



# LA TERCER ORILLA

#25

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES

Fotografía Laura Lucía Serrano

# LA TERCERA ORILLA

Revista de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes

Universidad Autónoma de Bucaramanga

ISSN 2145-7190 - #25 - DICIEMBRE 2020

## CONTACTO

### CORREO ELECTRÓNICO INSTITUCIONAL

laterceraorilla@unab.edu.co

### TELÉFONO

6436111 Extensiones 320-393

### OPEN JOURNAL SYSTEM

<https://revistas.unab.edu.co/index.php/aterceraorilla/index>

### PÁGINA EN FACEBOOK

<https://www.facebook.com/tercera.orilla>

### EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

<https://www.twitter.com/LaT3rceraOrilla>

### DIRECCIÓN

Avenida 42 # 48 - 11, Bucaramanga - Santander - Colombia

### CORRECCIÓN DE ESTILO

Biteca SAS

### DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Biteca SAS

Diana Marcela Pinilla Nieves

### EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Publicaciones UNAB

### FOTOGRAFÍA Y PORTADA

Laura Lucía Serrano

Ilustración digital

Las opiniones en los artículos de la revista, no vinculan a la institución, sino que son de exclusiva responsabilidad de los autores, dentro de los principios democráticos de la cátedra libre y la libertad de expresión consagrados en el artículo 3º del Estado General de la Corporación Universidad Autónoma de Bucaramanga.

## RECTOR:

Juan Camilo Montoya Bozzi

## VICERECTORA ACADÉMICA:

Eulalia García Beltrán

## VICERECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO::

Javier Ricardo Vásquez Herrera

## DECANO FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES

Santiago Humberto Gómez Mejía

## .PRESIDENTE JUNTA DIRECTIVA UNAB

Rafael Ardila Duarte

## EDITOR

Julio Eduardo Benavides Campos

## COMITÉ CIENTÍFICO

Felipe Cárdenas. Universidad de la Sabana, Colombia

Alfonso Cárdenas. Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

Roberto Sancho Iarrañaga. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

Ángel Nemesio Barba. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

## COMITÉ EDITORIAL

Julio César Goyes. Universidad Nacional de Colombia, Colombia

María Teresa Quiroz. Universidad de Lima, Perú

Jesús Arroyave. Universidad del Norte, Colombia

María Piedad Acuña. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Erika Zulay Moreno

Julio Eduardo Benavidez Campos

Adriana Marcela Carvajal Quintero

Joyce Mildred Pérez Ospina

Hilda Lorena García Rodríguez

Ella Carolina Cardona

Santiago Emilio Sierra

Docentes Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

## TABLA DE CONTENIDOS TERCERA ORILLA #25

### EDITORIAL

Julio Eduardo Benavides Campos

3

### RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

POÉTICAS DEL DESARRAIGO EN COLOMBIA: UNA MIRADA SEMIÓTICA Y ANTROPOLÓGICA A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS URBANOS EN LA POESÍA. EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA DEN FINALES DEL SIGLO XX Y PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

Claudia Patricia Mantilla Durán

4

CUERPO EN LA COMEDIA QUE ES CUERPO. EL CUERPO DEL ACTOR EN LA COMEDIA Y SU FUNCIONALIDAD A TRAVÉS DE "EL JUEGO" EN LA COMEDIA DEL ARTE.

Igor Raphael Martínez Rebolledo

16

### REFLEXIONES

EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

Francisco García Acevedo

26

BORGES Y LA BIBLIOTECA DE ABEL: HEXÁGONOS DEL ESTRUCTURALISMO Y DEL POSTESTRUCTURALISMO

Mónica Galindo González

35

EL PIANO DE JUGUETE Y SU ARRIBO AL CIRCUITO DE LA MÚSICA DE CONCIERTO

Leticia Molinari

44



## EDITORIAL

La edición 25 de La Tercera Orilla cierra un año que definitivamente cambió muchas de nuestras formas de hacer las cosas, desde nuestros encuentros en las relaciones personales, hasta la forma de trabajar. En este sentido, todos tuvimos que asumir el reto de adaptarnos, con las dificultades que surgieron de la mano del reto planteado. Es en ese contexto que este número de la revista reafirma la voluntad de seguir trabajando en la labor de editar y publicar los distintos aportes que, desde los campos de las ciencias sociales, las humanidades y las artes, se han venido haciendo desde tiempo atrás en esta revista.

En este número, retomamos un aspecto que se torna vigente en el contexto de reafirmar la necesidad de construir la paz a partir de una historia impregnada de violencias. Es así que el texto Poéticas del desarraigo en Colombia: una mirada semiótica y antropológica a la construcción de sentidos urbanos en la poesía, en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, recoge la manera como lo urbano se vuelve en un contexto propicio de expresión de una sensibilidad que manifiesta una atmósfera urbana cargada de sentidos en los que la violencia toma una forma distinta a la de las vidas segadas por las armas, en la poesía de cuatro poetas colombianas. Y de cómo en sus poemas resuenan las fracturas propias del desarraigo y de una atmósfera violenta en el espacio urbano.

Nuestro segundo artículo, titulado El cuerpo del actor en la comedia y su funcionamiento a través de “el juego” en la Comedia del Arte se adentra en lo particular del cuerpo y su relevancia en “el juego como estrategia para motivar el despertar de las formas creativas en el desarrollo técnico de la comedia del arte”. Dice el autor que el cuerpo del actor es también el cuerpo

del personaje, por ende, un aspecto central en la construcción del mismo conjunto de su expresividad en tanto identidad manifiesta.

La segunda sección está también signada por las expresiones relacionadas con el arte. Un análisis de la relación entre los personajes de la novela del escritor Juan Rulfo, Pedro Páramo, subraya la profundización en la relación que, dentro del relato, se construye en los personajes de Pedro Páramo y Susana San Juan, como figuras antagonistas y mutuamente dependientes una de otra. Un segundo artículo de esta sección nos lleva a transitar por la obra de José Luis Borges, de quien se retoma el caso de La biblioteca de Babel como forma que expresa las concepciones que tuvieron lugar en la emergencia del pensamiento estructuralista y posestructuralista, lo que evidencia la capacidad de Borges para “escribir cuentos como si conformaran un espacio de juego”. Se cierra la segunda sección de la revista, con un texto que retoma el juego, pero desde un instrumento musical, El piano de juguete y su arribo al circuito de la música de concierto en el que hace una mirada sobre el ascenso del juguete al plano musical artístico y del interés que se despertó en torno a sus posibilidades creativas en el plano profesional.

Esperamos que este número reedite lo que nuestros lectores han venido encontrando, un espacio en el que la dimensión argumentativa de las disciplinas científicas y las sensibilidades propias de las distintas expresiones artísticas y colectivas son puestas en común a una comunidad académica y artística.

**Julio Eduardo Benavides Campos**

*Editor*

**POÉTICAS DEL DESARRAIGO EN COLOMBIA: UNA MIRADA SEMIOTICA Y ANTROPOLOGICA A LA CONSTRUCCION DE SENTIDOS URBANOS EN LA POESIA, EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA DE FINALES DEL SIGLO XX Y PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI**

Claudia Patricia Mantilla Durán

# POÉTICAS DEL DESARRAIGO EN COLOMBIA: UNA MIRADA SEMIÓTICA Y ANTROPOLÓGICA A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS URBANOS EN LA POESÍA, EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA DE FINALES DEL SIGLO XX Y PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

## RESUMEN

Este artículo resume las reflexiones más sobresalientes de una investigación doctoral en torno a las poéticas del desarraigo en Colombia. Esta cual tiene como objetivo analizar los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI a partir de los textos seleccionados de cuatro poetas colombianas. Estos poemas constituyen una apuesta escritural por contenidos donde la ciudad y el territorio son protagonistas dentro de alguna de las siguientes categorías de análisis: Ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), Parajes de la violencia, y Evocación de la ciudad perdida y añorada. Todo esto podría reunirse bajo el nombre Poéticas del desarraigo, que atraviesan las dimensiones estética y política. Desde una perspectiva analítica que interroga la

constitución de las ciudades, el lenguaje y las prácticas discursivas, el estudio propone un enfoque integral en el que la literatura y la comunicación dialoguen de manera fecunda y concilien tanto la mirada semiótica como el aporte de la antropología urbanística en una lectura que no se cierre de antemano a nuevas posibles interpretaciones. A lo largo del artículo se observa cómo a partir de dichas poéticas se visibiliza un territorio que ha sido silenciado por la violencia, y cómo la poesía, además de la narrativa, se ha ocupado de ejercer su lúcida mirada en medio de un país cuyo conflicto armado no cesa.

**Palabras clave:** poética, desarraigo, violencia, Colombia, ciudad.

## AUTORES

**Claudia Patricia Mantilla Durán**

**Correo electrónico:** [cmantilla9@unab.edu.co](mailto:cmantilla9@unab.edu.co)

*Magister en Semiótica. Docente e investigadora Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes, Universidad Autónoma de Bucaramanga. Grupo de Investigación Transdisciplinaria, Cultura y Política. El presente artículo se deriva de su tesis para optar el título de Doctora en Comunicación de la UNLP.*

# POETICS OF UPROOTING IN COLOMBIA: A SEMIOTIC AND ANTHROPOLOGICAL WORK AT THE CONSTRUCTION OF URBAN VIEWPOINTS IN POETRY, IN THE CONTEXT OF COLOMBIA'S VIOLENCE AT THE END OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST

## ABSTRACT

This article summarizes the most significant conclusions of a doctoral thesis on the poetics of uprooting in Colombia, its main objective is to analyze the urban viewpoints in selected texts by four Colombian poets that, through hermeneutic processes, can be reconstructed in the context of Colombia's violence between the end of the 20th century and the beginning of the 21st. Their poems are creations wherein the city and the territory are protagonists within one of the following analytical categories: 1. Breaking off and expulsion from the nearby environment (displacement), 2. Places of violence, 3. Evocations of memories of the city that was lost, i.e. what we could subsume under the name of poetics of uprooting: a poetic that crosses the aesthetic and political dimensions. From an analytical perspective that questions analytical perspective that questions the constitution of

cities, language, and discursive practices, the study proposes an integrative approach in which literature and communication dialogue fruitfully and reconcile both the semiotic work and recent contribution to urban anthropology in a text that does not close its repertoire of interpretative possibilities. Throughout this analysis, it is seen how, from the selected poetics, a territory that has been silenced by violence becomes visible, and how poetry, and not only narrative, has contributed to its revealing work in the middle of a country whose armed conflict does not cease.

**Key words:** Poetics, uprooting, violence, Colombia, city

Recibido: 20 de enero de 2020

Aprobado: 30 de abril de 2020

## 1. INTRODUCCIÓN

Poética del desarraigo es el régimen de lo expresable y comprensible asociado a los sentidos urbanos que pueden reconstruirse en el poema y que predicen sobre la violencia en Colombia. Los poemas seleccionados en el presente texto tienen como protagonista a la ciudad que emerge en el contexto de violencia en Colombia a finales del siglo XX e inicios del XXI, bajo tres categorías: Desplazamiento, Paraje de la violencia, y Evocación de la ciudad perdida o añorada. En esta investigación hay un intento de revalorizar el componente estético, comunicativo y político que puede contener la obra de arte, particularmente la poesía. La estética, por tanto, ha de ser vista en un marco ampliado de la realidad, cuyo eje central es la comunicación del territorio urbano. Los poemas son analizados a la luz de la semiótica textual y de los estudios de la comunicación y la cultura puesto que así lo exige la compleja realidad en la que se inscriben. De esto que la investigación ponga en diálogo uno y otro enfoque con el fin de profundizar la labor hermenéutica.

La semiótica ha sido acusada –especialmente en algunas regiones académicas y políticas– de no atender al conjunto de la problemática social (porque se limitaría, rígidamente, al estudio de los textos) y los estudios culturales han sido marcados por sus impugnadores por querer abarcar ese conjunto, relacionando flojamente lo que distintas disciplinas habrían acotado y separado con rigor. Y la impugnación toma fuerza cuando se proyecta sobre la complejidad vivida de la cultura contemporánea. (Steimberg, 2001, p.457)

Por lo anterior, esta investigación reúne tanto la mirada semiótica como el aporte de los estudios antropológicos de la ciudad en una lectura interpretativa que profundiza

la realidad. El corpus de la investigación incluye dos generaciones de escritoras que encontraron un modo de expresar su circunstancia y de configurar un universo en el que la ciudad está presente. Este trabajo es una apuesta por visibilizar, en creaciones recientes de la poesía colombiana, una obra trascendente que traspasa el simple registro sociológico de la vida urbana en el país y que permite vislumbrar un modo de decir la ciudad en un contexto de violencia; la expresión de un momento histórico particular en que la ciudad asoma con sus múltiples irrupciones y transformaciones. Estas escritoras son: la poeta bogotana María Mercedes Carranza (1945-2003), la poeta tolimese Mery Yolanda Sánchez (1956), la poeta bumanguesa Luz Helena Cordero (1961) y la poeta barranqueña Andrea Cote (1981). Cada poema propone inquietantes relaciones entre los espacios, los tiempos y los objetos cotidianos por un lado, y los modos de habitar en medio del temor y la barbarie por el otro. Se reconstruyen en lo posible, a partir de los textos seleccionados, los sentidos urbanos que, mediante procesos semióticos enriquecidos por una visión antropológica de la ciudad, se dieron en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI.

## 2. APROXIMACIÓN TEÓRICA

### 2.1 ANTECEDENTES

La ciudad como motivo atraviesa la poesía moderna. “Es difícil pensar la obra de determinados poetas sin las ciudades que, de manera explícita o secreta, celebran o niegan” (Delgado, 2007, p.1). La poesía latinoamericana de los siglos XX y XXI –y la literatura, en general– ha concebido las ciudades más disímiles reflejando un

1. Aunque en los estudios culturales recientes todo asentamiento humano es considerado cultural y, por lo mismo, urbano

tránsito, no siempre armónico, de un país rural a uno urbano<sup>1</sup>. En el poema están las marcas del territorio donde este se creó, el lugar que se volvió herida, el paraje de violencia que partió la vida en dos. Por lo tanto, en la poesía puede rastrearse el significativo giro espacial que ha sobrevenido con el tiempo en las ciudades colombianas.

