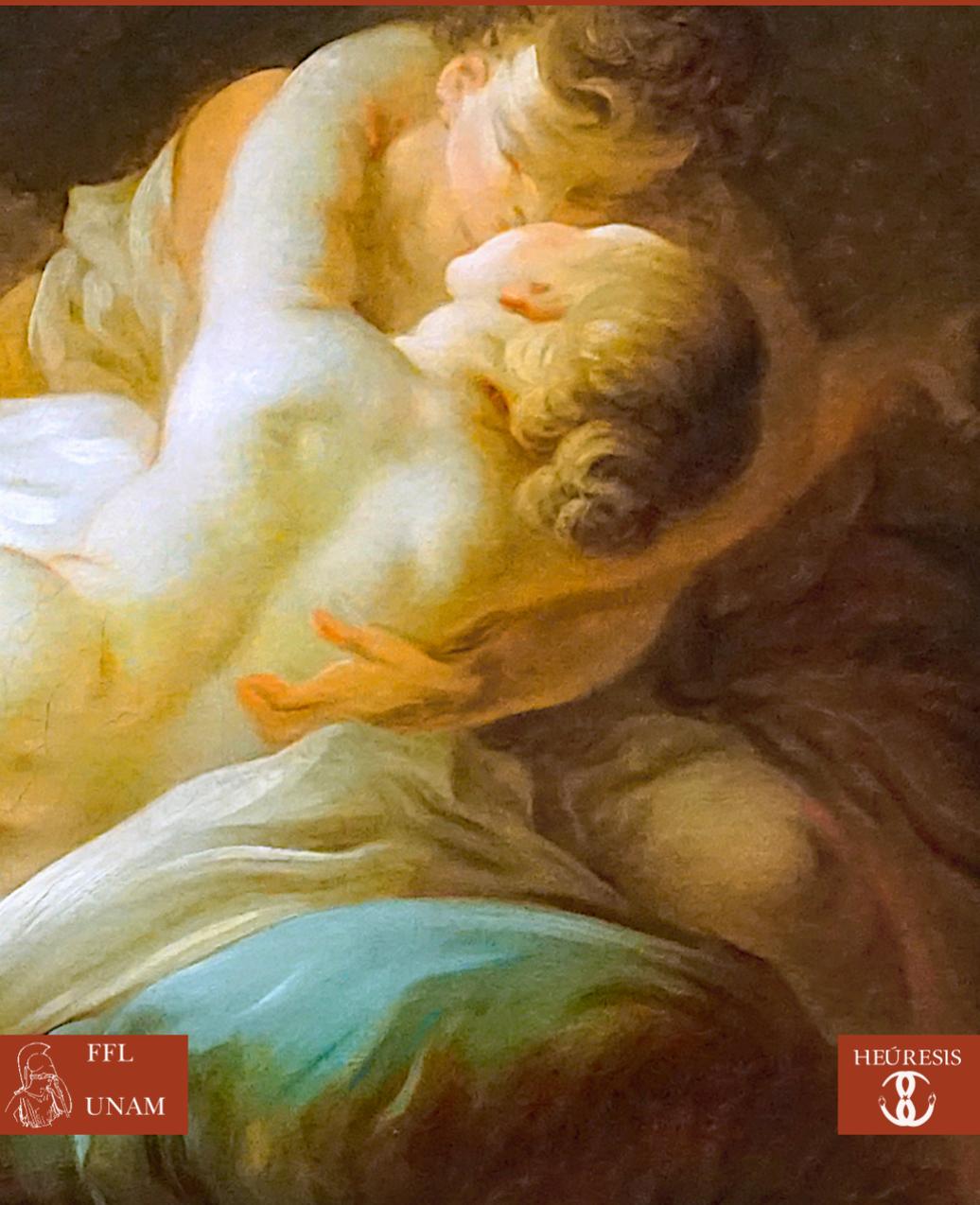


Claudia Ruiz García  
Rosalba Lendo Fuentes  
Coordinadoras

**LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO  
Y DE LAS EMOCIONES EN EL  
DISCURSO LITERARIO EN FRANCÉS**



FFL

UNAM

HEÚRESIS



*La representación del cuerpo y de las emociones en la literatura en francés* reúne doce ensayos que focalizan al cuerpo y a las emociones como ejes centrales del proceso de la escritura. En estos trabajos, que se presentan de manera cronológica desde la Edad Media hasta el día de hoy, se ilustran diferentes tipologías de acercamiento al cuerpo y las emociones tales como: el cuerpo virginal o satánico, el cuerpo-texto-pensamiento, el cuerpo-monstruo, el cuerpo emancipado, el cuerpo-vestido, el cuerpo desacralizado, el cuerpo gozoso, el cuerpo alado, el cuerpo dolido o aniquilado, el cuerpo oprimido o suicida, el cuerpo traductor y finalmente el cuerpo restaurado. En cada uno de ellos se pone en relieve el tipo de tensiones que se crean entre la forma de encarar la materialidad del cuerpo y las distintas emociones que lo contienen, dentro de un contexto que está determinado por una serie de normas culturales colectivas que moldean un rostro específico.

**Imagen en la cubierta y solapas:**

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *El Instante deseado* (ca. 1770). Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Colección Georges Ortiz, Suiza. Obra presentada en la exposición "Fragonard amoureux" en el Museo de Luxemburgo, París, Francia. Fotografía de Jean-Pierre Dalberá del 2015 bajo licencia Creative Commons (CC BY 2.0).

LA REPRESENTACIÓN  
DEL CUERPO Y DE LAS EMOCIONES  
EN EL DISCURSO LITERARIO EN FRANCÉS

HEÚRESIS



CLAUDIA RUIZ GARCÍA  
ROSALBA LENDO FUENTES  
(*coordinadoras*)

LA REPRESENTACIÓN  
DEL CUERPO Y DE LAS EMOCIONES  
EN EL DISCURSO LITERARIO EN FRANCÉS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



*La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés* es una publicación elaborada en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 406320: “La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario francés”

Primera edición:  
octubre de 2022

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,  
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-6595-5

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de “doble ciego” conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial  
por cualquier medio sin autorización escrita del titular  
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

## Contenido interactivo

- Prólogo
- El cuerpo femenino en la literatura medieval: del erotismo a la obscenidad
- Del cuerpo grotesco al cuerpo moderno: la representación del pensamiento en los *Essais* de Montaigne
- Versos hermafroditas: escritura poética y representación hermafrodita en la Francia de los siglos XVI y XVII
- El despertar del cuerpo adolescente en las novelas *Thérèse Philosophe* y *L'École des filles*
- La representación del cuerpo real en la pornografía política del siglo XVIII: el placer como estrategia de movilización política
- Del joyero libertino al hábito conventual en la narrativa diderotiana
- Fulgores del cuerpo libertino en la primera poesía de Arthur Rimbaud
- Cuerpo, imagen y libertad en el vitalismo bachelardiano
- Entre el dolor y el vacío: el cuerpo suspendido en *Meurtre* de Danielle Collobert

- “Ce tas humain garde un semblant de corps”. Apuntes sobre el cuerpo en *Sonnets de la mort y Le poème des morts* de Bernard Noël
- *La lumière gagne le corps*: la música y la escritura encarnadas en *Piano blanc* de Nicole Brossard
- El dilema ético en *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal: muerte, cuerpo y emociones
- Índice

Presentación audiovisual  
haz click en el enlace

<https://youtu.be/cI6VCtqD5-E>

o puedes acceder vía QR



Acceso a la discusión abierta  
haz click en el enlace

<https://reeditorialffl.blogspot.com/2022/11/la-representacion-del-cuerpo-y-de-las.html?m=1>

o puedes acceder vía QR



## Prólogo

El presente libro reúne los trabajos de un equipo de investigación, conformado por profesores y alumnos de literatura y filosofía, cuyo interés común es el estudio de textos que focalizan al cuerpo y a las emociones como ejes centrales del proceso de la escritura, dentro de un marco temporal que va de la Edad Media hasta nuestros días. En ellos se observan las tensiones que se crean entre la forma de encarar la materialidad del cuerpo y las distintas emociones que lo contienen. Estos trabajos, que no aspiran a cubrir todo un periodo, sino más bien a ser una muestra dentro de un enorme corpus, desentrañan algunos mecanismos que permiten erigir referencias representativas, supuestamente objetivas, pero también más sutiles o subjetivas, que varían a lo largo de diferentes etapas de la historia del cuerpo.

