un rastro de sangre y a la misma Ana desnuda, tumbada con medio cuerpo boca abajo sobre una mesa, con la mitad del dorso inferior manchado de sangre y con las manos y pies atados con sogas.

Con la intención de realizar una crítica estética a partir de la colección fotográfica *Rape Scene*, producto documentado del performance de 1973, se partirá de las teorías estéticas de Richard Wollheim con su texto *La mirada como arte*, haciendo énfasis en el sexto capítulo *La pintura, la metáfora y el cuerpo*, con la intención de analizar la metaforización del cuerpo femenino violado a través de la imagen; a su vez, desde *Placervisual y cine narrativo*, con particular interés en el apartado *Una mirada masculina*, de Laura Mulvey, se buscará examinar la presencia de la escotofilia en el circuito artista- mujer-espectadora y, finalmente, con ayuda de Stanley Cavell en *El mundo visto*, se observará la importancia del

realismo en la fotografía en cuanto a la presencia de la sangre como producto de una violación.

Según Wollheim, existen tres potenciales fuentes de corporeidad: “[...] Cómo [el cuadro] consigue despertar pensamientos, emociones y fantasías sobre el cuerpo. [...] cómo pasan tales respuestas a la imagen tal cual. [...] [cómo] es capaz la imagen de atraer hacia sí sentimientos dirigidos al cuerpo” (Wollheim: 363-364). Cuando abordamos a Wollheim desde la imagen y el cuerpo, es necesario establecer la manera en que dialoga a través de la llamada corporeidad, esto es la experiencia que fundamenta la metaforización del cuerpo a través de la imagen, generando la pregunta ¿cómo se percibe el cuerpo?

Mendieta, en su pieza *Rape Scene*, busca generar una formación de corporalidades en cuanto a la narrativa histórica del cuerpo femenino, lo cual, a través de la desarticulación del cuerpo individual —el mal dicho *unicuerpo*—, logra acercarnos a la idea del cuerpo como elemento interseccionado, esto es aracial, asexual, sin edad y singénero, un ser fragmentado y en latente autoreconstrucción que más que funcionar a manera de espejo o disfraz, se traduce en autorretrato colectivo y espacio de comunidad, imagen que a través de su performance corporal remite a la yuxtaposición de la realidad sobre lo retratado; diría Wollheim que "lo que se puede ver en un cuadro se puede definir en términos de lo que puede ver en él un espectador, con la condición de que lo que vea coincida, y esté ocasionado, con la intención cumplida del artista." (Wollheim: 358), situación que coincide en el pensar y actuar estético de la destrucción crítica del objeto artístico en Mendieta quien, intentando romper con la herencia vanguardista del arte comercial, utiliza el cuerpo para demostrar a la espectadora la ruptura de lo verbal frente a lo corporal.

En primera instancia, el performance realizado en 1973 resonó como un *shock* no sólo en quienes presenciaron el acto pero también en quienes, al día de hoy, tenemos acceso a la documentación; en la escena, Mendieta se hace objeto de violencia y mirada, adopta movimientos de subyugación y sumisión, complejizando la noción masculina y simplista de la violación y la destrucción del cuerpo al momento de necesitar la intercepción del espectador para completar el circuito del

cuerpo en el otro cuerpo. Haciéndose objeto de extrema cosificación, Ana converge el crimen y la violencia de un erotismo amoral y desatado, situándose no sólo como víctima sino como verdugo de supropia muerte: rito y sacrificio en anhelo de ser nombrados.

En su texto *Una mirada masculina*, la teórica británica del cine feminista Laura Mulvey plantea la idea de la escotofilia, concepto freudiano que se caracteriza por el placer de mirar y del saber sobre lo privado y lo prohibido. Al respecto, Mulvey lleva la teoría freudiana a la óptica del cuerpo femenino, que como bien ya hemos definido, figura en el espacio de las mil conquistas. ¿A qué se refiere entonces la autora cuando teoriza a partir de la mirada masculina?

La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una 'sermiradidad' (*tobelookedatness*) (Mulvey: 9).

Tanto Mendieta como Mulvey, accionarias feministas contemporáneas, convergen en un mismo sitio: la destrucción del placer como un arma radical. Si bien el cuerpo femenino reside en la escotofilia masculina, el analizar dicho placer termina por destruirlo, premisa bien argumentada en el performance del '73'. Si bien Ana nos obliga a mirar el cuerpo femenino, lo hace a través de la violencia, de la propia postura desnuda, utilizando el morbo y lo grotesco como herramienta que combate la carga social del cuerpo femenino: hipersexualización, feminidad y sumisión.

Mulvey describe los tres tipos de miradas que se asocian con el cine: la cámara, que registra el acontecer profílmico, el público, quien especta el producto final, y los personajes que se miran entre sí al interior de la ilusión cinematográfica. *Rape Scene*, en necesidad de ser una obra vista, desafía la mirada del espectador, quien a través de su invaluable papel en el circuito de la mirada, se sitúa en el espacio

natural a través del cual, fascinado y en semejanza con el otro, obtiene control y poder por encima del cuerpo femenino destrozado y violado. La importancia del público en el performance original de *Rape Scene* recae en la temporalidad de la obra, documentación que implica una audiencia, testigos y ayudantes: Mendieta no se encuentra sola, puesto que se convierte en la violada, el violador y en la historia de la esclavitud femenina; presentes también se encuentran los espectadores, los fotógrafos y aquellas personas que le ayudaron a amarrarse tanto pies como manos. Es aquella red de miradas y corporalidades lo que pondrá en contacto escóptofílico directo al espectador, con la forma femenina que se exhibe para su placer, rompiendo cualquier límite o barrera que antes separaba la violencia entre el cuerpo desnudo y el espectador. A través de Mulvey, es posible acceder a la intención de Mendieta de la deconstrucción de la imagen mujer-objeto, rompiendo por completo el canon estético en donde la mujer se somete ante la idea de la perfección.

Finalmente, uno de los elementos más importantes a destacar en el performance del 73', es la presencia de la sangre, material que por su esencialidad en el cuerpo humano —no olvidemos que el arte de Mendieta se sitúa en su cercanía “mística” con la tierra— simboliza la vida y la muerte; sin embargo, *Rape Scene* nos exige una mirada mucho más allá de lo que obvia dicha sustancia: la sangre como la asociación metafórica y corpórea de la violencia y el abuso masculino. Cavell menciona que el realismo no es algo que la espectadora deba conferir en la imagen fotográfica, en nuestro caso el performance temporal y la posterior documentación fotográfica, sino que debe de ser propiedad de la misma, transferencia de realidad a la imagen. Ciertamente la presencia de la sangre en dicha obra nos acerca al tono lúgubre, grotesco, inclusive erótico en cuanto al goce lacaniano de la pieza, “vulgar” según los críticos de aquel tiempo, pero para llegar a las mencionadas conclusiones debemos preguntarnos ¿por qué? La sangre por sí sola figura como un fluido más que segrega el cuerpo, banalidad o trivialidad que no demostraría presencia en otras circunstancias; sin embargo es el olor y el color aquello que paraliza en el momento, el saber que su lugar en la pieza no es arbitrario ni casual sino que, tal y como Cavell diría, se encarga de proyectar una idea abstracta. Si bien se mencionó con

anterioridad, *Rape Scene* se sumerge y nos sumerge en una múltiple conexión corporal: es ella, somos todas, son ellas, fuimos nosotras, fuimos nosotros, y el realismo que genera la sangre de vaca utilizada para el montaje de la pieza, nos remite a un motivo sin igual: culpa, vergüenza, desagrado, tristeza, conmoción, impotencia, rabia, asco, *un lugar*. Si para Cavell el mundo de las imágenes prevé y deberealidad a la espectadora, Mendieta se realiza en el espacio de *lo real* —de la verdad—, y no como nos suelen decir, de *una* realidad.

Ana Mendieta nos descoloca de la propia realidad, nos roba la mirada en una mezcla de morbo sexual y moral, nos tiende la pregunta y nos devora con respuestas; *Rape Scene*, en una falsa pretensión temporal queda inmóvil en el tiempo-espacio, devolviéndonos un espacio en donde la experiencia del cuerpo femenino prevalezca como exterioridad del mundo interior de la vagina, campo de constantes ataques y conquistas. Es esta pieza legado de la violación masculina.

