

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



María Eduarda Mirande
María Soledad Blanco
Alvaro Fernando Zambrano
(Coords.)

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



María Eduarda Mirande
María Soledad Blanco
Alvaro Fernando Zambrano
(Coords.)



tiraxiediciones

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales: problemas,
revisiones y propuestas / Jazmín Adler... [et al.]; coordi

nación general de María Eduarda Mirande; María Soledad Blanco; Alvaro Fernando Zambrano. - 1a ed. - San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones, 2022.

Libro impreso y digital.

Archivo Digital: PDF para descarga y lectura online

ISBN 978-987-8936-04-8

I. Estudios Literarios. 2. Análisis Literario. I. Adler, Jaz mín.
II. Mirande, María Eduarda, coord. III. Blanco, María Soledad, coord. IV. Zambrano, Alvaro Fernando, coord.

CDD 809.04

Imagen de tapa: "Rótulo". Xul Solar, 1960. Colección del Museo Xul Solar.



Prólogo

PRÓLOGO

María Eduarda Mirande
María Soledad Blanco
Alvaro Fernando Zambrano
Lucas A. Perassi
Alejandra Siles Pavón
Mariel Silvina Quintana

Nuestro Proyecto de Investigación, Imaginarios y re

presentaciones de la mujer y lo femenino en la literatura occidental. Trazado genealógico, cruces discursivos y lecturas situadas¹, parte de entender a la literatura como un acto creativo en íntima relación con la sociedad que la produce y/o recibe porque expone sus valores, representaciones e imaginarios.

En el conjunto de esas representaciones que el discurso literario refracta, se visibilizan los roles históricos asignados a las mujeres; una tarea que no es privativa de la literatura pues en ella participan una multiplicidad de discursos -religioso, legislativo, pictórico, iconográfico, por nombrar algunos- que, en conjunto, conforman un cuadro de época susceptible de ser examinado.

Tal como plantean Duby y Perrot en su *Historia de las mujeres* (1992), en las obras literarias es posible rastrear imaginarios de la mujer y lo femenino que muchas veces cobran cuerpo, incluso, en arquetipos: la ingenua inocente, la mujer fatal, la vieja sirvienta, la esposa sumisa, la esposa dominante, la mujer liberada, etc.

¹ Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales, Universidad Nacional de Jujuy.

En general, estos abordajes aparecen relacionados, directa o indirectamente, con la noción de lo femenino desarrollada por George Bataille en *El erotismo* (1988): los atributos asignados a la mujer (como intuición, sensibilidad y erotismo) transgreden el orden patriarcal fundado en la razón, ponen al hombre frente a lo inexplicable e inmanejable de una realidad que pretende dominar. Este “irracional femenino” genera una mezcla de pavor y fascinación que la sociedad desea controlar, encorsetar, creando mecanismos de dominación. Entre ellos, son fundamentales para la reproducción social los imaginarios idealizantes (ejemplarizantes) y monstruosos (disciplinadores) de lo femenino, entendido como “una amenaza para las formas constituidas de la vida social” (Mirande, 2001). En este proyecto retomamos desde nuevas miradas, aque

vieja preocupación sobre la relación entre “Feminidad y monstruosidad en el imaginario social” (Mirande, 2001).

En este marco, diseñamos un conjunto de actividades formativas y de producción tendientes a favorecer el intercambio, la puesta en tensión y el avance sobre el campo teórico que nos ocupa. Como cierre de esta etapa de problematización y revisión conceptual, brindamos el presente libro, con el aporte de reconocidos docentes-investigadores de la teoría literaria cuyos trabajos o programas académicos vinculan estos campos del saber.

Abrimos la convocatoria a estos pensadores con una pregunta que nos interpela como sujetos activos en la definición y legitimación del discurso literario y de la(s) institución(es) intervinientes en su conformación: ¿es posible definir en términos generales a la literatura como una imaginación de lo imaginario?

La literatura es una institución y una práctica social. Como institución, “se funda en la posibilidad de decir todo lo imaginable” (Culler; 2004: 53); y como práctica social, participa del gran “discurso social” circulante, al que An-

6 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Prólogo

genot define como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad dado” (2010:21). Lo imaginable y lo decible establecen así los límites de la imaginación poética, esto es, los límites de la creación literaria, que participa en la dinámica socio-histórica embragando lo imaginario con lo instituido. Si la historia humana es entendida por Castoriadis como poiesis, es decir “creación y génesis ontológica en y por el hacer y el representar/decir de los hombres” (2013:12-13), cabe situar a la literatura como un hacer que participa activamente en ese representar/decir poéticos.

En este sentido, debemos a Iuri Lotman (1996: 33) la noción de que el texto artístico, y en particular el texto literario, es un sistema modelizante secundario que modeliza simultáneamente al objeto y al sujeto en una dinámica que va de lo dado a lo creado, dejando abierta a interpretación, además, la relación de la obra con el mundo.

La literatura es vehículo y condensación de imaginarios sociales, entendidos como representaciones colectivas, imágenes de la sociedad global, modos colectivos de imaginar lo social (Baczko, 2005: 8). Es también la materia que los “visibiliza” indicándolos, vale decir, se conforma en un espacio y un dispositivo para identificarlos, analizarlos y desmontarlos. Además, ella colabora en la configuración de los imaginarios a través de las representaciones que refracta y conforma. Por todo ello, el texto literario se coloca en un enclave bifronte: se articula con el pasado, operando desde y en la memoria social, y se orienta como una deriva proyectiva hacia el futuro, impulso cuyos casos prototípicos (aunque no únicos) son las utopías y distopías ficcionales.

Ahora bien, si volvemos sobre las nociones de imaginario/s que aquí señalamos y sobre su participación como aparato teórico –e incluso metodológico– que parece poner en cuestión “todos los orígenes”, en primer lugar el de la literatura misma, ¿no cabe acaso hacer otro tanto con el

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 7

Prólogo

campo teórico literario propiamente dicho? Ya señala An genot (2015) que la literatura plantea un dilema o paradoja, puesto que cualquier texto “está inmerso en el discurso social”, de donde vienen sus condiciones de legibilidad y, al mismo tiempo, lo trasciende, lo transgrede, lo desplaza.

Por una parte, el campo teórico –esto que ampliamente llamamos la Teoría– ofrece un conjunto de categorías desde las cuales explicar la naturaleza de la obra artística y ofrece métodos para analizarla, pero asimismo –y he aquí el desafío– es reflexión, análisis, puesta en discusión de esas mismas categorías. Pensamos con Culler que “la teoría implica una forma práctica de especulación que siempre está volviendo sobre sus supuestos”; ella supone “un desafío a nuestras ideas previas y nos incita a pensar de nuevo en las categorías a las que recurrimos para reflexionar sobre la literatura” (2004: 25).

Por otra parte, y yendo un poco más allá –o en rigor, más aquí–, por efecto natural del movimiento especulativo, cabe también revisar, repensar, los sentidos y prácticas

sobre los que se sustenta y, al mismo tiempo, los tiene la propia teoría en tanto que institución social y/o de la cultura.

“De la mimesis a la modelización” es el artículo de Silvia Barei quien va hilvanando su reflexión en un movimiento de distancias y proximidades que sustentan un campo teórico-epistemológico que va del primer término - mimesis - al segundo - modelización. Movimiento sobre el que despliega su propuesta y sustenta sus definiciones, y cuyos puntos de partida son: las potencias de la categoría “representación”, la imposibilidad de abordarla sólo desde el campo de la Teoría Literaria, y la necesaria “toma de posición” frente a las relaciones lenguaje-texto-mundo.

Consecuentemente, la autora dice: “de manera compleja y diferente opera el arte. Allí donde se simplifica y estereotipa, el texto artístico desarticula, reconstruye y revela

8 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Prólogo

complejidades casi siempre desde una torción ideológica”, indicando la clave de lectura de su reflexión. Luego de indagar la noción de mimesis -y sus derivas-, realiza la articulación, desde el enfoque de la Semiótica de la Cultura, con el concepto de modelización acuñado por I. Lotman, ya que dicho concepto pone de manifiesto un proceso complejo de los textos en tanto que construyen “modelos de realidad”. Finalmente, Barei da un paso más allá y comenta que hay dos temas o textualidades en los que esos modelos revelaban su limitación: el cuerpo y la construcción de subjetividades, y los textos elaborados con lenguajes digitales. Esto la lleva a formalizar otros dos nuevos sistemas modelizantes que se incorporan a los lotmanianos: sistema modelizante de primer grado: la constitución psicobiológica (cuerpo, subjetividad, emociones), y un sistema modelizante de cuarto grado: los textos virtuales.

En el segundo artículo, “Poesía: la imaginación en cuestión”, Alfredo Saldaña realiza un sugestivo recorrido por diferentes autores que, siguiendo la senda inaugurada por Aristóteles, han reflexionado sobre la poesía y sus vínculos con la imaginación, el lenguaje y el mundo. Con notable solidez teórica, va entramando un imaginario múltiple al que suma sus propias representaciones. Retoma las reflexiones de Shelley, Pessoa, Gerard de Nerval, Novalis, Bécquer,

Mallarmé y más contemporáneamente de Juarroz para ponerlas en diálogo con el pensamiento de Heidegger, Bachelard, Lacoue-Labarthe, Blanchot, Jabès, Joubert, Mounin, Derrida, Foucault, Tabarovsky, Milán. La poesía funda al ser a través de la palabra y es el poeta quien se debate en las arenas del lenguaje para revelar que “las palabras son las cosas que ha mirado”. Situado en un espacio liminar “entre el agua y el fuego, entre la tierra y el aire”, intuye la experiencia del origen y atisba un destino incierto, a la vez que el mundo de las cosas se le revela en y por la palabra. La poesía es, en tal sentido, un “hacer”, un “engendrar”, un “dar a luz” a tra-

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 9

Prólogo

vés del lenguaje y la escritura, actividad imaginaria y fantasmática signada por la huella y la borradura, que se manifiesta a su vez como “signo de la propia vida detenida en su extrema y radical intensidad”. La imaginación, la memoria y el deseo alimentan la creación y abonan el terreno para que el puro fulgor del signo lingüístico transmute en imagen poética y se manifieste como una “meta física instantánea”, en términos de Bachelard. Porque la poesía, además de hacer nacer las cosas a través del lenguaje, es un instrumento de indagación y análisis de la realidad. Así presenta Saldaña a la poesía, a la que luego interroga examinando el imaginario que Occidente ha elaborado en torno suyo: ¿Fruto de la emoción o de la conciencia? ¿Utopía liberadora o fenómeno desestabilizador? ¿Conquista de la luz o experiencia de la sombra y la incertidumbre? ¿Apertura hacia lo inefable o inmersión en el vacío? ¿Hallazgo o pérdida? A lo largo de su apasionado recorrido, el autor va suturando las polaridades paradojales de su objeto a la vez que prefigura un camino para quienes intuyen -como él que es también poeta- que aún existen palabras veladas, “esas que todavía no han tenido la oportunidad de nombrar el acontecimiento inquietante de la singularidad”.

La tercera propuesta de este libro es la que nos acercan Mercedes Arriaga Flores y Eva María Moreno en “La Querrela de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal”, artículo en el que recorren parte de una nutrida

red intertextual que se tejió en torno al debate de la Querrela, durante el Renacimiento y en el marco de la cultura Humanista. En este recorrido, los lectores pueden escuchar las voces de un conjunto de escritoras europeas que le hicieron frente a posturas medievales misóginas, construidas y sedimentadas desde los discursos del clero, la filosofía, la medicina y los manuales de pedagogía, pues ellas se encargan de querrellar discursivamente contra una “naturaleza” femenina asociada a la inferiori-

10 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Prólogo

dad, la idealidad, la indiferencia colectiva y ciertas concepciones seriadas y arquetípicas. En este sentido, algunos nombres clave son los de Christine de Pizan (1364- 1430), Louise Labé (1525-1566), Teresa de Cartagena (1420/1435- ¿), Cassandra Fedele (1465-1558), Laura Cereta (1469-1499) y Laura Battiferri (1523-1589). Asidas en un sólido marco teórico, Arriaga y Moreno van mostrando, página a página, cómo aquellas mujeres y sus textos transformaron el imaginario patriarcal, desplazaron la noción de autoridades, provocaron des-identificaciones, perturbaron los imaginarios de género y se constituyeron en una verdadera genealogía alternativa y opositora a la historia tradicional-hegemónica.

Por su parte, en el cuarto artículo, “Futurología urbana: Utopías en torno a la ciudad del porvenir”, Jazmín Adler aborda la cuestión de los imaginarios urbanos desde las artes, principalmente las artes visuales. Su análisis se centra, específicamente, en las obras de artistas argentinos producidas a lo largo del siglo XX en las cuales “pueden ser rastreados distintos imaginarios sobre la ciudad moderna y contemporánea”. Aunque deja claro que los distintos poderes siempre construyen sus propios imaginarios que respalden su posición de privilegio, también aclara que destacar que las ideas, más aun en el campo de las artes, “no reflejan de forma directa las relaciones de producción”. Para reforzar esta afirmación, distingue entre los conceptos de imagen, imaginación e imaginarios, retomando a Bronislaw Baczko y Cornelius Castoriadis. En consonancia con esta conceptualización, el argumento central de su trabajo es que

las producciones artísticas analizadas (las imágenes de las revistas ilustradas de principios de siglo XX, las intervenciones lúdicas en el entorno urbano, a mediados, y las ambientaciones multisensoriales de fin de siglo, construidas en pabellones) no sólo revelan, reflejan, la cultura e idiosincrasia de sus contextos de emergencia, sino que ellas mismas crean imaginarios acerca del porvenir y la ciudad futura, plasmando las

Prólogo

expectativas optimistas y los temores respecto de la modernización.

El artículo de Geneviève Fabry, a partir de un título sugerente que es también un interrogante: “¿Un imaginario impostado?”, da cuenta de los imaginarios acerca del campo y sus habitantes en la novela neorrural española de la última década, como así también hace referencia a los imaginarios de la ruralidad que subyacen en el abordaje crítico de esos textos. Repasa la configuración del tema del vacío rural y la desaparición del campesinado en distintos géneros, centrándose en la novela y los contrastes a lo largo del siglo XX- entre una visión utópica y esencialista de la ruralidad y los conflictos concretos del campesinado español, “el progresismo de la literatura rural del ‘realismo social’ (...) y la búsqueda de nuevas formas de disidencia urbana” actuales. De esta manera, problematiza la posible existencia de una corriente literaria innovadora y, en esa tónica, pone en diálogo posturas críticas respecto de algunos autores neorrurales, frente a la “gran tradición española encarnada en Cela y Delibes”. Luego, a partir de un recorrido teórico sobre la noción de imaginario, abordada desde distintas disciplinas, destaca el rol fundamental de la literatura en la matriz del imaginario radical y la productividad de la perspectiva de Castoriadis, a la que suma las categorías analíticas propuestas por Sepúlveda Eriz para el abordaje de los imaginarios rurales en España. Así, a partir de esta conceptualización y con asento en datos demográficos y sociohistóricos sobre el campo español, se detiene en la evolución del “imaginario colectivo de la ruralidad española” (En trena-Durán) y analiza in extenso las características del imaginario social en la novela *La forastera* (2020) de Olga

Merino, cuya riqueza entrelaza las dimensiones histórica, estética y sociopolítica, y conjuga en las trayectorias de los personajes las fases evolutivas señaladas por Entrena Durán, configurando así un imaginario sobre la rurali-

dad, ni utópico ni impostado, en el que “se sedimentan diversos imaginarios procedentes de épocas diferentes”, y que “desembocan en maneras diversas y conflictivas de querer habitar ese mundo rural”.