Al trazar una línea cronológica por los sujetos líricos que han nombrado la ciudad en medio de las tensiones sociopolíticas que atraviesa la historia reciente de Colombia, cabe mencionar los tonos urbanos y contestatarios de la poesía de Luis Vidales en *Suenan timbres* (1926). Por su parte, Aurelio Arturo en la *Balada de la guerra civil* describe el infortunado suceso de la masacre de las bananeras, ocurrido en Ciénaga en 1928. Eduardo Cote Lamus, de la Generación de Mito, en su poema *Bábega*, expresa: “Como si los árboles / de pronto se volvieran horcas. Registra allí la violencia de los años cincuenta, tratada por la novela hasta el punto de convertirse, a veces, en un mal endémico de la literatura colombiana” (Roca, 2003, p.107). Lo mismo sucede con Jorge Gaitán Durán en sus poemas *Esta ciudad es nuestra*, y *El guerrero* (1962), o en el memorable poema de Fernando Charry Lara, *Llanura de Tuluá* (1963). Héctor Rojas Herazo en su novela *Respirando el verano* traza una saga familiar cuyo telón de fondo son nuestras guerras civiles, y describe la marcha de los desterrados en su libro *Las Úlceras de Adán* (1995), donde incluye el poema *Los desplazados*. Emilia Ayarza, en su libro *El universo es la patria* (1962), incluye el poema: *A Cali ha llegado la muerte y*, en su veta ensayística, Juan Manuel Roca expresa cómo han sido abordadas por la poesía las diferentes formas de la violencia en Colombia desde principios del siglo XX, sugiriendo un registro de la violencia partidista, de la delincuencia común, de las guerrillas, del terrorismo de Estado, de eslabones paramilitares y del narcotráfico

(Roca, 2004).

La masacre de hoy borra la masacre de ayer, pero anuncia la de mañana. El creador de poesía tendría que ser muy ciego para que todo ese entorno no se filtrara en su obra (Roca, 2004, p.53).

En su libro *País Secreto* (1987), Roca incluye el poema *Una carta rumbo a Gales* en donde habla del país de la barbarie. Jaime Jaramillo Escobar en *Los poemas de la ofensa* (1967), anuncia la muerte producto de la violencia urbana, mientras que Mario Rivero en *La balada de los pájaros* (2007) expresa nuestra fraticida violencia. Por último, María Mercedes Carranza, en su libro *El canto de las Moscas* (2001) de manera breve y lapidaria habla de la confrontación de un país rural y uno urbano en una extensa historia de masacres por donde transita la muerte.

No cabe duda de que las formas poéticas para representar lo urbano son variadas y se convierten en fuente de análisis alrededor de la pregunta orientadora: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio que ha sido silenciado por la violencia?

## 2.2 NOCIONES CONCEPTUALES

En el análisis es necesaria una aproximación antropológica de la urbe. Lluís Duch en su libro *Antropología de la ciudad* dice que los habitantes “viven y experimentan su espaciotemporalidad bajo una serie de condiciones móviles sometidas sin cesar a contextualizaciones y reorientaciones de su ámbito urbano” (Duch, 2015, p.150). Espacio y tiempo, por tanto, son dimensiones fundamentales de la existencia humana que aparecen en el poema como punto de anclaje y convergencia de sentidos. No en vano, la profundización del conocimiento de la vida urbana muchas veces deviene del trabajo literario como forma de explicar el mundo. La poesía recuerda a la manera

del germanista y escritor suizo Peter Von Matt que dice que también se piensa con sentimientos, emociones, y recuerdos: “el arte, cualquier forma artística del mundo, no es más que una posibilidad continuamente recreada para pensar con imágenes, melodías, y sentimientos y, de este modo, cerrar las grietas abismales que nos deja el pensamiento abstracto” Peter Von Matt (citado en Dutch, 2015). Esta puede ser una de las labores silenciosas y sostenidas de la poesía.

La obra de Paul Ricoeur y su libro *La metáfora viva* (1975) reafirman la importancia de la metáfora como elemento que permite la construcción de un mundo que tiene algo que develar e incluye las tensiones y problemáticas ligadas al significado. Además, reflexiona sobre la poética del lenguaje en tanto que el lenguaje es una mediación necesaria para todo proceso de humanización.

Es la metáfora la que pone de manifiesto ese enroque entre lenguaje y realidad en los que la ciudad puede ser leída como tejido escritural. Finalmente, la semiótica narrativa del texto literario, aquella que proviene de la Escuela de París (Greimas y Courtes, 1976); dichos postulados permiten realizar un análisis que toma en cuenta la organización del relato poético en tanto conjunto significativo o productor de sentido, el cual avanza de un nivel superficial a uno más profundo, es decir, parte de un nivel que asoma en la superficie textual (tropos del lenguaje, por ejemplo) y que, poco a poco, va profundizando en la producción del sentido (espaciotemporalidades, axiologías y valores simbólicos). Este diálogo entre antropología, semiótica urbana y semiótica del texto literario enriquecerá la mirada comunicacional como lo precisa el carácter polifónico de lo urbano y de los sujetos líricos que se construyen en el poema.

### 3. METODOLOGÍA

Se realizó una pesquisa bibliográfica que permitió reconstruir un estado del arte respecto a los poemas que han nombrado la violencia en Colombia. Se revisaron aquellos estudios semióticos del texto literario que son referentes hermenéuticos del trabajo. También se identificaron las principales corrientes de la antropología de la ciudad que fundamentan el diálogo crítico que plantea la investigación. Se hicieron entrevistas a las poetas vivas que integran el corpus de análisis con el fin de ampliar el lugar de producción escritural. Enseguida y, a partir de la muestra representativa de poemas (seis por cada poeta), se realizó el análisis de manera que, tomando como punto de partida el contexto sociocultural en el que se inscribe el poema, se regrese a dicho entorno cultural y comunicacional constantemente. La tesis se estructura en cuatro capítulos, uno por cada poeta. Los subcapítulos atienden los componentes temáticos, retóricos y especialmente enunciativos para dar un enfoque de Comunicación y Estudios culturales que permita analizar los sentidos urbanos en el poema, en el contexto de violencia del periodo mencionado. Finalmente, se plantean unas conclusiones en relación con las categorías de análisis.

### 4. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE ENUNCIACIÓN Y ANÁLISIS DEL POEMA

#### 4.1 UNA INSTANTÁNEA DE LAS VIOLENCIAS RECIENTES

En 1997 apareció *El canto de las moscas: (versión de los acontecimientos)*, de María Mercedes Carranza. El enunciatario de esta obra no es otro que la cultura colombiana. Antes ningún otro poeta había destinado

una obra completa a presentar la violencia paramilitar del país:

**Necoclí**

Quizás  
el próximo instante  
de noche tarde o mañana  
en Necoclí  
se oirá nada más  
el canto de las moscas (Carranza, 1998)

El título de este breve poema remite a un punto preciso de la geografía colombiana, el municipio localizado en Urabá, en el departamento de Antioquia que, de ser una selva nativa pasó a ser refugio de paramilitares y guerrillas en distintos momentos de la historia del país. El poema se anticipa a lo que podría ser el devenir de una tierra en la que ha ocurrido una masacre y da cuenta del hecho atroz que vivió una población entera. Es una conjugación de tiempos a través de la negación de la vida. En un próximo instante lo único que quedará es “el canto de las moscas”, recordatorio textual que nombra al poemario entero. El tono desencantado del poema presenta el libro. Al reparar en las marcas retóricas, sintácticas y semánticas se observa que Necoclí inicia con el adverbio “quizás” que indica una probabilidad futura: “el próximo instante”. El tiempo del poema avanza “de noche tarde o mañana” para indicar que en Necoclí ya no se oirá sino “el canto de las moscas”. La presencia humana desaparece, y el verso final es un recordatorio del sentido global de la obra. Dice la escritora en El canto de las moscas y su predicación sobre la violencia ocultada (2003):

El título cumple también la función de anticipar, de vaticinar los eventos o acciones. Ello ocurre gracias al título secundario. El lector se dispone a asumir una “versión” de unos “acontecimientos” que ocurrieron a lo largo y ancho del país y entonces entenderá el tono apocalíptico del título principal: El canto de las moscas (Vanegas, 2013,

p.76).

Se advierte desde el inicio una tensión entre la violencia narrada periodísticamente y aquella nueva “versión de los acontecimientos” que pretende arrojar una visión poética sobre la realidad. En un nivel axiológico del relato poético se prefigura una desertización espiritual del espacio que expresa la afectación de hombres y mujeres como “espaciotemporalidades vivientes”, en un lugar y un tiempo determinados, en este caso, la Colombia de finales del siglo XX.

#### 4.2 LAS VOCES ACRES DE LA CIUDAD

Mery Yolanda Sánchez, una mujer que ha tenido que vivir un país en guerra, ha conocido una larga historia de violencias en Colombia. Su obra poética gira en torno a esta realidad que no rehúye sino que cuestiona, por la importancia misma de reconocer el momento histórico del territorio que habita.

**Pasajeros**

Se han extraviado las llaves de las casas en ruina.  
Lejano y disperso el nombre de las calles, los  
hombres marchan con la primera letra de un  
posible encuentro para el territorio de la vida.  
Los ejércitos aprenden los pasos de la marcha  
fúnebre, pero olvidan el canto que aplastan  
sus botas. (Sánchez, 2010)

En este fragmento poético aparece el desplazamiento dibujado en cinco versos que hablan de violencia, huida y marcha exiliar, o mejor de ‘inxilio’, como se le conoce en Latinoamérica al exilio en su propia tierra. Las figuras dramáticas de la contingencia quedan inscritas en la experiencia límite del desplazamiento, y se expresan en las poéticas del desarraigo para advertir que el espacio y el tiempo como dimensiones esenciales han quedado en suspenso, porque el desplazamiento supone una pérdida que, en el poema

crea una secuencia procesual marcando un antes, un durante y un después del hecho trágico. Se observa cómo los espacios familiares que ya no están se construyen bajo el campo isotópico que nombra “casas en ruina”, calles que confunden sus nombres puesto que el desplazamiento trastorna tanto el espacio físico y perceptual como el espacio simbólico. La metáfora que propone el primer verso resulta impactante porque habla de casas destrozadas que nunca más encontrarán su acceso. Por tanto, el lugar de acogida se anula y el espacio para la intimidad se borra.

Bolnow dijo:

Los humanos construimos y articulamos nuestras relaciones espaciales a partir de un lugar (a menudo ideal) que nombramos hogar, “nuestra casa”, y que es, por un lado, el centro a partir del cual organizamos los desplazamientos físicos y mentales que llevamos a cabo en nuestra vida cotidiana y que además constituye un punto fijo, indiscutible y casi sagrado que nos permite orientarnos, centrarnos, en todas nuestras aventuras y desventuras vitales. Bolnow (Citado en Duch, 2015).

Cuando este centro se atomiza, el espacio y el tiempo de la ciudad quedan rotos marcando un antes y un después de manera irremediable, de allí que el uso de analogías entre lo que es familiar y lo que deja de serlo sea una constante. A esta suerte de extrañamiento se suma la velocidad a la que ha sido sometido el espacio urbano moderno, pues el desplazado debe enfrentar tanto la zozobra de partir para sobrevivir, como el ritmo de la ciudad desconocida, en la que el anonimato se mezcla muchas veces con la indiferencia. Al analizar los sujetos líricos que configura el poema se observan dos grupos que se enfrentan: los hombres y los ejércitos. Esta manera impersonal crea un sujeto colectivo para nombrar a quienes utilizan la violencia para dominar y

a quienes no. El poema concluye al enfatizar el duelo que arrastran consigo los desplazados y la vida que ahogan los ejércitos. Esto puede leerse en el poema como representaciones del ámbito urbano en continua redefinición y movimiento. De allí que, en relación con su espaciotemporalidad, el poema Pasajeros pueda ser enunciado como el resquebrajamiento del lugar de acogida y una transformación radical del medio urbano y el conjunto de la vida pública.

#### 4.3 POSTAL DE LA MEMORIA

Luz Helena Cordero Villamizar entiende que “la poesía sólo puede ser libre en la medida que no tenga ninguna función asignada socialmente” (CAPP, 2020). Sin embargo, algunos poemas de la autora tienen como enunciataria a la cultura colombiana y en ellos se percibe su afán por nombrar las violencias recientes del país.

##### **Rosas**

Y si te contara,  
los niños siembran rosas  
en las brechas donde emergen las bombas,  
de repente se tropiezan y juegan con ellas  
ante el espanto de los adultos. (Cordero, 2009)

“Y si te contara”, con este hipotético anuncio inicia el poema, para luego presentar al lector los efectos de la guerra que se ensaña contra los más indefensos: los niños y las niñas. Se trata del campo colombiano que dejó de cultivar la vida para llenarse de minas antipersona. Las rosas que en su expresión clásica han acompañado los más bellos poemas de amor, sirven ahora para representar la atrocidad de la guerra. Una reconfiguración radical del espacio que implica un cambio en las relaciones humanas. Sorprende la forma en que la autora habla de la explosión sin hacerla evidente, hace recordar que se está ante un poema y no ante una noticia o un panfleto. El remate del poema

es contundente: “La culpa es de las rosas”. En un país donde sucede lo inaudito: no hay institucionalidad que soporte en toda su dimensión la responsabilidad de lo ingobernable. Se acude entonces a las fabulaciones del dolor expresadas en el arte y en su relación con la vida cotidiana. El poema representa la expresión caótica y deshumanizadora de las relaciones sociales, lo que lleva a pensar en una gramática de lo inhumano, como diría Steiner (1971). En esta compleja red de relaciones urbanas expresadas en el poema y en la confrontación campo-ciudad se observa una patologización de las categorías fundamentales de la existencia humana (espacio y tiempo urbanos).

#### 4.4 EL PUERTO ERA UNA LLAMA

El poemario Puerto Calcinado de Andrea Cote (2012) tiene como epicentro el puerto petrolero de Barrancabermeja, lugar en el que nació la poeta, y uno de los municipios colombianos que ha sufrido la violencia del conflicto armado del país. La disputa territorial por los recursos naturales, el control del narcotráfico y otras actividades ilícitas en la zona han hecho de este lugar un paraje violencia.

##### **Casa de piedra**

(...) Pues el silencio,  
que no el bullicio de los días,  
atraviesa.  
el silencio,  
que es que son treinta y dos los ataúdes  
vacíos y blancos. (Cote, 2003)

En Casa de piedra la poeta anuncia el lugar que habita a la manera de un puerto “desechado”. Crea un contrapunto entre el espacio propio, íntimo y familiar que remite a la casa de infancia y al espacio exterior. Ambas espacialidades aparecen atravesadas por fuerzas opresivas, ya sea la presencia paterna en la

casa de piedra o el séquito que acompaña la serie de ataúdes que la niña observa desde la acera. El poema está construido en pretérito como una reiteración del paisaje de infancia expresado a lo largo del poemario. Resulta clave observar aquí el puerto como lugar de interconexión entre el campo y la ciudad. La poeta describe la transformación de un espacio de inigualable riqueza que termina convertido en un paisaje desértico. La ruina es una de las imágenes reiteradas para comunicar la visión del entorno en el que predomina la construcción de espacialidades quebradas, ardientes y desoladas. Al analizar la configuración espacial del poema se observa que en este diseño espacial nada es neutro; por el contrario, la casa, el puerto, la arcada, el jardín y las calles son lugares desde donde se anuncia la vaciedad que nombra los desaparecidos del conflicto armado colombiano. Los treinta y dos ataúdes de los que habla el poema pueden constituirse en otro actante del relato al designar la idea de los muertos mediante objetos. Una cifra que permite deducir que se trata de una masacre. No es azar que los califique de vacíos y blancos pues, muchas de las personas asesinadas en masacres en Colombia son enterradas en fosas comunes, dadas por desaparecidas y su reconocimiento, de llegar a darse, puede tardar años. De allí que sus familiares se vean obligados a realizar entierros simbólicos, o marchas fúnebres a la manera de un simulacro ritual. Tal vez se trate de la masacre ocurrida en Barrancabermeja el 16 de mayo de 1998, una incursión paramilitar en la que fueron asesinadas treinta y dos personas, de allí la cifra que remata el poema.