Bibliografía

- Bryan-Wilson, Julia. "Against the Body: Interpreting Ana Mendieta", en *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960–1985*. Jen Kennedy, Trista E. Mallory, Angelique Szymanek (coords.). New York: Routledge, 2021: 139-153.
- Cavell, Stanley. *El mundo visto*. Trad. Antonio Fernández Díez. Córdoba: UCOPress, 2017
- Davies, Byron. "Cavell on Color", en *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* 9 (2021): 90-114.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo", en *Eutopías*, 2a época (1988): 1-22.
- Ruido, María. *Ana Mendieta*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2002.
- Wollheim, Richard. *La pintura como arte*. Trad. Bernardo Moreno. Madrid: Visor, 1997.

Idealización y realidad. Ensayo comparativo de Madame Bovary con “Big Blonde”

Escrito por: Angélica López

Universidad del Claustro de Sor Juana

Sección: Bibliotecario/Artículos académicos

Resumen

En este ensayo se comparan las obras de Gustave Flaubert y Dorothy Parker, cuyas protagonistas comparten la desilusión por la realidad ante las altas expectativas que introdujeron en sus vidas. La causa de esta desilusión viene de la mediocridad del mundo que se enfrenta en contraste con el ideal burgués que se impone en una sociedad, o bien, viene de los peligros de un mundo que se antoja deseable, el cual termina por reprimir a las personas que habitan en él.

Palabras clave:

realismo, naturalismo, feminidad, idealización, cosificación.

Durante mediados y finales del S. XIX, surgen dos corrientes literarias que intentan expresar, criticar y enaltecer diferentes aspectos de la vida cotidiana mediante la expresión ficcionalizada de las problemáticas sociales de la época, dependiendo del estrato social en el que se sitúe el autor de la obra, la perspectiva y el contexto que decide criticar o promover: el realismo y el naturalismo. En el caso de *Madame Bovary*, Flaubert realiza una crítica realista hacia los estilos de vida extravagantes, llenos de lujos, fiestas y comidas, tan comunes en los círculos de la burguesía, los cuales fueron ennoblecidos e idealizados gracias a las novelas románticas que tanto disfrutaban leer las mujeres de la época. Así pues, Flaubert nos presenta a un

personaje femenino condenado a la mediocridad, pero que aspira a algo más allá de sus posibilidades y busca a toda costa alcanzarlo. Por esto, me resulta interesante comparar esta novela con “Big Blonde” de Dorothy Parker, pues en este relato corto se tratan temas similares: una mujer que pareciera ser excepcional busca adentrarse en un estilo de vida que, a fin de cuentas, no va a satisfacer sus expectativas.

Lo que más interesa es el contraste de perspectivas y de los elementos utilizados para ilustrar la idealización y la realidad de Bovary y la señorita Morse. Por un lado, tenemos una obra datada en 1856 que retrata la perspectiva masculina de la vida de una mujer, mientras que en “Big Blonde” (1929) nos acercamos a un enfoque femenino de las problemáticas contemporáneas, es decir, de una autora más cercana a nuestra época. Así pues, se intentará analizar ambas obras desde su contexto, para después analizar las cuestiones que comparten y aquellas en las que difieren.

La decadencia de Madame Bovary

Como se ha mencionado antes, Flaubert utilizó *Madame Bovary* como una crítica a los valores burgueses. En esta obra, se cuenta la historia de una mujer que asciende a la pequeña burguesía (aún en un ámbito rural), a través de la unión matrimonial que sostiene con un médico de pueblo llamado Charles Bovary. No obstante, en la primera parte de la novela se nos cuenta que Emma tiene un acercamiento a la vida de la alta burguesía cuando la invitan a un baile en el castillo del marqués. En esta escena ocurre lo que Lacan llamaría un *point de capiton* dentro del desarrollo de la historia, puesto que poco antes Flaubert nos explica que Emma era aficionada a las novelas románticas, en las cuales muestran la realización de los sueños, la vida de lujos y excesos que se llevaban a cabo dentro de los círculos de la alta burguesía, así como la idealización del romance y la conexión humana a través de él. Así pues, esta escena resulta una confirmación de lo que se planteaba en las novelas que tanto disfrutaba Emma: todo lo que se le había dicho que podía llegar a tener era real y no un simple invento de sus libros. En esta escena, se despiertan los instintos sensuales de Emma mediante el baile y los personajes que conoce en él:

Emma, al entrar, se sintió envuelta por una tibia atmósfera en la que se mezclaban el aroma de las flores y la mantelería de calidad, el buen olor de las viandas y la fragancia de las trufas. [...] Sobre la gran estufa de porcelana con ribetes de cobre, una estatua de mujer envuelta en un ropaje hasta la barbilla contemplaba inmóvil la sala llena de gente (Flaubert: 118).

Asimismo, la petaca que encuentra en el camino de regreso, constituye el símbolo de los gozos y fantasías que ansiará recuperar a lo largo de la novela, cuya importancia para Emma resultará en las desgracias que se vio obligada a vivir.

Flaubert intenta exponer las consecuencias que tiene realizar lecturas que idealizan la realidad, contaminar la mente con nociones excepcionales cuando la humanidad por sí misma se encuentra sumergida en la mediocridad. Por esto, intenta realizar un contraste entre dos situaciones aparentemente similares, —que incluso se encuentran en el mismo número de capítulo, pero en diferentes secciones del libro—, que resultan completamente diferentes y esenciales para el personaje de Emma; dos eventos sociales distanciados por el contexto social en el que se desarrollan, pero conectados por los elementos que encuentra en ellos. En el primer baile, del que ya se habló un poco, podemos notar cómo todos los personajes se encuentran en un estado de idealización tal, que podría decirse que Emma no puede verlos como humanos, sino como personajes de sus novelas que pueden cosificarse según los elementos que portan, diciendo, por ejemplo, que “los adornos de encaje, los broches de diamantes y los brazaletes con medallón temblaban en los corpiños, resplandecían en los escotes, tintineaban con los brazos desnudos” (Flaubert:120). En este caso, se da una cosificación de los presentes en el baile, pues no se les ve como un todo, sino como partes, como piezas sueltas que, como la estatua que los observa, parecieran ser de porcelana. Emma ve el valor en las partes, pero no en la totalidad, los deslinda de su humanidad para adecuarlos a su fantasía. Por esto, podemos ver cómo en una parte observa a un anciano con un aspecto y modales excesivamente desagradables, pero del cual sólo rescata que es un personaje maravilloso que debió compartir relaciones íntimas con reinas y había disfrutado de

la maravillosa vida en la corte. Asimismo, ignora que incluso en un evento tan “elevado” (Flaubert: 118), como aquel, se encuentran personajes que no forman parte de ese estrato social, como las señoritas que no sabían poner el guante sobre la copa o aquellos campesinos que la observaban desde el exterior de la fiesta y le recordaban su lugar de origen.

Por otro lado, nos encontramos con la escena que Flaubert compara con este baile tan opulento: los comicios del pueblo. En este acontecimiento, Emma ya no encuentra los lujos del baile en el castillo, sino sólo aquellos que podían permitirse para realizar el evento de la mejor manera posible. De esta manera, ya no hay candelabros de cristal, langostas o estructuras arquitectónicas ostentosas, sino carpas, plataformas, luminarias y un cúmulo de animales que también asistieron a las fiestas. Por lo tanto, aquí se contrasta la idealización que realizaba Emma del castillo con su realidad:

Calzado de este modo, caminaba pisando los excrementos de caballo, con una mano en el bolsillo de la chaqueta y el sombrero de paja un poco ladeado. [...] se pusieron a hablar de la mediocridad provinciana, de las existencias que hacía languidecer, de las ilusiones que en ella se consumían” (Flaubert: 216).

En este punto, Madame Bovary descubre el nivel en el que se encuentra, que todas sus ilusiones eran vanas y que aquella fecha lejana en la que había disfrutado del elegante baile se esfumaba cada vez más en el tiempo. No obstante, el recuerdo de aquel gran suceso se transfiere irónicamente a este, por lo que cuando Rodolph se le insinúa mientras emiten un diálogo vulgar y banal, Emma no puede más que comparar la situación con aquel vals que compartió con el seductor marqués.