Finalmente, Alejandra García Vargas, haciendo pie en los estudios de la Comunicación, realiza un detallado viaje por el concepto de imaginario urbano, partiendo de describir y analizar críticamente lo que se entiende por imaginación geográfica. Es decir, las formas de concebir y simbolizar al mundo que, como ella señala, se conforman y socializan en el marco de relaciones dialécticas entre representación y experiencia, imaginación y práctica, dimensión instituida y dimensión instituyente. Además, García Vargas traza una minuciosa descripción de la tradición latinoamericana en el estudio de los imaginarios urbanos. Este itinerario conceptual se detiene en la “ciudad mediatizada”, entendido como el espacio imaginado y representado en los medios que es, en sí mismo y a la vez, arena de lucha (entendida como en la teoría de los campos de Bourdieu) entre agentes sociales (realizadores audiovisuales) periféricos o centrales; locales o extranjeros; etc. Claro está, la disputa por la representación legítima del espacio no está exenta de las relaciones de poder, sino al contrario, como bien lo señala la autora. Para los estudios literarios, representa un aporte significativo el hecho de pensar que el conocimiento del espacio (en tanto producto de la imaginación geográfica) deviene tanto de las imágenes que circulan SOBRE ella (como pueden ser las imágenes literarias), como de las que circulan EN ellas (las formas de producción y también de la perspectiva de sus propios habitantes o personas circulantes (por ejemplo, un turista).

A lo largo de estos seis textos, diversos e igualmente sagaces, este libro invita a la teoría a reflexionar sobre el papel de la literatura como institución social y práctica

Prólogo

discursiva en la reproducción, transformación o configuración de lo/s imaginario/s sociales, pero también invita al discursar teórico a volver sobre las huellas de su propia escritura, de sus textos y sus signos.

Agradecemos a sus autoras y autor la inmensa generosidad de haber aceptado la invitación a sumar su aporte a nuestro proyecto. Sin duda, este libro será fuente de consulta y disparador de renovados planteos e interesantes investigaciones.

Referencias bibliográficas

ANGENOT, M. “¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social”, en *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, Año 4, Nro. 7, 2015, pp. 275 – 287. Facultad de Humanidades / UNMDP

ANGENOT, Marc (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Bs.As.: Siglo XXI.

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.

BATAILLE, Georges (1988) *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.

BOURDIEU, Pierre (2001) “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica”, en Pierre Bourdieu Pierre y Jean Claude-Passeron: *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.

CASTORIADIS, Cornelius (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.

CULLER, Jonathan D. (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*. Madrid: Crítica.

DUBY, G. y PERROT, M. –dir.- (1992) *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus.

LOTMAN, IURI (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Edición de Desiderio Navarro, Tomo I y II.

MIRANDE, María Eduarda (2001) “Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, núm. 19, diciembre, 2001.

DE LA MIMESIS A LA MODELIZACIÓN. RECORRIDOS TEÓRICOS

Silvia Barei
Universidad Nacional de Córdoba

“Porque la ficción es una mentira que se construye para decir una verdad más verdadera que la verdad”

María Teresa Andruetto

I. En un espacio teórico complejo

En las conversaciones previas a esta publicación, de las que he participado por invitación generosa del grupo de investigación dirigido por María Eduarda Mirande, ha quedado claro que toda discusión o asedio a la categoría de Representación, permite recorridos diferentes, desafía con nuevos interrogantes y sobre todo implica una toma de posición en torno de una problemática central en las Humanidades que tiene que ver con las relaciones lenguaje-texto-mundo.

Por lo tanto, es impensable abordar la categoría solo como un problema de la Teoría Literaria sin tener en cuenta ciertas tradiciones teóricas y más allá de ellas, las actuales discusiones ancladas en nuevas circunstancias epocales, nuevos desafíos interdisciplinarios y nuevas textualidades.

En la tradición materialista, desde Aristóteles se vincula la idea de representación con la noción de Mimesis que surge en relación con el estudio de la tragedia. En la

Poética se distingue entre las artes miméticas y no miméticas y también se aplica a la capacidad humana de aprendizaje. Por ello los romanos la pensaron como *Imitatio* (sobre todo de las virtudes de los héroes) y el mundo antiguo llamó “representación” a la obra teatral.

Para los etólogos, la mimesis es una “ley del mundo natural” ya que las plantas y los animales se mimetizan como estrategia de defensa o de supervivencia, formas de “presentación” y “representación”. Usan la estrategia de desaparecer o de parecer otro, es decir de camuflarse o de travestirse. Obviamente somos los seres humanos los que hemos desarrollado hasta el paroxismo esta estrategia, en el arte, en la guerra, en ciertas profesiones (un juez que usa toga y peluca), en la vida cotidiana y por supuesto, en la actualidad, en las comunicaciones virtuales. (Cfr. Ba rei, 2015)

Para la Teoría Literaria es una categoría difícil, abordada en general desde diversos enfoques que han instilado más confusión que claridad conceptual, con posiciones que han ido mostrando un cambio de paradigma: desde la idea de mimesis, verosímil, a la de ficción, mundos posibles o imaginarios, teorías de la referencia, representación, simulacro y modelización.

Yo creo que hay que inscribirla dentro del campo del pensamiento complejo. Ante la simplificación y la especialización, basadas una en la reducción y la otra, en la separación de los saberes, Edgar Morin plantea la emergencia de un nuevo paradigma de la complejidad, mediante el cual se articulan y contextualizan ideas, conceptos y nociones provenientes de diversas fuentes teóricas.

En su *Introducción al pensamiento complejo* (2004) nos dice:

no podemos eludir el desafío de lo complejo. Será necesario preguntarse si hay complejidades diferentes y si se pueden ligar las complejidades en un complejo de complejidad. Será necesario, finalmente, ver si hay un modo de pensar o un método capaz de estar a la altura del desafío de la complejidad...Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real. (2004:22)

Una categoría teórica como la que nos ocupa implica, desde el paradigma de la complejidad, pensar que representación (social), imaginario, identidades, mundos posibles, modelización, mapas cognitivos, etc., constituyen perspectivas diferentes, a veces contrarias epistemológicamente, otras complementarias, que permiten abordar las diversas aristas del problema.

Este desafío vincula a la Teoría Literaria con una red interdisciplinaria dinámica que permite reflexionar sobre el complejo universo de los textos de la cultura contemporánea: desde los mundos de la ficción literaria a los textos artísticos en otros lenguajes (teatro, cine, pintura, ópera, instalaciones, performances), los videojuegos, el Media art y los nuevos códigos inventados por la virtualidad.

La antigua teoría de la Mimesis afirma que toda ficción es una representación de la realidad y nunca ha sido desacertado partir de ella si se quiere analizar por ejemplo, la relación entre historias inventadas y acontecimientos del mundo verdadero, lugares imaginarios y sitios reales, textos de las culturas populares y masivas, formas de lectura basadas en las estrategias de identificación y catarsis, etc.

Pero inscribir estas mismas reflexiones en un paradigma de la complejidad, implica considerar de otro modo los textos y sus formas de representación y por lo tanto

analizar el lenguaje como un elaborado sistema de mediaciones.

Como se indica acertadamente en la convocatoria en viada a los fines de suscitar reflexiones, “la literatura es vehículo y condensación de imaginarios sociales, entendi dos como representaciones colectivas, imágenes de la so ciedad global, modos colectivos de imaginar lo social (Baczko, 2005: 8). Es también la materia que los “visibi liza” indicándolos, vale decir, se conforma en un espacio y un dispositivo para identificarlos, analizarlos y desmon tarlos. Además, ella colabora en la configuración de los imaginarios a través de las representaciones que refracta y con-forma. Por todo ello, el texto literario se coloca en un enclave bifronte: se articula con el pasado, operando desde y en la memoria social, y se orienta como una deriva proyectiva hacia el futuro, impulso cuyos casos prototípi cos (aunque no únicos) son las utopías y distopías ficcio nales.

II. Lenguaje y modelos de realidad

Me aventuro a decir inicialmente que lo que debería quedar afuera es cualquier perspectiva teórica que pre tenda dar cuenta de la realidad a partir de la idea de ver dad según un principio de verificabilidad imposible de lo gar. Como dice el epígrafe que hemos citado de un texto de María Teresa Andruetto, se trata de una invención de mentiras que se pretende que digan alguna verdad. Pero la evaluación de verdad está fuera de las representaciones del mundo real si hablamos específicamente de lenguaje y de textos artísticos. ¿O acaso es verdadero el viejo par de zapatos que Van Gogh pintara en 1886 en su cuarto de pensión? ¿O las botas de Charles Chaplin en La Quimera del oro (1925)?. ¿O los zapatos rojos de la película coreana dirigida por Moo-Han Yang (2019) que se supone que sir ven para romper un hechizo?

Otra cosa diríamos si nos referimos a un documental, un noticiero televisivo o una biografía donde el horizonte del lector puede estar sujeto a esta expectativa. A estos géneros no es posible aplicarles la categoría de representación en tanto modos de la ficción, sino de representación en tanto sistema de modelizaciones que apuntan a mostrar el mundo lo más objetivamente posible. Y acá predomina el valor de referencia que puede ligar los textos artísticos con el mundo, aún en sus desacuerdos y tensiones.

Porque hay algo fundamental para nosotros: el lenguaje se concibe en tanto sistema de representación o tal como prefiero llamarlo de manera lotmaniana, sistema de modelización.

El lenguaje juega un papel fundamental porque está en lugar de las cosas del mundo (recordemos que Sausure decía a sus alumnos: “La palabra perro no muerde”, o siguiendo el ejemplo anterior: Van Gogh no puede usar los zapatos que pintó), y sirve para designar cosas que no existen en la vida real (“Mi unicornio azul ayer se me perdió”, o, un par de zapatos rojos no pueden devolver a una persona a su estado anterior).

El lenguaje actúa sobre nuestro modo de ver el mundo, de transmitirlo, comunicarlo y reelaborarlo en símbolos y significados.

Marc Angenot (2010) analiza la frase con el verbo en futuro, “un judío traicionará”, en su rastreo de cómo operó la prensa como parte de la propaganda antisemita en Francia desde 1880 en adelante y que condujo finalmente al affaire Dreyfus. Angenot le llama “función profética” de los discursos. Aunque estos textos parecen irracionales, anclan en algún horizonte de ideas compartidas que se entienden como “normales” y que circulan tanto en el lenguaje cotidiano, sus prejuicios y sus imaginarios, en la prensa, en el discurso político, en la literatura panfletaria. En estos casos el lenguaje construye imaginarios y

acompaña acciones que se realizan o pueden realizar potencialmente, muchas veces sin ser reelaboradas reflexivamente.

Un modelo de realidad es el que dice “mi marido me pega lo suficiente” (sic), repetido por una mujer a la que han tratado de salvar de las golpizas de su consorte, por que seguramente ha sido educada desde niña a pensar que es un ser inferior destinada a atender a un hombre y merecedora de castigos. Una modelización cultural que instala en ciertos miembros de su comunidad estructuras cognitivas (ninguna mujer nace creyendo que es inferior al hombre) vinculadas con el poder y formas de coerción y que al aprenderse como verdades, imponen sentidos y prácticas que no se discuten.

Por otra parte y como antítesis, un modelo potencial es el que dice Nunca más, o Basta es basta o Black lives matters. Son mucho más que formas del lenguaje social y cuya efectiva realización sólo podrá imponer cambios reales que serán visibles en el transcurso de muchos años.

Como veremos en el punto siguiente, de manera compleja y diferente opera el arte. Allí donde se simplifica y estereotipa, el texto artístico desarticula, reconstruye y revela complejidades casi siempre desde una torsión ideológica. ¿O acaso cuando George Orwell escribió 1984 en el año 1949, podía predecir que su Gran Hermano iba a ser vir no solo como modelo, sino como prácticas complejas de espionaje de la vida privada hacia fines de su mismo si glo?

“El gran Hermano te vigila”, escribió equivocándose poco. ¿O acaso no sentimos en estos años de pandemia que estamos bajo vigilancia y vivimos un mundo distópico?

Entendemos desde una Semiótica de la Cultura que somos sujetos de lenguaje y como tales, necesitamos traducir el mundo; lo construimos (lo modelizamos) según distintas posiciones ideológicas, experiencias, sentimientos, saberes que convertimos en orden, en organización, en modelos, en razones. Razones históricas y políticas, razones explicativas, razones argumentales, razones sensibles. Razones que no tienen que ver con fundamentos metafísicos, con la búsqueda de una verdad única, con un principio científico indiscutible o transparente, sino más bien con lo que llamamos un mecanismo cultural dinámico: creador de realidades, traductor y modelizante, en cuenta, inventa, crea, recrea, y por lo tanto se manifiesta de maneras diferentes en diversos lenguajes y textos de mayor o menor complejidad.

La noción de “modelización” fue acuñada por Yuri Lotman, inicialmente en su libro *La estructura del texto artístico* (1978) en tanto proceso de representación que implica construcciones complejas donde intervienen la cognición, la memoria, la socialidad, la emocionalidad, la intersubjetividad.

Los textos construyen “modelos de realidad” pero no pueden ser confrontados directamente con la realidad, sino con otros modelos (de allí por ejemplo, el sistema de los géneros) dada la ambivalencia, la oscilación anclada en el lenguaje, en su posibilidad de duplicación y de proliferación del sentido.

Se entiende a la modelización como una esfera compleja de representaciones transmitida culturalmente a través del lenguaje, la memoria y los afectos.

Es una fuerza que construye lo real o mejor dicho, lo que entendemos como real, lo que forma parte de una época y una cultura. La gente de la Edad Media creía efectivamente

tivamente que existían las brujas, los endriagos, los dragones, las ciudades hechas de oro, el diablo, los encantamientos amorosos, etc. y otorgaba a ellos los sentidos

(“significaciones imaginarias” les llama Castoriadis) que regían todos los aspectos de su vida social.

Lotman entendió que existen dos modos fundamentales en que opera la modelización. El los llamó “sistemas modelizantes de primero y segundo grado” (1978).

En términos lotmanianos, las lenguas naturales (español, inglés, ruso, etc) son sistemas modelizantes de primer grado ya que nuestra conciencia está formateada por la lengua de la cultura en la cual nacimos, y por lo tanto, aprendemos con ella formas de cognición y de ideología. Un ejemplo claro para la cultura argentina es la palabra “Proceso”, denominación impuesta por el golpe de Estado de 1976 contra la democracia y autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. El nombre impuesto a un modelo político, las persecuciones y prohibiciones de la época, impidieron por mucho tiempo que se llamara al “Proceso”, por el nombre que verdaderamente le correspondía: Dictadura.

Sabemos que los nombres definen a las culturas y se incorporan al “sentido común” que circula en el lenguaje de la cotidianidad acríticamente, de modo que construye subjetividades, imaginarios, impone conductas y prácticas. Es decir, la lengua modela en el sujeto un modo de interpretar el mundo y de interpretarse en él, en el que las pasiones forman parte de su actuación cotidiana, de su comunicación con el otro.

La literatura y el texto artístico en general constituyen el lugar en el que justamente estos sentidos comunes se deconstruyen. De modo que los textos literarios y en general, los artísticos, en perspectiva lotmaniana constituyen sistemas modelizantes de segundo grado.

Con la complejidad de sus estructuras, el arte es un tipo de texto que rompe las reglas, pone en escena la creatividad y la libertad de los sujetos y deviene el “laboratorio de la imprevisibilidad” (Lotman, 1999)

Quebrar las formas convencionales, subvertir el orden de la lengua mediante retóricas particulares, incluir las palabras “otras” y de los otros, poner la energía en denunciar las inequidades constantes de nuestras sociedades es una misión importante del texto artístico, una ida y vuelta del texto al contexto, del texto a sus circunstancias epocales: literatura, pintura, teatro, ópera, danza, cine están presentes en las reflexiones lotmanianas acerca de la complejidad de las culturas y sus mecanismos “imprevisibles”.