#### 5. RESULTADOS

La poética del desarraigo surge de la construcción de un sujeto lírico que nombra una ruptura violenta con el entorno en la que quedan suspendidas las nociones

de territorio, patria, región o paisaje. Así como en el mapa geográfico, económico, y político de un país van quedando cicatrices o marcas que son el resultado de los actos violentos producto del conflicto armado interno, en la obra de arte quedan detenidas marcas de significación de los desarraigos internos y externos, visibles en la contraposición constante tanto de afuera y de adentro, en la evocación reiterada del pasado, en el presente que resulta incierto y en mañana, o en la descripción de lo que queda en el paisaje: desolación, muerte, y silencio. Desde el punto de vista de la enunciación, los espacios y tiempos del poema corresponden a lugares que han sido atravesados por la violencia. En el caso de María Mercedes Carranza se nombran de manera directa, acudiendo a la toponimia que da paso a la invención metafórica. Para Andrea Cote, por otro lado, existe un solo lugar que irradia el malestar de la cultura: el Puerto, sitio de interconexión entre lo rural y urbano. Las poetas Mery Yolanda Sánchez y Luz Helena Cordero, por su parte, construyen una espaciotemporalidad alrededor de las palabras país y ciudad, territorios que describen con características culturales y afectivas propias. A través de esta dimensión espaciotemporal del relato poético se corrobora la hipótesis de una poética del desarraigo que visibiliza los territorios históricamente silenciados por la violencia, que poseen las siguientes características:

- Son zonas situadas estratégicamente, ricas en recursos naturales, donde se busca el control territorial mediante la práctica del exterminio y del desplazamiento, lo que genera una tensión muy fuerte entre mundo rural y urbano.

- Son zonas rurales, en su mayoría, que recuerdan el abandono al que se ha sometido el campo colombiano, aunque también se nombran los efectos de la violencia en la gran ciudad.

- En dichos parajes hay una historia regional de aislamiento que reafirma el poblamiento irregular que ha tenido Colombia.

- Son territorios que han padecido reiteradamente el accionar violento de distintos grupos armados ilegales en el país.

El poema nombra una ciudad móvil e inmovilizada a su vez porque la violencia obliga a salir del territorio y a desarraigarse de la tradición circundante, pero también paraliza al ser humano desde un orden psicológico, afectivo y social. Respecto a las tres categorías de análisis se puede afirmar que, Andrea Cote evoca la ciudad de la infancia que coincide con una ciudad que expulsa y trae consigo imágenes desoladas. Mery Yolanda Sánchez refiere la ciudad capital que ocupa el centro del país desde donde se irradian o reciben los efectos de la violencia en los campos. En contraste, la poética de Luz Helena Cordero devela una ciudad que nace de las reflexiones suscitadas en los espacios interiores de la casa: el patio, el corredor, la cocina. Se trata de la poesía de lo cotidiano. Reconstruye así una memoria fragmentada en la que la voz del sujeto lírico se desdobra puesto que mira desde la distancia las calles que alguna vez fueron familiares, pero ahora resultan ajenas por efecto de la violencia. Por último, el espacio que enuncia María Mercedes Carranza corresponde al ámbito rural asociado a la forma más drástica de la violencia: la masacre.

En la escritura de las cuatro autoras hay un momento de fractura en la que se observa cómo explota y se atomiza el territorio. Un acontecimiento que rompe el orden, y divide espacios y tiempos. El desplazamiento y la desaparición forzada se expresan en la poética de Mery Yolanda Sánchez mediante imágenes que develan la violencia oculta a través del paso de una población flotante, o en las ausencias sin nombre que la llevan a

decir que en Colombia “en lenguas impías desaparecen por segunda vez los desaparecidos”. Los parajes de violencia se visibilizan con nombre propio en El Canto de las moscas, trazando un mapa del crimen y de los delitos de lesa humanidad cometidos principalmente por grupos paramilitares. En la obra de las cuatro autoras se establece una oposición permanente entre vida/muerte, memoria/olvido relacionada con algún lugar donde la violencia se dio. Aunque ninguna de las poetas nombre de manera directa a los responsables de la guerra y prefiera hablar de los ejércitos, los estragos de la violencia son visibilizados de manera rotunda en cada poema.

Los sentidos urbanos que construyen estas poéticas avanzan hacia tres caminos posibles: sucumbir (se ve en aquellos espacios desolados luego de la masacre); huir (cuando salir de casa puede ser la única forma de seguir viviendo); o reconstruir (tarea de la memoria que viene para garantizar la no repetición).

Si bien el alcance hermenéutico del presente trabajo no permite establecer si la violencia es o no un rasgo identitario de la cultura colombiana, es imposible obviar que poblaciones enteras han vivido en medio de parajes de violencia por más de sesenta y cinco años. Si bien, lo que más impregna la poesía de la violencia en Colombia durante los siglos XIX e inicios del XX es la muerte provocada por segmentos partidistas, liberales y conservadores, ya esto no ocurre con las poéticas del desarraigo de finales del siglo XX e inicios del XXI, que se apartan de justificación ideológica alguna y amplían el registro del lenguaje bajo otras formas asociadas a la violencia. Las poéticas del desarraigo son una singular literatura de viaje que narra las peripecias que viven comunidades enteras al huir de sus tierras. En el caso de las cuatro autoras colombianas, dicha literatura se convierte en un viaje por la escritura misma para expresar el carácter sistemático, abominable de la

violencia colombiana.

## REFERENCIAS

Carranza, M. M. (2014). María Mercedes Carranza. Su poesía. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Serie Poesía. Tomo I. Bogotá: Coedición del Instituto Caro y Cuervo y Asociación Cultural Letra a Letra.

Cordero, L.H. (2009) Por arte de palabras. Colección Un libro por centavos. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Corporación Arte y Poesía Prometeo (CAPP) Festival Internacional de Poesía de Medellín. (s.a.) Consultado el 23 de enero de 2020. Disponible en: [https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas\\_ediciones/77\\_78/cordero.html](https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/77_78/cordero.html)

Cote, A. (2012). Puerto Calcinado. España: Valparaíso ediciones.

Duch, L. (2015). Antropología de la ciudad. España: Herder.

Roca, J. M. (2004). La poesía colombiana frente al letargo. En: Poesía i-realidad (pp.53-54). Bucaramanga, Colombia: Editorial UNAB.

Roca, J.M. (2012). Galería de espejos, una mirada a la poesía colombiana del siglo XX. Bogotá: Alfaguara.

Roca, J.M. (2018). La casa sin sosiego. Bogotá: Taller de ediciones Rocca. Segunda edición.

Sánchez, M. Y. (2010). Un día maíz. Colección Un libro por centavos. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Steimberg, O. (2002). Géneros. Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires: Paidós.

Vanegas, B. (2013). El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada. Análisis semiótico (tesis de Maestría). Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga.

# CUERPO EN LA COMEDIA QUE ES CUERPO. EL CUERPO DEL ACTOR EN LA COMEDIA Y SU FUNCIONAMIENTO A TRAVÉS DE "EL JUEGO" EN LA COMEDIA DEL ARTE

Igor Raphael Martínez Rebolledo

# CUERPO EN LA COMEDIA QUE ES CUERPO. EL CUERPO DEL ACTOR EN LA COMEDIA Y SU FUNCIONAMIENTO A TRAVÉS DE "EL JUEGO" EN LA COMEDIA DEL ARTE

## RESUMEN

El artículo trata sobre el cuerpo del actor en la comedia y su funcionamiento a través de “el juego” en el proceso formativo desarrollado en el año 2017 en el Laboratorio de Comedia del Arte de la cátedra de Actuación III de la Licenciatura en Actuación, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. La metodología se orientó a través de un paradigma cualitativo con un enfoque fenomenológico – hermenéutico aplicado al campo educativo en el que el registro de incidencias se sistematizó a través de la técnica

de la observación participante. La investigación arrojó, en respuesta al objetivo de la investigación, reflexiones acerca de la relevancia del cuerpo y su funcionamiento en “el juego” como estrategia para motivar el despertar de las formas creativas en el desarrollo técnico de la comedia del arte. constitución de las ciudades.

**Palabras clave:** artes escénicas, drama, cuerpo, juego de simulación, comedia.

## AUTORES

**Igor Raphael Martínez Rebolledo**

Correo electrónico: [martinezigor1@gmail.com](mailto:martinezigor1@gmail.com)

*Profesor en Artes escénicas, Universidad de los Andes (ULA)  
Venezuela*

# BODY IN THE COMEDY THAT IS A BODY. THE BODY OF THE ACTOR IN THE COMEDY AND ITS FUNCTIONING ACROSS "THE GAME" IN THE COMEDY OF THE ART

## ABSTRACT

The article treats on the body of the actor in the comedy and its functioning across “the game” in the formative process developed in the year 2017 in the laboratory of Comedy of the Art of the Performance course III of the Licentiate in Performance, School of Scenic Arts, faculty of Art of the University of The Andes. The methodology was faced across a qualitative paradigm with an approach fenomenológico – hermeneutically applied to the educational field in which the incidences record was systematized across the skill of the

observation participant. The investigation threw, in answer to the target of the investigation, reflections about the relevancy of the body and it’s functioning in “the game” like strategy to motivate the awakening of the creative forms in the technical development of the comedy of the art.

**Key words:** scenic arts, drama, body, simulation game, comedy.

Recibido: 1 de marzo de 2020

Aprobado: 18 de julio de 2020

## 1. INTRODUCCIÓN

El “Cuerpo” ha sido objeto de estudio y discusión a lo largo de los siglos XX y XXI pese a que en otros tiempos ya se habían detenido en él Aristóteles, Platón, Descartes, Hobbes, Durkheim, entre otros. Esta especie de manifestación tardía o toma de conciencia en relación al cuerpo fue un despertar que surgió de la necesidad por entender este fenómeno tan complejo y las diferentes concepciones culturales que giran en torno a un tema cuya repercusión ha tenido resonancia en estudios antropológicos, sociológicos, filosóficos, en la física y otros senderos investigativos hasta la senda de las artes y la expresividad.

Autores como Marcel Mauss (1872 – 1950) y su estudio antropológico del cuerpo, Mary Douglas (1921 – 2007) a través del estudio de los símbolos naturales y el cuerpo como organismo expresivo, Michael Foucault (1926 – 1984) y su análisis de “biopoder”, Pierre Bourdieu (1930 – 2002) con la corporeidad y las relaciones entre el cuerpo y clase, Bryan Turner (1945) y su análisis de la antropología física, cultural y filosófica de la teoría del cuerpo, han abierto nuevos caminos para el entendimiento del uso, el alcance que tiene el concepto del cuerpo y las brechas que pueden expandirse para su comprensión desde diferentes áreas. Otro aporte muy importante y más reciente es el estudio propuesto por Mariluz Esteban (2004) en su “antropología del cuerpo” en donde expone la manera en que este ha sido visto como “nudo de estructura y acción”, de allí que se dimensione la necesidad de estudiarlo como centro de reflexión social, antropológica y artística.

En estos espacios de indagación se ha ido evidenciando cómo el cuerpo se conecta indivisiblemente a la existencia, haciendo del existir un estado eminentemente corporal en cuyo proceso el cuerpo se va transformando gracias a la experiencia y evolución natural en la que se ha

encaminado hacia direcciones que responden a todas las dimensiones y necesidades humanas, de allí que el cuerpo se haga específico, individual, único, con una simbología propia en correspondencia con la cultura, la identidad y el pensamiento social, lo que le hace parte de un todo en comunión con otros. (Le Bretón, 2002 p.7) lo expresa apenas en la introducción de su “Antropología del cuerpo y modernidad” de la siguiente manera:

Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que este encarna. La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales.

Se trata pues de un repositorio para entender el misterio del presente, el conocimiento, el saber en la existencia del aquí y el ahora, lo que refleja la identidad, por lo que el cuerpo es voz, pero también memoria que se transforma en el espacio – tiempo para hacerse a sí mismo un objeto capaz de contar una historia que es inherente y se construye en la realidad, pero al que también se le hace posible transformarse desde su condición de “recipiente” en un imaginario para contar una mentira, desde la verdad de su propia existencia.

De allí la importancia del cuerpo expresivo en el espacio teatral. Ese cuerpo del actor, de la persona, que también es cuerpo del personaje, porque todos los procesos que vivencia el intérprete actoral, contenidos en el estudio para la construcción del personaje: historia, memoria, sentires, afectos, imaginarios, percepciones, sueños, se hacen componentes, junto a la realidad, de todo ese proceso imaginativo que forma parte de su organicidad; esencia de la expresividad del actor, componente del

dispositivo del cuerpo que se convierte en otro ser y que se hará parte de la ficción de la escena. (López, 2016 p.288), así lo expresa:

El actor, al interpretar, está trabajando con el cuerpo, el movimiento, la acción y su propia personalidad, comprometiéndose en esta acción por medio del gesto, la actitud, el contacto y toda una comunicación infraverbal como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica.

El actor – persona, debe confrontarse con la experiencia de reconocerse a sí mismo como cuerpo intérprete de la escena necesariamente para enfrentar su transcurso de construcción en la creación del personaje. En su proceso de “transformación” hacia ese “otro”, el intérprete actoral toma conciencia de sí mismo y de sus herramientas para la construcción del personaje. Es su cuerpo el que está dispuesto a transmutar, pero este suceso será posible gracias a la historia de ese cuerpo, al reconocimiento de las posibilidades expresivas del mismo y al conocimiento que se tiene del otro; el personaje, al punto de tener claridad de hacia dónde dirigirse para su edificación.

Entonces el cuerpo será otro en el cuerpo original, porque se habrá modificado al arrastrar una nueva existencia, la del personaje, de allí que el intérprete se modifique para expresar otros tempos, composición, estados, características físicas, emocionales y de personalidad, imaginarios, sensaciones, emociones, sentimientos, por lo que gestará una corporeidad con otro latir, otra vida atada como en un especie de cordón umbilical al cuerpo que da vida y que trae consigo su propia historia. He allí el trabajo del actor y he ahí el papel del cuerpo que responde a dimensiones y necesidades humanas, haciéndose específico, individual, único, con una simbología propia capaz de expresar la historia del personaje en función del contexto al que pertenece y al universo de la escena.