En consecuencia, serán el materialismo y la opulencia las que condenen a Emma: sus deseos de encontrar una conexión amorosa que no puede satisfacer con su frío y mediocre marido, las deudas que contrae al ser engañada por el comerciante por querer llevar una vida por encima de su situación socioeconómica y por último el gran romance fallido que sostendrá con un donjuán como Rodolph. Aquí, Bovary se ve atrapada en un sistema que le enseña que puede vivir al nivel de sus expectativas,

pero que termina por desilusionarla y llevarla, en algunos momentos, hasta a la locura. Emma es un personaje que, en vez de buscar la felicidad a su medida, se decide por ir más allá y se ve castigada por ello, tanto física como psicológicamente, lo que va a llevarla incluso al suicidio.

“Big Blonde” y la mujer contemporánea

En “Big Blonde” de Dorothy Parker, tenemos a una mujer como Bovary, quien se vesujeta a las expectativas de su sociedad debido a la situación contextual en la que se encuentra. En este caso, ya no tenemos a una mujer que desea situarse en una relación amorosa satisfactoria y una situación socioeconómica estable por la influencia que los libros pudieran darle, sino por el mismo posicionamiento de la mujer en la época. Aún así, los objetivos de Ms. Morse van a ser similares a los de Emma: ella quiere ser una persona excepcional, agradable a todos para ser aceptada socialmente y pretendida por parejas potenciales.

Igual que Emma, esta mujer se adentra en una relación que ve como una oportunidad perfecta para asegurar la estabilidad económica, mientras disfruta de una relación amorosa al estilo de las novelas, puesto que, conoce a su pareja por muy poco tiempo y se casa con ella por pánico o necesidad social:

She wanted to be married. She was Hearing thirty now, and she did riot take the years well. She spread and softened, and her darkening hair turned her to inexpert dabblings with peroxide. There were times when she had little flashes of fear about her job. And she had a couple of thousand evenings of being a good sport among her male acquaintances” (Parker: 16).

Sin embargo, en cuanto Morse se encuentra en la situación “ideal” en la que quería encontrarse y decide realizar las cosas por ella misma más que por agradar a la sociedad y tener pretendientes, descubre que sus sentimientos son descartados, que para lo único que se le quiere es para ser aquella *good sport* de su juventud. Siempre se le impone el bienestar, y los problemas psicológicos que ella posee se ven relegados por algunos de los síntomas que se describen en el cuento, con los cuales se puede intuir que quizá la protagonista tenga alguna forma de depresión

que no puede controlar ni tratar, porque continúa siendo un tabú para los que la rodean.

Así pues, Ms. Morse también se ve involucrada en relaciones que no la tratan de la forma en la que ella desea y necesita, sino que constantemente se encuentra decepcionada y resignada a su situación. En un principio, esta toxicidad se da con su esposo, quien al inicio parecía ser un buen partido —a pesar de que bebiera un poco— con el que podía mantener una relación amorosa bilateral. Empero, más adelante su esposo se muestra como un alcohólico violento, que no soporta los arranques de melancolía de Ms. Morse y que va perdiendo el interés en ella poco a poco. Esta situación, al igual que el baile en *Bovary*, se convierte en el *point de capiton* de su situación, pues ya no vuelve a mantener una relación “estable” o “amorosa” con nadie más, sino que su perspectiva se vuelve mucho más interesada y superficial.

Whenever their funds dropped alarmingly, a new donor appeared; [...] The aim of each was to have one man, permanently, to pay all her bills, in return for which she would have immediately given up other admirers [...] the affections of all of them were, by now, unexacting, tranquil and easily arranged (Parker: 645).

A pesar de esto, Ms. Morse idealiza su situación y minimiza sus inquietudes: afirma que los amantes que tiene son mejores que su esposo, porque la tratan bien, le dan su mesada y no la molestan demasiado con su tiempo. Por ello, los clasifica como personas amables que ella no merece, aún cuando la tratan como un adorno o un simple accesorio que adquirieron para mejorar su estatus o por fines egoístas.

En este cuento no se critica como tal el peligro que representa la idealización de la burguesía, pues en ningún momento se nos dice que la protagonista desee como tal encontrarse en este ámbito social, pero sí se critica la presión social y lo peligroso que puede resultar encontrarse en una red de conexiones que percibe la realidad de una manera tan marcada que influencia la del otro. De manera que sólo puede tenerse una vida estereotipada y todo lo demás queda descartado.

Cabe destacar, que en este relato también se observa la mediocridad de los personajes, los cuales nos describen como personas completamente normales: ni muy guapas ni muy feas, ni demasiado ricas ni pobres; en fin, en una situación promedio que terminará situándose en lo mismo. Además, hablando de las mujeres en el cuento, lo único que saben hacer es comportarse, coquetear, verse alegres y ser buenas esposas, por lo demás no poseen ningún interés ni utilidad. Mientras que los hombres, solo funcionan como sustento económico y sensual de las mujeres y no poseen ninguna emoción más allá de ello (característica que se puede asemejar con los personajes masculinos de Flaubert).

Al igual que Bovary, Ms. Morse se ve arrastrada por su entorno, por los obstáculos que le impiden emanciparse de su situación y que la condenan innecesariamente tanto física como psicológicamente. En este caso, también se da un intento de suicidio que, contra todo pronóstico, la protagonista no puede completar. Debido a esto, —a diferencia de Bovary que se liberó de alguna forma de su situación— se ve condenada a continuar repitiendo los ciclos que hasta ahora le habían impuesto, a mantener “la mejor actitud posible” y a encontrarse con su pareja psicológicamente violenta unos cuantos días después del intento de suicidio.

Conclusiones

Si bien ambas obras poseen diferencias esenciales en cuanto a trama, género, temporalidad y problemática, en ellas podemos encontrar rasgos comunes que enlazan ambas épocas y nos hacen pensar en qué tanto ha evolucionado nuestra perspectiva como seres humanos. En ambas historias nos encontramos con mujeres reprimidas, cuyos deseos no pueden cumplirse por más que lo intentan, porque sus expectativas de la realidad sobrepasan las capacidades de la misma. Así, nos encontramos con mujeres regidas por el sentimiento, la frustración, el desengaño y cegadas por la comodidad económica más allá del bienestar emocional. Emma y Ms. Morse son dos personajes melancólicos, condenadas por su mediocridad o belleza peculiar y cosificadas por los hombres que las rodean. Así, cada obra a su manera expresa lo peligroso que es idealizar la realidad, querer ir más allá de nuestras posibilidades sin antes aceptar nuestra

situación inicial y el peligro que representa la condenación social y el tabú para las personas que se encuentran en una situación desesperada con la que quizá todo el mundo puede empatizar.

Bibliografía

- Acosta, Nicolás y Scarlette Gatica. *Madame Bovary: una novela realista, revolucionaria y controversial*. [En línea]. En Academia.edu, <https://www.academia.edu/28165130/Madame_Bovary_una_novela_realista_revolucionaria_y_controversial_2016_>, (4 de diciembre del 2021).
- Bravo Castillo, Juan. *Introducción. Madame Bovary*. Ciudad de México: Editorial Planeta, 2011.
- Parker, Dorothy. "Big Blonde", en *Big Blonde and other stories*. New York: Penguin Books, 1995:1-31.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. (1857). Barcelona: Austral, 2017.

La deshumanización en La Metamorfosis de Franz Kafka

Escrito por: Alejandra Peña López

Universidad del Claustro de Sor Juana

Sección: Bibliotecario/Artículos Académicos

Resumen:

Gregorio Samsa es un individuo en el engranaje de un sistema desregulado y voraz. Cuando su aspecto cambia, deja de ser “útil”, y los procesos de deshumanización comienzan para finalmente excluirlo de la sociedad. Lo que parece ser sencillo expresa una profundidad sobre la crisis humanitaria que sólo la escritura de Franz Kafka podría lograr; por ello se ha colocado dentro del canon de la literatura universal.

Palabras clave:

literatura en lengua alemana, padre, transgresión, crianza, represión.

La gran nube que encapsula y traspasa la novela de Franz Kafka la ha colocado como una obra universal que puede atravesar cualquier temporalidad, no ha perdido relevancia ante los distintos acontecimientos históricos que enmarcan a sus lectores a través de los años. No debe su fama a ninguna moda que no cesa, pues ha sido objeto de múltiples investigaciones incluso después de su nacimiento en el mundo literario gracias a Max Brod.