El arte es a la vez una modelización de la conciencia individual del mundo y de la percepción sensible de una cultura. Por ello se presenta como un mecanismo novedoso e impredecible que muchas veces suscita polémicas, entusiasmos y rechazos.

IV. Modelizaciones

En las investigaciones de nuestro equipo encontramos en la calificación lotmaniana acerca de dos sistemas modelizantes algunas limitaciones que no nos permitían dar cuenta cabalmente de cierto tipo de textos que pretendíamos analizar: por una parte el cuerpo y la construcción de subjetividades (sentimientos, emociones) y por otra, estábamos interesados también en reflexionar acerca de los textos elaborados con lenguajes digitales.

Nuestra búsqueda teórica nos llevó a incorporar otros dos sistemas modelizantes, el psicobiológico y el virtual. De modo que en nuestra perspectiva estos son los cuatro sistemas modelizantes:

- Sistema modelizante de primer grado: la constitución psicobiológica. (Cuerpo, subjetividad, emociones)

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 25
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

- Sistema modelizante de segundo grado: las lenguas naturales. (Español, francés, chino, etc)
- Sistema modelizante de tercer grado: los discursos complejos y los textos artísticos. (Religiosos, jurídicos, periodísticos, estéticos, etc.)

- Sistema modelizante de cuarto grado: los textos vir tuales.
(Videojuegos, arte digital, Media art, etc.)

Ellos implican modos diferentes de representación que considerados en su retórica, estructuración, formas de circulación y sus lecturas y apropiaciones, permiten dar cuenta de la complejidad de las culturas.

Habiendo ya desarrollado algunos aspectos de los dos sistemas considerados por Lotman, explicitaremos a con tinuación nuestra perspectiva actual expandiendo las no ciones de lenguaje y de modelización.

A. Los lenguajes del cuerpo y las lenguas naturales

Imaginemos una misma escena pero dos situaciones diferentes:

1. un bebé nace en una clínica con todos los cuidados. El parto es normal y una vez higienizado colocan al Niño en brazos de su madre que lo acuna amorosamente.
2. un bebé nace en una habitación oscura y sin que la madre tenga quien la asista. El parto es normal pero apenas puede la madre envuelve al niño en unos dia rios y caminando con dificultad, lo abandona al lado de un contenedor de basura.

Sabemos que las dos escenas son reales. La pregunta es: ¿cómo perciben el mundo al que se asoman esos dos bebés? Para uno es un lugar tibio y acogedor, para el otro es un lugar hostil donde lo único que se siente es frío y desamparo.

Dos modelizaciones diferentes del ambiente, dos construcciones que se grabarán a fuego en su cuerpo, su psique, su cognición, su subjetividad, su modo de enten der el afuera, el amparo o el desamparo, la relación con el otro. El cuerpo, las sensaciones son los modos primeros a través de los cuales construimos el mundo.

Sería amplísimo el tratamiento del tema, ya que hay

toda una historia en Occidente, desde Aristóteles, que refiere las pasiones con un claro origen biologicista, vinculadas a lo irracional y que en cierto modo, son una herencia animal que hay que eliminar o controlar. Rechazando esta tradición sostiene Le Breton que “las emociones son formas sociales de conocimiento que alimentan estados afectivos más o menos identificables de entrada por los miembros de un mismo grupo” (2010:190), entendiendo que el cuerpo con todas sus sensibilidades constituye una forma de la condición humana a la vez que un espacio de inscripción de lo social.

La Biosemiótica piensa, discutiendo con la propuesta binaria de Lotman, que el lenguaje humano no es el primer sistema modelizante a través del cual conocemos el mundo (si bien es el sistema humano por excelencia), sino que es el organismo, el cuerpo, los sentidos, la constitución psicobiológica, lo que en primera instancia percibe el mundo del afuera, dato crucial para la supervivencia de cualquiera de todos los tipos animales –desde un protozoo a un primate, incluido lo humano.

Justamente, en relación con lo humano, dice Thomas Sebeok

Solo los homínidos poseen dos repertorios de signos que se sostienen mutuamente, el no verbal o zoosemiótico más, sobreimpreso, el verbal o antroposemiótico. Este último es el que los investigadores rusos llaman primario, pero que, en verdad es filogenéticamente

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 27
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

tanto como ontogenéticamente secundario con respecto al no verbal. (2001:145)

Sabemos que en la historia del mundo, sucedió hace millones de años la aparición de una nueva especie de homínido que construyó nuevas relaciones con el entorno y con los otros seres vivos, se relacionó socialmente de maneras novedosas (relaciones interpersonales afectivas muy estrechas, enfrentamiento de rostros en la cópula), desarrolló otras características físicas (el andar bípedo y

erguido, por ejemplo) y en algún momento de una larga historia de transformaciones desarrolló un dominio lingüístico diferente al de otros animales y esto permitió un gran salto cognitivo, el salto al mundo que habrían de poder intervenir y transformar hasta el día de hoy. Socialidad-cuerpo-lenguaje-cerebro constituyen la base sobre la cual se dieron las condiciones para la aparición de la reflexión lingüística: un lenguaje capaz de nombrar el mundo y nombrar sus propias operaciones.

La pregunta por el lenguaje es clave y hace que Hoffmeyer se la formule de la siguiente manera: “¿Cómo es posible que esta herramienta aparentemente excepcional que es el lenguaje haya surgido de un proceso evolutivo y no sobrenatural?” (2010:26)

Todos los experimentos que se han hecho con monos, aun cuando se ha logrado que aprendan algunos rudimentos del lenguaje, no han podido nunca acceder a esta propiedad solo humana de la reflexión lingüística. Nuestro cuerpo y nuestro lenguaje están repletos “de las vibraciones del mundo y son a su vez instituyentes de este mundo, ya sea natural o artificial” (Barei, 2013: 18).

Los biosemióticos ponen en primer lugar la pregunta por el lenguaje y los modos de cognición, porque éste es indudablemente el punto diferencial entre humanos y animales. Se trata de entender que el hombre es un ser vivo más sobre la tierra pero con “capacidades semióticas

emergentes” tal como dice Hoffmeyer (2010). No es que los animales no tengan lenguaje, no establezcan particulares relaciones de socialidad y comunicación, sino que su lenguaje y sus modos de comunicación no tienen la complejidad que ha adquirido y por lo tanto diferenciado a los humanos.

Fuertemente vinculado a nuestro desarrollo cognitivo, el lenguaje complejo que utilizamos es aprendido con lentitud en una incorporación de competencias que van desde el primer balbuceo al vocabulario, la gramática, las retóricas, el paso de la oralidad a la escritura, etc., todo lo cual constituyen indudablemente, grandes logros cognitivos. Los

loros pueden aprender algunas palabras pero está comprobado que es un simple mecanismo de imitación y repetición, así como otros animales pueden repetir nuestros gestos o entender nuestras órdenes, pero no hay equivalente en el desarrollo de un lenguaje animal complejo. Este tiene un sentido único y simple, sus contenidos son fijos y aprendidos en la infancia. El ejemplo bien estudiado de los tres sonidos que utilizan los monos vervet para identificar predadores (águila, tigre, serpiente), que van acompañados de gestos y movimientos espaciales, el grito (que no puede considerarse una “palabra”) es inseparable del contenido denotativo y de una información única (cuidado, hay una serpiente, trepen al árbol) y responde en un comportamiento siempre repetido. Aquí las reglas son claves para la supervivencia, el sonido implica una serie de indicaciones (subir al árbol), prescripciones (urgentemente) y prohibiciones (no permanecer en el suelo) que tienen un carácter obligatorio. Lo impredecible no sucede como en el caso de los humanos. Ningún mono se enfrentaría como héroe del grupo a la serpiente porque el instinto de supervivencia y la incapacidad para la innovación predominan en su estructura cognitiva. Estamos ante una estructura memorial repetitiva y aprendida por un efecto de mimesis primaria. Y seguramente también,

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 29
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

por una memoria instintiva y empírica de aquellos individuos del grupo que transmiten la advertencia.

En este sentido la capacidad de desarrollo de un lenguaje diferente, que fue más allá de la gestualidad y los gritos, ha hecho que el hombre fuera un animal “impredecible” frente a otros y lo que hizo la diferencia entre los primeros ancestros y los *Homo sapiens*.

Cuando decimos “impredecibilidad”, hablamos en la naturaleza de lo cognoscitivo, donde la relación entre cerebro y lenguaje es clave: imitamos cuando somos pequeños, pero también construimos el mundo y su devenir en contacto con otros seres humanos y en y por el lenguaje en un sistema de traducciones permanentes e infinitas. Toda experiencia en estos términos, está fundada en la conciencia

y en el lenguaje que es además de una forma de comunicación, un sistema creativo de modelización del mundo.

Hoffmeyer agrega a estas reflexiones sobre el lenguaje un elemento clave de índole peirceana: mientras el lenguaje de los animales incluye referencias indiciales e icónicas, “el desarrollo de la comunicación lingüística humana constituye un salto lógico hacia el mundo cognitivo abstracto del símbolo” (2010:44)

La capacidad para la referencia simbólica es la definitiva marca de separación entre el hombre y el resto de los seres vivos del planeta y es lo que le ha permitido componer textos culturales relativamente simples (la paloma como símbolo de la paz) hasta otros altamente complejos entre los cuales la literatura es un ejemplo interesante con su arquitectura mnemónica, su capacidad para crear mundos imaginarios y su apuesta al lenguaje figurado.

Al ser criaturas lingüísticas –y quizás, lo que es más primario- al establecer culturas comunicativas basadas en símbolos- los humanos

30 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Silvia Barei

han adquirido una libertad semiótica sin precedentes en el mundo animal. (Hoffmeyer, 2010:73)

Esta libertad semiótica permitió situaciones de diálogo mucho más complejas ya que toda información depende de un cierto contexto: los acuerdos culturales, la situación de enunciación, los códigos compartidos, las ideologías sociales, etc.

Si yo digo “lluvia”, esta expresión puede ser entendida de muchísimas maneras diferentes según mi interlocutor, nuestra situación de diálogo, el momento, el conocimiento que tenemos uno del otro, la entonación, etc. Si yo tomo un paraguas mi partenaire sabrá que afuera llueve y estoy por salir; si grito y corro hacia la ventana, sabrá que puede entrar agua; si señalo las botas de goma a un niño, este aprenderá que junto con la palabra, le en

seño que ha de colocárselas para no mojarse; si abro un libro y leo un título sabrá que voy a leer un poema o un relato que se llama “Lluvia ” o leo el mito maya del Chac Mool o me refiero a la epopeya bíblica del arca de Noé; si tomo un diccionario, sabrá que busco la definición, etc, etc. Entre unas y otras interpretaciones hay diferencias centrales que tienen que ver con las constelaciones de sentidos: desde el más denotativo (cae agua) al más metafórico en el caso del poema (“lluvia” como melancolía, tris teza, fuente de vida, nostalgia, exilio, etc.). Muchos de estos sentidos ya son convencionales en la tradición retórica y otros usados de manera personal por el artista. El poemario *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman, es un buen ejemplo.

El nivel más denotativo: mi cuerpo se moja, consti tuye el sistema modelizante de primer grado. Puede ser una experiencia placentera o una experiencia terrible y si ocurre tempranamente, va a marcar cognitivamente mis percepciones futuras respecto de la lluvia.

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 31
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

Un segundo nivel de referencia: *Llueve, ponte las botas de goma, It's raining, use please your boots*, constituye el segundo sistema modelizante (lenguas naturales, primer sistema en Lotman)

Un tercer nivel de modelización: los poemas de Juan Gelman, sistema modelizante de tercer grado (en Lotman, segundo sistema). La lluvia como experiencia del exilio:

¿Acaso el cielo no es el mismo? El cielo no es el mismo. ¿Dónde estará la Cruz del Sur sino en el sur? ¿No es el mismo sol? No: ¿acaso ilumina a Buenos Aires? Lo hace horas después, cuando yo ya no estoy. Color de cielo otro, lluvia ajena, luz que mi infancia no conoce. (*Bajo la lluvia ajena*, 1980)

Esta complejidad se debe a que aún en las interacciones más previsibles, se introduce la posibilidad de múltiples representaciones a partir de lo experimentado por nuestros sentidos, el modo en que lo decimos, la constitución de una

subjetividad permeada por nuestras emociones, nuestra memoria y nuestras experiencias, la posibilidad creadora de nuestro cerebro nos permite ir más allá de la información objetiva y decirlo en forma de poema, de relato, de pintura o de texto teatral o cinematográfico.

B. Textos artísticos / modelizaciones virtuales.

El ejemplo del poema de Gelman nos conduce a las reflexiones acerca de los textos más elaborados de una cultura, los mitos, la religión, la jurisprudencia, la literatura.

Podemos decir que todos implican un trabajo con el lenguaje, por lo tanto algún grado de modelización, desde los que pretenden ser más verídicos, a los que extreman

los mecanismos de la ficción, como la literatura fantástica, la ciencia ficción o la literatura al segundo grado -en términos lotmanianos “el texto en el texto” (1995).

Un buen ejemplo lo es *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017). Acá Martín Fierro no es un héroe (Lugones), ni siquiera un cuchillero valiente pero individual (Borges) sino un borracho cobarde.

Y el personaje femenino, su mujer, la “china” sin nombre en la poesía gauchesca, rebautizada China Iron por una inglesa que recorre la pampa argentina (viaje de hombres en la literatura clásica), necesitó de un largo periodo de casi 150 años para despegar de la normativa de la cultura literaria argentina fuertemente marcada por la impronta patriarcal. Y también un largo período de luchas feministas para cobrar voz propia y otro estatuto de ficcionalidad. Un caso de transformación de lo ya existente ficcional trabajado como texto en el texto, en una variante expansiva que se sustenta sobre un dispositivo evocativo (lectura del Martín Fierro) pero que apuesta a una innovación no solo genérica, sino escrituraria, modelizante y fundamentalmente ideológica.

Dice el personaje, narradora en primera persona:

Cuando se llevaron a la bestia de Fierro, se llevaron también al gringo 'Inca la perra', cómo cantó después el gracioso, y se quedó en el pueblo aquella colorada, Elizabeth, sabría su nombre luego y para siempre, en el intento de recuperar a su marido. No le pasaba lo que a mí. Jamás pensé en ir tras Fierro y mucho menos arriando a sus dos hijos. Me sentí libre, sentí cómo cedía lo que me ataba... (2017:13)

La novela se basa justamente en ejercicios de la libertad tanto de la narradora como de la autora. Podríamos

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 33
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

decir, la primera, dueña de su vida de personaje y la otra, dueña de una tradición escrituraria sobre la que ejerce una ruptura de todas las normas de verdad: el mundo de la literatura nunca es verdadero, es ficcional en diferentes grados que van del realismo más pretendidamente crudo o verosímil a la ciencia ficción o los géneros del fantástico. Y esa gradualidad es la que permite modelos o paradigmas que rompen con la tradición y arman un recorrido de algún modo, complementario de la literatura argentina señalando capacidades de memoria diferentes.

Por ello la existencia de estos textos de la cultura con temporánea, novedades basadas en retóricas experimentales, implica otro grado de modelización.

Así, más allá de las transgresiones, encontramos como problema que los tres sistemas de modelización que hemos citado *ut supra* (recuerdo al lector que hemos modificado el esquema lotmaniano), son insuficientes para pensar textualidades conformadas por los nuevos lenguajes digitales. Entendemos con Lotman (1995) que a lo largo de la historia, los avances técnicos - en este caso tecnológico - han producido grandes cambios culturales, desde la invención de la rueda a la imprenta, la maquinaria industrial y actualmente las tecnologías digitales.

De hecho las culturas necesitan siempre nuevas len

guas para producir su propio dinamismo.

Son justamente los cambios impuestos desde la segunda mitad del siglo XX por la irrupción de las tecnologías informáticas, lo que nos ha llevado a considerar una cuarta forma de modelización vinculada a textos cuyo lenguaje de base es el digital. La hemos llamado modelización virtual.