En este sentido resulta necesaria la comprensión del cuerpo en situación de juego, uno de los primeros pasos que se enfrentan para el establecimiento del cuerpo en la escena. Entiéndase “el juego” como un acto vital, que en la esencia del ser humano genera una proyección de la realidad social de cada quien, en el que se proyecta, en la condición natural del juego, una posible visión del ejercicio del futuro de cada persona, propio de la autorepresentación, o como lo expresa (Gadamer, 1991, p.31):

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como automovimiento que no tiende a un final o a una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. (Gadamer, 1991, p.31)

De allí la posibilidad que otorga “el juego” a esta experiencia de autorepresentación, a la capacidad imaginativa del ser humano como fenómeno cultural, como camino para proyectar la historia, el presente y el conocimiento producto de la reflexión y comprensión de la realidad, lo cual se afianza también con lo expresado por (Herrera 2012) cuando enuncia que el juego “...permite la creación en la mente de mundos posibles en los que la construcción de conocimientos nuevos tiene sentido mientras, simultáneamente, se desarrollan funciones psicológicas superiores con base en el lenguaje, la imaginación y la reflexión” (p. 183).

Un espacio a través del cual se adquieren nuevos conocimientos, pero en el que también se toma conciencia acerca del funcionamiento del cuerpo, tanto en el mundo real, como en el imaginario, en el que se proyectan códigos, formas expresivas que surgen en un acto espontáneo a partir de los referentes que el cuerpo en acción lleva consigo, maneja y aporta a la escena y que pedagógicamente hablando, hace que esta

experiencia se constituya en un espacio de aprendizaje en donde se establecerán formas de autoconocimiento y establecimiento de relaciones, distintos niveles de comunicación, mayor comprensión de la situación del personaje, de la escena y del otro cuerpo en juego, el del “partener” de la escena, a favor del establecimiento de nuevos vínculos y aprendizajes en la perspectiva de relacionarse y vincularse con el otro.

Este planteamiento es propio de la Comedia del Arte, género que pasó a la historia por el virtuosismo de sus actores, todo un importante laboratorio de la interpretación actoral del medioevo. (González, 2014 p.167) lo explica muy bien en su artículo: “El actor como intérprete” cuando expone que:

La commedia dell’arte es reconocida, en ese sentido, como un momento de “soberanía y majestad” del actor –Ferracini lo llama “señor del espectáculo” (2001, p. 70) –. Toda la experiencia teatral se concentraba en el actor y, en lugar del texto dramático como lo entendemos ahora, lo que existía era una especie de libreto de situaciones (los canovacci).

De allí que se produzca en el género de la comedia del arte una “dramaturgia especial” o “Canovacci”, sustentada en tan sólo escenas situacionales con el propósito de abrir una puerta al juego, una especie de entrada a un ruedo en el que el intérprete no tiene diálogos para decir, sino premisas para accionar, contar la historia con la versatilidad de su cuerpo en un espacio en donde claramente los intérpretes conocen lo que hay que contar pero ignoran cómo se contará debido a que sólo se vive en el aquí y el ahora de la improvisación.

Estas palabras constituyen la introducción a la presentación de este artículo denominado: “Cuerpo

en la comedia que es cuerpo”, en el que se expone la investigación, registro de la experiencia pedagógico – creativa y reflexiones de un proceso formativo vivenciado en el año 2017 en el laboratorio de comedia del arte en la cátedra de Actuación III de la Licenciatura en Actuación, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, cuyo objetivo se orientó al establecimiento de reflexiones acerca del proceso de enseñanza – aprendizaje y las formas creativas generadas en los actores en formación que participaron de la experiencia en la cátedra en la Licenciatura en Actuación.

## 2. METODOLOGÍA

Partiendo de un espacio de enseñanza – aprendizaje en el que el interés del investigador se orienta hacia la comprensión de los simbolismos que se van gestando a partir de la participación de una serie de actores que conforman un grupo en estudio en el que se plantea la comprensión del cuerpo en la comedia y cómo desde la experiencia de “el juego” y la improvisación, estos fenómenos resultan propulsores de procesos creativos mientras se aprende, se propuso a lo largo del laboratorio, una metodología de investigación cualitativa con un enfoque fenomenológico – hermenéutico aplicado al campo educativo, entendiendo a la FH desde la visión de (Ayala, 2008 p.411), en la que manifiesta que:

El investigador FH está interesado primordialmente por el estudio del significado esencial de los fenómenos así como por el sentido y la importancia que éstos tienen. En el caso de la investigación aplicada al campo educativo, el interés se orienta a la determinación del sentido y la importancia pedagógica de los fenómenos educativos vividos cotidianamente.

## 2.1 FASE DE PRINCIPIO TÉCNICO

Esta fase se desarrolló entre los meses de Marzo y Abril de 2017. El tratamiento técnico tiene como premisa inicial el establecimiento de espacios de relajación y de respiración diafragmática profunda para acondicionar el cuerpo en función del trabajo técnico a realizarse. Los participantes fueron dispuestos en círculo con los pies paralelos bien plantados al piso a manera de determinar la posición física correcta para el inicio de las jornadas de trabajo técnico.

Se les invitó a establecer una línea imaginaria paralela en forma vertical entre los pies y los hombros a manera de establecer la zona de la ingle como centro energético del cuerpo. Allí, ejerciendo contracción abdominal la pauta se orientó hacia el descenso de la cadera a medida en que se flexionan las rodillas sin despegar los pies del piso dirigiendo el coxis hacia abajo y elevando la zona de la ingle. Se estableció entonces una pequeña curva en la columna que inicialmente se encontraba en línea recta permitiendo que las plantas de los pies se mantuvieran muy fijas al piso.

Para el intérprete el mantenimiento de la postura resultó fundamental, no todos la adquirieron en el mismo momento pero el proceso permitió que uno a uno se fuera adaptando a ella. El ejercicio no se orientó hacia la elaboración de una composición meramente técnica, sino que por el contrario, se fueron estableciendo propósitos para alcanzar un lenguaje de organicidad manteniendo la respiración profunda con el objeto de que el cuerpo lo asumiera como una postura natural al desplazarse libremente a partir de la posición. En esta fase el mantenimiento de la postura fue esencial, por lo que el cuerpo pudo contraerse, expandirse, amplificarse en gestos entre tantas posibilidades, entendiendo que en el desarrollo, los glúteos se contraen para sostener la contracción con la conciencia de poseer control del

peso en el desplazamiento del cuerpo.

A partir de este momento se generaron nuevas sesiones de trabajo donde se experimentaron desplazamientos diferentes, partiendo de la postura inicial con caminatas diversas, estableciendo propósitos en el transitar, involucrando situaciones imaginarias, construyendo relaciones con los otros intérpretes, focalizando cambios de dirección y nuevas formas interpretativas a través de las cuales se fueron generando posturas que acentuaban caracteres al cuerpo natural del intérprete. A partir de estos logros se inició el estudio de las formas características de los personajes de la Comedia del Arte.

Figura 1. El cuerpo crea las formas características de los personajes de la Comedia del Arte.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

## 2.2 FASE DE PRINCIPIO INTERPRETATIVO

El proceso de instrucción de esta fase se realizó entre los meses de Mayo y Junio 2017. Una vez comprendido el principio técnico de la posición, el lenguaje interpretativo que se emprendió transitó hacia la toma de conciencia en cuanto a la expresividad de cada parte del cuerpo, primero entendiéndolo desde cada porción y su posibilidad interpretativa, para luego trabajar en conjunto en forma orgánica. De esta manera los ejercicios se acentuaron inicialmente en las manos y sus posibilidades para comunicar.

Se les propuso a los participantes pasar de la generalidad del movimiento de las manos a la comprensión de que en cada dedo, nudillo, en diferentes tiempos, hay montones de posibilidades de expresión, experimentando con movimientos diversos en la articulación de la muñeca como una posibilidad expresiva, al igual que en el tempo de movimiento de los dedos, lo que resultó una jornada agotadora, pero de mucha productividad en cuanto al entendimiento del uso de las manos como un universo expresivo.

A medida en que se avanzó en el proceso se fueron incorporando otras partes; antebrazos, brazos completos, hombros, cuello, cabeza y de ahí a apuntar al torso, la espalda y sus posibilidades. Otro tanto ocurrió con los pies, de ahí a las rodillas, bíceps, muslos, las piernas completas, concienciando las posibilidades de los flexores. Los jóvenes participantes los reconocieron e indagaron en distintos movimientos, en las opciones que le ofrecía el empeine en el estiramiento, así como las formas de apoyo de la planta del pie.

Se abrieron entonces desplazamientos que iban expandiendo nuevas oportunidades expresivas en las piernas, cadera y el torso, todo ello en diferentes tiempos y cambios de dirección. Esta energía que se

generaba con gran intensidad a partir del lenguaje de las manos y desde los pies, fue elevándose con el propósito de dar cimiento a la cadera y dominar enteramente la columna, pieza fundamental que determinó el carácter del personaje de la comedia. Es allí donde se concentró el signo interpretativo.

Figura 2. El cuerpo busca el carácter interpretativo en la Comedia del Arte.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

### 2.3 FASE DE INTERPRETACIÓN DE SITUACIONES

Esta fase se desarrolló en el mes de julio 2017. En ella el cuerpo del intérprete comenzó a generar propósitos y a darle sentido a todo lo que hacía dando apretura al juego, desde lo individual, al establecimiento de relaciones con el partenaire. Las directrices establecidas fueron conduciendo al grupo hacia la improvisación corporal construyendo a partir de diferentes caracteres. En este proceso se observó en los participantes la presencia de cuerpos modificados con características muy particulares, contando una historia, sobre todo cuando se determinó como premisa modificar el cuerpo desde lo aprendido y tomando en cuenta las características de un animal.

De allí en adelante se establecieron nuevas relaciones, especies de vínculos y alianzas entre los partícipes en diferentes situaciones. Surgieron pequeñas historias en las que uno a uno se iba involucrando y en la medida en que este espacio creativo y de comunicación fue evolucionando, los cuerpos emprendieron nuevas búsquedas, tomando conciencia del carácter expresivo de cada una de sus partes, por lo que desde allí comenzaron a dibujarse personajes que planteaban propósitos en la improvisación.

Para este momento los cuerpos de los participantes ya estaban elaborando un discurso personalísimo por lo que se iban sintonizando unos con otros al establecer una especie de diálogo, lógico e ilógico, pero que indiscutiblemente ofreció una experiencia única e irrepetible de comunión entre los participantes a partir del juego propuesto en el estudio de la Comedia del Arte.

Figura 3. El cuerpo se integra en comunicación con otros cuerpos.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

### 3. REFLEXIONES CONCLUYENTES

El cuerpo es mucho más que una herramienta, que un recipiente de una existencia creativa, una historia o una realidad para el actor, el cuerpo es la esencia del tiempo del intérprete, es la composición de toda una entidad que se corresponde con la cultura de su tiempo y de su entorno. La persona que es el actor, el creador de personajes, necesita comprender este proceso, reflexionar sobre sus necesidades, su historia y aquello que mueve su existencia, conocer cada parte sensible de ese cuerpo desde el laboratorio personal, ese en el que debe confrontarse consigo mismo y con el otro para ampliar el espectro del reconocimiento de su cuerpo, lo que le constituye y hace de él un lienzo perfecto en donde proyectar la otra existencia, la del personaje.

La experiencia del proceso de enseñanza – aprendizaje orientado en el laboratorio de Comedia del Arte evidenció que es necesario entender que el cuerpo es

eminentemente expresivo, los registros que se fueron desarrollando en la medida en que se abordaban cada una de las estrategias establecidas para cada fase de trabajo, fueron evidenciando que los jóvenes que participaron comprendieron las pautas y respondiendo a formas de juego que lo impulsaron al despertar de potencialidades que finalmente se reflejaron como materia prima para el desarrollo del carácter representativo de la comedia, por lo que se fue determinando en el grupo un mayor acercamiento a la forma de percibir al partener, al colectivo y al entorno, una mayor disposición a abrir una puerta generadora de movimientos más libres en respuesta a procesos imaginativos y un mayor sentido de comunicación grupal desde lo personal a lo escénico.

La formación del actor debe conducirse hacia el reconocimiento de sí mismo como intérprete, a tomar conciencia a través de “el juego” de que el cuerpo es un vehículo para transmitir toda la gramática que constituye el discurso del intérprete, la esencia transmisora de montones de significados y la fuente para ejercer un lenguaje propio. “El juego” en la comedia será sólo un camino para el desarrollo de la improvisación, pero también un puente a través del cual el cuerpo madure para hacerse más sensible ante cada estímulo con el que se le motive en la improvisación. Si el intérprete toma conciencia de su cuerpo y conoce sus posibilidades expresivas, habrá alcanzado la condición de abrir una puerta de virtuosismo para transformarse y expresarse desde un universo particularísimo, el que sólo existe en el cuerpo del actor.

## REFERENCIAS

- Ayala, R. (2008). La metodología fenomenológico – hermenéutica de M. Van manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias. Revista de Investigación Educativa RIE, Vol. 26, Nº 2, pp. 409-430 Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2833/283321909008.pdf>
- Esteban, M. (2004) Antropología del cuerpo. Edicions Bollaterra, S.L., Navas de Tolosa, Barcelona, España.
- Gadamer, H. (1991) La actualidad de lo bello. Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona - Buenos Aires – México
- González, J. (2014). El actor como intérprete. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Revista de las Artes Escénicas. Volumen Nº 8. pp. 160 – 169. Recuperado de: [http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass8\\_14.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass8_14.pdf)
- Herrera, M. (2012). Relación cuerpo, juego, disciplina y educación Zona Próxima, núm. 17, pp. 176-193. Universidad del Norte Barranquilla, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/853/85324721012.pdf>
- Le Breton, D. (2002) Antropología del cuerpo y la modernidad. Ediciones Nueva Visión, Colección Cultura y Sociedad. 2a Ed. Corregida. Recuperado de: [https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/818286/mod\\_resource/content/1/Antropologia\\_del\\_cuerpo\\_y\\_modernidad\\_-\\_D.pdf](https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/818286/mod_resource/content/1/Antropologia_del_cuerpo_y_modernidad_-_D.pdf)
- López, F. (2016) El cuerpo del actor en el proceso creativo. CESUGA / Universidad San Jorge, Zaragoza. pp. 287-296 Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/moenia/article/viewFile/3713/4388>

# EL PIANO DE JUGUETE Y SU ARRIBO AL CIRCUITO DE LA MÚSI- CA DE CONCIERTO

Leticia Molinari

# EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA, REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

## RESUMEN

La transformación del piano de juguete en un instrumento musical de concierto se remonta a mediados del s. XX cuando sube al escenario de la mano de J. Cage y su particular mirada del piano y del arte en general. Desde entonces ha despertado el interés de compositores, arregladores e intérpretes de diversos géneros y estilos, así como ha estimulado a fabricantes, luthiers y coleccionistas. Entre los últimos se encuentra K. Kohoutek en Argentina cuya original propuesta consiste en abrir su colección de minipianos al público por medio de eventos artísticos; en ellos se propone dirigir la mirada más allá del instrumento como objeto y proyectarla hacia su potencial musical.