Si bien existen distintos autores que se sitúan en el conocimiento universal de la literatura del siglo XX como James Joyce o Ernest Hemingway, pocos han sido

los lectores convencionales (aquellos que no son futuros literatos y toman un libro cada tanto) que pueden decir “ya he leído sus libros”. Sin embargo, para Franz Kafka sucede todo lo contrario, pues parece que vive en las mentes inquietas de los adolescentes, comprende a los adultos jóvenes y permanece en la lista de los mejores libros leídos para los adultos. “La Metamorfosis” es un libro que se logró situar en el canon de la literatura universal, aunque lamentablemente Kafka no lo quisiera así. Es gracias a su escritura fluida, la creación de sus imágenes potentes pero sencillas para la imaginación y a los elementos que parecen no estar anclados a la época del autor que efectúan que más de 100 años después siga siendo una lectura imperdible, accesible y por ende convierte a Kafka en un autor memorable.

Kafka nació en Praga en 1883 en el nido de una familia judía y con la crianza de un padre despiadado y severo, en “Cartas a mi padre” se menciona: “Aún pasados los años, sufrí la atormentante idea de que el gigantesco hombre, mi padre, la última instancia, podría venir a mí sin motivo, sacarme por la noche de mi cama y llevarme a la <<Pawlatsche¹>> y que así no representaba nada para él” (Kafka: 134). Párrafos después de que recordara que cuando era niño, después de llorar sin parar su padre lo amenazaba hasta que lo dejaba fuera de su casa con solo una camisa que lo cubriera del frío.

La infancia de Kafka dejó en su vida una huella irreparable que determinaría en gran medida su representación y presentación ante el mundo; un entorno ensordecedor que percibía como furioso e incomprensible. Por otro lado, el judaísmo dentro de la vida de Kafka también sería un peldaño más que construiría la idea de su no pertenencia. Es en este marco de acontecimientos y vivencias que Franz Kafka se coloca en el mundo como un ser independiente y ajeno a las decisiones que lo rodean. Finalmente, muere en 1924 a causa de la tuberculosis con la primera guerra mundial ante sus ojos y con el presagio del odio de la Segunda Guerra Mundial; que ya se gestaba desde la escritura de “La Metamorfosis” en 1912.

¹ Palabra de origen checo que significa balconaje. Es típica en las casas acomodadas.

1) El gancho de lo absurdo

El inicio de la novela será un parteaguas para el camino que tomará todo el relato, pues no sólo es la ruptura de la realidad para Gregorio Samsa. Kafka se encargará de situar la primera categorización de toda su obra literaria: el absurdo.

Pensar en la pesadilla que sería despertar un día y verte convertida en insecto es de una abrupta reacción, una conmoción tal que remueve el estómago e incita los reflejos del vómito. Sin embargo, para Gregorio no fue así, la novela increpa en una satisfacción tal que no deja hueco para la escapatoria.

[N]umerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto. “¿Qué ha ocurrido?” [...] Gregorio miró hacia la ventana; estaba nublado y sobre el cinc del alfeizar repiqueteaban las gotas de lluvia, lo que le hizo sentir una gran melancolía (Kafka: 21).

La pérdida de la corporalidad humana es de consecuencias estratosféricas, pues es con lo primero que nos presentamos al mundo y que, tristemente, designa la posición que ocuparemos dentro de la sociedad. ¿Qué puede hacer Gregorio Samsa ante ello? No importarle, no le adhiere matices de preocupación a las consecuencias que tendrá su nueva corporalidad para él. El silencio de sus sentimientos frente a esto será el inicio del camino de la deshumanización; pues si no podemos nombrar lo que sentimos ni ser conscientes de las emociones que atravesamos, restamos una buena parte de lo que significa ser humanos.

Sólo Kafka podría imponer una situación tan disparatada y tejerla en primera instancia con la indiferencia. ¿Cuántas veces Kafka no se habrá sentido lejos de su cuerpo, ajeno a su contexto e inferior por sus emociones al punto de no querer contemplarlas?

2) El mundo laboral frente al individuo

Lo que hace que Gregorio Samsa sea consciente de las vicisitudes que tendrá su corporalidad será en parte, su trabajo. Pues para él no existe rasgo más importante que seguir liquidando la deuda de su padre mientras él y el resto de su familia viven acomodadamente de su sueldo. Si bien reconoce esta carga como la única que hace que se levante y siga viajando, no parece pesar lo suficiente para dejar el cargo de dador económico a alguien más.

La llegada del apoderado a la casa de Gregorio después de que no se presentara a trabajar, representa la transgresión del monstruo económico a un espacio de descanso. El hogar es aquello que nos resguarda, un lugar seguro en donde (en teoría) se puede descansar de lo abrumador que resulta el mundo exterior. Cuando el espacio es violentado, convierte al individuo en objeto; un engranaje más para el funcionamiento de una empresa o modelo económico que no respeta la vida. Tampoco le importan los rasgos o acontecimientos por los que el empleado esté pasando, sólo le importa que se presente a trabajar. Colocar un número de empleado sobre la espalda de Gregorio Samsa es una parte crucial de su deshumanización, pues le confieren atributos productivos sobre los humanos.

En “Carta al padre” Kafka expone sobre el papel que desempeñaba su padre dentro de la familia; una figura que los proveía económicamente para pertenecer a los estratos sociales más altos. Sin embargo, dentro de esta carta, se mencionan las ideas que puede tener su padre en la forma de crianza que le ha dado a Kafka.

[T]e parecería que era aproximadamente así: toda tu vida has trabajado duro, todo para tus hijos, sobre todo te has sacrificado por mí, a consecuencia de esto he vivido disolutamente, (...) no he tenido motivos para preocuparme del comer, es decir para preocupaciones en general. (...) nunca me he ocupado del negocio ni de tus asuntos, te colgado con la fábrica y entonces te he abandonado... (Kafka: 131).

Es en esta declaración que podemos inferir que dentro de la estructura familiar de Kafka existía una mayor relevancia por el desempeño laboral (el suyo por ser el hermano mayor y el de su padre) y económico sobre la crianza amorosa.

Pues los problemas con la autoridad paterna en su vida estarán enraizados y llevados a sus obras. En el caso de La Metamorfosis en donde el mencionado jefe, el encargado y su padre serán las únicas figuras a las cuales Gregorio tendrá que responder son todas masculinas. En ese sentido, Gregorio Samsa es quizá un personaje que se va diluyendo con Kafka.

3) Las expectativas familiares: represión y desinterés del individuo

Al inicio de la novela las intervenciones de Gregorio sobre su hermana Grete podrían hacer parecer que sería el único personaje que se preocuparía por el retorno del cuerpo humano y de la vida de Gregorio. Así fue hasta que, en el desarrollo de la obra la relación de hermandad queda en un punto de no retorno. Pues si Gregorio era el individuo dentro de la estructura familiar con la suficiente adquisición económica que solventaba toda la familia, era también considerado con prestigio y con un lugar indispensable (como ya se mencionaba, de producto económico deshumanizado).

Cuando Gregorio es incapaz de funcionar dentro de un modelo económico deplorable, se vuelve también una carga dentro de la familia, en especial para Grete. Pues ya no le encuentra funcionalidad para la realización de sus aspiraciones, en donde Gregorio era la parte central, el impulsor y dador económico. Por otro lado, como ya se mencionaba, las figuras de autoridad se centran en los personajes masculinos, en especial en el padre de Gregorio. Pues cuando las deudas comienzan a sobrepasarlos, es el hijo quien pretende liquidarlas, mientras que su padre se quedaba en casa. Todo ello vuelve su relación asimétrica y por ende, lleva a la sublevación de Gregorio.

Si un individuo no puede aportar recursos económicos o domésticos queda relegado, se le considera como un tabique que arrastrará a todo el núcleo familiar al retroceso. Es en este marco de referencias y en los obvios enojos familiares contra Gregorio es que se comienzan a tejer redes que deploran por completo su vida: la falta de alimento, limpieza y convivencia son fundamentales para las relaciones humanas y al no proporcionárselas el declive de la deshumanización se vuelve más evidente.

4) La transgresión del espacio

Como ya fue mencionado, la transgresión del hogar de Gregorio Samsa es vital para el inicio de su deshumanización. Sin embargo, la violencia que sufre el personaje no sólo se limita a la invasión del apoderado. Pues dentro de la obra, a medida que la situación se vuelve más precaria para Gregorio, también es invadido el espacio más personal que puede tener un individuo dentro de una casa: su cuarto: "(...) me he escondido desde siempre de ti, en mi cuarto, con libros, con amigos locos, con ideas exaltadas; nunca he hablado contigo abiertamente..." (Kafka:131).