(Barei y Molina; 2008). Esta modelización es una codificación especial creada por el ser humano para relacionarse y comunicarse con las computadoras, es un

lenguaje artificial, así como fueron inventados otros lenguajes de comunicación específicos, como el lenguaje de las matemáticas o de las señales de tránsito.

Este lenguaje se basa en un código binario que transforma cualquier número en una combinación de 1 y 0. Esto significa que cada acción o cada cosa que las máquinas hacen, está codificada con un número y además que, la velocidad de codificación y de descodificación de cualquier información tiene una velocidad muy superior a la del cerebro humano y por supuesto, a las tecnologías analógicas.

En la actualidad, el lenguaje digital ha mejorado la comunicación en todo el mundo con el desarrollo de las redes (blogs, correo electrónico, chat, whatsapp, etc.) y modelizan nuestra vida cotidiana al punto que hemos “naturalizado” este nuevo lenguaje y lo usamos para conformar toda clase de textos que hacemos circular y consumimos permanentemente.

En el trabajo de investigación nos hemos interesado en dos tipos de textos que ya forman parte de nuestra realidad más inmediata: los videojuegos y el arte digital. Ambos utilizan este nuevo lenguaje y por lo tanto ofrecen una modelización del mundo que va más allá de las otras formas que hemos estado citando.

Los videojuegos son juegos digitales interactivos que proponen entretenimiento y diversión vinculando sujetos

distantes en el espacio y que en otro tipo de juego, no se podrían jugar fuera de la presencialidad.

A propósito de los jugadores, Pablo Molina Ahumada señala que el modelo que generan los videojuegos radica

en el papel determinante que ocupa el trabajo efectivo del lector para hacer funcionar ese mundo al atravesarlo. Estrictamente ha blando, no hay jugada si no hay un jugador

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 35
De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

inmerso en el mundo ficcional del videojuego.
(2015:163)

Solemos quejarnos del carácter adictivo de las pantallas y por ello, controlamos a los niños, porque los video juegos más conocidos son violentos y su finalidad consiste en matar al enemigo. De hecho sabemos que muchos sicarios se entrenan con videojuegos de “disparos”: un género amplio, al cual pertenecen tanto algunos títulos de guerra, de invasores y de naves espaciales. Su nombre en inglés es shooters y, si bien hace alusión a la acción de disparar, no se usa necesariamente un arma de fuego, ya que el personaje puede utilizar algún poder que le permita vencer a los enemigos, un rayo por ejemplo, o condiciones paranormales.

Creo que en el caso de los videojuegos, más que las categorías clásicas que estamos considerando (ficción, representación, modelización), tal vez la más adecuada sea la de simulacro, acuñada por Jean Baudrillard (2012). Su nombre parece decirlo todo ya que existe una línea muy delgada entre este género y el de simulación. Justamente la naturaleza distinta del juego en su materialidad y en su modo de interacción necesita de la revisión de las categorías tradicionales que se presentan como insuficientes.

Simulacro en términos de Baudrillard es “una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” (2012:85), de allí que constituya una forma de modelización mediada por la tecnología que se despegaba de manera radical de las clásicas ideas de referencialidad, verosímil o representación.

Otro modo de participación es la que propone lo que en la actualidad ha dado en llamarse “arte digital” que, como toda operación artística, apuesta a utilizar los nuevos lenguajes transformándolos creativamente.

Dice Lotman a propósito del arte y los cambios tecnológicos:

En sus búsquedas de una nueva lengua, el arte no puede agotarse como tampoco puede agotarse la realidad que va conociendo. (Lotman, 1999:212).

Aunque parezca muy novedoso ahora, ya en 1969 Jorge Glusberg organizó la muestra Arte y Cibernética en la Galería Bonino de Buenos Aires y allí podemos ubicar los orígenes del arte digital en nuestro país. Para aquella oportunidad, seis innovadores argentinos expusieron obras realizadas en el Centro de Cálculo de la Escuela ORT, junto a artistas norteamericanos, ingleses y japoneses. En aquel momento -estamos hablando de los revolucionarios años 60- existía la voluntad concreta de experimentar en el terreno de las imágenes digitales, investigando las posibilidades estéticas de una herramienta que era considerada un sistema de almacenamiento sofisticado y un lenguaje al alcance de pocos.

Artistas como George Nees, Vera Molnar, Víctor Acevedo, Margaret Eicher son actualmente famosos como cultivadores de este arte, así como hay tipos de espectáculos como la performance, el Media art, las Intervenciones, Videoinstalaciones, Animación digital o lo que se denomina collages digitales, que se valen también del lenguaje virtual.

Tal vez el caso más impactante sea el del brasileño Eduardo Kac que es considerado en la actualidad el artista más innovador en el arte contemporáneo. Podría decirse al menos, que sus obras son impactantes. Y esto es porque su trabajo ha sobrepasado las pantallas y se ha abocado a crear nuevas realidades, ya no en la pura virtualidad sino en el

espacio físico. El caso más conocido por todos es el de Alba, el conejo fluorescente. Acá tendríamos que pensar en la combinación simultánea, es decir en la

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 37

De la mimesis a la modelización. Recorridos teóricos.

misma creación, de al menos tres de los sistemas modelizantes que hemos mencionado, comenzando indudablemente por el primero que es el cuerpo. El código del ADN como primer sistema modelizante es “intervenido” estéticamente (tercer sistema) por un nuevo código que es el digital y al que hemos llamado Cuarto sistema modelizante.

Otros trabajos combinan arte y ciencia, como la videinstalación realizada por los argentinos Mariano Sardonis y Mariano Sigman, este último neurocientífico. Junto armaron por ejemplo, *The wall of Gazes*, paredes que daban cuenta del recorrido de las miradas de los espectadores, materializando procesos que nos son imposibles de advertir.

Como se puede imaginar estas nuevas formas de arte impactan e instalan polémicas que superan largamente la cuestión estética para proyectarse a cuestiones éticas. No es éste el lugar para estas discusiones, pero sí para señalar al menos que el lenguaje de las máquinas ha venido a modificar nuestra idea de la construcción de mundos imaginarios, mundos posibles o de ficción, vínculos entre cuerpo y arte, ciencia y arte, para proponer nuevas modelizaciones que pueden dar cuenta, o incluso intervenir la estructura biológica de los seres de este mundo.

Toda inquietud cognoscitiva o creativa implica también una ética: preguntarse por el ser humano, su pertenencia y su diferencia con el mundo animal, sus imaginarios acerca de los otros, el mundo del arte y el mundo de la vida y discutir acerca de aquello con lo que queremos convivir y comprender si somos efectivamente, como lo son todas las culturas, dispositivos creativos y pensantes que querríamos un mundo mejor.

Mundo real y arte intercambian sus lugares y se proyectan sobre dominios conocidos, acaso novedosos o hasta

hoy impensables para desafiarnos a pensarlos y pensar nos.

Bibliografía

- ANGENOT, Marc (2010) Interdiscursividades. Cordoba, CEA, UNC.
- BAREI, Silvia y MOLINA A. Pablo (2008) Pensar la cultura I. Perspectivas retóricas. Cordoba, Ferreyra Editor. UNC.
- BAREI, Silvia y otros (2015) El hombre y los mundos de ficción. Seminario de verano III. Cordoba, Facultad de Len guas, UNC.
- BAUDRILLARD, Jean (2012) Cultura y simulacro. Barcelona, Ed. Kairos.
- DOLEZEL, Lubomir (1999) Heterocosmica. Ficción y mundos posibles. Madrid, Ed. Arco., Jacques Hoffmeyer, Jesper (2010) Biosemiotics: an examination into the signs of life and the life of signs. Chicago. Ed. Donald Faverau. University of Scranton Press.
- LE BRETÓN, David (2010) El cuerpo sensible. Santiago de Chile, Ed. Metales pesados.
- LOTMAN, Yuri (1978) Estructura del texto artístico. Madrid, Ediciones Istmo.
- LOTMAN, Yuri (1995) La semiosfera I. Ed. Frónesis, Valencia. España.
- LOTMAN, Yuri (1999) Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Yuri (2000) La semiosfera III. Ed. Fronesis, Valencia. España.
- MOLINA AHUMADA, Pablo (2015) “Los juegos de la ficción. Del mito al videojuego” en Barei, Silvia y otros; El hombre y

los mundos de ficción. Seminario de verano III. Facultad de Lenguas, UNC.

MORIN, Edgar (2004) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona. Ed. Gedisa.

SEBEEK, Thomas (2001) *Signs. An introduction to Semiotics*. University of Toronto Press.

POESÍA: LA IMAGINACIÓN EN CUESTIÓN

Alfredo Saldaña Sagredo
Universidad de Zaragoza

Con el término poesía, una voz que responde al sonido y el sentido de una sola palabra que vale por todo el lenguaje y el silencio que lo arropa y sostiene, designamos un hacer, un dar a luz o un engendrar. En ese proceso —entre el agua y el fuego, entre la tierra y el aire— encuentra el poeta tanto su origen remoto como su destino incierto, un espacio inhóspito y expuesto a todos los vientos; allí se abandona, deja de ser en lo que expresa para anidar en lo que le designa e interpela, aquello que al delatarle lo anula o lo disuelve; allí nombra lo que ha desaparecido o todavía no ha surgido, lo que carece de voz, queda en sus penos o aguarda su oportunidad aplastado bajo el ruido mediático o la espectacularidad fabulosa del simulacro, cuanto quiere alcanzar o le duele perder, acontecimientos filtrados por el deseo o la memoria que dibujan la imagen de alguien que camina solo por el mundo hacia su destino vacío; allí intuye que la escritura es una actividad imaginaria, fantasmática y especular, una práctica con la que unos pretenden dejar huella de sí mismos mientras que otros intentan diluirse en el trazo de su propio texto. En ese sitio el poeta es consciente de que vivir y escribir son en todo caso experiencias si no antitéticas y excluyentes, al menos, distintas y, en cierto modo, complementarias; en ese recinto brota la escritura, que comienza cuando —siquiera por un instante— se interrumpen los latidos de la vida y, en ese sentido, a la vez que un aviso premonitorio de la muerte que viene, no es otra cosa que una representación, una imagen, en fin, un signo de la propia vida,

detenida en su extrema y radical intensidad (Saldaña, 2008).

Me acuerdo ahora de Jacques Derrida y de su voluntad declarada y me temo que no alcanzada de aprender por fin a vivir, entendido ese aprendizaje como un interminable “madurar, y también educar: enseñar al otro y, sobre todo, a uno mismo” (Derrida, 2006: 21), enseñanza llevada a cabo sobre la incertidumbre que arrastra su propia posibilidad. ¿Qué papel puede desempeñar la poesía en ese proceso?, ¿qué objetivo puede alcanzar? Mientras que la historia, según leemos en la Poética aristotélica, cuenta algunas de las cosas que han sucedido a lo largo del tiempo, la poesía las presenta tal como hubiéramos deseado o imaginado que sucedieran. El relato del estagirita es muy conocido:

no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella (...), empero diferenciándose en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada en presa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. (Aristóteles, 1982: 115)

Unas palabras que, como es sabido, han provocado ríos caudalosos de tinta en la tradición del pensamiento estético occidental. Percy B. Shelley, entre otros muchos, las glosó en uno de sus textos más difundidos, *A Defence of Poetry*:

A poem is the very image of life expressed in its eternal truth. There is this difference between a story and a poem, that a story is a catalogue of detached facts, which have no ot-

creation of actions according to the unchangeable forms of human nature (...). The one is partial, and applies only to a definite period of time, and a certain combination of events which can never again recur; the other is universal, and contains within itself the germ of a relation to whatever motives or actions have place in the possible varieties of human nature. (Shelley, 1986: 77, las cursi vas son mías)

Catalogue frente a creation. Sobre esa distinción se ha construido en buena medida lo que se ha querido ver como la gran diferencia entre el lenguaje de la historia y el lenguaje propio de la poesía, una divergencia basada no tanto en la diversidad de sus referentes como en la mayor o menor hilazón y en la mimesis que orienta uno y otro registros con respecto a la realidad de los sucesos, la consistencia y la materialidad de los hechos. Sin embargo, esa divergencia responde a menudo más a un ideal, una aspiración o un tópico que a una realidad contrastada por los hechos, dado que, al igual que existe un subgénero literario que denominamos “ciencia ficción”, el relato de la historia, presuntamente objetivo y veraz, aparece salpicado con frecuencia de elementos y recursos ficcionales, míticos, imaginarios, fantásticos; por el contrario, tam poco es infrecuente encontrar una poesía anclada a la experiencia en su sentido más restrictivo, concebida casi como fedataria de la realidad material y sensorial.

En esos mismos años en los que Shelley escribe *A Defence of Poetry*, en el citadísimo prólogo de las *Lyrical Ballads*, de W. Wordsworth y S. T. Coleridge, se habla insistentemente de la poesía —frente al discurso fraudulento, retorcido y manipulador de la retórica— como un lenguaje

alejado de la esfera comercial, política y científica, adecuado para expresar las emociones, los sentimientos, las ideas y la inspiración del ser humano. Más aún, la poesía no aparece solo para relatar las cosas que podrían haber ocurrido, si

hubiesen sido otras las circunstancias, las cosas que hemos deseado, temido, soñado o imaginado, sino que brota para desbrozar lo accesorio e innecesario del lenguaje, arrancándolo de cuajo, y avanzar hacia lo esencial de la realidad, esto es, la nada y el vacío que la cosas tienen. Es en ese momento —recordemos, primeras décadas del siglo XIX— cuando surge la poesía tal como toda vía hoy la seguimos explorando, es decir, entendiendo e ignorando, una poesía que, manteniendo unos estrechos vínculos con la creación y la imaginación, se presenta como un instrumento de indagación y análisis de la realidad.

Así pues, en esa especie de “metafísica instantánea” (Bachelard, 1999: 93) que es la poesía las cosas se presentan no como son o suceden sino como podrían ser o acontecer, esto es, se habla de hechos o situaciones con un alto grado imaginario o de posibilidad, una acción que se lleva a cabo con palabras, elementos con los que se da cuenta de una realidad fracturada, en rigor, ya desaparecida. Sin embargo, tal como señala Philippe Lacoue-Labarthe (2006: 29): “Un poema nada tiene que contar. Nada que decir. Lo que cuenta y dice es aquello de lo que se desarraiga como poema. Si se habla de “emoción poética”, esta hay que interpretarla como conmoción: como ausencia o privación de fuerzas o medios”. Desarraigo, pérdida, ruptura, ausencia, el poema, a la contra, da testimonio de esa quiebra. Esta idea —que arranca a partir de una perturbación violenta del estado de ánimo— conlleva un ingrediente que ver con la construcción o creación de mundos y explica en parte tanto el componente utópico y liberador que ha acompañado a la poesía durante un buen tramo de su historia como las derivas heterotópicas

y distópicas que genera, los fuertes efectos de desubicación y desestabilización que desencadena y las a menudo tensas y conflictivas relaciones que ha mantenido con la realidad entendida como un escenario angosto y limitado (Saldaña, 2020).