Los doce ensayos reunidos, abordan visiones diferenciadas del mundo a través de particularidades o rasgos en común que el cuerpo y las emociones adquieren en el discurso. En cada uno de ellos se analiza un trazo revelador que permite englobarlo dentro de un segmento importante de esta historia. Todos ellos ilustran o subrayan un contexto que está determinado por una serie de normas culturales colectivas que moldean un rostro: el cuerpo virginal o satánico, el cuerpo-texto-pensamiento, el cuerpo-monstruo, el cuerpo emancipado, el cuerpo-vestido, el cuerpo desacralizado, el cuerpo gozoso, el cuerpo alado, el cuerpo dolido o aniquilado, el cuerpo oprimido o suicida, el cuerpo traductor, el cuerpo restaurado.

El primer ensayo “El cuerpo femenino en la literatura medieval: del erotismo a la obscenidad”, de Rosalba Lendo, se enmarca en plena etapa de consolidación del cristianismo, cuya identidad colectiva se

debate entre la glorificación del cuerpo, como creación divina pero también como instrumento de Satanás. Se analiza la poesía lírica y sus géneros populares como la pastorela para confrontar dos visiones opuestas del cuerpo frente a las emociones que se apoderan de él: el deseo del caballero de cara a la dama y el apetito corporal ante la campesina. También se menciona a la poesía obscena que describe con lujo de detalle las partes “sucias” del cuerpo y el tipo de movimientos (*emociones*, si nos apegamos a su etimología) que conlleva. Por otra parte, este acercamiento no puede ignorar la historia del cuerpo femenino en este periodo, porque la producción literaria que se revisa coloca éste como objeto de deseo, pero también, sorpresivamente, como sujeto del mismo.

Berenice Ortega Villela dedica su análisis a una obra clave del Humanismo, los *Ensayos* de Michel de Montaigne, donde se observa cómo su autor pone de relieve su propia corporalidad y la relación que sostiene ésta con su conciencia. Sin embargo, Ortega Villela observa cómo también, de manera muy sutil, se establece al mismo tiempo una analogía entre el texto y el cuerpo. A lo largo del proceso de escritura de la obra, Michel de Montaigne la asume como un cuerpo que va creciendo, lo que le permite conectar una serie de temas que revisa, modifica y reescribe en sintonía con las mutaciones que van operándose en su mente. Esto explicaría el cambio de visión de muchas opiniones vertidas en otros momentos del acto de reflexión, a lo largo de los veinte años que comprende la redacción de los *Ensayos*.

Por su parte, Mario Alfonso Álvarez Domínguez se interesa en las corporalidades marginales. En su ensayo presenta una producción poética que se aboca a la representación hermafrodita en la poesía francesa de los siglos XVI y XVII. Las alusiones a los discursos mitológicos, científicos, jurídicos y religiosos tienen como propósito esclarecer los prejuicios sobre las distintas percepciones ligadas al cuerpo, parcialmente escondidas, bajo el signo del hermafrodita durante el Antiguo Régimen. En este ensayo se estudia un soneto publicado en un libro de anatomía hermafrodita; enseguida se analiza

una estrofa de seis versos de una ficción panfletaria, de una supuesta isla habitada por estos seres indefinidos sexualmente y, en tercer lugar, una traducción del latín al francés sobre el mismo tema. Los textos apuntalan una serie de cuestionamientos sobre los roles de género durante los siglos XVI y XVII. Para la sociedad de este tiempo, ya sea médicos, cirujanos, hombres de iglesia o legisladores, este cuerpo monstruoso representa tanto la corrupción moral como las aberraciones de la naturaleza. Además, el término se utiliza para nombrar a los homosexuales, así como para calificar la ambigüedad política y moral de otros, identificados como monstruos morales.

En “El despertar del cuerpo adolescente en las novelas *L'École des filles* y *Thérèse Philosophe*”, Claudia Ruiz se centra en dos obras de los siglos XVII y XVIII que tienen en común a personajes protagónicos femeninos, quienes en plena adolescencia logran, gracias a una serie de aprendizajes teóricos y prácticos, una percepción muy distinta de su corporalidad y adquieren una conciencia sobre nociones como la carne, el deseo, el placer, diferente a la del discurso oficial. Además, conquistan una independencia intelectual después de haber vivido su primera experiencia sexual y se convierten en sabias o filósofas y portavoces o defensoras de posturas filosóficas como el materialismo, el ateísmo, el deísmo o el vitalismo.

El siglo XVIII ocupa un lugar relevante en este volumen, pues también se integran a él dos textos más que revisan este tipo de representaciones. Uno de ellos es el propuesto por José Luis Gómez Velázquez, quien se acerca a la producción novelística de Denis Diderot. En su opinión, vale la pena conocer esta faceta del filósofo, ya que en ella se tejen interesantes relaciones entre las corporalidades de los personajes y los espacios diegéticos en los que se desenvuelven. El ensayo destaca el hecho de que el cuerpo se comunique a través de la indumentaria. Se abordan dos obras del enciclopedista, *Les Bijoux indiscrets* y *La Religieuse*, en donde el vestido o los accesorios que arrojan al cuerpo juegan un papel de gran relevancia. En el primer texto se asiste a un juego paródico del anillo de Saint Hubert,

el cual tenía como atributo proteger a quien lo llevara de algunas enfermedades, en particular de la rabia. Diderot integra este objeto a una novela libertina de corte oriental, muy en boga en su tiempo. En la segunda novela se focaliza el hábito de la monja, como símbolo de la deshumanización y la pérdida de identidad que la protagonista sufre en el encierro conventual.

Por su parte, Jeheili Geovanni Guzmán Aburto presenta cuatro obras panfletarias francesas del siglo XVIII, *Les amours de Charlot et Toinette*, *Fureurs utérines de Marie-Antoinette*, *Le Godmiché [sic] royal* y *La Journée Amoureuse*, las cuales focalizan la representación del placer y del cuerpo de la reina María Antonieta en un discurso político que denuncia la institución del Antiguo Régimen. El ensayo desentraña los puentes que se establecen entre el libelo político, la crónica de escándalo y la novela libertina. Estos panfletos retratan los cuerpos de las figuras de poder, en este caso, la pareja real, así como miembros de la nobleza y del clero. Guzmán Aburto observa el funcionamiento de la literatura panfletaria, ya que incita el odio contra María Antonieta, pero además invita al lector a gozar de su cuerpo desnudo. En cambio, cuando se trata de la representación corporal de Luis XVI, los textos se deleitan más bien en mostrarlo como un rey glotón, manipulable e incluso sodomita, en suma, una figura real impotente en el ámbito sexual, así como en el campo político.

Dentro del ordenamiento cronológico de las problemáticas abordadas, no podría faltar un apartado dedicado a un poeta decimonónico, Arthur Rimbaud, que se nutre de las visiones rectoras del libertinaje literario de los siglos XVII y XVIII. A partir de las formulaciones, de las imágenes del cuerpo y de sus placeres, se observa de qué manera la filosofía libertina y su relajada moral pudo encontrar eco en el siglo XIX en la obra del poeta, particularmente en dos poemas de su primera época. Se conecta el análisis de esta poesía con la de una figura clave del siglo XVII, Théophile de Viau, quien abre un camino para expresar por medio de su obra la reivindicación de una serie de libertades de conciencia, de pensamiento y de costumbres. Para Pedro Hugo Alejandre Muñoz, Rimbaud se reconoce

dentro de esta tradición y, emulando los *impromptus* de Théophile, pone en relieve lo que se expresaba de otra manera en la poesía seria; es decir, el cuerpo y su sexualidad.