Como insinúa Kafka en la carta para su padre, el cuarto es aquel espacio en donde existirá el cúmulo de artefactos, tajos de memorias que el individuo atesorará en donde también guardará con recelo su intimidad, seguridad y espacio personal. Es en este sentido que el desmantelamiento de su cuarto violenta e invalida su silencio. Pues dejan a un lado el lugar que tenía dentro de su familia, al no permitirle conservar cosas de su pasado. Comienzan a borrar parte del recuerdo de lo que significaba Gregorio para ellos. Se plantan de forma segura y autoritaria que ya no habrá recuerdos a los que regresar cuando piensen en la penosa situación que están viviendo: será un incidente más que no valdrá la pena recordar, no una persona a la que conmemorar.

5) La abstinencia del arte como paso final para la deshumanización

"La máquina de escribir no le sirve a Kafka para la escritura personal. La asocia con la burocracia, con los textos legales (dictámenes, informes, legajos), con una escritura despersonalizada y anónima", menciona Ricardo Piglia en el fragmento del libro *El último lector* (Piglia: 68). En dicho texto dedica un buen fragmento para hablar de las cartas que intercambia Kafka con Felice y de todas las particularidades que formaron al autor de "La Metamorfosis".

Si bien Kafka tenía una especial inclinación a escribir con la pluma en la mano, percibía la máquina de escribir como una extensión más que apresuraba y dominaba al escritor. Él no quería depender de ello, su aspiración se basaba en terminar la obra en un suspiro, finalmente ve esto realizado al terminar *La Condena*.

Kafka vivía en la fascinación de haber terminado en una sola madrugada la obra, sin embargo, esta misma idea lo atormenta, pues no cree ser capaz de repetir la hazaña. Para él, el sentido más puro del arte y de sus capacidades como escritor dependían de poder tener tan vasta inspiración que su creación estuviera terminada el mismo día que empezaba.

Poco antes de su muerte, Gregorio Samsa se embriaga de la música de Grete: “camina” hasta ellos rompiendo la regla implícita que lo atrincheraba en su cuarto (en parte por seguridad, en parte por desplazamiento familiar). Con la poca salud que le queda y con el impulso que le dio el arte se desplazó hasta que quedar frente a Grete siendo un testigo más de su talento. El último paso para completar el círculo de la deshumanización será, justamente, la intervención de toda la familia para que Gregorio no pudiera seguir en el espectáculo. El recital se detiene, los huéspedes se marchan y se plantea la idea de deshacerse de Gregorio.

Si el individuo no tiene interés de chocar con el arte seguirá lejos de la consciencia de sus sentimientos. Sin embargo, si el individuo tiene la disposición de reflejarse con una obra de arte, pero le es impedido, no solo se le reprimen las necesidades vitales de comprensión en el otro, también se le deshumaniza increpando en la idea de que no es lo suficientemente importante para contemplar el arte. Se le desplaza de la idea de compartir en sociedad ese “algo” que nos recuerda que somos humanos. Es en este marco que Kafka dará el golpe final para Gregorio, cuando él no puede ser capaz de vivir el arte de lo puro en el recital “privado” de Grete lo aleja de lo contemplativo de sus emociones. Quizá es este otro atributo que Kafka traspasará a su personaje: el no ser merecedor del arte.

A modo de conclusión, la novela “La Metamorfosis” es un claro reflejo de las inquietudes con las que Kafka percibía y recibía el mundo. Navega entre el absurdo para explicar la manera en la que el mundo lo arrasaba. Y es con Gregorio Samsa donde puede expresar lo ajeno que se sentía a su contexto; sobre todo en el entorno familiar, pues como se demostró, fue el sector que le dejó una huella prácticamente irreparable.

¿Existirá otro autor que posea tal capacidad de traspasar la desesperanza, la inquietud y el naufragio? Quizá ningún otro autor del siglo XX podría desenmascarar los sentimientos del apabullante mundo capitalista, individualista y desolador como Kafka. A pesar de los 100 años de diferencia que nos separan, me atrevería a decir que solo él puede explicar la enajenación que se nos presenta en la actualidad, en donde existe una hiperconcentración de cuerpos expuestos en pantallas por las redes sociales, horarios laborales inhumanos, costumbres desinteresadas por el bien común y el avasallamiento de la violencia normalizada.

Kafka traspasa épocas, rebota en las mentes y nos recuerda que frente a la incertidumbre que nos colisiona no somos los únicos que, a veces, nos sentimos bichos raros.

Bibliografía

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Herzog, Benno y Francesc Hernández. "Un Ejemplo de Sociología del Desprecio y Exclusión Discursiva: La Metamorfosis de la Familia según Kafka", en *RIMCIS*, vol. 2, n.º 2 (julio de 2013): 198–217.

J.M, Sadurní. "Franz Kafka, un escritor atormentado" [en línea].
<https://historia.nationalgeographic.com.es/a/franz-kafka-escritor-atormentado_15357> [19 de abril de 2023].

El silencio como creación y destrucción. Análisis comparativo del silencio en Altazor y La última niebla

*Escrito por: Angélica Anahí López Monroy
Universidad del Claustro de Sor Juana
Sección: Bibliotecario/ Artículos académicos*

Resumen

En este ensayo se describe el fenómeno del silencio en las obras de Vicente Huidobro y María Luisa Bombal, mostrándose como dualidad en ambos autores: como liberación de su mundo interno y como represión de su ser. El silencio, como lugar de contemplación, termina por ser una prisión que los separa de la realidad y vienen a ser las fantasías mismas las que sustituyen los objetos de su existencia.

Palabras clave

silencio, literatura, poesía, lenguaje, fantasía, represión.

El silencio se presenta como un ente constitutivo del lenguaje, un elemento que existe antes del sonido, pero que también lo hace posible. Diría John Cage en *Silence: lectures and writings*: una nada fundamental a partir de la cual nace el sonido, pero que nunca puede ser considerada completamente como silencio. Este es el silencio creador, que se ha utilizado como el inicio de las cosas, pero también como una resignación al fin; el lugar en que nace la expresión de todo lo que no se puede decir con palabras y aquello que ya no puede ser dicho. En este caso, podemos observar cómo el silencio en *Altazor* de Vicente Huidobro y *La última niebla* de María Luisa Bombal aparece como un ente creador, un espacio a partir del cual los narradores pueden expresar lo que acosa a los protagonistas: aquello que los

frustra pero no pueden expresar con palabras. Podemos decir que ambas obras utilizan un silencio que va guiando a los protagonistas hacia la liberación de sus fantasías y conflictos internos, pero también como un espacio que los va encerrando poco a poco en su propia conciencia, que los encierra en sí mismos y los aleja de la realidad, tan lenta y sigilosamente que ese nuevo espacio interno se convierte en su nueva realidad.

Retomemos esta postura desde el inicio del relato breve de Bombal, en el cual se nos cuenta la historia de una mujer que se ha casado con su primo y se le ha condenado a imitar a la antigua esposa de éste, es decir, a vivir en una situación familiar y amorosa en la que ella no tiene relevancia. En este personaje, el silencio se manifiesta por primera vez cuando la protagonista tiene una 'premonición' de su muerte, una visión de la antigua amada de su esposo, en la cual afirma su propia desaparición:

Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio. [...] Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza. [...] Retrocedo y, abriéndome paso con nerviosa precipitación entre mudos enlutados, alcanzo la puerta, después de haber tropezado con horribles coronas de flores artificiales. [...] Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso (Bombal: 04).

En este caso, el silencio se manifiesta como una aparición que frustra, pero también encierra a la protagonista, un silencio que la atormenta y se va cerniendo sobre ella como un enemigo que la obliga a escapar, pero del cual no se puede alejar, pues cuando lo intenta descubre que la está esperando también en la niebla. Esta niebla aparece siempre que la protagonista está a punto de sumirse en sus fantasías, cuando el amante imaginario se acerca a ella y le recuerda que existe. Aparece para desdibujar la realidad y sumergirla en su imaginación, pero también

para manifestar externamente que la protagonista se ha aislado de la realidad, para pasar su actividad real y física a una actividad mental e imaginaria, donde todos sus deseos pueden hacerse tangibles y reales, donde su deseo puede satisfacerse — característica que la niebla comparte con el silencio, pues estos dos elementos suelen aparecer cuando la protagonista se encierra en sí misma para satisfacer todo aquello que el mundo exterior le niega (Herrera y Watty: 86- 88). Así, el silencio de sus fantasías (que consta de un silencio externo y una incesante actividad interna) se convierte en su verdadera realidad: “Un gran silencio me despierta, por fin” (Bombal: 07).