Como es sabido, la poesía —también, aunque en menor medida, los otros géneros literarios— responde a un

lenguaje figurado y no literal, elaborado con tropos y recursos retóricos (metáfora, metonimia, quiasmo, sinécdoque, alegoría, oxímoron, calambur, elipsis, metáfora, etc.), un lenguaje que, precisamente por su constitución, se presta a resultar sospechoso (de desvirtuar o adulterar la realidad o de faltar a la verdad, por ejemplo), un lenguaje escurridizo en el que el sentido y el significado se encuentran amenazados por el veneno metafórico e imaginario en el que surgen, de tal modo que, con mayor o menor ímpetu y acierto, trata de sí mismo (Eagleton, 2010). En todo caso, como es notorio, la poesía no emerge para decir la verdad, ni siquiera para dejar constancia de la realidad; para eso —y si ello es posible, aspiración harta dudosa— está la historia (como dejara anotado Aristóteles en sus apuntes de clase); más aún, podría decirse que la poesía se presenta de una manera más auténtica, más verdadera, cuanto menos se obsesiona en la aspiración de transmitir con fidelidad la realidad. Sin necesidad, pues, de ser fiel a la verdad o a los hechos, la poesía es siempre —a veces, a su pesar— sincera, incluso cuando miente, cuestión esta, la de la sinceridad, que, como es sabido, interesó en extremo a Fernando Pessoa, hasta el punto de reconocer con palabras de uno de sus heterónimos, Álvaro de Campos, que “nadie sabe lo que realmente siente” (Pessoa, 1987: 290), quizás porque saber y sentir responden a mecanismos y procesos diferentes, generan, por lo tanto, distintas informaciones, diversos grados de conocimientos. Sentir las cosas estéticamente hasta hacer de la verdad una cuestión literaria, valiéndose incluso del engaño

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 45

Poesía: la imaginación en cuestión

y la mistificación como herramientas propias de la honestidad literaria: “dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l’honnêteté de l’écrivain, la part d’espérance et de vérité qu’il y a en lui” (Blanchot, 1981: 22). La literatura tiende a construir algo —un objeto, una sensación, un recuerdo, una idea— que se constituye en sustancia dotada con una materialidad verbal con la que se representa la transformación del mundo.

Así se explica también que la poesía, como la pitonisa de Delfos, solo sepa que no sabe y que su destino consista en naufragar en el mar de esa incertidumbre; así se entiende que esa misma poesía no termine de encajar en los espacios cerrados y que sus propuestas respondan con frecuencia a intenciones abiertas, constituyéndose como modelo en construcción, como si un objetivo de la escritura consistiese en “instaurar la lectura de lo que acabará por escribirse, a partir de lo que ha sido escrito” (Jabès, 2004: 13), generando de este modo la posibilidad de un contorno imaginario de lectura en el que afrontar una escritura fuera, esto es, un ámbito de conciencia, una posibilidad, un paisaje todavía no dibujado, una suspensión de la vida en esa prolongación de la misma que dibujan el texto literario y su posterior lectura, como si esa posibilidad abriese paso a lo imposible, el sentido imaginario de lo imposible, el espacio que, según Roberto Juarroz (2000), ha angustiado y desvelado siempre al ser humano y al que la poesía trata de acceder. Un recinto imaginario que, disolviendo la realidad, acaba configurándose como el único real, aquel en el que, si no la vida, al menos la existencia es posible. Pero qué sentido es ese si, como sostiene Blanchot (1968: 51), “Le poète est celui qui entend un langage sans entente”, y ¿qué se escucha cuando no se entiende? Si esto es así, parece acertada la petición de Bachelard: alguien que pretenda estudiar las cuestiones planteadas por la imaginación poética “debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica” (Bachelard,

1994: 7), un olvidar que ha de entenderse, en este caso, como un soltar lastre, un desprenderse de toda clase de prejuicios, un romper que desancore los obstáculos que impiden el movimiento y permita el componer de otra manera.

Como señaló Maurice Blanchot al comienzo de “La littérature et le droit à la mort”: “la littérature commence au moment où la littérature devient une question” (Blanchot, 1981: 11), una cuestión que de un modo deliberado o fortuito, consciente o inconsciente, implícito o explícito, acompaña a toda escritura y se interroga por los funda

mentos y mecanismos por los que el lenguaje se transforma en literatura. Sin embargo, erraremos si, como todavía hoy sigue defendiendo el tópico, tratamos de entender la literatura únicamente como depositaria de mundos posibles, el resultado de una pulsión exclusivamente imaginaria y ficcional, al margen de lo material, lo real, el intelecto y la razón. Imaginar es idear, esto es, iniciar un proceso en el que una idea se concibe como una imagen. En palabras de Joseph Joubert (2007: 49):

Yo llamo imaginación a la facultad de volver sensible todo lo que es intelectual; de hacer corpóreo lo que es espíritu; en una palabra, de sacar a la luz lo que en sí mismo es invisible, sin desnaturalizarlo.

Pero, ¿cómo “sacar a la luz” lo invisible?, y, luego, ¿cómo representarlo? Esa potencia que denominamos imaginación, según Percy B. Shelley, es consustancial a la poesía; con ella nos acercamos a la ilusión de generar un mundo más amplio, sublime y utópico, aunque en ocasiones también más abyecto y monstruoso. En su *A Defence of Poetry* escribió: “Poetry, in a general sense, may be defined to be the expression of the imagination and poetry is connate with the origin of man” (Shelley, 1986:

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 47

Poesía: la imaginación en cuestión

69). La imaginación poética, como expresión de la creatividad humana, es, al mismo tiempo que algo connatural al ser humano, la manifestación de una potencia política transformadora. Expresión, algo inherente a la naturaleza humana, según defendiera un coetáneo de Shelley, Ralph Waldo Emerson (2009: 217): “El hombre es solo la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión”. Así pues, y aunque en nuestros días esto pueda sonar algo esotérico y disparatado, la poesía no es el registro propio de ningún planeta extraño, insólito y distante, sino la forma peculiar de una expresión íntimamente ligada al ser humano, congénita a la consistencia y realidad de su espíritu (y léase este término, espíritu, como depositario del ser inmaterial y dotado de razón, y no como manifestación de ninguna

dádiva de origen divino o sobrenatural).

En el panorama de la crítica francesa del siglo XX, por cierto, el vocablo *esprit* no es infrecuente. Aparece, por ejemplo (además de en el fragmento de Joubert citado más arriba), en títulos como *La Formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la conscience naissante objective* (1938) o *La Philosophie du "non": essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940), trabajos ambos de Gaston Bachelard, un pensador singular e inclasificable que señala que la poesía solo puede ser más que la vida cuando, en lugar de dedicarse a seguir su rastro, la inmoviliza, suspende y detiene, y emerge así el instante poético como la compleja representación de una posibilidad escondida y demorada (Bachelard, 1999). Así es como la poesía de estos últimos siglos se ha convertido en un territorio idóneo en el que hallar oportunidades de emancipación del mundo dado y en el que fomentar la construcción de otros espacios distintos, sobre todo a par tir del momento en el que logra desprenderse del arsenal retórico y normativo que hizo de ella en el pasado una actividad encaminada fundamentalmente hacia la mimeti-

zación y reproducción del mundo. Bachelard, una autoridad en este campo sin apenas discípulos o seguidores, señala que “la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla” (Bachelard, 1994: 16), una imagen que interviene como la causante de cualquier actividad verbal y que nos coloca, al quebrar el alba, en el origen del ser que habla. Con la poesía,

la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo. (Bachelard, 1994: 27)

Habla Bachelard de una imaginación capaz de desencadenar proyecciones extrañas con elementos familiares, y nunca mejor establecida esa concordancia puesto que el extrañamiento no surge de la nada sino que se establece

siempre a partir de un fondo lingüístico, retórico y cultural ya conocido y asumido como propio y doméstico. Ahora bien, a pesar de las vinculaciones que una imagen pueda tener con unos factores o circunstancias determinadas, puede ser tal su poder de evocación o sugerencia que, en el caso de Bachelard, según Gilbert Durand (1994: 39), “il y a une libération de l’image réellement créatrice —“poétique”— de l’oeuvre, de son auteur, de son temps”. En cualquier caso —y a pesar de cobrar sentido al enfrenarse a una realidad alienada y asentada sobre lugares comunes—, el extrañamiento es un concepto extremadamente versátil, con una asombrosa y fulgurante potencia imaginaria (Eagleton, 2010); designa una actitud y no tanto una respuesta en la medida en que el texto que lo ha provocado se mantiene como una pregunta incontestada e incómoda.

Aliada igualmente tanto de la imaginación como del pensamiento, la poesía —y de forma muy acusada la de

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 49

Poesía: la imaginación en cuestión

estos últimos doscientos cincuenta años, la que arranca con Hölderlin, por citar un caso indiscutible, un punto de inflexión— despliega los perfiles de un lenguaje obsesivo por desvelar las misteriosas y, en ocasiones, irracionales y absurdas condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo, un lenguaje preocupado por traspasar los contornos de dicho mundo y ampliar así el horizonte de libertad de un ser humano que se muestra volcado hacia la conquista de la luz y la utopía y condenado, al parecer, a desenvolverse entre la incertidumbre y el desconcierto. Como señaló a comienzos del siglo XIX Joseph Joubert (2007: 46): “imaginar bien es ver bien; [...] quien no sabe imaginar, no muestra nada con claridad y nada da a conocer”, unas ideas que posteriormente harían suyas algunos pensadores, entre otros, el propio Bachelard, quien va aún más lejos y, quizás de una manera un tanto hiperbólica, defiende que “imaginar será siempre más grande que vivir” (Bachelard, 1994: 122). Y escribo hiperbólica no tanto porque piense que vivir sea más importante que imaginar, sino porque tal vez consistan en una y misma cosa.

La realidad presenta un aspecto verbal, tiene cuerpo de

palabra y sobre ese organismo se proyecta. Dado que, como afirmara Aristóteles, el ser humano es un animal racional, cognitivo y gramatical, la realidad y, con ella, la verdad, si es que tal categoría puede fijarse y detenerse en algún tipo de definición, se materializan finalmente en una forma verbal con la que pretendemos establecer autoridad y compromiso, un lugar ético y moral en el mundo. Así pues, somos palabra, una cosa rara que es una palabra en la que nos reconocemos y en la que acabamos disolviéndonos como vapor esparcido en el viento o como lágrimas en la lluvia, por expresarlo con dos metáforas conocidas. Pero, claro, toda regla tiene su excepción y ahí está en este caso la idea de infabilidad, esto es, la realidad de una idea que no se deja atrapar tan fácilmente y con la que nos referimos a esa parte de la existencia que

50 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Alfredo Saldaña Sagredo

el lenguaje a duras penas muestra con evidentes dificultades y limitaciones. Como es sabido, este conflicto entre la realidad y el lenguaje, entre las cosas y las palabras, ha sido una constante a lo largo de la historia del pensamiento (lo encontramos, por ejemplo, antes de que Horacio lo tratara en su Epístola a los Pisones, antes de que Gérard de Nerval confundiera sus chimères y alucinaciones más entrañables con la realidad externa, e incluso mucho antes de que Michel Foucault y otros pensadores contemporáneos se hicieran eco de él, en Chuang-Tzu, un filósofo y poeta chino del siglo IV a. e. c. —coetáneo pues de Platón—, discípulo de Lao-Tzu, el autor del Libro del Tao), una cuestión, una querrelle, que se resuelve de un lado o del otro, del lado de las cosas o del costado de las palabras, según el tipo de registro lingüístico que estemos utilizando en cada momento. Y el poeta moderno ha experimentado con una acusada tensión la extrema distancia que hay entre la palabra y la cosa que nombra. Como se señala Joubert (2007: 49):

En el lenguaje ordinario, las palabras sirven para nombrar las cosas, pero cuando el lenguaje es realmente poético, las cosas sirven para nombrar las palabras.

En este caso, como vemos, el orden de los factores sí condiciona el producto y altera el resultado. Como es sabido, en poesía, aunque todavía hoy a muchos les cueste admitirlo, las palabras son cosas en sí mismas; la distancia entre ambas se ha reducido hasta el punto de desaparecer: las palabras son las cosas, las cosas viven en las palabras. Y, de cualquier manera, conviene no olvidar la ilusión sobre la que se asientan las relaciones entre las palabras y las cosas, el lenguaje y el mundo, un “espejismo” que tiene algo de ensueño e ironía y que, por lo que se refiere a la poesía, gobierna unas relaciones radicalmente complejas entre las palabras y las cosas:

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 51

Poesía: la imaginación en cuestión

La poesía es una expresión de la certeza de que el lenguaje no nos separa de la realidad, sino que nos ofrece un acceso más profundo a esta. Así que no se trata de elegir entre estar fascinado por las palabras o preocupado con las cosas. La esencia misma de las palabras es señalar más allá de sí mismas; de forma que percibir las como valiosas de por sí es también adentrarse más profundamente en la realidad a la que se refieren. (Eagleton, 2010: 85)

En todo caso, la identidad es una categoría que vinculamos estrechamente al nombre que la nombra. Como recuerda Bachelard (1985: 26): “Se cree conocer a un ser porque se deletrea su nombre. Se es presa de un gran ensueño de la sonoridad”. Así, al nombrar, creemos conocer, pero, en realidad, estamos creando, insuflando una vida condenada a permanecer en el magma del enigma y el conflicto. Y se trata de un conocimiento fundado en un ensueño, una ensoñación que Heidegger fijó en la palabra al afirmar, como es sabido, que el lenguaje es la casa del ser y que la poesía es la fundación del ser a través de la palabra. Sin embargo, ese ser ¿podría ser en el silencio? Y es que somos palabra, esto es, aire, viento, un testimonio sembrado en el sendero que asciende a la montaña y que, sin duda, el vendaval arrastrará por la pendiente; y mien tras tanto

hablamos, labramos la tierra con la palabra al tiempo que ignoramos que esa albura que es el silencio acabará imponiéndose sobre las otras palabras como el golpe definitivo, el sonido no atendido que al vacío envolverá de la vida nos convoca. A esa ensoñación heideggeriana parece aludir Paul de Man (1990) cuando, en un sentido más general, se refiere a la falta de fiabilidad que comparten la literatura y la crítica:

52 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Alfredo Saldaña Sagredo

Tanto la literatura como la crítica —la diferencia entre ellas es engañosa— están condenadas a (o tienen el privilegio de) ser para siempre el lenguaje más riguroso y, en consecuencia, el lenguaje menos fiable con que cuenta el hombre para nombrarse y transformarse a sí mismo. (De Man, 1990: 33)

Falta de fiabilidad, desconfianza, confabulación. Como recuerda Blanchot (1968), la palabra confiada a la búsqueda del poeta da cuenta de un lenguaje “dont toute la force est de n’être pas, toute la gloire d’évoquer, en sa propre absence, l’absence de tout: langage de l’irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence” (Blanchot, 1968: 34). Así se entiende ese lenguaje que viene del silencio, regresa al silencio y trata de dar cuenta, como sostiene el propio Blanchot, de un pensar que consiste en escribir sin adjuntos y subalternos prescindibles.

La escritura y la muerte han tejido un nudo de relaciones que ha acabado convirtiéndose en un lugar muy frecuentado por el pensamiento filosófico, estético y literario contemporáneo. Esa vinculación ha sido señalada, entre otros muchos, por Edmond Jabès (2005a: 70): “Es cribir no será más que una manera de morir de las palmas, de su muerte y la huella, el progresivo descubrimiento de una sombra, oh blancura postrera”, y, en una de sus últimas intervenciones públicas, Jacques Derrida señaló (2006: 30): “Cada vez que dejo que algo parta, que tal huella salga de mí,

que proceda de mí y sea imposible reapropiármela, vivo mi muerte en la escritura”. Escribir, dar lo que ya hemos perdido y jamás recuperaremos, vivir la muerte en la escritura para dar testimonio de un final, experimentar una imagen imposible de la muerte, esta blecer algún tipo de vínculo con ella (aunque sea, claro, a una cierta distancia), extraviar —perdiendo incluso la

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 53

Poesía: la imaginación en cuestión

oportunidad de dictar otras palabras—, pero es una pérdida que conlleva una ganancia pues, en esto, no es más rico quien más atesora sino quien ha sabido crecer en la privación y la adversidad. Escribir implica así una cierta labor de vaciado, desgaste y erosión: escribo, trazo un signo en el blanco de la página, es decir, me borro, me desramo, desaparezco tras las palabras que aparecen, y en esa aparición soy: “el hombre nunca es más dueño de sí que en el silencio”, defendía en el siglo XVIII el abate Di nouart (2003: 51). Hablar para dejar de ser, disiparse, callar para ganar soberanía y presencia en la desaparición.