La posibilidad de acceder a algunos de estos protagonistas proveyó el material para profundizar el anclaje local de la temática. Dentro del amplio panorama de la música de arte actual, la migración del minipiano desde el ámbito familiar y lúdico al circuito profesional plantea interrogantes acerca de la escena artística, la escucha y las tradiciones mientras se extiende hacia otros escenarios creativos.

**Palabras clave:** minipiano; colección; interpretación; contemporaneidad.

## AUTORES

**Leticia Molinari**

**Correo:** [molinarileticia60@gmail.com](mailto:molinarileticia60@gmail.com)

*Profesora de Educación Musical, Magíster en Psicología de la Música, Especialista en producción de textos críticos y Diplomada en Arte Sonoro. Grupo de investigación: Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina*

# THE TOY PIANO AND ITS ARRIVAL AT THE CONCERT MUSIC CIRCUIT

## ABSTRACT

The transformation of the toy piano into a musical instrument dates back to the middle of the twentieth century making its first appearance on stage thanks to J. Cage's peculiar point of view of the instrument and art in general. Since then, the toy piano has awakened an interest in a wide range of composers, arrangers and interpreters of diverse genres and styles as well as in manufacturers, luthiers and collectors. The Argentinian K. Kohotek has proposed the original idea to exhibit her collection among the audience in artistic events with the aim of drawing the audience's attention beyond a single toy piano and exploiting its full musical potential. The

fact that many of these protagonists have had the possibility of accessing to this information has resulted in the study of the subject in depth. Within this vast panorama of contemporary art music, the metamorphosis of the toy piano from familiar and ludic spheres to a more professional area has raised questions related to the artistic scene, listening and traditions while broadening towards other creative contexts.

**Key words:** toy piano; collection; performance; contemporary.

Recibido: 20 de julio 2020

Aprobado: 20 de noviembre de 2020

## INTRODUCCIÓN

El piano de juguete se inventó hace ciento cincuenta años y, como todo juguete, estaba destinado al tiempo ocioso de los niños en el hogar; su construcción emula la forma del verdadero instrumento musical que por aquellos años también formaba parte del mobiliario familiar y del disfrute compartido. Sin embargo, solo el piano pertenecía a otros lugares como son los escenarios y las aulas donde la experticia entraba en juego. Así fue hasta que el pianito se despegó de aquel pasado infantil para instalarse en el circuito de la música de arte, desde entonces forma parte del presente de la producción artística y musical y allí permanece. Su sola presencia en concierto despierta una cierta asincronía y extrañeza en el espectador no exentas de evocación; parafraseando al pianista y teórico inglés Robin Maconie (1942) puede decirse que su particular sonido “es la imagen de una percepción interior de bienestar personal, el equivalente no de tararear sino de pensar en el tarareo” (2007, p. 63).

## LOS PIANOS GRANDES Y PEQUEÑOS EN EL ESCENARIO

El piano que toda persona tiene en mente o espera ver en un concierto es fruto de una evolución que comenzó a mediados del s. XVIII, más exactamente en 1747, cuando J. S. Bach tomó contacto con un modelo del pianoforte (instrumento antecesor del piano) que finalmente le satisfizo y al que dio su aprobación; desde entonces el mecanismo del piano continuó perfeccionándose hasta adquirir prácticamente el formato actual. Esto sucedió recién a mediados del s. XIX, en la misma época en que un inmigrante alemán radicado en EE.UU., Albert Schoenhut (1848-1912), fabricó el primer piano de juguete (1872), por lo cual ambos pianos pueden considerarse contemporáneos con la gran diferencia que este último nació sin más pretensión que el

entretenimiento. Durante el siguiente siglo continuaron por caminos paralelos desconociéndose mutuamente: mientras se desarrollaban importantes métodos de técnica pianística destinados a la iniciación musical de los niños y orientados a su inserción en el mundo profesional, el minipiano era el deleite de una breve franja etaria. A mediados del siglo veinte, un gesto del músico John Cage (EE.UU., 1912-1992) cambió el destino del pianito al inscribirlo en la tradición virtuosa del piano, el cual tampoco volvió a ser el mismo.

En efecto, la relación de este compositor con el piano – los pianos- abre la puerta a reflexiones que van más allá del instrumento para desafiar convenciones y límites musicales, artísticos y de la vida misma, zonas que para el propio Cage eran indistintas y a través de las cuales hacía circular el flujo de sus pensamientos. Tres de sus obras para piano inauguraron miradas tan amplias que es posible vislumbrar en su cruce novedosas relaciones entre espacio-tiempo, el perceptor y su escucha y la tímbrica del sonido.

Tal vez sea 4'33" (1952) la obra que más resonancia ha tenido pues en ella, gracias a la estricta mudez del piano, Cage trastocó irreversiblemente los roles: el instrumento no es la fuente de sonido ni el intérprete lo toca y lo que suena –inesperado- tiene un riguroso marco temporal en un amplio espacio con libertad de ocurrencia y direccionalidad; en esta situación, la escucha atenta se abre a la totalidad del entorno sonoro. ¿El piano?, probablemente un pretexto en el escenario

Ya años antes, John Cage había pensado el piano de otra forma, cuando echó mano a la idea de su compatriota y maestro Henry Colwell (1897-1965) de intervenir con objetos el encordado del piano, una técnica que denominó piano preparado tal como se popularizó luego. La principal circunstancia que lo inclinó por esta

elección fue la falta de espacio suficiente destinado al conjunto de percusión para el cual había pensado componer la música de una coreografía, encargo de la bailarina Sybilla Fort; así fue como decidió invertir la relación de un único sonido en cada fuente o material por la multiplicación tímbrica de un único instrumento. Puede decirse que en *Bacchanale* (1938) Cage consiguió una variedad amplia de timbres en un emisor: la propuesta musical se diversificó y, si bien provenía de un pequeño espacio, logró visualizarse en el amplio escenario de la danza.

Poco después, Cage volvió a sacudir la usanza del piano cuando a fines de los años cuarenta del siglo XX comenzó a repensar la relación entre la música y la danza junto al bailarín y coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009); juntos buscaron ahondar la posible independencia de forma y carácter entre ambas artes pero compartiendo un mismo espacio y tiempo, conservando su identidad en la coexistencia dentro de un denominador común que Cage llamó estructura rítmica. Así se inició el trabajo compositivo del que forma parte *A Diversion* –en origen un trío coreográfico- y para el cual Cage compuso *Suite for piano toy* (1948, casualmente el centenario del nacimiento de su inventor) y en la cual plasmó aquellas investigaciones. Nuevamente la música surge desde un rincón y desde una muy pequeña fuente para proyectarse –gracias a la danza- a un amplio espacio de movimientos; la sonoridad apela no solo a la escucha atenta sino a la evocación y a la imaginación del oyente a través de un campo tímbrico único e inconfundible y en un ámbito registral reducido.

Cada una a su modo, las tres obras mencionadas marcaron un punto de no retorno en el arte, en la percepción y en el mundo pianístico. En lo que al piano de juguete se refiere, *Suite for piano toy* es la primera obra de repertorio; se grabó recién en 1970, año en que se popularizó su uso en la música de arte y en

corrientes experimentales ligadas al procesamiento y mediación tecnológicos en los cuales Cage ya había incursionado diez años antes con su obra *Music for Amplified Toy pianos* (1960). En ella propone un número indeterminado de pianitos amplificados con micrófonos de contacto para interpretar la cantidad de veces que se prefiera una partitura escrita en siete hojas transparentes superpuestas donde se indican ruidos, teclas, gráficos y líneas; la música se escucha a través de parlantes distribuidos en el espacio circundante al público.

En síntesis, podría decirse que su obra para piano dista de ser pianística en el sentido que imponía la historia musical: un piano enmudecido en su propio concierto, otro piano que se revela como conjunto instrumental y finalmente, con un toque casi paródico, el lugar del piano de concierto lo ocupa su versión menos glamorosa, aquella de juguete. El legado cageano puso en crisis la tradición pianística, sentó el precedente para nuevas búsquedas y el minipiano no fue la excepción.

### INTÉRPRETES

Como todo instrumento de concierto, el minipiano requiere de instrumentistas avezados, conocedores de su repertorio y apasionados. La reconocida pianista Phyllis Chen coincide con Margaret Leng Tan (Singapur, 1945), discípula de Cage, cuando comenta: “Toqué sólo una tecla y enseguida me enamoré del sonido” además porque “el piano de juguete no tiene ideas establecidas sobre cómo debería sonar o tocarse. Se siente liberador participar en la creación de un repertorio para él.” (Phyllis Chen, s.a.). En general, se trata de instrumentistas que tienen formación pianística o en teclados y que de adultos accedieron al minipiano y lo eligieron definitivamente como instrumento propio; entonces “¿no significa otro cuerpo sonoro un medio de expresión por principio diferente para el músico?” se

pregunta el musicólogo alemán Nikolaus Harnoncourt (2006, p. 113) a la vez que reconoce que “el músico tenderá siempre a encontrar el instrumento óptimo para él.” (p. 121).

Como sucede con cualquier otro instrumento musical “me di cuenta que se podía hacer un montón de música porque el instrumento responde a lo que uno le pide si uno lo sabe tocar” reconoce la pianista y clavecinista argentina Gisela Gregori (1980) quien, adentrándose en el tema técnico, explica: “Se asemeja más el toque o la técnica a la del clave o del clavicordio, porque el mecanismo es muy directo... en un piano de juguete uno casi siente en el dedo que está tocando la varillita” (G. Gregori, comunicación personal, 26 de mayo de 2020). Además transfiere su conocimiento y su experiencia con teclados antiguos:

Al principio me tuve que reacomodar para que no suene filoso, porque estos instrumentos... suenan bastante chillones y si uno se da maña se pueden buscar colores, sonidos, matices... desde tocar muy muy ligado a tocar muy separado y ahí hay un montón de variedades y además la presión de la tecla y la velocidad del ataque tienen que ver. (G. Gregori, comunicación personal, 26 de mayo de 2020)

A lo cual Leng Tan agrega: “Para poder tocar fuerte y suave, y hacer sutilezas de toque y articulación, uno tiene que trabajar muy duro” (MacMasters, M. Miércoles 5 de junio de 2013, s.p.).

### ARREGLADORES

Transcribir y adaptar obras son en sí mismas prácticas de larga data que contribuyeron a la relocalización y circulación de buena parte de la música de todos los tiempos y lugares a la vez que han acostumbrado la percepción a una conjunción de temporalidades y orígenes; se trata de una escucha a través del sonido y

más allá del timbre según John Cage quien al respecto proponía

... antes de dejar la tierra juntos, preguntémonos: ¿cómo se sitúa la música ante sus instrumentos, sus tonos, las escalas, modos y series, que se repiten de octava a octava, los acordes, armonías y tonalidades, los pulsos, metros y ritmos, los grados de amplitud...? (1967, p. 133)

Gran parte de la música que se interpreta en los minipiano remite a esa pregunta porque son obras que están adaptadas a la extensión de su teclado por medio de la permutación u omisión de saltos de octava, el traslado de pasajes completos, la inversión e incluso simplificación de acordes, entre otros cambios que ajustan la partitura a poco más de dos o tres octavas. Además, son necesarios ciertos artilugios articulatorios o de toque a fin de sugerir cambios dinámicos como también privilegiar la conducción original de una voz en detrimento relativo de otra u otras. En definitiva: ¿qué reglas externas, es decir no sintácticas, se le imponen a la música? En este caso, se trata de limitaciones que provienen del instrumento pero que a la vez dan cuenta de una fuerte identidad que se expresa en la afinación particular, la sonoridad y el timbre característico.

La figura central de los procesos de re-escritura es el arreglador. Realizar el arreglo de una pieza, es decir, adaptarla a las posibilidades de otros instrumentos para los cuales no fue pensada en origen, requiere de amplios conocimientos y sensibilidad musical. La pericia de quien realiza esta tarea se aprecia al comparar la semejanza auditiva de la versión con el original del autor; entre ambas posibles ejecuciones media la escucha de los arregladores quienes, en palabras del musicólogo francés Peter Szendy (1966), “son quizá los únicos oyentes de la historia de la música que escriben sus escuchas...y ahí reside la fuerza propia de todo arreglo: oímos doble” (2003 p. 54).

En la tradición musical académica, las transcripciones suelen estar en manos de los compositores, pero en lo que al repertorio del minipiano se refiere, muchas veces son los mismos intérpretes quienes arreglan las obras por ser quienes más profundamente conocen las posibilidades del instrumento; tal el caso de la intérprete Leng Tan y sus arreglos de obras de E. Satie y P. Glass, realizados con la firme convicción de que en el minipiano suenan mejor. En efecto, ya no alcanza con que se pueda tocar sino que se agrega la sonoridad y el juego tímbrico en tanto factores que se suman a la comprensión de la obra (Hannoncourt, 2006); por medio de esta profunda relación música-instrumento, el pianito puede liberarse de la fugacidad que conlleva el exotismo y la novedad de su presencia para contribuir a que cierto repertorio sea revisitado.

### LA COLECCIÓN

En Argentina existe una colección-museo única de teclados antiguos, en Buenos Aires, llamada Teclados Antiguos Karina Kohoutek (TAKK), que incluye instrumentos antecesores del piano, variedad de pianos, instrumentos mecánicos, armonios y órganos de tubo; entre ellos, se cuentan más de cincuenta pianos de juguete. Su propietaria, la artista visual y luthier Karina Kohoutek, es quien se ocupa no solo de la búsqueda y recolección de los instrumentos sino de la restauración y afinación necesarias para que puedan ser utilizados; este es el propósito principal de la colección, en consonancia con la expresa indicación de ser tocados que acompaña a varios de los instrumentos que recibe por donación.

Las características de la colección de pianitos de Kohoutek la distancian de la idea convencional de colección o museo para exhibir. Según explica el pensador alemán Boris Groys (1947), en el origen de los primeros museos estaba la idea de mostrar colecciones

de cosas bellas “como objetos desfuncionalizados y autónomos, montados meramente para ser vistos” (2014, p. 52); el crítico francés Jean Baudrillard (1929-2007) coincide al afirmar que en esas condiciones “el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección” (1969 p. 97). Según ambos autores, para referirse propiamente a una colección es condición que los objetos en cuestión se encuentren desmarcados, inutilizados. Sin embargo, Baudrillard destaca:

La colección, por su parte, emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también “objetos” de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá, incluso, fuente de ganancias. Estos objetos están abastecidos de proyectos. Sin dejar de remitir los unos a los otros, incluyen en este juego una exterioridad social, relaciones humanas. (1969, p. 118)

Es precisamente en este punto donde la colección TAKK encuentra su lugar como tal pues si bien “surge con el objetivo de reunir en un espacio único toda clase de instrumentos de teclado antiguo, tanto originales como réplicas construidas según los modelos de la época.”, la colección forma parte de un proyecto que “incluye la restauración y preservación de los instrumentos para promover conciertos comentados de música antigua y clásica, master clases, cursos de perfeccionamiento y todo tipo de actividad cultural pertinente.” (K.Kohoutek, comunicación personal, mayo de 2020)<sup>1</sup>.