Asimismo, el silencio también es el mensajero de que el mundo exterior ha dejado de importar, de que su presencia en él ya no es necesaria y la palabra ya no es requerida por las personas que la acompañan. “A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación y Daniel ajustará ruidosamente las barras contra las puertas.” (Bombal: 10) Esto sucede por lo general cuando ella se encuentra con Daniel, pues el silencio con él no es creador, sino asesino: estando junto a él no puede dejarse llevar por sus fantasías; con él nunca pueden satisfacerse sus deseos, sino únicamente en el silencio de la soledad. En contraste, la relación con el amante misterioso (e imaginario) es mucho más silenciosa, íntima, desde el momento en que el amante decide no hacer ruido ni dirigirle la palabra en ningún momento, —ni siquiera en sus apariciones nocturnas en las que la observa desde lejos—, pues todo en él es silencioso: fantasioso. El silencio se convierte en el llamado del amante, pero también en el mensajero (15-17) cuando descubre que todo fue fantasía de una noche de embriaguez alimentada por su deseo reprimido (20).

Por esto mismo, el silencio se convierte en su lenguaje individual, donde surge la creación y en que el mundo real no tiene cabida; donde este nuevo universo propio se vuelve una cárcel del pensamiento; donde no se le permite conocer lo que está ocurriendo realmente a su alrededor, y en donde ella es el ente creador y poderoso (compensando quizá su quietud y sumisión habituales:

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. Amenudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas” (15).

En el silencio acaba la certidumbre y se mezcla con la somnolencia de la niebla: dos compañeros que siempre aparecen juntos. Así, si bien al inicio el silencio reconfortante del amante la resguardaba de la niebla y parece protegerla del mundo exterior, “[t]odo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí. La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte” (11). Al final decide resignarse a sí misma al silencio y a la inmovilidad, resultando ésta como su propia cárcel: “Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (30). En este último fragmento, la protagonista descubre que en realidad no ha vivido nada, todos sus años se le escaparon de sus manos por estar viviendo dentro de su fantasía y ahora ni siquiera la muerte es una opción, pues el encierro social en el que se ve irremediabilmente atrapada se ve complementado por su vejez, una vejez que indica que ya es demasiado tarde para cambiar las cosas y lo único que le queda es el silencio, la represión de sus emociones y sus deseos hasta que la muerte decida venir por ella.

En la obra de Huidobro ocurre algo similar, pues Altazor, al igual que la protagonista de *La última niebla*, también decide de cierta manera encerrarse tanto en su silencio como en sus palabras. Altazor anuncia desde un principio que se dirige hacia su muerte, que haga lo que haga ese será su destino y sobre todo que se encuentra cayendo, que “cae al último abismo del silencio” (Huidobro: 65). Así pues,

ya desde este momento se nos presenta un personaje construido, como un oxímoron, para lograr la creación a partir de la destrucción (muerte). Modelo sobre el cual se llevará a cabo la palabra poética en *Altazor* y se estructurarán los demás cantos: un cambio del lenguaje, donde la poesía se reconstruye a sí misma y es suficiente con ella misma (Orsanic: 398-399). Si bien en esta obra Huidobro busca liberar a las palabras de su convención para descubrir en ellas la “desnudez inicial” con la que cuentan, dentro de ellas también surge un silencio encerrado en el sinsentido, (Romero: 146) que va creciendo conforme transcurren los Cantos de *Altazor*.

Tenemos un personaje que no puede expresarse a través de las palabras, sino que existe en un mundo de caos y destrucción: “Se me caen las ansias al vacío / Se me caen los gritos a la nada / Se me caen al caos las blasfemias” (Huidobro: 70). Altazor enuncia su discurso a modo de diálogo interno, donde se va perdiendo a sí mismo al perder a su amada poesía. “Tenemos que para el personaje ya “todo se acabó”, hacia donde quiera que dirija su mirada ve imágenes de muerte, el Universo es un caos y ha perdido las riendas del sentido” (Romero: 152). Va cayendo en el silencio a medida que su impotencia contra el caos del mundo y la pérdida va creciendo. Así, el perdido Altazor busca refugio: “Dadme pronto un llano de silencio / Un llano despoblado como los ojos de los muertos” (Huidobro: 80) da inicio al silencio, a un silencio del que brotará su nueva palabra y a partir del cual se sumirá en el mundo interno que lleva consigo, abandonando la realidad caótica. A partir de aquí, su discurso se irá volviendo cada vez más inconexo y sin sentido: como si poco a poco se fuera muriendo la palabra. Puede decirse que el silencio es el mundo interno de Altazor, aquel que lo aleja de lo que los demás quieren de él, de ese mundo caótico que lo amenaza y es el fin de todos sus pensamientos informes.

Volvamos al silencio.
Restos de playas fúnebres
¿A qué buscáis el faro poniente
Vestido de su propia cabellera
Como la reina de los circos?
Volvamos al silencio

Al silencio de las palabras que vienen del silencio
Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas
Con la llaga del flanco
Cauterizada por algún relámpago (Huidobro: 81).

“Volviendo al silencio” pide Altazor, sometiéndose al cambio de su amada poesía por un discurso más coherente para él: el silencio y el sinsentido. Altazor se va quedando poco a poco sin qué decir y “somete al sistema lingüístico a un proceso de deconstrucción/reconstrucción tan desmesurado que Altazor poco a poco se va quedando sin voz hasta desembocar en el silencio: un silencio que, sin embargo, instala al lector la experiencia de la contemplación” (Romero: 157). Pero éste no es un silencio literal, sino uno metafórico, pues sus palabras cada vez van perdiendo forma, conexión y puntuación; sus frases ya no llegan a nada ni buscan expresar algo concreto.

El silencio se vuelve el punto culminante en donde el protagonista acabará encerrado y el lenguaje morirá, pero también se convertirá en un espacio de creación para su propio mundo, donde encontrará la interioridad y se reclinará en un lenguaje propio, en el que las palabras valen lo mismo que el silencio, pues su carencia de significado les quita resonancia en el mundo exterior.

Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido
Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
Con una voz llena de eclipses y distancias
Solemne como un combate de estrellas o galeras lejanas
Una voz que se desfonda en la noche de las rocas
Una voz que da la vista a los ciegos atentos
Los ciegos escondidos al fondo de las casas
Como al fondo de sí mismos
Los veleros que parten a distribuir mi alma por el mundo (Huidobro: 83).

El silencio abre paso a los ruidos nocturnos a las criaturas y al caos que reina en el pensamiento de Altazor. Abre paso a la creación.

Así, tanto para Huidobro como para Bombal el silencio “es naturaleza y caos, vida muerte, el otro de la palabra, todas las palabras, todos los sentidos” (González: 14), es endonde finalmente recae lo no dicho y “el misterio de la creación” (14). El lugar a partir del cual los protagonistas pueden expresar su mundo interior y convertir la fantasía reconfortante en un plano real, pero también un lugar que los encierra y los contiene: un espacio en el que todas sus fantasías se cumplen y se ven obligados a vivirlas como la realidad misma, aislados del mundo exterior que los daña. El silencio en ambos casos es liberador y abre paso a la palabra, pero también es una cárcel del pensamiento, que les impide ir más allá de sus deseos y de lo que el silencio tiene para ofrecerles.

Bibliografía

Bombal, María Luisa. *La Última Niebla*. (1931). [En línea], Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1941, <www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005023.pdf>, (20 de mayo de 2022).

González, Mauricio Ostría. "Poesía y silencio en Gonzalo Rojas", en *Kipus: revista andinade letras y estudios culturales* (2011): 23-37.

Herrera, Alejandra; Alejandra Watty. "Algunos aspectos psicoanalíticos en *La última niebla de María Luisa Bombal*", en *Revista Fuentes Humanísticas*, 22:41 (2010): 83-93.

Huidobro, Vicente. *Altazor; Temblor de cielo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

Cage, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

Mayorga, Elisa. "El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal", en *Gamma*, 14:36 (2011): 14-21.

Orsanic, Luisa. "Una poética de la caída en *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro" [en línea]. En Avenatti de Palumbo, Cecilia I. (coord.). *Miradas desde el bicentenario: imaginarios, figuras y poéticas*. Buenos Aires: Educa, 2011. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/una-poetica-caida-altazor.pdf>> [11 de abril de 2023].

Romero, Publio Octavio. "La modernidad de *Altazor*: tradición y creacionismo" [en línea].