En la parte dedicada al siglo XX y la posmodernidad se incluyen cinco ensayos. El primero de ellos se trata de un acercamiento al cuerpo, imagen-afecto y libertad en el vitalismo bachelardiano. Su autor, José Ezcurdia, plantea las nociones de afecto, cuerpo y libertad en la filosofía de Bachelard, desde la perspectiva vitalista que anima su pensamiento. En este sentido se problematizan las concepciones bachelardianas relativas a la dimensión elemental de la libertad, en tanto proceso alquímico en el que la ingravidez del aire y la sublimación del fuego se traducen en una física de la moral que aparece como corazón de una psicología ascensional y alada. En este contexto se recuperan las nociones de cuerpo, inconsciente, ensoñación e imaginación activa, que concurren en sus concepciones materialistas y vitalistas, relativas a la libertad misma en su carácter diferencial. Dichas concepciones resultan fundamentales en el diagnóstico que Bachelard realiza de una modernidad que niega toda forma poética de experiencia, en aras del desarrollo de un mundo tecnificado.

Otro ensayo vinculado a los problemas del cuerpo frente a los embates de la modernidad los plantea Merry Rodríguez Martínez, quien elige a una poeta casi olvidada, Danielle Collobert. En dicho texto muestra cómo la vida y obra de la autora están marcadas por la lucha permanente que supone la supervivencia y los problemas de la modernidad, sin olvidar la presencia constante de la muerte. Rodríguez Martínez estudia una de sus primeras obras *Meurtre*. Su análisis se focaliza en la representación de un cuerpo que se encuentra suspendido, debido a la tensión entre la experimentación del sufrimiento y el sentimiento de vacío e indiferencia. Todo esto desencadena que el sujeto contemporáneo vislumbre el suicidio y la invasión del Otro como únicas vías de salida. Estas reflexiones se conectan también con las nociones de “experiencia” y “vivencia” de

Walter Benjamin. No sorprende que la poeta haya escogido el suicidio como respuesta a una vida que, a pesar de estar marcada por muchos acontecimientos políticos importantes –su familia comprometida con la *Résistance* y posteriormente el involucramiento de Collobert en la independencia de Argelia–, éstos no lograron colmar un vacío. Su poemario revela un cuerpo aislado, lleno de miedo, sometido a múltiples torturas, al que no le queda mejor salida que “bien s’arrêter de marcher”.

Atraído también por la representación del cuerpo atormentado y el cuerpo suicida, Mario Alfonso Álvarez Rodríguez rastrea los problemas de la imagen de éste en dos libros de poesía de Bernard Noël, quien fallece en abril de 2021. En el primero, *Sonnets de la mort*, se observa como rasgo principal la presencia de víctimas de tortura y del desmembramiento de sus cuerpos en situaciones de guerra o de regímenes dictatoriales, mientras que, en el segundo, *Le poème des morts*, se tematiza el suicidio de François Lunven y también se abordan los ritos funerarios a dioses egipcios, subrayando la importancia de la preservación del cadáver como signo de sacralización. Sin embargo, esta representación será trastocada dentro de la modernidad, en donde se asiste a la desacralización del cuerpo muerto que se reduce a un “montón de carne”. El punto de partida para el análisis de estos dos poemarios es el carácter vulnerable de los cuerpos que se representan. Además, el ensayo establece un lazo de conexión entre las imágenes del cuerpo con una poética y una política, esenciales en la imagen corporal en la obra del poeta. Se profundiza en el concepto de “sensura”, del propio autor, y se problematiza en el marco de una poética corporal.

Irene María Artigas Albarelli estudia a una escritora canadiense, Nicole Brossard, autora del libro *Piano blanc*, quien según la crítica recurre a las técnicas y percepciones tanto del modernismo como del posmodernismo para comprender cuáles son los mecanismos que permiten producir significados. Para ella el proceso de escritura está constituido esencialmente por el cuerpo, la infancia, la lengua, los libros leídos... Irene Artigas se aproxima al texto brossardiano, *Piano blanc*, como una

écfrasis modelada en torno a la música y al piano. El ensayo subraya la importancia que tiene para la autora el cuerpo y la exploración que conlleva traducirlo como motivo de la escritura. De igual forma se pone de manifiesto el mecanismo que el cuerpo realiza al pensar la escritura y el tiempo de la escritura. El análisis, se apoya en el concepto de “corpografía” de Pérez y Torras que implica representar en, con, desde y mediante el cuerpo. Éste intenta escapar de sí mismo por el lenguaje y también busca traducir su propia esencia.

Por último, Alberto Alejandro Muñiz plantea un problema muy espinoso: el cuerpo sin vida de cara a los progresos de la medicina. Para ello recurre a la novela de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, publicada en 2014 y adaptada para el cine en 2016. Se asiste a una nueva percepción de la muerte que ya no se define como la pérdida de la capacidad para respirar, asegurando la circulación de la sangre, así como la desaparición de la conciencia, sino también como el cese de actividad del tronco cerebral. Con base en los estudios sobre el cuerpo de Margo DeMello, James S. Amelang y María Tausiet, entre otros, se examinan las implicaciones culturales que tienen el cuerpo muerto y el corazón en el marco de la donación de órganos. Su acercamiento a la problemática del trasplante en este ensayo se apoya en el concepto de *substitución* de Emmanuel Levinas, a partir de su obra *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1987). Este ensayo revela una característica de la medicina y las sociedades modernas frente a un gran dilema que ha fascinado a la humanidad desde los albores de su historia: la transición de la muerte a la vida o la resurrección del cuerpo muerto.

Éstas son, a grandes rasgos, las problemáticas estudiadas en el presente volumen, que permiten descubrir cómo el abordaje de las representaciones del cuerpo y de las emociones van siempre acompañadas de una serie de cuestionamientos y posicionamientos de orden social, religioso, filosófico, científico... Deseamos que la lectura de cada uno de los ensayos que conforman este libro se sume a la incommensurable lista de estudios que desde hace algunas décadas han contribuido a la comprensión cultural de estas dos representaciones,

articuladas a través de reflexiones muy puntuales, y que ofrezca diferentes pistas de análisis útiles para quienes se interesan en las particularidades inabarcables de una necesaria historia cultural del cuerpo y de las emociones.

## El cuerpo femenino en la literatura medieval: del erotismo a la obscenidad

ROSALBA LENDO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Como lo señala Jacques le Goff en *Une histoire du corps au Moyen Age*, es en este periodo cuando se instala “cet élément fondamental de notre identité collective qui est le christianisme, tourmenté par la question du corps, à la fois glorifié et réprimé, exalté et refoulé”.<sup>1</sup> Y, en efecto, si por una parte, asistimos a esta glorificación del cuerpo, cuyo ejemplo por excelencia es el cuerpo martirizado de Cristo para salvar a la humanidad, por la otra, la represión de la religión se deja ver a través de las ideas que condenan el cuerpo humano, ideas desarrolladas por los padres de la Iglesia y relacionadas con el pecado original, convertido en pecado sexual en la Edad Media, que condenó a la humanidad y cuya gran responsabilidad va a recaer en Eva.

Estas ideas se reflejan de manera clara en la realidad del hombre medieval, en su vida cotidiana. La Iglesia consideraba el cuerpo como la prisión del alma. La sexualidad tenía entonces que ser controlada de alguna manera, pues el alma tenía que someter al cuerpo y no a la inversa, idea que, en una sociedad dominada por la religión, está relacionada, como lo señala Jacques le Goff, con el ideal acético, ampliamente exaltado por el cristianismo como el único medio para liberar al alma del cuerpo y regresar verdaderamente a Dios. Para ello había que renunciar a cualquier tipo de placer, incluyendo evidentemente el sexual, y luchar contra toda tentación. El cuerpo fue entonces devaluado y el deseo sexual reprimido. El acto sexual fue tolerado únicamente con la finalidad de procrear; en éste la mujer tenía que ser pasiva y el hombre activo, pero siempre de manera razonable y moderada.

<sup>1</sup> Jacques le Goff y Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Age*, p. 34.