A su vez, Kohoutek organiza festivales donde la música

1. Parte de la información citada fue comunicada generosamente por K.Kohoutek a la autora en entrevista telefónica y por email durante el mes de mayo de 2020 y se complementó con datos disponibles en <https://www.facebook.com/proyectomuseoprivadokarinakohoutek/>

A su vez, Kohoutek organiza festivales donde la música que se interpreta es muy variada: obras escritas para piano cuya reducida extensión original hace que puedan interpretarse sin cambios en un determinado modelo de pianito, por caso las Piezas Infantiles (1913) del compositor E. Satie (Francia, 1866-1925); el repertorio del período barroco, original para instrumentos de teclado como el clavecín de aproximadamente hasta cuatro octavas; música arreglada o adaptada de todos los estilos, como el tango, música de películas o danzas; así también música especialmente compuesta a tal fin<sup>2</sup>.

### A MODO DE CIERRE

Cierta vez le preguntaron a Satie en qué creía y respondió: “En música que siembre negaciones y dudas en el alma. Que restaure los antiguos sonidos del mundo, los místicos sonidos primitivos que el pensamiento ha matado” (Roca, 2016). Este pensamiento parece ajustarse a la experiencia auditiva del minipiano, un modo de escucha despojada y desprejuiciada que alterna entre la audición y las imágenes sonoras que trae a la mente, una cierta conjunción de memoria del pasado y presente de la escucha donde aquel juguete es relocalizado y abre nuevas posibilidades que lo proyectan hacia el futuro. La contemporaneidad del pianito-instrumento puede dimensionarse desde el momento en que es puesto en situación de evento artístico y en relación con sus actores, es decir, gracias al gesto inaugural de Cage y al cruce de temporalidades que tal acto pone en juego (Giunta, 2014)

El piano de juguete en el circuito de la música profesional trastoca y conmociona al espectador pues si bien anuncia la extrañeza de lo infantil dentro del ritual de concierto (posición del intérprete, tamaño del

instrumento) rompe con tal expectativa al ofrecer un acontecimiento artístico pleno.

A través de tres obras emblemáticas, Cage sugirió otros rumbos para el piano a la vez que marcó otro destino para su pequeño pariente: el nacimiento de un instrumento musical, en lugar de piano de juguete, un pianito de concierto. Hannoncourt y Cage coinciden en esa necesaria integración del arte y la vida, reforzar esos nexos en los que, más que sobrevalorar el pasado, se trata de abrirse y estar preparados a la ocurrencia del presente, un tiempo tan desordenado como inclusivo, tan diverso como abierto donde el pianito tiene cabida.

El hijo y nieto de un inventor de juguetes dio forma al primer minipiano y fue el hijo de otro inventor quien, casi ochenta años después, lo introdujo en el mundo musical adulto. Fue un doble esfuerzo para el minipiano abrirse paso como un instrumento respetable, y en ese tránsito propuso nuevos cuestionamientos, inauguró una búsqueda y creó necesidades propias de repertorio e interpretación. La pianista especializada Ju-Ping Song lo define como un instrumento accidental -con el que uno se topa sin esperarlo- del que no hay pasado donde recurrir para saber cómo tocar o qué sonidos conseguir (2019), donde es necesario iniciar una tradición instrumental. Puede ser ese necesario comienzo otra característica que permite pensar el minipiano como un instrumento contemporáneo, según lo expresa Agamben:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (2011, p. 18)

2. Toda la información relacionada con los festivales está disponible en [http://www.upranet.com.ar/\\_esp/festival-del-piano-de-juguete/](http://www.upranet.com.ar/_esp/festival-del-piano-de-juguete/)

Los pianitos -originales, restaurados o copias- circulan y potencian su funcionalidad, se crea así un nuevo presente para ellos teñido de inmediatez. Según Groys, el despojarse de usanzas, convenciones e ideas es “una característica de la modernidad en su tránsito por el presente” (2014 p. 85). Este aligeramiento de costumbres resultó ventajoso para el piano de juguete dado que en los últimos cincuenta años se ha incrementado el interés de los compositores de la más diversa inscripción estética, augurando una pertenencia más musical que museística.

La particularidad coleccionista de K. Kohoutek prevé esa pertenencia desde el momento en que un piano de juguete ingresa a la colección y se organiza su restauración completa, incluida la cuidadosa puesta a punto del mecanismo interior que le devolverá la voz. Esta mirada tan particular de una colección en uso abre un lugar para dialogar que busca mantener vivo al instrumento a través de la interacción con intérpretes y artistas, de la difusión de un campo de la luthería especializado y experto y, principalmente, de la posibilidad que brinda de una vivencia musical. Se trata de un proceso en cuyo desarrollo lo que era una iniciativa individual se transforma en un proyecto artístico colectivo durante la convocatoria. En síntesis, puede decirse que la modalidad del proyecto museo-colección TAKK tiende un puente entre el pasado y el presente del piano de juguete como una forma de entender el tránsito del espacio íntimo del coleccionista o del hogar hacia el espacio exterior de exposición y concierto; una manera de acompañar y promover su circulación presente y futura por el arte y la cultura.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?*, en *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: siglo XXI.
- Cage, J. (2016[1967]). *Ritmo, etc.* Buenos Aires: Interzona Editora
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: José López Albaladejo.
- Chen, P. (s. a). “Toy Piano”. Phyllis Chen. [http://www.phyllischen.net/?page\\_id=12](http://www.phyllischen.net/?page_id=12)
- Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* CABA: Fundación arteBA.
- Gregori, G. Comunicación personal. 26 de mayo de 2020
- Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Harnoncourt, N. (2006 [1982]). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Ju-Ping Song (2019). “The artful toy: toy piano influencers and the making of an album”. *New Music USA*. <https://nmbx.newmusicusa.org/the-artful-toy-toy-piano-influencers-and-the-making-of-an-album/>
- Kohoutek, K. Comunicación personal. Mayo de 2020
- Maconie, R. (2007 [1997]). *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado.
- MacMasters, M. (5 de junio de 2013). “Tocar el piano de juguete me ha hecho una mejor intérprete, dice Leng Tan”. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2013/06/05/cultura/a06n1cul>
- Roca Joglar, H. (2016). “Erik Satie (1866-1925). El sonido de un coleccionista de paraguas”. *Nexos*. <https://www.>

[nexus.com.mx/?p=28225](http://nexus.com.mx/?p=28225)

Szendy, P. (2001[2003]). Escucha. Bs As: Paidós Música.

# EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

Francisco García Acevedo

# EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA, REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

## RESUMEN

En este artículo profundizaremos en la relación entre dos de esos personajes: Pedro Páramo y Susana San Juan. Enfrentados, como están, ambos se conectan mediante una relación de oposición no disyuntiva, carácter que configura cualquier novela, como afirma Kristeva (1978): “la disyunción enmarca la novela (...). Pero la novela no es posible más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada al tiempo que está allí, confirmada y aprobada” (p. 167). En consecuencia, ambos personajes conforman dos figuras clave: la clave:

la del patriarca, reproducida por Pedro Páramo, y la de la antipatriarca, materializada en Susana San Juan, para quienes, simultáneamente, su existencia dependerá de la del otro.

**Palabras clave:** patriarca; antipatriarca; Pedro Páramo.

## AUTORES

**Francisco García Acevedo**

**Correo:** fgarcia1994@hotmail.com

*Magístra en Educación. Pontificia Universidad Javeriana.  
Docente Politécnico Granacolombiano y Universidad Nacional  
a Distancia UNAD*

# CLOSE UP BETWEEN THE PATRIARCH AND THE ANTIPATRIARCH, REPRESENTED BY TWO CHARACTERS FROM PEDRO PÁRAMO

## ABSTRACT

In this article we will deep into the relationship between two of those characters: Pedro Páramo and Susana San Juan. Confronted, as they are, both are connected through a non-disjunctive oppositional relationship, a character that configures any novel, as Kristeva (1978) affirms: “disjunction frames the novel (...). But the novel is only possible when the disjunction of the two terms can be denied while it is there, confirmed and approved” (p. 167). Consequently, both char-

acters make up two key figures: that of the patriarch, reproduced by Pedro Páramo, and that of the antipatriarch, materialized in Susana San Juan, for whom, simultaneously, their existence will depend on that of the other.

**Key words:** patriarch; antipatriarch; Pedro Páramo

Recibido: 28 de abril de 2020

Aprobado: 11 de julio de 2020

## INTRODUCCIÓN

Pedro Páramo es una suerte de subversión en la narrativa latinoamericana: resquebraja el modelo tradicional de la novela contemporánea que, en muchos casos, da prelación a la voz narradora, y concibe un orden narrativo que prescinde considerablemente de la explicación característica del género, de las descripciones, y que en efecto, persigue la objetivación de la diégesis.

No es fácil reparar en algo novedoso acerca de una obra que ha sido leída y estudiada en tantas lenguas. Y lo es menos aun si se revisa la crítica, que no solo es vastísima sino también ambivalente, hallando uno de sus mayores disensos en la forma como Juan Rulfo, su autor, caracteriza a los personajes femeninos que intervienen en ella. Para citar un ejemplo, Elena Poniatowska, en un artículo en que transcribe una entrevista hecha a Rulfo en su oficina del Instituto Nacional Indigenista, le recrimina por el trato dado a las mujeres en su obra:

[T]ú tratas mal a las mujeres en tus dos libros, Juan, ninguna de ellas funciona realmente; todas son encarnaciones de alguna debilidad humana, estériles como Dorotea, chismosas como Eduviges, arrepentidas como Natalia, locas como Susana San Juan o bigotonas como Pancha (Poniatowska, 2017, s.p.).

En otro extremo, Malva Filer argumenta que estos personajes:

... se constituyen, en contraste con los masculinos, como el discurso más radicalmente subversivo de la novela. Estas figuras, por las que el texto remite a las condiciones históricas de sometimiento sexual y económico de la mujer, son al mismo tiempo las voces más rebeldes y transgresoras que crea la novela (Filer, 1981, p. 6).

En el universo de Pedro Páramo, las mujeres adquieren la capacidad de interconectar figuras entre sí —muchas de ellas, masculinas—, a la vez que generan acercamientos entre realidades distintas o planos diferentes de una misma realidad (Stanton, 1988, p. 578), lo cual las provee de astucia y poder. De otro lado, los personajes masculinos son, en su mayoría, ostentadores de un poder del cual abusan, hecho que los hace vulnerables a los ojos del lector y de los múltiples narradores. Estos personajes terminan por encarnar, así, la dicotomía entre la posesión y la carencia, manifiesta en todas las relaciones jerárquicas en que participan.

## EL PRIMER PASO: LA ACEPTACIÓN/NEGACIÓN DE LA MADRE

Existe una diferenciación clara entre la percepción de la madre para el patriarca y para la antipatriarca. Para convertirse en patriarca, Pedro Páramo debió primero rechazar la autoridad de su madre —ya había desafiado anteriormente la de su abuela: “Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones” (Rulfo, 2011, p. 26) —, para luego negarla en absoluto. Cuando ella le anuncia que habían matado a su padre, Pedro Páramo le responde: “¿Y a ti quién te mató, madre?” (p. 30); varias páginas después, trae a la mente la imagen de su madre, de quien el narrador indica que “él ya se había olvidado y olvidado muchas veces, diciéndole: “¡Han matado a tu padre!” (p. 73). La muerte en vida de la madre y, además, el reconocimiento del padre, para luego anhelar sucederlo, dan a Pedro Páramo el carácter autoritario de cacique de Comala.

Susana San Juan, por el contrario, se identifica enteramente con la madre. El texto sugiere, por las características de ambas, que hay rasgos que las aproximan, y la misma Susana, en su monólogo en el panteón, enuncia su cercanía con ella: “Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma

cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir” (p. 82). El anhelo del retorno a la madre en la eternidad se consume: Susana desprovee a la muerte de su carácter trágico y ve en ella su oportunidad de regreso a la unidad con su progenitora fallecida: “Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” (p. 84). Este reconocimiento de la trascendencia de la feminidad aun después de la muerte, entreverada con la negación del padre (que posteriormente examinaremos), dotan del carácter antipatriarcal a Susana San Juan.

En últimas, la negación por parte de uno —el patriarca— y la aceptación por parte de la otra —la antipatriarca— crean un aparente antagonismo que, de hecho, los acerca en términos ontológicos: la trascendencia es la misma, aun cuando el ser que trasciende no lo es.

#### LA RELACIÓN CON EL PADRE

El reconocimiento de la autoridad del padre es el eje de la constitución de Pedro Páramo como patriarca. Para llenar las expectativas de su padre, quien lo consideraba inútil e incapaz de igualar su carácter en la Media Luna —“No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor” (p. 43) —, él deviene un hombre que rebasa todo límite de sevicia y acritud. Con esto, les recuerda a los habitantes de la Media Luna que es un nuevo patriarca: “Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos” (p. 46), cuya voluntad burla cualquier ley establecida: “La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros” (p. 46).

A él se suma Miguel Páramo —el único hijo que reconoce—, quien emula las acciones de su padre como infractor de la ley y de las barreras de sus deseos. Sin embargo, Pedro Páramo no ve su actuación como

equiparable a la suya propia. Cuando Fulgor Sedano le informa sobre la acusación que estaban levantando contra él, Pedro Páramo descarta la posibilidad de lo ocurrido: “Hazte a la idea de que fui yo, Fulgor; él es incapaz de hacer eso: no tiene todavía fuerza para matar a nadie. Para eso se necesita tener los riñones de este tamaño” (p. 70). De ese modo, el patriarca se autoproclama insustituible, aun por su propio hijo, a quien considera deleznable. Tal circunstancia, sumada a su carácter frío y áspero, le impide sentir dolor ante la muerte del hijo: “Y díles de paso a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto. Si fuera de ellas, no llorarían con tantas ganas” (p. 75).

Por otro lado, entre Susana San Juan y su padre, Bartolomé San Juan, la relación es bastante más compleja. Si bien el texto no lo afirma con contundencia, muchos pasajes sugieren que existe un vínculo incestuoso entre el padre y la hija, engranado con la escena en que ella, en su niñez, es obligada por él a descender en un pozo en búsqueda de objetos de valor. Fulgor Sedano lo entrevé: “por el modo como la trata más bien parece su mujer” (p. 88) y, un par de páginas más adelante, Bartolomé lo confirma: “Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas” (p. 91).

En la rebelión contra el abuso del padre, entonces, Susana San Juan hallará su redención. Desconocerá su autoridad y, de esa forma, se deslindará de su identidad, hasta ese momento, definida como parte de la de Bartolomé —“Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan” (p. 91) —. La sublevación antipatriarcal se intensifica cuando Susana llama a su padre por su nombre:

—Sí, Bartolomé.