En *Entre libros y comentarios* (2002): <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/550/2002121P143.pdf?sequence=1>> [20 de mayo de 2022]

Tiempo: Magnitud científica y literaria

*Escrito por: Sofía Moreno Velázquez
Universidad del Claustro de Sor Juana
Sección: Bibliotecario/Artículos académicos*

Resumen:

El presente ensayo habla acerca de cómo el descubrimiento de la relatividad del tiempo ha afectado la concepción sobre este en las artes, especialmente en la literatura. Además, destacaremos la semejanza entre magnitud y tiempo vinculado a la creación (artística) y desarrollo de las ciencias en los nuevos espacios o mundos (vituales) donde la percepción temporal se acelera cada vez más.

Palabras clave:

arte, ciencia, literatura, espacio, virtualidad.

El Tiempo, una cuerda se tiende
para unir el pasado, nuestro pasado,
con el futuro, su futuro.
V.M.S.

Introducción

Arte y ciencia, ámbitos del conocimiento humano que siempre llegan a cruzarse, a influir uno en el otro y viceversa², se relacionarán dentro de este ensayo para dar

² “(La Literatura) tiene los mismos contenidos que las ciencias: efectivamente, no hay una sola materia científica que, en un momento dado, no haya sido tratada por la literatura universal: el mundo de la obra literaria es un mundo total” (Barthes: 14).

lugar a una comparación entre el tiempo y los espacios que este ocupa, ya sea el “mundo real” o aquellos mundo imaginarios³ creados por los seres humanos.

Cabe recordar que la creación de mundos ficticios ha sido una de las principales necesidades que los humanos hemos tenido siempre; a lo largo de la historia, estos espacios alternos a la “realidad” han cambiado y evolucionado para adaptarse al contexto que los genera pues sirven a diferentes propósitos estrechamente ligados a las características de la humanidad en determinada época. Algunas veces su función era la de explicar aquellos fenómenos de la naturaleza, incomprensibles para los hombres del momento, como es el caso de las mitologías⁴ y, en otras ocasiones, estos mundos imaginarios también han servido para criticar a la sociedad en la que vivían los creadores, desde una postura más bien política o social⁵. Hoy en día, se han creado realidades o mundos alternos al nuestro en internet. Estos mundos alternos se han creado para impulsar la socialización humana a nivel global por un lado y, como medio de creación de nuevas expresiones humanas, por el otro, las redes sociales son un buen ejemplo de esta clase de mundos creados virtualmente.

Ahora bien, siguiendo bajo el tenor de que cada mundo, sea “real” o creado, tiene una concepción espacio-temporal única y propia⁶. Se expondrán en el presente ensayo aquellos paralelismos que existen entre el tiempo literario de las narraciones y el tiempo real científico, el cual se concibe como una dimensión física. También hablaremos de las principales teorías sobre la temporalidad, Newton y

³ Entiéndase por mundos imaginarios a las redes sociales y a las obras literarias por igual.

⁴ Un buen ejemplo de la función explicativa de la mitología la podemos encontrar en los mitos griegos como el mito de la Osa Mayor y la Osa Menor o el mito de Cronos y el surgimiento de los dioses que a su vez representaban elementos naturales.

⁵ Como es el caso, por ejemplo, de la narrativa satírica que se usó para las novelas *Rebelión en la granja* o *El Lazarillo de Tormes*.

⁶ No olvidemos que según Einstein en su Teoría de la Relatividad el tiempo no transcurre de igual forma para todos en los diversos espacios que se presenta (cfr. Alardín).

Einstein, y las relaciones que pueden existir entre estos planteamientos y las hipótesis en torno al tiempo de la Teoría Literaria.

Intentaremos dar respuesta a la pregunta ¿Qué es el tiempo en la Literatura (narración) y qué relación o relaciones pueden existir entre los planteamientos de la teoría literaria y los de la física? al tiempo que abriremos el panorama a nuevos cuestionamientos que esta pregunta puede generar.

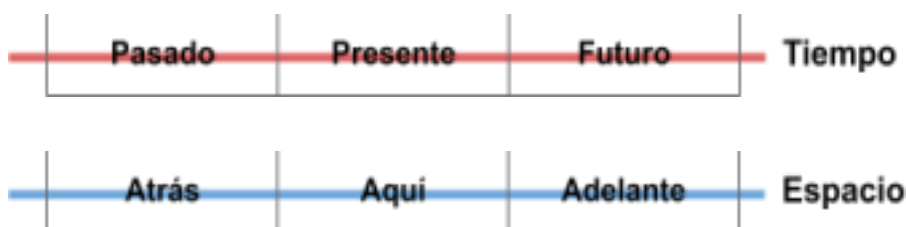
Posteriormente, se analizarán dos de los espacios en donde el tiempo humano transcurre (narrativa y redes sociales) y se hablará de las coincidencias encontradas entre dichos lugares que son, en ambos casos, productos de una convención humana con base en constructos socialmente aceptados. Y, finalmente, se hablará de cómo la propia evolución de los espacios creados ha modificado el tiempo interno de estos lugares y si las alteraciones espacio-temporales de los mundos alternos (literarios y virtuales) han contribuido a cambiar también la forma en que los humanos entendemos el tiempo en el mundo real.

Tiempo en la ciencia y el arte

Si investigamos qué es el tiempo, más allá de ser una magnitud física medible, y qué es el tiempo para la ciencia y para el arte, nos toparemos con una variedad abrumadora de significados que intentan definir aquello que en física se entiende por la cuarta dimensión. Más, la mayoría de dichas acepciones nos hacen pensar que el tiempo tiene una denotación menos universal de lo que podríamos creer:

Cuando los hombres lo consideran necesario, utilizan un proceso socialmente normalizado para cotejar de una manera indirecta, fenómenos que directamente no son comparables. Queda por averiguar para qué lo hacen y en qué estadio evolutivo desarrollan un concepto unitario del nivel sintético en que se sitúa la expresión tiempo, para designar aspectos comunes de las series de sucesos que intentan comprender de un modo indirecto, a través de su relación con un proceso normalizado (Elias: 11).

Vemos aquí como parece ser que lo que hacemos en realidad es crear una forma de medir y vincular ciertos fenómenos que de otra forma no pueden relacionarse, siempre en aras de dar una explicación coherente a los sucesos que se quieren entender. La única manera que tenemos para organizar lógicamente estas series de acontecimientos que forman parte de cada segmento; que dé una organización de consecución ligada a la forma de nuestro espacio- mundo:



En la imagen anterior, observamos la forma como el pasado se relaciona con el presente y el futuro mediante un ordenamiento estructural, una línea articuladora que llamamos Tiempo, y que a su vez está en consonancia con la línea articuladora del espacio. Si bien la manera de medir el tiempo o el espacio se ajusta a distintas convenciones sociales, la forma de nuestro tiempo se apega a la forma de nuestro espacio. Aunque no siempre se creyó que esto era así; la ciencia, en primera instancia, tomaba el tiempo como una dimensión que transcurría del mismo modo en cualquier sitio y era ajeno a toda clase de condiciones espaciales, por lo tanto no tenía nada que ver con las convenciones sociales y las formas de medir el tiempo. No obstante, William Lee Alardín menciona que la idea surge porque la gente se mueve a través de distancias cortas y velocidades pequeñas, además de que, nuestros cerebros no están diseñados para pensar que podría ser de otra forma (Alardín). Posteriormente, cuando Albert Einstein formula la Teoría de la Relatividad, el tiempo deja de ser tan ajeno al espacio y por lo tanto a los constructos sociales que de él se puedan plantear.

Dicho lo anterior, ¿En que se relaciona la relatividad del tiempo “real” y el tiempo literario en una narración? De acuerdo con la teoría literaria, existen dos

clases de tiempo literario; el primero, el tiempo de la historia, es el lapso temporal en el que transcurren los hechos desde el principio hasta el fin y, el segundo, el tiempo del relato, es el que dura la composición literaria del texto creado por el autor o mejor dicho, el tiempo que un lector promedio tarda en leer un texto narrativo. Sin importar cuanto tiempo se prolongue una historia, la recomposición que hace el autor permite que el relato se comprima en los días que nos lleva terminar un libro:

A diferencia de las artes estáticas, como la fotografía o la pintura, la literatura narra escenas desarrollando acciones a través del tiempo. Para ello creamos el tiempo literario y lo utilizamos a nuestro antojo. Manipulamos los segundos, los días, los años, los siglos, adelantando y atrasando el reloj según nuestra conveniencia (Tomás).