Dentro de este contexto van a desarrollarse dos corrientes literarias en las que la sexualidad y la imagen de la mujer se abordan de manera totalmente opuesta, la literatura cortés y la literatura denominada por algunos críticos anticortés. La primera la podemos encontrar en la poesía lírica, en los *lais* feéricos y en la novela cortés, géneros desarrollados en los siglos XII y XIII y dirigidos a la clase noble, cuyos valores e ideología serán exaltados. El hecho de que los matrimonios entre la nobleza fueran sólo contratos en los que el amor no tenía cabida, sumado a la condena del placer sexual por parte de la Iglesia, explican claramente por qué el amor cortés es adúltero; el sentimiento amoroso sólo puede existir fuera del matrimonio. Una de las características del amor cortés y del amante cortés en la poesía lírica es la medida, aplicada, entre otras cosas, al deseo sexual. En este sentido, el acto sexual es siempre postergado. Así pues, en el ámbito erótico, el amante no debe ser presa de su deseo. En su *Traité de l'amour courtois* (ca. 1186), André le Chapelain señala que nada de lo que el amante obtiene de su amada puede tener encanto si ésta no lo concede libremente;<sup>2</sup> lo que constituye un cambio en la concepción de la relación sexual en el que se desarrolla el culto a la dama, comparada muchas veces por los trovadores y troveros con un señor feudal al que están sometidos. La dama, aunque nunca toma la iniciativa en la relación amorosa, ni es quien manifiesta su amor hacia el hombre, sí impone a su amante medir su deseo y decide lo que le va a conceder: miradas, caricias, besos, y también puede decidir postergar indefinidamente en acto sexual, denominado, en el tratado de André le Chapelain, cuarto nivel, *quatrième degré*. El primer nivel consiste en dar esperanzas, el segundo en ofrecer un beso y el tercero son las caricias. Las buenas costumbres dictan, señala el autor, que una dama no debe llegar directamente al cuarto nivel: “La bienséance interdit, cependant, aux femmes raisonnables de se donner sans délai en brûlant les étapes pour atteindre d'un seul coup le quatrième degré”.<sup>3</sup> Postergar el acto sexual es lo

<sup>2</sup> André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 60.

que cualquier dama noble y respetable debe hacer. Por otra parte, esto contribuye a aumentar el deseo y, consecuentemente, la motivación del poeta para continuar elogiando a su dama, suplicando muestras de amor a través de la creación poética, cuyo motor es el deseo no consumado, pues la consumación sería el fin del deseo; el amor cortés, en la poesía lírica, plantea la voluntad de mantener eternamente vivo este deseo. El amante cortés debe practicar la mesura y someterse a la voluntad de la dama; no debe exigir el acto sexual, pues la dama no puede ser considerada un objeto de placer. El único placer al que puede aspirar el amante cortés es el de las miradas y caricias autorizadas por la dama; debe entonces continuar suplicando a través de su poesía y esperar pacientemente el momento de la recompensa amorosa, que sólo podrá decidir la dama. La dama virtuosa, señala André le Chapelain, “ne doit point céder trop rapidement aux désirs d’un amoureux, car si elle s’abandonne hâtivement, elle suscite son mépris et déprécie l’amour qu’il a si longtemps désiré”.<sup>4</sup>

La poesía lírica ofrece, en sus géneros populares, como la pastorela, otra idea del amor, de la sexualidad y de la mujer, diametralmente opuesta al amor cortés. Así, en lugar del erotismo cortés, del deseo sublime e idealizado, en la pastorela se plantea la relación puramente física que se establece entre una pastora y un caballero, que la seduce y logra, en general, pasar al acto sexual sin ningún preámbulo. Aquí, al contrario del amor cortés, se trata de la realización inmediata del deseo. Pero este tipo de erotismo no cortés corresponde a una pastora, no a una mujer noble. Se trata entonces, en este género lírico, de divertirse a costa de las clases bajas y de dejar clara la distinción entre el amor cortés, sentimiento noble por excelencia, y el simple deseo carnal que caracteriza a los estamentos que están por debajo de la nobleza. André le Chapelain señala en su tratado que los campesinos son incapaces de amar y se aparean como los animales: “Nous disons en effet qu’il est parfaitement impossible de trouver des paysans qui servent dans la cour d’Amour; mais ils sont tout

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 133.

naturellement conduits à accomplir les œuvres de Vénus comme le cheval et le mulet ainsi que le leur enseigne l'instinct de nature".<sup>5</sup> De hecho, subraya, un caballero puede, sin problema, tomar por la fuerza a una campesina: "si par hasard l'amour des paysannes t'attirait, garde-toi de les flatter par de nombreuses louanges, et si tu trouves une occasion propice, n'hésite pas à accomplir tes désirs et à les posséder de force".<sup>6</sup>

Así, en la poesía lírica tenemos, por un lado, los géneros aristocratizantes, donde se exalta el amor cortés, y los popularizantes, que lo distorsionan y se burlan de esta idealización del amor y de la sexualidad. En la poesía lírica aristocratizante, cuya representación más desarrollada es la *canço*, el poeta espera pacientemente alguna recompensa de amor de la dama, cuyo cuerpo admira y desea, pero difícilmente posee. Mientras que, en la pastorela, lo que se celebra no es el deseo sino el placer inmediato. El amor cortés hace una clara distinción entre la dama noble ante la que el amante debe conducirse con total respeto y devoción, y la campesina, con la que todo está permitido. Un noble no puede amar a la pastora y sólo busca cumplir sus deseos con ella, pues sólo con una mujer así, de un nivel inferior, puede satisfacer sus deseos físicos y eróticos, que deben ser controlados ante una dama noble.

Dentro de la poesía lírica también tenemos la poesía obscena, marginal. En la introducción a su edición de poesía trovadoresca obscena, *Burlesque et obscenité chez les troubadours*, Pierre Bec señala que si bien es cierto que siempre se escribe de acuerdo a la cultura e ideología dominantes también se escribe de manera espontánea contra ésta:

S'il est bien évident que l'on écrit toujours *avec* sa culture, on écrit aussi spontanément contre elle, dans le sens de l'idéologie dominante, et contre elle, en conformité avec un code littéraire donné mais aussi en rupture avec lui : toute idéologie dominante ne supportant la subver-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>6</sup> *Idem.*

sion de l'écrit que dans la mesure où, par contre-coup, elle la sert et la confirme.<sup>7</sup>

Así pues, se escribe de acuerdo a un código literario dado, pero también rompiendo con éste. Y el amor cortés es un claro ejemplo. Desde su primera manifestación en la poesía lírica, el amor cortés será marginalizado, negado, por los mismos poetas que lo exaltan en los géneros aristocratizantes como la *canso*, pero que también escribirán contra esta ideología, cayendo en lo obsceno. El culto a la dama se transforma en una clara manifestación misógina, acorde a la realidad de la época. En este tipo de poesía, el pudor y elegancia de la *canso* ceden el lugar a la expresión vulgar y grosera del acto sexual, expresión centrada particularmente en la descripción de las partes genitales, en la que se liberan todos los instintos; se trata de una poesía subversiva y marginal donde la mujer se caracteriza por su desmesurada lubricidad; es sexualmente insaciable y presentada como un objeto sexual.

En la novela artúrica, a partir de Chrétien de Troyes, se adaptarán a la narración los motivos clave del amor cortés, característicos de la poesía lírica: el amor adúltero, el deseo amoroso, el servicio y sumisión a la dama, la espera de una recompensa. Una de las innovaciones de este autor fue ligar los caminos de la andanza al deseo amoroso y mostrar cómo el amor podía profundizarse y durar, aun cuando se llegara al acto sexual, si el caballero y la dama vivían un amor en el que la distancia y las pruebas a superar lo fortalecían. La discreción se impone, como en los géneros aristocratizantes de la poesía lírica, cuando se hace alusión al acto sexual. Así, por ejemplo, en el encuentro de Lanzarote y Ginebra, en el *Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes señala:

Or a Lanceloz quanqu'il vialt,  
Quant la reïne an gré requialt  
Sa compaignie et son solaz,

<sup>7</sup> Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, p. 8.