Miramos desde un lugar que identificamos con la luz, la razón y la verdad y tendemos a pensar que ese lugar es el lugar, como si fuese el único posible, como si no hubiese otro, como si únicamente desde ese sitio pudiera arrojarse sentido sobre el mundo. Pero el enigma permanece ahí, sin desvelarse, irresoluto. Relacionamos con demasiada facilidad luz con conocimiento, sabiduría y revelación, y solemos olvidar que esa luz, en ocasiones cegadora, oculta con frecuencia trampantojos, falacias, dobles sentidos, ambigüedades y espejismos. Novalis, en plena explosión del primer romanticismo alemán, se adentró por un sendero nocturno y encontró en lo oscuro y oculto de la noche el antídoto adecuado con el que neutralizar la luminosidad fraudulenta del día y la razón. En los Hymnen an die Nacht escribió: “Qué pobre y pueril / se me aparece la luz / con sus pintarrajeadas cosas; / qué gozosa y bendita / la ausencia del día”, y más adelante: “Hacia abajo, al seno de la tierra, / ¡lejos del imperio de la luz!” (Novalis, 1985: 29 y 73). El poeta alemán inicia de este modo un proceso que habría de llevarle a la luz y la elevación a través de la oscuridad y el

descenso. Y, sin embargo, qué pocos los que se han atrevido a recorrer esos senderos. Huimos es pantados de las sombras porque reconocemos en ellas a los heraldos de la muerte y nos cuesta admitir que solo en el declinar de una vida que se apaga se puede encontrar la irradiación blanca, vacía y plena de la revelación. Nos

54 – Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

Alfredo Saldaña Sagredo

alejamos de las sombras como de la peste o de la muerte porque ignoramos o nos resistimos a aceptar, como muy bien sabía el ciego del oráculo, que únicamente de ellas puede surgir el rayo que ciegue nuestros ojos e ilumine a media luz esa mirada que sea capaz de revelar el espíritu de nadie reflejado en el sueño herido de una noche, el sentido del mundo en el corazón del vacío, algo tan inquietantemente familiar que nos empeñamos en convertir en extraño, porque el vacío está ahí al lado, a la vuelta de la esquina, vive junto a nosotros, como recuerda Edmond Jabès (2005b: 688): “Le vide, le vide est toujours en deça”.

Vacío: en tu hondura reposa la piel del sentido. Todo texto poético es una máscara con la que intentamos su plantar y ahogar ese vacío, aunque, ¿cómo dotar de sentido a lo que carece de consistencia material o de contenido físico o mental?; un texto poético es al mismo tiempo un rayo de luz lanzado sobre la oscuridad del mundo y un espacio de sombras que requiere ser iluminado. El poeta aporta algo de luz sobre una determinada sección del mundo, pero lo hace de tal manera que el lugar en el que lleva a cabo esa actividad, el texto, queda sumido en la oscuridad y solo tras un esfuerzo del lector dicho texto es recuperado del abismo al que parecía condenado. La claridad se hace sobre un territorio en el instante en que sobre ese lugar se fija una mirada. Como quiera que hay poetas que miran de maneras muy peculiares, las cosas que ven y reflejan en sus textos resultan en ocasiones extraordinarias; aspiran a situarse en lugares poco frecuentados, no contaminados por la mudez de un hablar fosilizado proporcionando así renovados sentidos a lo que enuncian; tratan entonces de fundar un habla que suele resultar impronunciable y sorda para el común de los mortales, ininteligible, atenta a otra sensibilidad y a otra percepción del mundo, un habla

marginal por no atendida, extraña por infrecuente,
construida desde la negativa a nombrar el mundo de una
manera ya dada, desde la sospecha que supone intuir que el
mundo será otro si

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 55

Poesía: la imaginación en cuestión

es otro el lenguaje que lo nombra: las palabras son las cosas que ha mirado el poeta. Acierta Terry Eagleton (2010: 83) cuando señala: “La realidad es que los significados son resultado de cómo usamos las palabras, y no que las palabras transmitan significados que están formados de manera independiente de ellas”. Cómo usamos las palabras, ahí está la clave. En poesía, esos usos están orientados por una base moral, una base que no implica necesariamente códigos y restricciones sino que alude a valores y planteamientos de la conducta y la experiencia humanas, con sus intenciones y significados.

El poeta mira y al hacerlo sanciona con su mirada un mundo, un paisaje, un rostro, un territorio, una herida que se lava bajo la lluvia de las palabras; contribuye a certificar la realidad de un modo singular, acorde a su sensibilidad, sus deseos, sus intereses, sus preocupaciones o sus miedos; mira —es decir, habla— con los ojos de la angustia, la insatisfacción, el dolor, la alegría, el placer o el abatimiento, y al hacerlo así —de una u otra manera— ilumina mundos que permanecían oscuros y se reconoce en ellos, porque el mundo no es nada —la idea fue glosada por Bachelard, Heidegger y tantos otros— si cae sobre una particular imagen que lo alumbra y representa. Como señala Blanchot (1968: 352): “N’apparaît que ce qui s’est livré à l’image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire”. El poeta mira y al mirar nombra con sus palabras seres, escenarios y objetos que hasta entonces le eran desconocidos: un mismo rostro, un mismo lugar, un mismo acontecimiento, un mismo objeto —ante distintas miradas, con distintas palabras— siempre diferente, porque, como dejara escrito Bachelard (1994: 182), “el lenguaje sueña”.

Sin embargo, y dado que a menudo el poeta mira, como sucede en la caverna platónica, desde un lugar donde minado por las sombras, puesto que mira, como alguien dijo, con los

porque las palabras, lo señala Joubert (2007: 43), “son como el vidrio; oscurecen todo aquello que no ayudan a ver mejor”, intervienen restando claridad a la realidad inicialmente silenciosa del mundo. Pero otras veces ese mismo poeta mira de otra manera, logra por fin ver y en tonces se da cuenta del prodigio: la mirada le revela un mundo distinto, secreto, ajeno al mundo que creía único, perfora con su mirada la catarata que lo ciega y le impide apreciar la esencia luminosa, devastadora y ardiente de las cosas, experimenta entonces una sensación de vértigo que difícilmente puede controlar: el latigazo de la iluminación golpea con violencia las pupilas de sus ojos extrañados; intuye —no sin cierta razón— que el mundo está ahí, a la espera, para ser modelado por el fulgor y la inteligencia de su mirada, esto es, de su palabra. El poeta mira, ve y, al fin, escribe, porque “la poesía es hallazgo, encuentro, descubrimiento” (Mounin, 1984: 131). Sí, la poesía es hallazgo y encuentro, pero a costa muchas veces de algunas pérdidas irreparables. Perder para encontrar lo que desaparece ante nuestros ojos.

Ese punto, el sitio desde el que escribe el poeta, es el escenario de la transformación, aunque haya quienes prefieran hablar de revelación o inspiración, en todo caso, “el lugar sin lugar de la íntima apertura” (Lacoue-Labarthe, 2006: 65), una situación que implica un abrirse hacia dentro y que permite apreciar esa latencia verbal que respira bajo las palabras del poema; con todo, esa transformación no responde a ningún maná caído del cielo, no es un regalo ni un premio resultado del azar o la casualidad, no puede darse sin acompañarse de una concentración extrema, y a esa necesaria apertura hacia dentro parece aludir “el razonable Joubert”, en expresión de uno de sus más fieles seguidores, Bachelard (1989: 28), cuando escribe: “No puede hallarse poesía en ningún lado cuando no se lleva dentro” (Joubert, 2007: 80). Dicho con otras palabras, nada alcanzamos a saber que de un modo u otro no supiéramos ya.

En cualquier caso, y dado que la literatura trata de algo atravesado por el lenguaje, la cuestión consistiría en taladrar el manto de la lengua común o tribal para hallar el rastro, como diría Deleuze, de una lengua extranjera que sea para el poeta no tanto una patria o un espacio de identificación como, sin más, un lugar en el que al menos la existencia sea posible. Hay palabras que no aportan nada (nuestro lenguaje cotidiano está abarrotado de clichés, frases hechas, tópicos, fórmulas estereotipadas, elementos retóricos y lugares comunes) y silencios capaces de conmocionar por lo que dicen en su aparente no-decir. Pero, sin duda, estoy recordando cosas sabidas: el mundo, en principio, es silencio, lenguaje su representación, y no somos quienes —a veces sin pretenderlo— desen cadenamos un conflicto al forzarlo a hablar, al tensionarlo disfrazándolo con la vestimenta de las palabras y convirtiendo ese silencio en discurso (y esto vale, claro, para todo tipo de registros, no solo los literarios). No obstante, ese ropaje puede resultarnos más o menos familiar y reconocible y, por lo tanto, dar lugar a situaciones más o menos inéditas y sorprendentes; podemos enfrentarnos a un lenguaje anquilosado, fosilizado y en gran parte lexicado, situándonos en el caso opuesto, a otro esencialmente dinámico y dotado de una gran potencia imaginaria. Como aconsejaba con gran claridad de ideas Joseph Joubert (2007: 40):

Hay que tratar a las lenguas como a los campos; para volverlas fecundas, cuando ya no son nuevas, hay que removerlas desde lo más profundo.

La analogía con la labranza resulta adecuada. La lengua es la tierra de los poetas, una heredad que hay que remover hasta alcanzar la raíz para recuperar su potencial fértil. Derrida, cuya escritura se ha caracterizado a

veces por tratar de un modo más o menos enérgico y es tridente a la lengua, ha cifrado en ese tratamiento su com-promiso y su responsabilidad como escritor:

Cuando violento la lengua francesa, lo hago con un respeto refinado hacia lo que consi dero un mandato de esa lengua, en su vida, su evolución (Derrida, 2006: 34).

Más allá o más acá de lo que pueda significar cual quier texto literario, la literatura es la representación de un exceso o de un defecto; exceso en la medida en que la palabra siempre actúa por suplantación de una realidad anterior que tiende a quedar así anulada o desbordada; defecto por cuanto al margen de esa misma palabra siem pre queda un hueco o un espacio en blanco imposible de cubrir, irreductible para todo tipo de discurso tal como Ba taille, Blanchot, Foucault, entre otros, nos han enseñado. El comienzo y la interrupción del discurso implican, res pectivamente, la abolición y la restauración del sentido que solo se encuentra en el silencio. El mundo es silencio y all the rest is word. Literatura: conflicto, contradicción.

Sin embargo, estas ideas que aquí apenas se esbozan no niegan la existencia en cualquier cultura —y en cual quier momento de la historia literaria— de unos textos, unos autores y unos movimientos que han ocupado posi ciones no precisamente marginales y periféricas sino cen trales y canónicas. Los estudios literarios (retórica, pre ceptiva, poética, historia, teoría y crítica literarias, litera tura comparada, etc.) se han ocupado de sistematizar y ordenar dicha práctica, es decir, se han dedicado a intro ducir órdenes, jerarquías, prioridades, valoraciones y sen tidos, esto es, algo contranatural a la propia literariedad, esa noción acuñada hace cien años, en 1921, por los for malistas rusos (Roman Jakobson, Víctor Shklovski, Boris Eichenbaum) con la que desde entonces nombramos la esencial y dinámica libertad de la literatura, un concepto,

como es sabido, relativo y de alcance limitado pues sus ingredientes constitutivos (la sorpresa, el extrañamiento, la desautomatización, la desviación, etc.) solo pueden ser valorados como excepción a partir de una regla, una convención o una norma previamente identificadas.

Así ha sido como a lo largo de la historia, al dictado de intereses más o menos legítimos, más o menos espurios, dichas disciplinas han ido apagando y domesticando la vitalidad de los propios textos literarios, configurando —aunque la idea hegemónica, institucional y canónica de la literatura no siempre haya respondido a los mismos planteamientos e intereses— paradigmas basados en diferentes elementos, modelos, movimientos, géneros y sistemas literarios. En este statu quo, como defiende Tabarovsky (2010: 39), quizás no quepa otra alternativa que optar por una salida radical: “No se trata de cambiar un paradigma por otro, sino de derribar la idea misma de paradigma”. Por todo ello, y a pesar de los enormes esfuerzos que a lo largo de la historia han desarrollado las diferentes instituciones educativas y culturales por asentar las bases del estudio literario —es decir, por fijar los fundamentos hermenéuticos de la interpretación y valoración de la literatura—, no cabe sino aceptar —como ya hicieron los formalistas rusos del segundo momento— que la literatura es siempre resultado de una construcción lingüística viva, esto es, nunca responde a las mismas concepciones, las variables que la configuran cambian constantemente. Hablamos, en todo caso, de una experiencia histórica, esto es, temporal, dinámica, mortal en su incesante vitalidad, una viveza que solo puede abordarse desde una lectura liberada de todo tipo de prejuicios, comprometida únicamente con su propio vigor.

Parece claro entonces que conceptos como centro, canon, hegemonía, y sus contrarios, margen, transgresión, subordinación, son en todo caso ideas condicionadas por diversos factores, convencionales, adoptadas a través de

pactos y acuerdos sociales, con un alcance limitado tanto en el tiempo como en el espacio, ideas en consecuencia no trascendentales, absolutas y eternas sino finitas, relativas y surgidas con fecha de caducidad, en definitiva, históricas, comprensibles cada una de ellas a la luz de sus respectivos complementarios: algo es ilegal porque así ha sido sancionado por la Ley; algo ocupa una posición extrema porque se ha decidido ubicar el centro en otro sitio; una conducta es inmoral o subversiva porque atenta contra determinados valores morales o sociales que regulan la vida de una comunidad. Ello obliga a introducir detalles, percibir matices y reconocer la extensión siempre limitada (muchas veces parcial) de nuestras opiniones y valoraciones. En efecto, hablamos con frecuencia de la situación central o marginal de algo sin tener en cuenta que dicha posición es lo que es (medular o secundaria) precisamente frente a otra que ocupa un lugar distinto. Hablamos, claro, de modelos canónicos y modelos alternativos, coexistentes y complementarios, necesarios tanto unos como otros para trazar de forma completa el siempre complejo mapa de un determinado escenario social y cultural.

Todo esto apunta a la idea de la literatura —y de una manera particular e intensa la poesía— como resultado de conflictos, tensiones y enfrentamientos de distintos tipos; además de unos valores estéticos y unos componentes imaginarios, la literatura responde a unas estrategias políticas e ideológicas como discurso social: sirve para dotar de cohesión a una determinada comunidad, pero, a la vez, también para abrir fracturas en los cimientos sobre los que se asienta esa misma colectividad, fomenta unidad y proporciona señas de identidad a un cierto conjunto al mismo tiempo que es un lugar idóneo para practicar la crítica de los valores y modelos que regulan la vida social de ese mismo grupo; es el agua del molino inevitablemente atraída hacia el centro y, a la vez, el caudal del estuario que busca el horizonte abierto de las orillas. En

cualquier caso, también como discurso social, podría decirse que la literatura supone un viaje hacia la soledad y el silencio, hacia la pérdida, cuando no la negación, de su propia voz —que es puesta en juego en cada instante— y su propio rostro dado el lugar, ahora sí, absolutamente marginal y periférico que ocupa dentro de las Humanidades, disciplinas a las que ya de por sí se les dedica un espacio más bien reducido en el circuito de los discursos sociales y las materias académicas; pérdida, disolución, eliminación de las propias señas de identidad, la literatura, como señala Foucault en *El pensamiento del afuera*, “es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo” (Foucault, 1997: 12), un lenguaje que se niega a reconocerse en la imposición de unas particulares y prefijadas señas de identidad. La situación de la literatura en dicho circuito es así similar a la que ocupan los colectivos más pobres y miserables en cualquier sociedad: tendencia a la eliminación dentro de la exclusión, marginación reducida.