No obstante, el tiempo literario se divide en dos, me atrevería a decir que el tiempo “real” o científico encuentra su equivalente, dentro de la teoría literaria, en el tiempo del relato, pues las horas, días o semanas que tome al lector leer una novela o un cuento pertenecen al mundo “real”, a un mundo fuera de la narración ergo a un espacio distinto pero cuyas convenciones ya conocemos.

Nos queda, entonces, el tiempo de la historia. ¿Cómo se comporta el tiempo en el mundo de una obra literaria? Es sumamente conocida la aseveración que dice que “Cada autor genera en su obra una especie de mundo posible con sus reglas y preceptos específicos” (Vitacolonna: 193). Es así como el tiempo de la historia es distinto del real-científico al estar en un espacio completamente diferente con reglas y pactos ficcionales que modifican el concepto de tiempo dentro de las narraciones literarias.

Por tanto, sería acertado afirmar que ni el tiempo de una narración ni el tiempo “de la realidad” son universales y en ambos casos dependen de dos cosas insoslayables: el espacio y las convenciones que sobre él surjan. A pesar de que el tiempo de los distintos espacios no es igual, los conceptos de las teorías científicas acerca del tiempo y los que ha desarrollado la teoría literaria si pueden compararse, muchos de los preceptos científicos son también aplicables a las artes y en concreto

a la Literatura. Existen tantos acercamientos en la teoría literaria con respecto al tiempo y la temporalidad en las narraciones que es posible homologar los estudios de la temporalidad física con aquellos que de la temporalidad literaria se han hecho. Considero que hacer este tipo de comparaciones entre los dos grandes aspectos del conocimiento humano, las ciencias y las artes, puede crear grandes ensambles que nos ayuden a entender mejor cómo se comporta el tiempo humano.

Tiempo virtual

Como he mencionado anteriormente, las diferencias y coincidencias entre el “tiempo real” y el tiempo en una narración, no son universales y no transcurren de igual forma para todos en los diversos espacios que se presentan (Alardín). Al ser el internet uno de los inventos más grandes creados por la ciencia, en este apartado estudiaremos cómo se comporta dentro de las redes sociales y las similitudes que encontramos entre el tiempo literario y el científico.

Ahora bien, si en las redes sociales podemos encontrar un tiempo, el tiempo de Facebook, Instagram o Twitter, entonces podemos entender a las redes sociales, más como un espacio específico cuyo tiempo tiene características propias, vinculadas con el funcionamiento de esta dimensión virtual:

En Twitter toda escritura conforma una línea de tiempo en continuo movimiento. O al revés: en Twitter, todo tiempo está hecho de escritura en su incesante aparecer y desaparecer [...] No hay tiempo sin escritura, ésta es la primera conclusión. No hay escritura que no sea, simultáneamente, tiempo que pasa. Así, sólo el esfuerzo de una escritura colectiva, incesantemente enunciada, constantemente acaecida, logra hacer posible lo posible: que el tiempo exista y, ya existiendo, que el tiempo pase (Rivera: 8).

En el ejemplo anterior podemos constatar cómo la red social Twitter responde a las características de un tiempo performativo y perfectamente presente el cual encuentra su principal impulso en el actuar concreto del escribir colectivo desarrollado en el espacio Twitter. Por lo tanto, las características del espacio donde se genera el *tuít* propician la producción de un tiempo con peculiaridades

propias, sumamente apegado a la espontaneidad del presente, al aquí y al ahora. Además, el hecho de que la forma concreta en que se describe este tiempo sea un *timeline*, refuerza el hecho de que, para el espacio twitter, la primacía del tiempo presente es fundamental para su constante y buen funcionamiento; cada día, aunque yuxtapuestas, encontramos pequeñas expresiones de este presente perfecto en cada *tuit* de ciento cuarenta caracteres como máximo:

El conjunto de rectángulos llenos de frases de 140 caracteres que ocupa la pantalla que, al aparecer, avanza, sólo para desaparecer otra vez. Creo haber mencionado ya la palabra luciérnaga antes. De arriba hacia abajo: escritura vertical. De la existencia dentro de los límites de la pantalla del presente a la semiexistencia en los registros del "ya fue": escritura sináptica (Rivera: 8).

Ahora ya sabemos cómo se comporta el tiempo Twitter, pero ¿Qué hay de las otras redes sociales? En Instagram y Facebook parece suceder algo muy similar; también se tiene una cierta predilección por el presente y la constante renovación, siguen las mismas lógicas del *timeline* donde aquello que se publicó anteriormente se va archivando y quedándose atrás y, también se yuxtaponen distintos presentes creados por los usuarios. Sin embargo, lo único que parece cambiar es la forma en que el presente perpetuo se crea, la convención. En Instagram y también en Facebook se ocupan publicaciones con contenidos más extensos, uso de imágenes, videos, *GIFs* y las transmisiones en vivo, más que en Twitter. Dichas formas de expresarse pueden ralentizar un poco este presente instantáneo del que hemos hablado pero, hacen que los acontecimientos que relatan sean más sólidos y acertados, en cuanto a experienciavisual y auditiva se refiere. De esta forma cada red social se rige por sus propias reglastemporales parecidas más no iguales.

Ahora ¿en que se relacionan los espacios literarios y los espacios virtuales?, en que ambos sustraen al usuario del "mundo real" para insertarlo en estos sitios alternos donde se deben seguir las reglas para el correcto entendimiento y aprovechamiento de los distintos mundos virtuales o literarios. Si se pretende comprender a fondo una novela el lector debe internarse en el mundo planteado por el autor, seguir las reglas y convenciones tanto espaciales como temporales

que este le propone. Si queremos manejar adecuadamente las redes sociales, tenemos que entender “las reglas del juego”, aceptar los acuerdos creados por la comunidad virtual y seguir las tendencias.

Conclusiones

Hay pocas cosas que los seres humanos no podamos crear, sean innovadores inventos tecnológicos basados en la ciencia, como las redes sociales o hermosas obras literarias de gran maestría, como las novelas y los cuentos. Son tantas y tan diversas las expresiones de nuestro intelecto que muchas veces no alcanzamos a ver la magnitud de nuestros inventos, los mundos literarios y los mundos virtuales son prueba de ello. Es preciso reconocer los vínculos que existen entre el arte y las ciencias para entender mejor las creaciones humanas, tanto las actuales como las de épocas pasadas. Mientras más podamos ampliar nuestros horizontes y difuminar aquellas barreras que dividen nuestros campos de estudio, mejores serán los análisis que hagamos de las cosas, es por esto que me propuse hacer un ensayo que incluyera un enfoque artístico-científico de aquello que solemos llamar tiempo, donde pude comparar no solo el tiempo científico con el tiempo artístico, sino también comparar las características temporales de dos mundos inventados, uno por la ciencia el otro por la literatura, y ver aquellas diferencias y similitudes que hay en ambos campos de estudio con respecto a la temporalidad. Al crear ensambles del tipo arte/ ciencia o tecnología/ literatura seremos más capaces de ver, como dice Chantal Maillard, esa gran cadena montañosa de asociaciones de la cual apenas percibimos los picos que de las nubes sobresalen (Maillard: 26).

Bibliografía

- Alardín, William Lee. "Tiempo, misterio no descifrado" [en línea], en *El Universal* (16 de enero de 2018). Disponible en <<https://www.eluniversal.com.mx/ciencia-y-salud/ciencia/tiempo-misterio-no-descifrado-para-la-ciencia>> [13 de abril de 2023].
- Barthes, Roland. *El Susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Caballero de Luis, Soledad. "¿Mundos paralelos o integrados? Las redes sociales en internet", en *Dialnet*, no. 7 (2015): pp. 24-31.
- Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: FCE, 1989.
- Maillar, Chantal. *La baba del Caracol*. Barcelona: Vaso Roto, 2014.
- Rivera, Garza Cristina. "Breves vistas desde Pompeya. La producción del presente en 140 caracteres", en *Escribir no es soledad*. México: UNAM, 2014: 7-29.
- Tomás. "El tiempo literario" [en línea], en *Escrilia* (2020). Disponible en <<http://escrilia.com/el-tiempo-literario/>> [14 de abril de 2023].
- Vitacolonna, Luciano. "Los textos Literarios como mundos posibles", en *Castilla: Estudios de Literatura*, No.16 (1991): 189-212.