—No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre! (...)

— ¿Y yo quién soy?

—Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.

En la mente de Susana San Juan comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo que no alcanzó sino a decir:

—No es cierto. No es cierto.

— (...) ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?

— ¿No lo sabías?

— ¿Estás loca?

—Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? (pp. 90 - 91).

La conciencia de la locura en Susana es el principal indicio de su lucidez y el hecho contundente de su emancipación. Aceptar la locura implica, para ella, reconocer que su mundo no está en sincronía con el sesgado mundo patriarcal de su padre; en cambio, conlleva la reafirmación de su independencia y la intensificación de su resuelta concepción de su alrededor.

La desnaturalización de Susana da, en efecto, paso a la voz feminista de la novela, que aboga por la destrucción de los prejuicios y reivindica la libertad en su sentido más amplio. Este rasgo contrapondrá su actuar al de los demás personajes femeninos y acabará por acercarla a Pedro Páramo, quien, contrario a lo esperado, se interesará mucho más en ella.

### EL RECHAZO A LA AUTORIDAD DIVINA

La figura eclesíástica más relevante en el universo novelesco de Pedro Páramo es el padre Rentería, un hombre débil y corruptible, sometido a la autoridad del cacique, de quien dice que “puede comprar la salvación” (p. 32). En su condición de patriarca, Pedro Páramo es

también el dueño de todo cuanto existe, no solo en el mundo material, sino también en el espiritual. Por eso, el sacerdote se ve intimidado constantemente por él, y solo logra enfrentarlo en contadas ocasiones, ya que es consciente de que su poder, rebasa el poder divino que había sido conferido a él como pastor.

Pese a su fuerte apego a las tradiciones religiosas, los habitantes de Comala no conciben al padre Rentería como su padre. Si bien están imbuidos de la verdad profesada por la Iglesia, su actuación refleja mayormente una obediencia reverencial a Pedro Páramo, quien asimismo manipula al párroco. Este, a la vez que se arrepiente de obrar en favor de quienes le dan ofrendas monetarias, ratifica la legitimidad de su poder, al cual equipara con el de Dios.

Mientras tanto, la negación de Dios que hace Susana San Juan dista en ciertos aspectos de la de Pedro Páramo. Su insubordinación pone en tela de juicio la autoridad divina al rebelarse contra Dios mismo. Lo hace, en primer lugar, por haberle arrebatado a Florencio, su amado: “¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas” (p. 107); también niega la existencia del Cielo: “Yo solo creo en el Infierno” (p. 117); y finalmente rehúsa recibir el perdón divino concedido por el padre Rentería mediante el ritual católico de unción de enfermos: “¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño” (p. 122).

Por tanto, el proceder de Susana San Juan cobra sentido dentro de la burla a todo el sistema patriarcal construido por la Iglesia católica. En su actuación deliberada y su encaramiento a los órdenes, su personaje es, sobre todo, sacrílego, como bien anotan Bastos y Molloy (1978): “El sacrilegio es una de las formas del desvío de Susana San Juan, acaso la más impresionante;

recuérdense las imprecaciones al Señor, ritmadas como un salmo, donde declara su desesperación” (p. 12). Su enfrentamiento a la deidad es una declaración de superioridad que alberga la negación absoluta de su existencia misma, del pecado y de la autoridad eclesial.

### LA HUIDA DEL MUNDO EXTERIOR COMO CASTIGO O REDENCIÓN

Tienen en común Pedro Páramo y Susana San Juan que el mundo interior es su refugio para rehuir la realidad circundante. El patriarca, por su parte, pierde su condición natural debido a la mujer amada y acaba por sensibilizarse: “Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías” (Rulfo, 2011, p. 89). En ese intento de pensamiento moldeado por el deseo de construir al otro, Pedro Páramo diviniza a Susana San Juan hasta desfigurar su condición humana e imaginarla como una “mujer que no era de este mundo” (p. 115).

La deificación de Susana trae a Pedro Páramo el castigo de la inaccesibilidad. Aunque logra tenerla en cuerpo físico, es incapaz de penetrar en la profundidad de su mente: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (p. 102), y acaba por imaginar a una mujer que no era Susana, en una realidad distante y completamente diferente a la habitada por ella. Esta característica se percibe en cada uno de los soliloquios en que Pedro Páramo recuerda —o crea— a Susana, en intentos malogrados de entender aquello que siempre le resultó desconocido. El suyo es un discurso en que “el recuerdo está magnificado por la nostalgia; donde la nostalgia se impone al recuerdo metaforizándolo” (Bastos y Molloy, 1978, p. 19).

Susana San Juan hace lo propio en sus sueños, en los que da rienda suelta a su deseo, al imaginar la intimidad

con su amado: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...” (Rulfo, 2011, p. 120). Como antipatriarca, Susana sabe acerca de su no dependencia de otro, aun del hombre de sus sueños, Florencio, y lo expresa en su ansia por su cuerpo y no por su alma: “lo que yo quiero de él es su cuerpo” (p. 107).

Tal vez la mayor de las transgresiones de Susana San Juan —la que la instituye como antipatriarca— consiste en su capacidad de manifestar su propio deseo sin pudor, en un panorama social en que aún se pensaba el sexo como fuente de satisfacción del hombre y como medio de procreación. Aunque Florencio no comprende el placer que Susana manifiesta al sentir su propio cuerpo sumergiéndose en el mar, ella sigue haciéndolo sin su compañía; aun cuando él ha muerto, el corazón de ella sigue latiendo con apetencia inagotable: “Ya sé que vienes a contarme que murió Florencio; pero eso ya lo sé. No te aflijas por los demás; no te apures por mí. Yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro. No dejes que se te apague el corazón” (p. 99).

### LA CERCANÍA DE LOS CONTRARIOS

La relación antitética entre Pedro Páramo y Susana San Juan termina siendo el punto de encuentro de ambos personajes. Al habitar una realidad cuya constante es el desencuentro entre ambos, ocupan en paralelo mundos trascendentes e idealizados, que acaban conectándose. Y tal conexión da como fruto un proceso de desidentificación de cada uno con su yo aparente: el patriarca y la antipatriarca, caracteres antagónicos que en uno y otro personaje tienen prelación, se quiebran, y entonces Pedro Páramo acaba feminizado y Susana San Juan, masculinizada.

El Pedro Páramo que se feminiza es, a diferencia del hombre abyecto que ostenta el control de la Media

Luna, un emisor poético que se ha dejado penetrar por el deseo del poder que inspira Susana: “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (p. 21). Asimismo, Susana San Juan se masculiniza al asumir el rol romántico de amante, tradicionalmente masculino, que, además de hablar de su excitación propia, convierte al otro —Florencio, en este caso— en objeto de su deseo sexual: “caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo” (p. 107). En esta doble ambivalencia radica el carácter antitético no disyuntivo de ambos, ya que al ser el uno son también el otro: Pedro Páramo es el patriarca de Comala a la vez que se desempeña como el poeta feminizado que idealiza a la amada; Susana San Juan es la antipatriarca y al mismo tiempo es la amante masculinizada que relata su deseo por la corporalidad del amado.

Tras la separación definitiva de ambos, luego de la muerte de Susana San Juan, inicia la tragedia que azotaría a Comala y que, eventualmente, la colmaría de almas: “fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala. “—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”. Y así lo hizo” (p. 124). Así, la disyunción, además de traer muerte y desgracia a Comala, también imposibilita la trascendencia de sus habitantes, y así sus espíritus quedan vagando entre las voces del pueblo fantasmal al que arriba Juan Preciado al inicio del relato.

### CONCLUSIONES

En Pedro Páramo se concibe el universo de Comala dominado por la figura del patriarca, representado por Pedro Páramo, cuyo poder únicamente se ve contrarrestado por Susana San Juan, que constituye la antipatriarca. Al rebelarse contra su propio padre

—y desconocer su autoridad—contra la religión —su dogma, su dios y su pastor—, contra los tabúes de la sexualidad y contra Pedro Páramo, Susana San Juan destruye el sistema patriarcal que predomina en el mundo gobernado por el cacique y desconoce las estructuras de poder que definen la línea divisoria entre cordura y demencia. Igualmente, una vez acepta su aparente locura y se muestra consciente de ella, reafirma su lucidez frente a todos los personajes que componen la obra. La genialidad de su carácter se comprenderá, entonces, en la medida en que exista el patriarcado impuesto por Pedro Páramo.

El patriarca, en contraste, se ve destruido por el amor idealizado que le suscita la antipatriarca, que, al ser su antagónica, concibe como una mujer que no es de este mundo. Pedro Páramo ve cuestionado su juicio al ser incapaz de comprender el actuar de esa mujer que, al no ceñirse a sus requerimientos y transgredir el orden que él mismo ha instaurado, percibe como foco de poder masculino. Se deja poseer por el amor idealizado y, por ende, se desnaturaliza como patriarca hasta feminizarse. Aunque se ve amenazada su esencia patriarcal, su trascendencia como personaje trágico dependerá enteramente de la existencia de la antipatriarca, quien lo dota de sentido.

### REFERENCIAS

Bastos, M. y Molloy, S. (1978). “El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en Pedro Páramo”. *Hispanamérica*, 7 (20), 3-24. Recuperado de [www.jstor.org/stable/20541641](http://www.jstor.org/stable/20541641).

Filer, M. (1981). “Sumisión y rebeldía en los personajes de Pedro Páramo”. *Inti*, (13/14), 63-72. Recuperado de [www.jstor.org/stable/23284837](http://www.jstor.org/stable/23284837).

Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (Vol. 25). Madrid: Editorial Fundamentos.

Poniatowska, E. (2017). "Las mujeres a Juan Rulfo". La Jornada. Ciudad de México. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2017/05/14/opinion/a03a1cul>.

Rulfo, J. (2011). Pedro Páramo y El llano en llamas. Bogotá: Planeta.

Stanton, A. (1988). "Estructuras antropológicas en Pedro Páramo". Nueva Revista de Filología Hispánica, (NRFH), 36(1), 567-606. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v36i1>.

# BORGES Y LA BIBLIOTECA DE BABEL: HEXÁGONOS DEL ESTRUCTURALISMO Y DEL POSTESTRUCTURALISMO

Mónica Galindo-González

# EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA, REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

## RESUMEN

La obra de Jorge Luis Borges es considerada uno de los alicientes que abrió paso a la literatura posmoderna en lengua española. Además del uso de la metaficción y la ironía, sus relatos contienen características que se adelantaron a los argumentos que fueron propuestos por estas teorías tiempo después. En el caso de La biblioteca de Babel, la historia expone un modelo de realidad análogo a los creados por los estructuralistas Saussure y Lévi-Strauss, y los postestructuralistas Derrida y Barthes. Esta biblioteca-universo funciona como un gran sistema en el que todo está conectado a través de galerías hexagonales, formando una red de relaciones que van de la mano con la propuesta estructuralista. A pesar de

su orden y armonía aparentes, este lugar posee el defecto de ser inmensurable, lo que provoca unas consecuencias que pueden ser relacionadas con la crítica postestructuralista a su teoría predecesora. Por tanto, este relato es capaz de ilustrar estos dos movimientos, a la vez de brindarnos con un ejemplo del escepticismo de Borges sobre la metafísica y de su tendencia a escribir cuentos como si conformaran un espacio de juego.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges; La Biblioteca de Babel; estructuralismo; postestructuralismo; posmodernismo

## AUTORES

**Mónica Galindo-González**

**Correo:** [moni.galindogonzalez@alum.uca.es](mailto:moni.galindogonzalez@alum.uca.es)

*Auxiliar de conversación de la Universidad de Cádiz*

# BORGES AND THE LIBRARY OF BABEL: HEXAGON-GALLERIES OF THE STRUCTURALISM AND POSTSTRUCTURALISM

## ABSTRACT

The work of Jorge Luis Borges is considered to be one of the influences that started postmodern literature in Spanish. In addition to the metafictional techniques and the use of irony, his tales contain features that came ahead of the time when many of these theories were developed. In the case of *The Library of Babel*, the story exposes a model of reality paralleled to the ones created by structuralists such as Saussure and Lévi-Strauss, and poststructuralists such as Derrida and Barthes. This library-universe functions as a whole system where everything is connected and linked through hexagon-galleries, establishing relations that go hand in hand with the structuralism proposals. Despite this apparent order

and harmony, this place suffers from the defect of its immeasurable size, which leads to consequences that can be related to the poststructuralist critique towards the former movement. Therefore, this tale works as an explanation that can illustrate these theories, but also as an example of Borges' skepticism about metaphysics and tendency to write tales as if he played games.

**Key words:** Jorge Luis Borges; *The Library of Babel*; structuralism; poststructuralism; postmodernism

Recibido: 15 de julio de 2020

Aprobado: 12 de noviembre de 2020

## INTRODUCCIÓN

Es indudable afirmar que la obra de Jorge Luis Borges, considerado el iniciador del posmodernismo en lengua española, contiene argumentos que se adelantaron a lo que más tarde expusieron diversas corrientes filosóficas, e incluso científicas, como en el caso de la teoría de los mundos paralelos. Este asunto tan característico en su literatura ha sido abordado y estudiado profundamente; en 1988, en la Facultad de Humanidades de La Plata, ya hubo un seminario en el que se estableció que: “muchas de las teorías que fundan el pensamiento contemporáneo estaban, ya atravesando las ficciones del escritor argentino” (De Diego, 1996, p. 1), y más específicamente, Alonso incluso apunta que: “la escritura de Borges podría desafiar e incluso poner en entredicho la identificación crítica de su obra con los postulados y planteamientos del postestructuralismo” (2005, p. 448). De esta forma, este artículo consiste en una recopilación de estas características en La biblioteca de Babel, con un interés especial en las ideas pertenecientes al estructuralismo y postestructuralismo, pues parecieron germinar en este relato mucho antes de que las conociéramos como tal.

## LA BIBLIOTECA DENTRO DEL ESTRUCTURALISMO

Es imposible, o al menos difícil, describir el estructuralismo sin ligarlo a Saussure y a su Curso de lingüística general (1916). El padre de la lingüística expuso que, dentro de todas las formas que puede adoptar el lenguaje, la lengua sí conforma un sistema definido gracias a todas las relaciones que mantienen los signos entre sí. Esta es la naturaleza organizadora que rápidamente se observa en la Biblioteca cuando leemos que posee un “número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (Borges, 1974, p.

465), y que “cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro” (p. 466). De esta manera, sería idóneo concebir que la Biblioteca-universo representa el lenguaje, los libros, la lengua, y el contenido de estos, los signos, debido a que “[m]ientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea: es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica” (Saussure, 1945, p. 42).