Quant il la tient antre ses braz  
Et ele lui antre les suens.  
Tant il est ses jeus dolz et buens  
Et del beisier et del santir  
Que il lor avint sanz mantir  
Une joie et une mervoille  
Tel c'onques ancor sa paroille  
Ne fu oïe ne seüe,  
Mez toz jorz iert par moi teüe,  
Qu'an conte ne doit estre dite.  
Des joies fu la plus eslite  
Et la plus delitable cele  
Que li contes nos test et cele.<sup>8</sup>

A diferencia de la poesía lírica y la novela artúrica, donde es el hombre quien toma la iniciativa, en los *lais* feéricos es el hada quien va a tomar la iniciativa en el amor. Es ella quien seduce al caballero de su elección y lo convierte en su objeto de deseo. Encontramos en estos *lais* motivos antiguos de origen celta en lo que toca a la sexualidad: el deseo proviene de una mujer sobrenatural que tiene poderes e impone al hombre, para concederle su amor, ciertas reglas que debe respetar. Estos seres sobrenaturales, que habitan en el Otro Mundo, van a seducir al hombre de su elección y, muchas veces, lo llevarán a su mundo maravilloso. Aunque los *lais* feéricos presentan variantes, el relato es muy similar: la unión de un hombre con la encarnación de sus más profundos deseos, pues el hada

<sup>8</sup> Chrétien de Troyes, "Le Chevalier de la Charrette", en Michel Zink, coord., *Chrétien de Troyes. Romans*, p. 634. "Ahora ve cumplido Lanzarote cuanto deseaba, pues que a la reina le son gratas su compañía y sus caricias, y la tiene entre sus brazos y ella a él entre los suyos. Tan tiernos y agradables son sus juegos, tanto han besado y han sentido, que les sobreviene en verdad un prodigio de alegría; nadie oyó hablar jamás de maravilla semejante. Pero nada diré al respecto: mi relato debe guardar silencio. De entre las alegrías, quiere la historia mantener oculta y en secreto la más selecta y deleitable" (Chrétien de Troyes, *El Caballero de la Carreta*. Trad. de Luis Alberto de Cuentas y Carlos García Gual, p. 120).

es portadora de todo, a nivel: sexual y material; es portadora de grandes riquezas, así como de una belleza excepcional que cautiva de inmediato al caballero desde el primer encuentro, que tiene lugar generalmente en el bosque, donde el hada hace venir al caballero, que la descubre bañándose desnuda en un río, como Graelent, quien admira la belleza de una joven delgada, esbelta, con la piel blanca y rosada,<sup>9</sup> o semidesnuda al interior de una tienda, como Lanval, quien encuentra al hada recostada en un magnífico lecho:

Ele jut sur un lit mut bel  
Li drap valeient un chastel  
En sa chemise senglement.  
Mut ot le cors bien fait e gent!  
Un chier mantel de blanc hermine,  
Covert de purpre alexandrine,  
Ot pur le chaut sur li geté;  
Tut ot descovert le costé  
Le vis, le col e la peitrine:  
Plus ert blanche que flur d'espine.<sup>10</sup>

Los *lais* fééricos y en general todo lo que se conoce como materia de Bretaña, donde aparecen este tipo de personajes sobrenaturales, apunta Arnaud de la Croix en su estudio *L'erotisme au Moyen Age*, “alimentent

<sup>9</sup> Graelens a celi veüe/ qui en le fontaine estoit nue./ Cele part va grant aleüre,/ de le bisse n'èut il puis cure/ tant le vit graisle e escavie,/ blancë e gente e colorie. (*Lais féériques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, p. 32). (“Graelent la vio completamente desnuda en el agua; se acercó rápidamente sin preocuparse más de la cierva, pues veía a la doncella delgada y esbelta, seductora, con el rostro blanco y rosado”, la trad. es mía.)

<sup>10</sup> *Les lais de Marie de France*, p. 75. (“Estaba echada sobre un lecho muy hermoso –las sábanas valían un castillo– en pura camisa. Tenía un cuerpo muy bien formado y precioso. Un caro manto de blanco armiño, cubierto de púrpura alejandrina, se había echado por encima para tener calor; dejaba al descubierto todo su costado, el rostro, el cuello y el pecho: ¡era más blanca que la flor del rosal silvestre!”, María de Francia, *Lais*, ed. y trad. de Carlos Alvar, p. 94).

les fantasmés d'une sexualité différente, où la femme joue un rôle d'égale, d'initiatrice, et où la relation avec elle débouche sur un autre monde".<sup>11</sup>

Los *lais* y los *fabliaux* eróticos, y la literatura satírica en general, dirigida al público de las ciudades, la burguesía, presentan una visión paródica de los modelos cortesés con la finalidad esencial de divertir. Como en la poesía lírica obscena, la representación que aquí se ofrece de la sexualidad se caracteriza por destacar las partes genitales del hombre y de la mujer. Los *fabliaux*, breves relatos cómicos que tendrán un gran éxito desde finales del siglo XII hasta principios del XIV, celebran el apetito del cuerpo y la satisfacción de deseos reprimidos por la Iglesia y la sociedad. La manifestación de todo tipo de fantasías es un elemento común. Así, por ejemplo, en *Le chevalier qui faisait parler les cons*, parodiando los *lais féériques*, el protagonista recibe de un hada el don de hacer hablar a los coños y, en caso de que el coño se vea impedido por alguna razón, otra hada le concede el don de que sea el culo quien hable:

Li miens dons ne riert pas petiz,  
fait l'autre pucele en après.  
Ja n'ira mes ne loig ne prés,  
por qu'il truisse feme ne beste  
et qu'el ait deus elz en la teste,  
s'il daigne le con apeler,  
qu'il ne l'escoviegne parler:  
iteus sera mais ses eürs;  
de ce soit il tot aseürs  
que tel n'en ot ne roi ne conte".  
Adonc ot li chevaliers honte,  
Si tint la pucele por fole.  
Et la tierce enprés reparole  
si dist au chevalier: "Beaus sire,  
saves vos que ge vos vieng dire?"

<sup>11</sup> Arnaud de la Croix, *L'érotisme au Moyen Age. Le corps, le désir, l'amour*, p. 83.

Quar bien est raison et droiture  
que, se li cons par aventure  
avoit aucun enconbrement  
qu'il ne respondist maintenant,  
li cus si respondroit por lui,  
qui qu'an eüst duel ne ennui,  
si l'apelessiez, sanz aloigne".<sup>12</sup>

El erotismo, pero también lo cómico, característica esencial de esta literatura, se encuentran, por ejemplo, en la descripción detallada de los órganos sexuales a través de juegos de palabras que reflejan un marcado tono obsceno. En estos relatos los personajes son campesinos, artesanos, mercaderes, burgueses, clérigos y mujeres pertenecientes a estos estamentos y cuyas principales características son la lubricidad y la astucia para engañar, imagen muy cercana a la planteada por la Iglesia, la de una mujer intelectual y físicamente inferior al hombre, moralmente débil y dominada por sus instintos. Como en la poesía obscena, en la literatura satírica el acto sexual es evocado rápidamente y de manera cruda, haciendo continuamente alusión al insaciable apetito sexual de la mujer, que sobrepasa ampliamente al de su compañero.

Parodiando el espíritu cortés de los *lais* feéricos, los *lais* eróticos ofrecen una visión de la sexualidad y de la mujer muy similar a la de los *fabliaux*. El tema principal de éstos son las historias de adulterio, en las que la mujer es presentada como inmoral y lujuriosa. El poder sexual de ésta se traduce, por ejemplo, en el *Lai du Galant*, en el que un grupo de damas

<sup>12</sup> *Fabliaux érotiques, Textes de jongleurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 214-216. ("Mi don no será pequeño, dice enseguida la segunda doncella: a donde quiera vaya y encuentre mujer o animal, con la condición de que tengan dos ojos en la cara, si se dirige a su coño, éste tendrá que hablar: tal será desde ahora su poder mágico. Puede estar seguro de que ningún conde ni ningún rey tuvo jamás tal don. El caballero tuvo vergüenza y le pareció que la doncella estaba loca. Y la tercera doncella tomó entonces la palabra y le dijo al caballero: 'Señor ¿sabéis lo que os voy a decir? Es justo y razonable que, si por alguna razón el coño tuviera algún impedimento para hablar y que le fuera imposible responder en el momento, el culo responderá en su lugar, sin demora, si le habláis, le pese a quien le pese', la trad. es mía).

se reúne para dar el tema y elegir al protagonista de un nuevo *lai* y todas acuerdan lo mismo:

Grâce à qui les chevaliers sont-ils hardis? Pour quelle raison aiment-ils les tournois [...] Pour l'amour de qui sont-ils nobles et d'un coeur généreux? Qu'est-ce qui les pousse à éviter de mal agir? [...] C'est lui qui est à l'origine des grands témoignages d'amour pour lesquels on accomplit tant d'exploits! Bien des hommes se sont améliorés et ont recherché renommée et mérite, alors qu'ils n'auraient pas valu le prix d'un bouton, n'était-ce par le désir du con! Sur ma foi, je vous le garantis : pour une femme, le plus beau visage ne lui vaudrait rien ni ami ni galant, si elle avait perdu son con! Puisque toutes ces bonnes actions sont accomplies pour l'amour de lui, ne cherchez pas plus loin! Le lai nouveau, composons-le en son honneur, et il plaira à tous ceux qui l'entendront.<sup>13</sup>

Al final de este breve recorrido puedo concluir que, si bien es cierto que la literatura satírica y obscena se opone a los géneros corteses como la poesía lírica aristocratizante, la novela artúrica y los *lais* feéricos en su representación de la sexualidad y de la mujer, las dos corrientes literarias, cortés y anticortés, tienen en común la obsesión de un erotismo presentado bajo diversos aspectos, que reflejan la presión de una época hostil al cuerpo y a sus placeres. Esto va a favorecer las distintas manifestaciones literarias en las que la sexualidad, obscena o apegada a las normas corteses, se desarrolla en oposición a los preceptos impuestos por la sociedad y la religión sobre la sexualidad. La representación de la mujer a través del discurso masculino traduce, en cualquiera de sus imágenes, la dama indiferente de la *canço* o de la novela artúrica, la sensual hada que se lleva al caballero de su elección al Otro Mundo en los *lais* feéricos, o la mujer lujuriosa de los *fabliaux*, el miedo del hombre ante la sexualidad femenina que rompe brutal-

<sup>13</sup> "Lai du Galant", en *Le cœur mangé. Récits érotiques et courtois XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 170-171.

mente con el orden establecido; miedo del exceso que es, para el hombre medieval, esta feminidad y que se manifiesta a través de discursos literarios que van desde el temor que inspira la dama indiferente a las súplicas del amante cortés hasta la burla de la lubricidad femenina de una pastora o de una burguesa.

La misma imagen negativa sobre la mujer, cualquiera que sea su rango, es puesta de manifiesto por André le Chapelain, quien, tras haber dedicado los dos primeros libros de su tratado a exaltar el amor cortés y elogiar a la dama cortés, termina con una fuerte condena, en su tercer libro, en el que dedica un largo discurso a los vicios que caracterizan a la mujer: son avaras, voraces, envidiosas, inconstantes, hipócritas, orgullosas, desobedientes, rebeldes, mentirosas, borrachas, indiscretas y, por supuesto, extremadamente lujuriosas, a tal grado que no existe ningún hombre, por vigoroso que sea en el arte de amar, que las pueda satisfacer:

Toutes les femmes sont aussi luxurieuses: aucune d'elles, fût-elle illustre par les honneurs de son rang, ne repoussera un homme qui se connaisse à l'amour, fût-il de la condition la plus vile et la plus humble; il n'est aussi personne assez vigoureux dans les œuvres de Vénus pour apaiser d'une façon ou d'une autre les désirs de n'importe quelle femme.<sup>14</sup>

En cuanto al amor cortés, el autor subraya que al escribir el tratado su único fin era que, una vez que su destinatario adquiriera el conocimiento necesario en la materia, pudiera abstenerse de tal arte de seducción, que es pecaminoso, y obtener así la recompensa de Dios, pues “nul ne peut plaire à Dieu tant qu'il veut se consacrer au service d'amour, quelques bonnes actions qu'il accomplisse par ailleurs. Car Dieu poursuit de sa

<sup>14</sup> A. le Chapelain, *op. cit.*, p. 202.

haine ceux qu'il voit s'attacher aux œuvres de Vénus en dehors des liens du mariage, ou s'abandonner à toute espèce de luxure".<sup>15</sup>

Cualquiera que sea el género, la literatura cortés u obscena ofrece, a través de sus distintas representaciones de la mujer y de su sexualidad, la forma en la que era concebido el erotismo en la Edad Media, siempre con la misma constante, el rechazo del placer del cuerpo, impuesto por la religión.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 185.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALADIER, Charles, *Érôs au Moyen Age. Amour, désir et “delectatio morosa”*. París, Les Éditions du Cerf, 1999.
- Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*. Ed. y trad. de Pierre Bec. París, Stock-Moyen Age, 1984.
- CHAPELAIN, André le, *Traité de l'amour courtois*. Ed. y trad. de Claude Buridant, París, Klincksieck, 1974.
- CROIX, Arnaud de la, *L'érotisme au Moyen Age. Le corps, le désir, l'amour*. París, Tallandier, 2003.
- Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Ed y trad. de Luciano Rossi. París, Le Livre de Poche, 1992.
- GOFF, Jacques le y Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Age*. París, Editions Liana Levi, 2003.
- HUCHET, Jean-Charles, *L'amour discourtois. La Fin'Amors chez les premiers troubadours*. Toulouse, Bibliothèque Historique Privat, 1987.
- “Lai du Galant”, en *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Ed. y trad. de Danielle Régnier-Bohler. París, Éditions Stock, 1994.
- Lais féériques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Ed. de Alexandre Micha. París, GF-Flamarion, 1992.
- MARÍA DE FRANCIA, *Lais*. Trad. de Carlos Alvar. Madrid, Alianza, 2017.
- MARIE DE FRANCE, *Les lais*. Ed. de Jean Richner. París, Librairie Honoré Champion, 1983.
- VERDON, Jean, *L'amour au Moyen Age. La chair, le sexe et le sentiment*. París, Perrin, 2008.
- TROYES, Chrétien de, *El Caballero de la Carreta*. Trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid, Siruela, 2000.
- TROYES, Chrétien de, “Le Chevalier de la Charrette”, en Michel Zink, ed., *Romans*. París, Le Livre de Poche, 1994.

## Del cuerpo grotesco al cuerpo moderno: la representación del pensamiento en los *Essais* de Montaigne

BERENICE ORTEGA VILLELA

Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Los *Essais* de Michel de Montaigne conforman el primer ejemplar de una compilación de escritos que se asumen dentro del género; si bien antes de dicha publicación existen textos que podemos considerar ensayos literarios, la asignación del nombre es por completo mérito del autor, quien, además, explica en su misma obra en qué consiste el arte que nombra como tal. El surgimiento de este género, cuyo principio estableceré (de acuerdo con Bensmaïa y Weinberg) como la representación del proceso de pensamiento, se sitúa en un momento histórico en que la concepción del cuerpo comienza a instituirse de la forma en que la conocemos, es decir, como un límite que marca la diferencia del yo con lo otro y también como una propiedad. A lo largo de los tres libros que conforman los *Essais*, Montaigne se refiere a menudo a su propia corporalidad, así como a la relación de ésta con su consciencia, pero también, aunque de manera sutil, alude una analogía entre el texto y el cuerpo. Esta correspondencia se establece como contraste entre una concepción del cuerpo anterior a la modernidad, relacionada con lo grotesco, y la individualización creciente que encontrará su auge durante el Clasicismo y la época cartesiana. El ensayo como género literario surge como una imitación por medio del lenguaje, mimesis, de los mecanismos de pensamiento de un yo, encerrado en una “prison terrestre”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, t. III, p. 150.