Es sabido que la poesía no es una cuestión de buenos o malos sentimientos; la poesía, lo han repetido muchos después de Bécquer y Mallarmé, es un asunto de lenguaje y es preciso, pues, desterrar de una vez por todas la idea que relaciona inexorablemente la poesía con los sentimientos o las emociones que un determinado sujeto (el autor del texto, la persona que lo firma) pueda experimentar. Se escribe, sí, como recordaba Lacoue-Labarthe (2006), a partir de una conmoción, una perturbación, a partir del deseo de transformación de una determinada realidad, pero esa situación inicial debe vestirse (y todo vestido oculta algo) con palabras, porque eso —palabras y no otra cosa— es lo que leemos en los textos literarios; esto, sin embargo, no niega el hecho de que la poesía emerge allí donde un lenguaje en exceso gramaticalizado se retira, da paso a la suspensión del habla y, con ella, a la posibilidad de la palabra, la eventualidad incierta de la poesía. Derrida, a la luz de Hans-Georg Gadamer, señala:

“El poema constituye, sin duda, el único lugar propicio para la experiencia de la lengua” (Derrida, 2009: 14), una experiencia imposible e intraducible en la medida en la que pretende dar cuenta de un acontecimiento sorprendente e inaudito.

¿Qué realidad expresa la poesía?, ¿qué grado de certeza o autenticidad alcanza la expresión poética?, una expresión que se sostiene muchas veces sobre una base imaginaria y no real. De alguna manera, la experiencia poética podría traducirse en la práctica de las promesas y los deseos pendientes de cumplirse: desdoblamiento de una realidad inicial en una posterior realidad imaginaria que no se deja atrapar, cuyo rostro desaparece al ser contemplado y cuya palabra es solo el anuncio de una voz futura, la señal de una realidad todavía no alcanzada. Presencia por ausencia, la experiencia de la poesía consiste en gran medida en la usanza del margen, el alejamiento del centro y el vaciado de uno mismo, el hábito del viaje que irremisiblemente ha de conducirnos hacia la soledad y el silencio, esos lugares en donde uno encuentra el sentido del mundo en la distancia de sí mismo y en la disolución de la palabra; aproximarse a lo imposible —más por prohibido que por inconquistable—, eso que a veces comparte territorio con lo indecible, ahí radica lo esencial de la aventura poética. Probablemente no haya ninguna otra actividad tan consciente de la pérdida como la poesía, esa acción consistente en superponer, como diría Juarroz (2000), realidad (una realidad imaginaria, no ficcional) a la realidad, una discursividad que en la creación de sus propias imágenes conlleva sin embargo el estigma y la señal premonitoria de su misma destrucción. Como ha escrito Foucault (1999: 116): “Tener una imagen es pues renunciar a imaginar”, o Edmond Jabès (2004: 26): “Escribir es lo contrario de imaginar”, es decir, en la imagen se materializa y se detiene la potencia imaginaria.

Una experiencia, la de la poesía, en todo caso, extrema y terminal, abordada en el borde, ese punto incierto en el que la imaginación fructifica al detenerse en una imagen y una razón discursiva comienza a realizar su trabajo, una diligencia llevada a cabo en la orilla, ese lugar de nadie, inestable, localizado entre la tierra y el agua, ese territorio de frontera que ha de enfrentarnos al sentido último de la soledad y el silencio, una soledad en la que nos encontramos desposeídos, vaciados incluso de nosotros mismos, un silencio que no cesa de golpear con su nada en la membrana de nuestros tímpanos. Porque, aun que se viva en compañía y rodeado de voces, se muere en silencio y soledad. La experiencia poética representa en este sentido la constatación de una idea del acabamiento y la disolución, se funda —por utilizar un término muy utilizado por cierta jerga posmoderna— como un simulacro de la muerte. Se escribe, en parte, para dejar constancia de una pérdida y la conciencia de esa pérdida es un rasgo esencial de nuestra identidad fingida: somos así lo que ya hemos sido, aunque también y, quizás, sobre todo, lo que deseamos ser, construcciones que solo tienen cabida en esas dimensiones imaginarias que fundan la memoria y el deseo. A la luz de la conocidísima aserción rimbaudiana que relata el viaje desde el yo a la otredad, al calor del citadísimo aserto “O poeta é un fingidor” (Pessoa, 2018: 160), Eduardo Milán señala el hecho de que “toda identidad es fingida” (Milán, 2004: 19).

La palabra poética —siendo un decir escrito, esto es, en términos platónicos, clausurado, muerto— es al mismo tiempo un decir fundacional, abierto al futuro y al porvenir, un habla que se inaugura a la vez como un comienzo y un final, como un lenguaje de los orígenes y las aniquilaciones.

La poesía conoce bien ese riesgo, la medida del abismo; en ella el sujeto ha desaparecido, ha hecho mutis por el foro, se ha hecho presente bajo la forma de una ausencia: “l'écriture est absence et la page blanche, présence” (Jabès, 1997: 305); en ella nada se afirma ni se

niega, ninguna realidad se asienta, solo el deseo interviene como una línea de fuga que alumbra la deriva de un porvenir que se mantiene inalcanzable; la poesía nada nos garantiza, nada en realidad nos da si no es la promesa de una posibilidad, en ella todo es posible, sobre todo cuando, como sostiene Blanchot, se presenta “como la aventura que ella debe esencialmente ser, cuando se expone, sin garantía ni certidumbre, a la libertad de lo que todavía no está sino por venir” (Blanchot, 1999: 35), una libertad salvaje que aún no ha sido domesticada en la cárcel del lenguaje descrita por Nietzsche, una libertad irrespirable que indica la medida intransitable y el horizonte abisal de nuestro ser. A partir de ahí, creo que eso que comúnmente se entiende por “ser poeta” consiste en experimentar un tipo de maldición que implica mantener una relación riesgosa e incondicional hasta el extremo con el lenguaje, una conexión riesgosa que han resistido muy pocos y en la que algunos se han dejado la vida.

¿Qué hacer entonces?, ¿desandar el camino que asciende a la montaña y ensayar un nuevo principio?, ¿gritar, callar, atisbar el fondo del abismo?, ¿enfrentarnos a ese susurro turbador que es el silencio...? Vivir es aprender a perder y a escuchar las palabras que han de dejar testimonio de la muerte de un pensamiento, pisar el húmido con el que se abonarán futuros senderos por los que otras vidas se extenderán, escuchar también el canto del cuclillo, el movimiento nervioso de una garza blanca sobre la nieve, el rumor callado de la cordillera; vivir es aprender a morir para así imaginar una vida más honda e intensa, pasar de largo (como el rocío que cubre la hierba y se evapora al salir el sol), suspender la vida en un punto y luego hacerla saltar por los aires con la técnica precisa del dinamitero, mirar las palabras como quien contempla los fragmentos con los que intentar la reconstrucción de una arquitectura desde las ruinas, acaso los signos reveladores de una biografía que ingenuamente trata de so-

brevivir a su propio final, mirarlas, y luego dejarlas esca par, transitar por un malpaís de agua y ceniza hasta dar con la materia de todos los exilios, la abundancia de todas las pérdidas, el lugar en el que el frío se desangra en su inacción. A algo de esto se refería Derrida cuando, a la luz de la tradición que inaugura Platón, recordaba que filoso far podría consistir en congraciarse con la muerte y afir maba que “aprender a vivir debería significar aprender a morir” (Derrida, 2006: 22).

En todo caso, si lo natural es callar, ¿por qué hablar?, ¿por qué escribir?, ¿por qué quebrar el orden original del silencio con el sonido encallado de las palabras? Como muy bien recuerda Emerson (2009: 235): “El camino de las cosas es silencioso”. La poesía, sin ser muda, es silenciosa, huye del ruido. Escribir solo cuando sea inevitable, cuando estemos atrapados y no quepa otra salida, aun con la certeza de que el conocimiento del mundo, como pen saba Paul Celan, es deudor del conocimiento de las pala bras, con la trémula esperanza de que al final, después de todo, haya alguien ahí, a la escucha, en silencio, custo diando las palabras veladas, esas que todavía no han te nido la oportunidad de nombrar el acontecimiento inquie tante de la singularidad.

Referencias Bibliográficas

- ARISTÓTELES (1982). *Poética*, 4.^a ed., trad., intr. y nn. de J. D. García Bacca. Caracas: Universidad Central de Vene zuela.
- BACHELARD, G. (1985). *El derecho de soñar*, trad. de J. Fe rreiro. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1989). *La llama de una vela*, 2.^a ed., trad. de H. Gola. Barcelona: Laia / Monte Ávila.

- BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio*, 4.^a reimpr., trad. de E. de Champourcin. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1999). *La intuición del instante*, 2.^a ed., trad. de J. Ferreiro. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, M. (1968). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1981). *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, trad. de A. Ruiz de Samaniego, nota de presentación de J. Jiménez. Madrid: Tecnos.
- DE MAN, P. (1990). *Alegorías de la lectura*, trad. de E. Lynch. Barcelona: Lumen.
- DERRIDA, J. (2006). *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, trad. de N. Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, J. (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, trad. de I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- DINOUART, J. A. (2003). *El arte de callar*, 4.^a ed., trad. de M. Armiño. Madrid: Siruela.
- DURAND, G. (1994). *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*, trad. de M. Ju rado. Madrid: Akal.
- EMERSON, R. W. (2009). *Obra ensayística*, trad. y pról. de C. Jiménez Arribas. Valencia: Artemisa Ediciones.
- FOUCAULT, M. (1997). *El pensamiento del afuera*, 4.^a ed., trad. de M. Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*, ed. de M. Morey. Barcelona: Paidós.
- JABÈS, E. (1997). *Le Livre des Questions, II*. París: Gallimard.

- JABÈS, E. (2004). *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*, trad. de D. Villanueva. Madrid: Arena Libros.
- JABÈS, E. (2005a). *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho*, trad. de B. Díez Zearsolo. Madrid: Arena Libros.
- JABÈS, E. (2005b). *El umbral. La arena. Poesías completas 1943-1988*, trad. de J. Escobar. Castellón: Ellago Ediciones.
- JOUBERT, J. (2007). *Sobre arte y literatura*, ed. y trad. de L. E. Rivera. Cáceres: Editorial Periférica.
- JUARROZ, R. (2000). *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2006). *La poesía como experiencia*, trad. de J. F. Mejías. Madrid: Arena Libros.
- MILÁN, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MOUNIN, G. (1984). *La literatura y sus tecnocracias*, 1.^a re impr., trad. de J. Aguilar Mora. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- NOVALIS (1985). *Himnos a la noche*, ed. bilingüe, trad. de J. M. Valverde, intr. de R. Argullol. Barcelona: Icaria.
- PESSOA, F. (1987). *Sobre literatura y arte*, trad. de N. Extremera, E. Nogueras, L. Trias y P. Gollonet. Madrid: Alianza Editorial.
- PESSOA, F. (2018). *El poeta es un fingidor. Antología poética*, ed. bilingüe de Á. Crespo, Madrid, Cátedra.
- SALDAÑA, A. (2008). *Hay alguien ahí*. Zaragoza: Olifante.
- SALDAÑA, A. (2020). "Poesía y otredad", *Piedras lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4, 235-251.
- SHELLEY, P. B. (1986). *Defensa de la poesía*, ed. bilingüe, trad. y pról. de J. V. Selma. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62.
- TABAROVSKY, D. (2010). *Literatura de izquierda*. Cáceres: Editorial Periférica.

LA QUERELLA DE LAS MUJERES EN LA DECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO PATRIARCAL

Mercedes Arriaga Flórez
Eva María Moreno Lago
Universidad de Sevilla

La Querella de las mujeres como transformación del imaginario patriarcal

En la red intertextual que se produce en la cultura del Humanismo y Renacimiento, conocida como la Querella de las Mujeres, participan escritoras y escritores europeos, que en el terreno de lo imaginario simbólico confrontaban una “visión del mundo” misógina, de corte medieval y clerical, contra la nueva concepción humanista laica que concedía a las mujeres un papel relevante, aunque fuera siempre subordinado al hombre, en la sociedad, la cultura y, sobre todo, en la familia. Estos textos siguen de cerca el desarrollo de un discurso social más amplio, del que pueden considerarse “suplementos” (Angelot, 2015), en torno a las mujeres y al rol que se les asigna, especialmente en la cultura.

El imaginario colectivo en el que se elabora el sentido y la narrativa sobre la vida de una determinada sociedad también está atravesado por la categoría de género puesto que en él co-existen imaginarios femeninos¹ y masculinos

¹ En opinión de Rebolledo podemos considerar como imaginario femenino “el conjunto de imágenes, símbolos y representaciones míticas de la mujer como miembro de una comunidad, las cuales habrían sido producidas por las mismas mujeres como expresión de su particular forma de existir como grupo, dentro de

La Querella de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal

que se asocian, se incluyen, pero también se contradicen y se oponen. En la Querella de las Mujeres la identidad de género de escritores y escritoras, que tiene como base el cuerpo sexuado, reelabora simbólicamente la cultura a partir de categorías de sentido y de significación (Rebolledo, 2006). Se producen de tal suerte transformaciones sociocognitivas en esas mismas identidades, en los géneros literarios, imágenes, símbolos y representaciones de hombres y mujeres. Los textos de la Querella constituyen heterodoxias que corroen la lógica del discurso dominante patriarcal poniendo de manifiesto su incoherencia, sus contradicciones y sus arbitrariedades.

En los orígenes del debate, figura la idea de los pedagogos humanistas de extender la educación también a las mujeres que llevó, en sustancia, a concederles una dignidad intelectual antes negada, rompiendo así con la herencia biológica sostenida desde el discurso médico y filosófico, que proclamaba la inferioridad también mental de las mujeres². Las escritoras italianas humanistas que es criben o declaman en latín o griego se constituyen como ejemplos vivos que desmienten la “naturaleza” femenina, descrita desde los filósofos y médicos griegos, pasando por los padres de la iglesia, como torpe, simple, incapaz, imbecilissimas sexus. Entre ellas y los iconos y personajes femeninos presentes en los catálogos de mujeres ilustres o en los manuales de conducta dirigidos a mujeres, se produce un choque de imágenes, conceptos, símbolos en el que las escritoras luchan por afirmarse como mujeres “singulares”, adjetivo entendido en su doble acepción de individuales y de excepcionales.

una sociedad” (Rebolledo, 2006).

²Según Bourdieu, “la división del mundo basada en referencia a las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción, actúa como la mejor fundada de las ilusiones colectivas” (Bourdieu 1980: 366).

Contra las representaciones serializadas de los catálogos compilados por hombres, como el *De mulieribus claris* (1362) de Boccaccio, donde las mujeres atienden a diferentes personificaciones de arquetípicas esencias de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva, personajes símbolos de vicios o virtudes, o contra los manuales de conducta, como el de Francesco Barberino, *Reggimento dei costumi di donna* (1320) que las clasifica en grupos de solteras, vírgenes, casadas o viudas, las escritoras humanistas afirman su identidad personal saliendo de lo indiferenciado colectivo femenino para entrar en lo particular e intransferible masculino. A las escritoras les resulta problemático identificarse con estas figuras que encarnaran las virtudes más apreciadas por la sociedad patriarcal: el silencio, la castidad, la modestia y la belleza, que comportan la obediencia y la renuncia de sí misma en pos de ser lo que Simone de Beauvoir (1981) llama “cuerpo (real o simbólico) para otros”.

Si los escritores convierten las mujeres reales del pasado en iconos, las escritoras realizan la operación contraria, convirtiendo en mujeres encarnadas los iconos, despojándolas de su carácter estereotipado para devolverles una humanidad que les había sido negada. Así para Christine de Pizan (1364-1430) figuras como Circe o Medea “fueron mujeres que se equivocaron mucho porque amaron mucho”, concediendo un status privilegiado al error, como instrumento de transformación y de indagación de la experiencia personal.