Sin embargo, los libros de la Biblioteca difieren del signo lingüístico de Saussure en varios aspectos, y uno de ellos es el de la producción verbal. Debido a la preponderancia que poseen los escritos, ya que “[h]ablar es incurrir en tautologías” (p. 470), la oralidad apenas se produce. Entonces, podríamos convenir que los fonemas de los que habla Saussure equivalen en este texto a los signos ortográficos: “El número de símbolos ortográficos es veinticinco” (p. 466). Al igual que las lenguas están delimitadas por un número definido de fonemas a la hora de articular las palabras y producir el habla, tiene sentido que los libros estén estructurados de la misma forma a la hora de originar el contenido de sus páginas.

Hay, en cambio, un principio que sí poseen estos libros, y es el de la discreción. Las unidades lingüísticas están “constituid[as] por todo un juego de oposiciones en el seno del sistema” (Saussure, 1945, p. 145), un mecanismo que coincide con el de aquellos libros “que no difieren sino por una letra o por una coma” (p. 469). Esto recuerda, a su vez, a aquellas palabras que solo son distintas por un fonema (/p á t a/ y /b á t a/). Estas son las diferencias que permiten la construcción de significados, y de que estos, al mismo tiempo, compongan estructuras por las cuales somos capaces

de percibir la realidad a través del lenguaje. Por lo tanto, no deja lugar a dudas que las relaciones existentes entre los libros, y su disposición a lo largo de la Biblioteca, crean un sistema cerrado que es paralelo al concepto de estructura que propone el estructuralismo.

Siguiendo esta misma línea, es a partir de estas oposiciones donde Lévi-Strauss expande estas nociones para crear las bases del estructuralismo antropológico. En sus estudios sobre diversas sociedades primitivas, extrajo que nuestros ancestros tuvieron que desenvolverse con binomios determinados por las necesidades básicas de la vida (comestible/no comestible, luz/oscuridad, por ejemplo.), y comprobó que, incluso las que eran muy distantes entre sí, compartían características que podían clasificarse dentro sistemas de parentesco. Esto conllevaba, más allá de la arbitrariedad que rige la creación de los signos, la existencia de una red de conocimiento común, de origen cultural, que yace en nuestro inconsciente. En sus palabras:

Los “sistemas de parentesco”, como los “sistemas fonológicos”, son elaborados por el espíritu en el plano del pensamiento inconsciente; la recurrencia, en fin, en regiones del mundo alejadas unas de otras y en sociedades profundamente diferentes, de formas de parentesco, reglas de matrimonio, actitudes semejantes prescritas entre ciertos tipos de parientes, etcétera, permite creer que, tanto en uno como en otro caso, los fenómenos observables resultan del juego de leyes generales pero ocultos (1995, p. 78).

Desde esta visión, y centrándonos en Mito y significado (Lévi-Strauss, 2012), se puede transferir que la Biblioteca no conforma solo un sistema en el que se forjan lenguas y sus producciones lingüísticas, sino también el habitáculo del conocimiento desde el que se elaboran las historias que componen la herencia global de la

humanidad. Cuando los bibliotecarios se enfrentaron a la dificultad de entender los ejemplares pertenecientes a “lenguas pretéritas y remotas” (p. 467), uno de ellos cayó en la cuenta de que todos los libros “constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma y las veintidós letras del alfabeto” (p. 467). Algo parecido ocurre con los mitos que, además de que resultan ser historias que se repiten continuamente, en ellos podemos encontrar “los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras” (Lévi-Strauss, 2012 p. 72). De esta manera, los libros de la Biblioteca contienen diferentes relatos que en esencia parten de los mismos mitos, lo que conlleva que su contenido pueda ser traducido a todas las lenguas, puesto que todas comparten la misma esencia primitiva. Es más, debido a que la Biblioteca abarca todos los libros y, por tanto, todo el saber que contiene el universo, vemos que en un principio los bibliotecarios están convencidos de que, ante cualquier duda que puedan tener, tan solo tienen que consultarla en algún hexágono (p. 468). Sin embargo, ¿es todo esto cierto?

### EL DESORDEN LABERÍNTICO DE LA BIBLIOTECA

La propia naturaleza de la Biblioteca determina que “visiblemente, nadie espera descubrir nada” (p. 468). La búsqueda exhaustiva de libros se encuentra condicionada por el carácter enigmático y caótico del lugar, ya que, al carecer de un centro real y perceptible, solo abre paso a que los bibliotecarios se pierdan y vaguen sin rumbo por los pasillos y galerías. Esto ocurre debido a que esta se configuraría según la metafísica de presencia, la cual es “el deseo exigente, poderoso, sistemático e irreprimible de significado trascendental” (Derrida, 1998 p. 47). Esta es una de las nociones que expone este autor en su obra y que conforma uno de los pilares del postestructuralismo.

En La escritura y la diferencia, Derrida critica este

concepto de estructura expuesto anteriormente. Debido a la ausencia de un pilar del que arranquen todos los sistemas y todas las relaciones, esta concepción se ha desarrollado a partir de la certidumbre de una presencia de carácter metafísico, como el espíritu humano de Lévi-Strauss. En palabras de Derrida: “Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (eidos, arché, telos, energeia, ousía aletheia, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.)” (1989, p. 385). Esta es una idea que, igualmente, se manifiesta de diferentes formas en la Biblioteca, a través de varias creencias como la del “libro cíclico [que] es Dios” (p. 466). Continuamente, se da por hecho la existencia de un ente divino que establece cierto orden, incluso en la configuración tipográfica de los libros: “Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas” (p. 466). Este, al fin y al cabo, es otro motivo recurrente en Borges, “el hecho de que una figuración o presunción de una Divinidad vaga pero abarcadora se invoque continuamente a lo largo de sus escritos” (Alonso, 2005 pp. 449-450).

Una de las taras del estructuralismo es, por tanto, su ineficacia a la hora de establecer el centro o génesis de una estructura porque en sus análisis “la fuente son siempre sombras o virtualidades inaprehensibles, inactualizables y, en primer término, inexistentes. Todo empieza con la estructura, la configuración o la relación” (Derrida, 1989 p. 393). Esto es paralelo al método regresivo propuesto en la Biblioteca, “cuyo centro cabal es cualquier hexágono” (p. 466): “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...” (p.

469). Sin embargo, según Derrida, el mínimo intento de escapar de las creencias metafísicas se encuentra imposibilitado por nuestro propio lenguaje porque, al estar anclado a nuestra realidad, es incapaz de producir nuevos términos para destruirlas, lo que conllevaría construir unos discursos que se repetirían una y otra vez: “no tiene ningún sentido prescindir de los conceptos de la metafísica para hacer estremecer a la metafísica; no disponemos de ningún lenguaje — de ninguna sintaxis y de ningún léxico— que sea ajeno a esta Historia” (1989, p. 387). Esta barrera que nos impide conocer más allá de nuestro medio de expresión y que, además, corrobora nuestra falta de control total sobre él, produce una angustia paralela a la que sufren los bibliotecarios tras comprobar su incapacidad a la hora de encontrar en la Biblioteca los libros que buscan: “A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva” (p. 468).

No obstante, la metafísica es algo muy arraigado al ser humano, por lo que pronto observamos que muchos bibliotecarios especulan sobre diferentes teorías que tratan de justificar la naturaleza Biblioteca. Estos son los idealistas, místicos y purificadores, entre otras sectas, que crean supersticiones como la del Hombre del Libro, el Libro Total o las Vindicaciones. Siguiendo el hilo postestructuralista, estas posturas pueden ser analizadas desde La muerte del autor de Barthes.

Una vez que se niega que el autor abastezca de significados al texto, al igual que se invalida que el texto posea un sentido último que hay que descifrar, la figura que puede extraer lícitamente interpretaciones a partir de las lecturas es el lector, pues es “alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él” (Barthes, 1968, p. 4). Debido a la ausencia de alguna autoridad que gobierne sobre la Biblioteca o sus libros, encontramos

a diferentes bibliotecarios con distintas visiones sobre su funcionamiento, pero por culpa del desconcierto y del caos que esto promueve, la voz de este relato ansía inevitablemente algún tipo de cobertura: “ruego a los dioses ignorados que un hombre — ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! — lo haya examinado y leído [el libro total]” (p. 469). En cambio, la supuesta lectura de este ejemplar no cambiaría nada, ya que, quien leyera el libro total filtraría el contenido a través de su entendimiento y, por tanto, extraería otro sentido o lectura más a la hora de explicarla. De esta forma, volvemos y retomamos la necesidad inescapable de confiar en una metafísica de presencia que nos aleje de la ansiedad provocada por la falta de significados transcendentales, y es debido a esto que, a veces, aceptemos inconscientemente la autoridad de los autores, porque “this comforts us with the notion that there is a particular sense to [a] text” (Bennet y Royle, 2014, p. 24).

### LO FANTÁSTICO EN LA BIBLIOTECA

Sin embargo, no debemos olvidar que La biblioteca de Babel es una obra enmarcada dentro del realismo fantástico. En estos relatos, el mundo se mantiene tal y como lo observamos, hasta que sucede algo sobrenatural que nos perturba y produce cierta inquietud. No obstante, para que se produzca el efecto de extrañeza esperado, debemos aceptar estos fenómenos a través del “esfuerzo individual de la imaginación que busca en la invención deliberada el mejor medio para explicar la realidad que no perciben los sentidos” (Valdivielso citado en Shaw, 1999, p. 240). Por tanto, se desconoce la naturaleza metafísica o divina de la Biblioteca, al igual que nuestro lenguaje nos impediría conocerla, pero lo fantástico de este relato es el fenómeno inaudito que permite que la Biblioteca sí pueda contener este conocimiento universal, y que

este sea igualmente accesible.

Entonces, los bibliotecarios no se sienten desamparados por la imposibilidad de encontrar los libros que buscan, sino porque esa posibilidad exista y no sean capaces de sacarle provecho. Esa certeza reside en la capacidad de la Biblioteca para generar signos infinitamente, que da lugar a “la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros” (p. 466), y que cualquier combinación de símbolos ortográficos conlleve la creación de un significado: “no puedo combinar unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina Biblioteca no haya previsto” (p. 470). Según De Diego, “Borges plantea un mecanismo de reproducción de lo real que expone la arbitrariedad, pero no aceptándola sino potenciándola al infinito” (1996, p. 8). A través de esta fábrica masiva de signos, las lenguas también se forjan con el mismo mecanismo: “si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma” (p. 468), dando lugar a combinaciones increíbles como el “dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones del árabe clásico” (p. 467). Esta arbitrariedad y creación excesivas acarrearán consecuencias como la de construir obras barajando “letras y símbolos (...) mediante un improbable don del azar” (p. 469), o que las letras de las portadas de los libros no indiquen el contenido de las páginas. Todo esto implica, a su vez, que dentro del sistema todas las relaciones sean posibles, no solo las que establecen diferencias entre los ejemplares, sino también las contradictorias, dando como resultado libros que “todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (p. 470). Entonces, en este relato oscilamos, por un lado, entre los modelos propuestos por el estructuralismo y el posestructuralismo adelantados a su tiempo, y por otro, entre la fantasía que supone la existencia metafísica de una Biblioteca-universo que funciona

como un macrolenguaje cuyos estantes abarcan todo. Esta idea se condensa a la perfección en una de las notas a pie de página, la cual expone que “basta que un libro sea posible para que exista. Solo está excluido lo imposible” (p. 469).

## CONCLUSIONES

La ironía que supone disponer de un conocimiento universal y no poder acceder a él, o ser incapaz de concebirlo, es una constante en Borges. En el estructuralismo se producen incesantes cadenas de relaciones que a veces no llegan a ninguna parte, y en el postestructuralismo se apuesta por la naturaleza de un universo descentralizado, y estos son fenómenos que se observan tanto en La biblioteca como en otros cuentos: El Aleph, El jardín de senderos que se bifurcan o La escritura de dios. Sin embargo, al final, Borges tiñe todas estas nociones con su marcado escepticismo y no establece ningún modelo de realidad que aporte algún tipo de explicación, solo un inmenso espacio de juego en el que los lectores tienen vía libre para interpretar, especular y divertirse. Es curioso y desalentador a su vez, que esta construcción inabarcable coincida con lo que años después tuvo que ser para Borges su propia biblioteca, pues cuando en 1955 pasó a ser el director de la Biblioteca Nacional de Argentina, su ceguera estaba lo suficientemente avanzada como para dificultarle esta labor lectora. Este asunto es algo que él mismo reflejó en el Poema de los dones, con unos versos que inevitablemente nos recuerda a aquellos bibliotecarios desorientados entre las vastas galerías de la Biblioteca:

Yo fatigo sin rumbo los confines  
De esa alta y honda biblioteca ciega.  
Enciclopedias, atlas, el Oriente  
Y el Occidente, siglos, dinastías,  
Símbolos, cosmos y cosmogonías  
Brindan los muros, pero inútilmente (p. 809).

Finalmente, los relatos que abordan este tipo de entramado metafísico están más colmados de ironía y confusión, que de respuestas precisas, por lo que tiene sentido que Borges acabara por no ceñirse hacia ninguna explicación concreta y por inclinarse hacia la concepción caótica y disforme del universo, la cual coincide con la que posee la inmensa y enigmática Biblioteca.

## REFERENCIAS

- Alonso, C. J. (2005). Borges y la teoría. Project MUSE, 120(2), 437-456. <https://doi.org/doi:10.1353/mln.2005.0078>.
- Barthes, R. (1968). La muerte del autor (C. Fernández Medrano, Trad.). <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Bennett, A., & Royle, N. (2014). An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Taylor & Francis. <https://books.google.es/books?id=Kq8ABAAQBAJ>
- Borges, J. L. (1974). Obras completas. Buenos Aires: Emecé Editores.
- De Diego, J. L. (1996). La teoría contemporánea a partir de Borges. Orbis Tertius, 1 (1). [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca\\_2a92c528fb6f926647d47ddafa6fd0a7](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_2a92c528fb6f926647d47ddafa6fd0a7)
- De Saussure, F. (1945). Curso de Lingüística General (A. Alonso, Trad.; 24o). Editorial Losada. [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=59](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59)
- Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia (P. Peñalver, Trad.). Anthropos, Editorial del Hombre. [https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/derrida-jacques-la-escritura-y-la-diferencia\\_ocr.pdf](https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/derrida-jacques-la-escritura-y-la-diferencia_ocr.pdf)

Derrida, J. (1998). Sobre gramatología (O. Del Barco & C. Ceretti, Trad.). Siglo XXI. <http://www.praxis-y-lenguaje.es/app/download/12458358/J.+DERRIDA,+De+la++Gramatolog%25C3%25ADa.pdf>

Lévi-Strauss, C. (1995). Antropología estructural (E. Verón, Trad.). Ediciones Paidós. <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/132%20-%20Levi-Strauss.pdf>

Lévi-Strauss, C. (2012). Mito y significado (H. Arruabarrena, Trad.). Alianza Editorial. [https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/levi\\_strauss\\_-\\_mito\\_y\\_significado.pdf](https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/levi_strauss_-_mito_y_significado.pdf)

Shaw, D. L. (1999). Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, posmodernismo. Cátedra. <https://books.google.es/books?id=JKhwpwAACAAJ>