## EL TEXTO COMO CUERPO GROTESCO

En 1571, Montaigne decidió retirarse a la soledad de su castillo para dedicarse a escribir. Dicho proyecto, que emprendió a los 38 años, ocupó el resto de su vida y se materializó en 1580 con la reproducción de los primeros dos tomos de los *Essais*. En 1588 se publicó una nueva edición con la inclusión del tercer tomo; sin embargo, el trabajo del escritor no se detuvo con la impresión de las tres partes que conforman la obra. En los últimos años de su vida y hasta su muerte en 1592, Montaigne corrigió y extendió los textos del primer volumen a través de largas anotaciones realizadas en los márgenes de un ejemplar de la primera edición, el célebre Manuscrito de Bordeaux:

À l'origine, il destine ce document à l'imprimeur mais, peu à peu, au fur et à mesure que les notes s'accumulent, l'ouvrage se transforme en une copie de travail en constante évolution. Montaigne compare d'ailleurs son œuvre à un enfant qui grandit, en empruntant un demi-vers à Virgile, "*viresque acquirit eundo*" (qui prend des forces en avançant), et en l'inscrivant lui-même sur la page de titre de son manuscrit.<sup>2</sup>

La comparación del texto con el hijo no me parece azarosa ni única. Para Montaigne, el texto tiene un carácter material de existencia que le permite ser asimilado a una corporalidad en dos sentidos. Por una parte, la capacidad de expandirse, de afuera hacia adentro, radica en su carácter heterogéneo, que permite establecer relaciones entre temas diversos y desencadenar múltiples reflexiones a partir de lo ya escrito: "Tout argument m'est également fertile. Je les prends sur une mouche; et Dieu veuille que celui que j'ai ici en main n'ait pas été fris par le commandement

<sup>2</sup> Nicolás Barbey, "Comment Montaigne écrivait ses Essais: l'exemplaire de Bordeaux" [entrada en blog]. <<https://gallica.bnf.fr/blog/06072016/comment-montaigne-ecrivait-ses-essais-lexemplaire-de-bordeaux?mode=desktop>>.

d'une volonté autant volage. Que je commence par celle qu'il me plaira, car les matières se tiennent toutes enchaînées les unes aux autres".<sup>3</sup> Por otra parte, como imitación del pensamiento y la reflexión del autor, el texto constituye un retrato escrito del creador, quien conforme avanza en el camino de su vida (la escritura de los ensayos abarca una veintena de años), cambia de ideas, se contradice y es capaz de ver sus propias imperfecciones:

Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eût été moins mien; et sa fin principale et perfection, c'est d'être exactement mien. Je corrigerais bien une erreur accidentelle, de quoi je suis plein, ainsi que je cours inadvertamment, mais les imperfections qui sont en moi ordinaires et constantes, ce serait trahison de les ôter [...] Est-ce pas ainsi que je parle partout? me représenté-je pas vivement? suffit! J'ai fait ce que j'ai voulu : tout le monde me reconnaît en mon livre, et mon livre en moi.<sup>4</sup>

El texto es hijo, dotado de un cuerpo que se fortalece mientras crece, pero, al mismo tiempo, padre, pues el lector debe reconocer al autor en su libro y a su libro en el autor, quien se materializa, con todos sus defectos, ante el lector.<sup>5</sup>

Los *Essais*, Montaigne no deja de insistir, son un retrato de sí mismo, dirigido a sus cercanos para que éstos puedan encontrar en ellos “des traits de [ses] conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive la connaissance qu'ils ont eue de [lui]”.<sup>6</sup> Las “conditions” y los “humeurs” que el autor retrata en sus textos aluden, por una parte,

<sup>3</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, p. 130.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>5</sup> Esta enunciación podría objetarse diciendo que la imagen del autor que se crea a partir del texto puede ser una ficción y distar mucho de lo que éste es en realidad, pero esa discusión sin duda pertenece a un campo de estudio más amplio del que abarcan las consideraciones a propósito del cuerpo que se exponen aquí.

<sup>6</sup> M. de Montaigne, *Essais*, t. 1, p. 49



Michel de Montaigne, *Exemplaire de Bordeaux* (EB), 1588, página de título (NP):  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11718168/f7.item.r=>

al componente interno, es decir a la consciencia, y por otra, a la materialidad del cuerpo del individuo que se explora a través de la escritura y del lenguaje. Este lenguaje y esta forma de examinación son capaces no sólo de recrear al autor ante quien lee, sino de establecer una imagen viva de él, más viva que la de la realidad de quienes lo conocieron personalmente porque está llena de sentido:

Cette peinture est conduite non tant par dextérité de la main comme pour avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme. Gallus parle simplement, parce qu'il conçoit simplement. Horace ne se contente point d'une superficielle expression, elle le trahirait. Il voit plus clair et plus outre dans la chose; son esprit crochète et furète tout le magasin des mots et des figures pour se représenter; et les lui faut outre l'ordinaire, comme sa conception est outre l'ordinaire. Plutarque dit qu'il voit le langage latin par les choses; ici de même: le sens éclaire et produit les paroles; non plus de vent, ains de chair et d'os.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. III, p. 126.

Las palabras que componen el texto se transforman en carne y huesos precisamente porque surgen de un vínculo estrecho entre la mente y la realidad. No es suficiente con observar las cosas, es necesario indagar en ellas, problematizarlas, ensayarlas, para dotarlas de vida al grado que sean capaces de encarnar la realidad misma.

El texto como cuerpo que crece y se expande alrededor de una idea, que es “flux impétueux parfois et nuisible”<sup>8</sup> y cuyos argumentos fértiles permiten el encadenamiento de una materia con otra, emula, como lo explica el propio Montaigne en el capítulo XXVIII del primer tomo, “De l’amitié”, el principio grotesco del arte manierista:

Considérant la conduite de la besogne d’un peintre que j’ai, il m’a pris envie de l’ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n’ayant grâce qu’en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n’ayant ordre, suite ni proportion que fortuite?<sup>9</sup>

Autores como Michel Butor<sup>10</sup> han observado esta característica, pero lo que interesa en este texto es la manera en que dicha forma es expresión de una cosmovisión premoderna que establece al individuo como parte de un todo en el universo y la manera en que ésta contrasta con la presencia expresiva del cuerpo y el ser individual, propia de la modernidad, en los *Essais*.

El estilo grotesco de ornamentación surge a partir del descubrimiento de los frescos de formas heterogéneas entrelazadas de la Domus Aurea,

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. III, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. I, p. 265.

<sup>10</sup> Véase Michel Véroty y Michel Butor, *Montaigne dans son labyrinthe* [versión corta]. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320139n.r=%22Montaigne%22?rk=64378;0#>>.

palacio construido por Nerón, y de los decorados al margen de los manuscritos medievales, cargados de color y formas fantásticas. Hacia 1515 esta expresión gráfica se nutre de detalles naturalistas de influencia nórdica, de préstamos del léxico jeroglífico y de un gusto por la burla y la parodia.<sup>11</sup> Como afirma Morel, un siglo después:

[...] le langage des grotesques s'émancipe dans bien des cas des modèles antiques sans pour autant les ignorer. Le naturalisme se fait alors encyclopédique et confine parfois à une sorte de collectionnisme éclectique d'images en tout genre; le registre emblématique se développe et peut devenir plus ouvertement hiéroglyphique; les notations comiques et parodiques se transforment en compositions burlesques et parfois transgressives. En outre, d'autres orientations ou d'autres possibilités voient le jour: l'expérimentalisme tératologique qui donne lieu à un renouvellement du vocabulaire traditionnel des formes hybrides et monstrueuses, ou l'exploitation du paradoxe avec des constructions ou des montages aussi subtils qu'in vraisemblables.<sup>12</sup>

Más que simples ornamentos, como se tienden a ver de manera simplista, los grotescos son expresión de una cultura que emerge de la tradición popular, aún presente en el Renacimiento, aunque en decadencia hacia la época de Montaigne, en la que el ser humano no se asume como un individuo aislado de su entorno, sino como parte de un todo en constante renovación. Las formas del grotesco son series heterogéneas, entrelazadas al infinito, donde se combinan lo humano y lo fantástico con lo vegetal:

<sup>11</sup> Philippe Morel, "La nouveauté des grotesques dans la culture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle", en *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*. <<https://books.openedition.org/psn/4320>>.

<sup>12</sup> *Idem*.



Marco Polo, *Livre des Merveilles* (2r):

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f11.item#>>



Pintura grotesca del Palazzo Vecchio:

<<https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/grotesque>>



Gruta en jardín renacentista (min. 14:31)

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320139n.r=%22Montaigne%22?rk=64378;0#>>

Dentro de esta cosmogonía, que se cuele en las expresiones artísticas renacentistas, resalta el carácter jubiloso del cuerpo, su apertura, representada en sus orificios, y su relación con el universo. Para Bajtín, el cuerpo del grotesco es uno imperfecto que se expande, que tiene protuberancias y que asume su monstruosidad desde una perspectiva luminosa, su imaginario está compuesto de: “imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético ‘clásico’, es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles”.<sup>13</sup> El cuerpo del grotesco, continúa Bajtín, es “eternamente incompleto, eternamente creado y creador”,<sup>14</sup> así como para Montaigne la obra está inacabada y es expandible, capaz de establecer una relación recíproca de creación y reflejo con su creador. En ese sentido, es posible hacer una analogía del cuerpo grotesco con la escritura desbocada en los márgenes del manuscrito de Bordeaux, donde Montaigne expande el cuerpo del texto a través de protuberancias escriturales que quedaron incompletas, ya que el autor continuó las modificaciones y expansiones del texto hasta su muerte.