Louise Labé (1525-1566) parece recoger esta idea y, dirigiéndose a sus interlocutoras, escribe: “Damas, no me culpéis si es que he amado,/si es que he sentido antorchas mil ardientes/ mil fatigas y mil penas mordientes” (Labé 2011: 45), considerando la equivocación como una forma de afirmación vital, que desmonta las rígidas categorías binarias de la cultura patriarcal en la que solo existe el

*La Querrela de las Mujeres en la deconstrucción
del imaginario patriarcal*

acierto o el error, en las que se pierden todos los matices intermedios.

No se queda atrás Teresa de Cartagena (1420/1435 - ¿?) que en su libro *La arboleda de los enfermos* (1481), pone en el mismo plano del resto de los humanos a quienes sufren discapacidades como ella, sorda de nacimiento. No solo liberándoles de la culpa de sus malformaciones, sino atribuyéndoles un mayor amor de Dios, cuya prueba es su libro que, según ella, le fue dictado por el sumo sacerdote al oído.

Las escritoras lucharon con sus textos y sus palabras por incluir en el imaginario colectivo la diversidad, al pugnar por incluirse a sí mismas en los sistemas de representación con la otredad o la diversidad que ellas mismas encarnaban. Todas ellas tuvieron que enfrentarse a un sistema que las negaba como sujetos y que las apartaba de la cultura, no solo en cuanto mujeres, sino y, sobre todo, en cuanto “diferentes” y, también, en cuanto potenciales “disidentes”.

Desplazamientos en la auctoritas

Si el autor es, como sostiene Foucault (1984), una función cultural que como sistema de inclusión aglutina los saberes previos (géneros literarios, corrientes filosóficas, etc.), las escritoras van a tener que colocarse en ellos trasgrediendo los códigos literarios y contestando algunas de las ideas firmemente arraigadas en la cultura. Por otra parte, como sistema de exclusión, la función de autor rechaza las biografías de las escritoras al no cumplir las androcéntricas reglas vigentes que no contemplaban, por ejemplo, la figura de la escritora como mujer casada, que se ocupaba al mismo tiempo de la casa y de la literatura como Cassandra Fedele (1465-1558) o Laura Cereta (1469-1499).

Las escritoras redefinieron el paradigma de la auctoritas, que muchas veces les fue negada por sus contemporáneos o por la crítica póstuma, sustituyendo las figuras masculinas que reúnen la influencia, el poder y el prestigio con otras femeninas, lo que instaura una cadena de mujeres promotoras y garantes de la cultura, pero también una vinculación entre ellas a través de los textos literarios. Estas posturas desacatan el orden hegemónico establecido que concede a los hombres el poder de la autorización o desautorización en la cultura.

La re-apropiación de los códigos amorosos en la escritura, cuya tradición oral era femenina, en la Península Ibérica, con las poetisas de Al-Andalus (s XII al XIII), en Occitania con las Trobairitz (XII) y en Italia con poetisas como Monna Nina siciliana (siglo XIII), ofrecen en poesía los primeros ejemplos de este cambio en la representación de la autoría, en el que las figuras masculinas (autor y yo que habla en el texto) no solo quedan descentradas o sustituidas por las femeninas, sino que este cambio comporta también un desplazamiento en los valores éticos, estéticos y emocionales.

En estas tres generaciones de poetisas, el código amoroso queda transformado por la utilización de un yo poético femenino que, rompiendo el código del silencio impuesto a las mujeres, expresa sus sentimientos (“siento tal amor por ti que si los astros lo sintiesen/ no brillaría el sol, ni la luna saldría, /ni las estrellas emprenderían su nocturno viaje”, Wallada bint al-Mustakfi, siglo XI), sus deseos eróticos sin ninguna clase de pudor (“Mucho me place, desde que sé que es el más valiente/ aquel que más deseo que me posea”, Condesa de Día, siglo XII), o sus opiniones políticas (“Contempla, Señor, tu rebaño alrededor/ Ceñido por lobos que pretenden devorarlo;/Contempla cómo se extingue todo el honor de Italia/Porque en otro lugar habita el gran Pastor, Ortensia de Guglielmo, siglo XIV), contradiciendo de esta forma el canon de la lírica

amorosa petrarquista que presupone una mujer idealizada, alejada de toda realidad social o cotidiana, objeto de amor y veneración, pero muda (Cox, 2013).

En la poesía petrarquista la irrupción de este yo femenino, que va a ocupar el lugar de la enunciación sustituyendo al poeta, tiene consecuencia no solo la aparición de un doble retrato femenino en el soneto, que recoge la imagen de la poeta y la de la mujer alabada, interlocutora y, a veces, destinataria real del texto, sino también la materialización de un imaginario en el que se establece un “aparato de conmemoración y legitimación de edificación y enseñanza” (Angelot, 2015: 270), protagonizado por mujeres. Ambas, la poeta y su amiga o conocida alabada, que dan unidas en la inmortalidad que produce la poesía, eludiendo así el carácter inmanente impuesto a la condición femenina, que cancela nombres y hechos de mujeres.

La poesía dirigida a otras mujeres por las poetas petrarquistas, acusadas por la crítica literaria de “oportunismo”, de no responder al tema amoroso *tout court* y tachadas de escribir sonetos “de ocasión”, en realidad explora universos nuevos de significación para lo femenino.

Podemos encontrar un ejemplo en el primer libro de *opere toscane* (1569) de Laura Battiferri (1523-1589) en el que los nombres propios de las mujeres elogiadas se escriben con mayúsculas y se convierten en caligramas en los que la *interpretatio nominis* despliega una gran variedad de significados simbólicos etimológicos y míticos.

La intención de Battiferri es que esos nombres que den grabados en la memoria colectiva para que no puedan ser olvidados, devolviendo así a cada una de sus interlocutoras su singularidad y personalidad. Al unir su nombre al de ellas está autorizándose, de hecho, como autoritas con el poder de consagrarlas y consagrarse como monumentos para la posteridad. En el soneto dedicado a Leonora de Toledo escribe:

A Vos, real dama, consagro y doy,
aunque vil mérito frente al valor vuestro,
esta mano, esta pluma y esta tinta amaestro, y
si alguien he sido, seré o soy.

Si solo el sonido de mi musa pudiera igualar hoy
lo que pienso de Vos, que a otros no nuestro,
como gloria y honor del siglo nuestro
diría lo que razonando en el corazón voy.

Y quizás como quién en el Sorga
cantando elevó el laurel a tanto honor,
siempre iría volando a cualquier lado,

que Vos cuál sol, que al ciego mundo otorga
luz, con vuestro dulce noble esplendor
claridad aportaríais a mi oscuro legado
(Arriaga, Cerrato, 2020: 73).

Por otra parte, en el imaginario poético de Laura Batiferri muchas de las mujeres sobre las que escribe (Virgínia Varano della Rovere, Eleonora di Toledo, Vittoria Farnese, Leonora Cibo de Vitelli, etc.), demuestran la excelencia femenina y, por tanto, son colocadas como axis mundi, diosas paganas o vírgenes María. Representadas bajo las metáforas del sol como centro del universo en el plano simbólico de idealización, pero también bajo las formas mundanas del princeps optimus, estas mujeres saben gobernar y gozan del público reconocimiento de sus súbditos por sus cualidades personales.

Si nos trasladamos a la prosa, la afirmación de las escritoras como autoras-creadoras y, por tanto, como origen y propietarias de la creación de su obra, podemos encontrarla en géneros tan dispares como las memorias o los tratados filosóficos. Muchas veces el discurso de apropiación responde a un anterior intento de deslegitimación. Teresa de Cartagena, Laura Cereta, Tullia D'Aragona

(1510-1556), e incluso el grupo de poetisas marquesanas del siglo XIV (Ortensia de Guglielmo, Eleonora della Genga, Giustina Levi Perotti, Livia del Chiavello y Elisabetta Trebbiani) van a verse despojadas de su autoría por parte de grupos que ostentan el poder cultural, haciéndose portadores de una opinión pública socialmente aceptada que desautoriza a las mujeres en la escritura. Por tanto, las (re)afirmaciones de estas escritoras, dichas y contradi chas, trascienden el texto literario para desafiar directamente la función de autor y la autoridad patriarcal que la sustenta (Luna, 1995). Como escribe Teresa de Cartagena:

Muchas veces me es dado a entender, vir tuosa
señora, que algunos de los prudentes varones y,
también, hembras discretas se maravillan o se
han maravillado de un tratado que, con la
gracia divina administrando mi flaco
entendimiento femenino, escribí mi mano (...)
Y de esto se ha seguido que la obra femenina y
de poca sustancia, que digna es de reproche
entre los hombres comunes, con mucha razón
sería hecha digna de admiración en la
aprobación de los hombres singulares y
grandes, pues el prudente no se mara villa sin
causa cuando ve que el necio sabe hablar
(Cartagena, 1967: 52).

Teresa apunta ya la existencia de un nuevo público masculino de educación humanista que puede desafiar los convencionalismos sociales en torno a las capacidades femeninas. Estos hombres, “singulares y grandes”, son los que van a convertirse en mecenas y aliados de las escritoras y los que introducen en sus obras nuevas imágenes de lo femenino.

La autoría como fuente de verdad, en contra de las versiones de otros, se propone en las Memorias (1404) de

ejemplo del complejo entramado entre verdad, identidad y escritura autobiográfica, pero sobre todo, un texto marcado por la auto-afirmación de un yo femenino que se legitima a sí mismo en la escritura, a través del recurso retórico de la comparecencia ante un tribunal:

Yo, Doña Leonor López de Córdoba.... juro por esta significanza de \dagger en que yo adoro, como todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi y pasó por mí y escribolo a honrra y alabanza de mi Señor Jesu Christo e de la Virgen Santa María su madre que lo parió... [...] es mi intención que quede por memoria, mandélo escrevir así como vedes (Ayerbe Chaux, 1977: f. 195).

No podemos dejar de leer en estas palabras el eco de una rebeldía a las normas sociales establecidas en el siglo XV en el que vive su autora, en el cual la palabra de las mujeres ante los tribunales tiene un escaso valor testimonial. El acto de escribir de Leonor López de Córdoba tiene consecuencias simbólicas de ruptura cultural y social al mismo tiempo, al conceder licencia a un sujeto mujer doblamente desautorizado: a hablar en público y a ofrecer su versión de los hechos, que se enfrenta, además, con la “versión” oficial del poder.

Paralelamente, Christine de Pizan, en su Ciudad de las damas (1404), se autoriza a sí misma a ofrecer una versión diferente de las mujeres en general y de algunas figuras del pasado, en particular, con la ayuda de tres damas: Razón, Rectitud y Justicia. Utilizando las alegorías femeninas de forma consciente, sustituye los modelos de auctoritas masculinos, presentándolos como incongruentes, mientras que la personificación de estos valores femeninos abstractos la ayudarán a desenmascarar la verdad (Caraffi, 1998).

En la Alemania del siglo XII, Hildegarda de Bingen (1098-1179), abadesa del monasterio de Rupertsberg, se había rebelado contra la autoridad eclesiástica, utilizando

como argumento la validez de la palabra y de la voluntad de las mujeres, quienes cuentan para ella con una ratificación divina superior a la de cualquier poder masculino terreno:

Vosotros y todos los prelados, debéis tener cuidado antes de cerrar con un juicio la boca de una asamblea [la de las monjas de su monasterio] que canta a Dios, y prohibirle celebrar y recibir los sacramentos. Velad para que Satán, que arranca al hombre de la armonía celeste y de las delicias del paraíso, no os equivoque en vuestros juicios (Martinengo, 2000: 44).

Muchas escritoras místicas recurrirán al derecho a “verbalizar la vivencia en femenino del amor divino que las vinculaba directamente a lo absoluto sin mediaciones masculinas” (Cortes, 2016: 159), dando lugar a un imaginario simbólico ginecocéntrico. El desatado a la regla del silencio no solo trae como consecuencia la aparición de las palabras de las mujeres en géneros literarios hasta ahora prohibidos para ellas, como la filosofía, sino también marca un movimiento de rechazo a lo “ya dicho” sobre y en contra de ellas, a una tradición de pensamiento y, en última estancia, a un grupo determinado de hombres que la abanderan.

Si el Humanismo y Renacimiento suponen una vuelta a la filosofía griega, entre las escritoras y los escritores que participan en la Querrela de las mujeres este retorno marca el inicio de una contestación y de un conflicto que se desarrolla en el campo dialéctico y estilístico. En líneas generales, Aristóteles será encausado por sus ideas misó-

ginas, mientras que Platón será utilizado en disquisiciones filóginas, pero en muchos textos los argumentos de ambos se mezclan y se entrecruzan, dando lugar a enrevesados y paradójicos razonamientos como el de que las mujeres son “superiores porque inferiores” (Daenes, 1983).

poético a contrastar el imaginario social androcéntrico en el que las mujeres ocupan los márgenes a través, precisamente, de la afirmación de su superioridad. El imperativo del silencio se invierte y se lanza contra los hombres desde una clara posición de autoridad:

Callad, no digáis que Naturaleza
solo en hacer varones se recrea,
mientras que a las mujeres no da idea
ni con gana, cuidado, ni agudeza
(Arriaga, Cerrato, Rosal, 2013: 95).

Christine de Pizan y Laura Cereta acusan directamente a ciertos hombres de haber generado una cultura adversa a las mujeres, es decir, señalan la auctoritas masculina como una forma de opresión y violencia contra las mujeres. Si la primera, en la Ciudad de las damas, construye una muralla imaginaria para proteger a las mujeres de los prejuicios misóginos, la segunda lanza un ataque verbal violento y apasionado contra los enemigos de las mujeres, utilizando fórmulas lingüísticas inapropiadas en una mujer:

Pienso que deberían cortarles las lenguas en
tiras, y que sus corazones deberían ser tro
ceados en pedazos, a aquellos hombres que son
de mente tan perturbada, y cuya rabia está tan
increíblemente inflamada de envidia vulgar, que
niegan, con ignorantes clamores, que una mujer
pueda dominar los elementos

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales - 79

*La Querrela de las Mujeres en la deconstrucción
del imaginario patriarcal*

más elocuentes de la oratoria latina (Cereta,
2020: 63).

Las escritoras que adoptan actitudes viriles, tomando la palabra y contestando la auctoritas masculina, rompen con el “artefacto útil” (Bourdieu, 1998: 22) al sistema de dominación de “mujer femenina”. Paralelamente, los escritores de la Querrela hacen lo propio con el de “varón viril”. Alessandro Piccolomini utiliza también esta representación de hacer callar al enemigo de las mujeres, aten

tando contra su virilidad³, ofreciendo a sus lectoras argumentaciones y ejemplos en el prólogo del Dialogo della be lla creanza delle donne (1539).

Porque ya sé que con el escudo de vuestras virtudes os basta para defenderos contra cualquiera; en cuyo escudo la punta de las lenguas venenosas no puede hacer mella. Aunque a veces ocurre que las malas lenguas entre los que tienen un punto de juicio no dañan a una mujer. Sin embargo, hay otros que, sin considerar las cosas minuciosamente, dan gran fe de lo que oyen, y por eso puede decirse que en tales casos las defensas no sobran, que yo hago continuamente de vuestro honor (Piccolomini, 1944: 22).

La refutación de algunos autores, considerados prestigiosas autoridades, y la constitución de un saber propia mente femenino preside *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pizan, quien pone de manifiesto el sesgo de género y la manipulación a la que están sometidos todo saber y toda tradición cultural. A través de las miniaturas que pinta para su libro, recurre a la estrategia de utilizar

³ Siguiendo a Bourdieu, “la virilidad es una noción evidentemente relacional, constituida ante todo para los otros varones y contra la femineidad, en una suerte de miedo a lo femenino” (Bourdieu, 1998: 59).