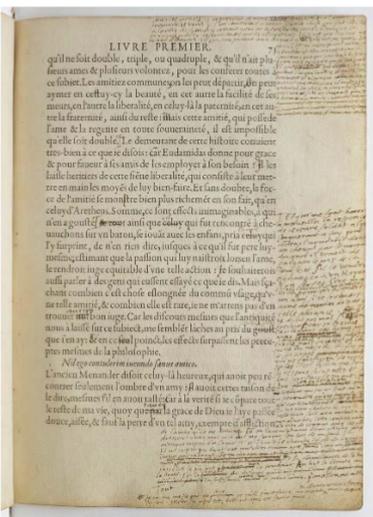
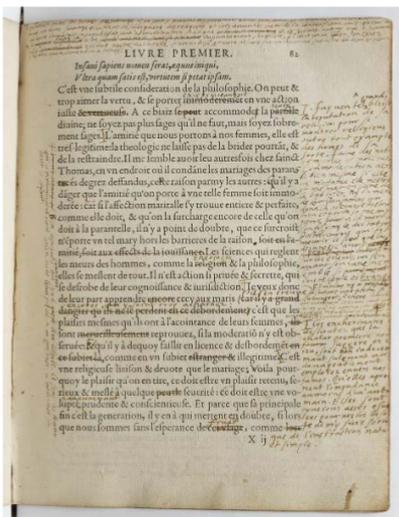
El cuerpo de la obra se presenta, pues, como imitación grotesca de los procesos del espíritu del escritor, que, al encontrarse ocioso:

[...] faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soi-même, qu'il n'en prenait pour autrui; et mènante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle, espérant avec le temps lui en faire honte à lui-même.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>15</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, t. 1, p. 83.



Michel de Montaigne, *Exemplaire de Bordeaux* (EB), 1588, folios 73 y 82:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11718168/f159.item.r=>

La escritura es el medio por el cual el autor pone en evidencia su propio espíritu, con sus desvaríos e imaginaciones, es también la manera en que excava en su interior para asombrarse de sí mismo y darse cuenta de su propia monstruosidad: “Je n’ai vu monde et mirade au monde plus exprès que moi-même. On s’apprivoise à toute étrangeté par l’usage et le temps; mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m’étonne, moins je m’entends en moi”.<sup>16</sup> El extrañamiento del propio cuerpo que contiene al yo, aunque se presenta de manera monstruosa debido a sus múltiples facetas (como se verá en el último apartado), se aleja de la cosmovisión grotesca en la que el individuo no puede ser separado de lo que le rodea, en la que es, además, parte del ciclo vital de renovación que representa la temporalidad. El cuerpo que se expresa en los *Essais* es también tensión entre la visión colectiva del individuo y su consciencia de sí mismo.

<sup>16</sup> *Ibid.*, t. III, p. 310.

Para Cathy Yandell, “the body functions as the incarnation of time in Montaigne’s imagery”;<sup>17</sup> si el propósito de los *Essais* es, como proclama el autor en su advertencia al lector, dejar una imagen más viva de sí mismo para aquéllos que lo conocen, hay en la escritura la intención de trascendencia individual que contrasta con la visión colectiva del grotesco y, por lo tanto, con la concepción del tiempo que ésta contiene. Bajtín nos dice que las imágenes de lo grotesco están cargadas de temporalidad porque a menudo muestran encarnaciones de opuestos como vida y muerte (para el crítico ruso la vieja embarazada es una de las imágenes privilegiadas de dicho imaginario), es decir, se sitúan en el preciso momento de la transición de un estado a otro. En el grotesco: “El tiempo juega y ríe. Es el joven jugueteón de Heráclito que detenta el supremo poder universal [...] El énfasis se pone en el porvenir”<sup>18</sup> porque éste representa la continuidad de la vida. En los *Essais* existe una representación del pasado, el presente y el futuro del autor que se va dibujando a sí mismo a través de los tres libros, pero, en palabras de Yandell:

[...] in spite of the juxtaposition of past and present that is possible through a comparison of portraits, physical or textual, Montaigne remains captive by the present. When elderly, he focuses on his aging body, and he tirelessly revises previous essays to conform to his thought of the moment [...] Montaigne’s “consubstantial being” is thus posthumously consolidated in the corpus. It is this consolidation that allows Montaigne, through his continual recreation of the present of movement, of “le passage”, to transcend the temporal.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cathy Yandell, “Corps and corpus Montaigne’s ‘Sur de vers de Virgile’”, en *Modern Language Studies*, p. 81.

<sup>18</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, p. 79.

<sup>19</sup> C. Yandell, “Corps and corpus Montaigne’s ‘Sur de vers de Virgile’”, en *op. cit.*, p. 82.

Contrario a la visión grotesca que apunta hacia el porvenir, la escritura de Montaigne se centra en el presente porque no es únicamente expresión de la corporalidad, sino de la estrecha relación de ésta con la conciencia, con el espíritu que se piensa a sí mismo dentro de una materialidad.

Si el cuerpo textual reproduce casi enteramente los mecanismos del grotesco, el cuerpo que se expresa a través de la reflexión es la mayoría de las veces moderno e individual. Para David le Breton, el cuerpo moderno es resultado del retroceso del imaginario grotesco que pondera la colectividad y se manifiesta a través del establecimiento claro de los límites que separan al yo. Si en el cuerpo textual no hay una división clara entre las unidades temáticas y, por lo tanto, existe un entrelazamiento de los componentes de la realidad pensada, en el cuerpo que se escribe las fronteras se vuelven evidentes precisamente porque hay un yo que está obligado a explicarse:

En las concepciones previas a la modernidad o que no pertenecen a la tradición occidental, “el hombre no es un individuo, sino un nudo de relaciones”. Cuando el hombre se separa de la colectividad y se vuelve consciente de su propio cuerpo y de su individualidad, pierde el sentido de la relación con el exterior y se ve obligado a explicarse el mundo.<sup>20</sup>

El ensayo de Montaigne es ese proceso en el cual el ser humano tiene que pensarse en el mundo y establecerse como un problema. El mundo que le rodea no pertenece a él más que en pensamiento, porque a través de él es capaz de explicárselo, a su vez, el pensamiento se encuentra “atrapado” en un cuerpo que se separa de las cosas: “Comme celui qui continuellement me couve de mes pensées et les couche en moi, je suis à toute heure préparé environ ce que je puis être”.<sup>21</sup> La muerte

<sup>20</sup> David le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 24.

<sup>21</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, t. I, p. 150.

del cuerpo significa la muerte del yo, quien debe vivir a la espera de ese final con plena conciencia: “Comme notre naissance nous apporte la naissance de toutes choses; aussi fera la mort de toutes choses, notre mort”<sup>22</sup> Si en el grotesco la muerte implica el renacimiento, ello significa que hay un saber implícito en la corporalidad a propósito del tiempo y su renovación, el ser no necesita preguntarse ni prepararse para la muerte, pues sabe que ésta no es más que una transición. Aunque Montaigne también establece que la muerte es similar al momento del nacimiento, en el capítulo XX del primer libro, “Philosopher c’est apprendre à mourir”, deja en claro que el objetivo de sus cavilaciones es aprender a vivir y, por lo tanto, a morir: “Qui apprendrait les hommes à mourir, leur apprendrait à vivre”.<sup>23</sup> Lo que le importa, entonces, no son los extremos que delimitan la vida, donde el cuerpo se integra al ciclo de renovación, sino el intervalo entre ellos, es decir el presente de las cosas y del propio ser.

¿Qué relación tiene esto con la enunciación del cuerpo y la materialización de la corporalidad del autor en la textualidad? La enunciación de las partes del cuerpo, contrario al sentido de liberación y festividad (relajación de la norma) que tiene en las expresiones carnales relacionadas con el grotesco (la literatura de Rabelais, por ejemplo), tiene el propósito de controlar. En el enunciado de los *Essais* prevalece una intención de propiedad y conocimiento. Escribir algo, para Montaigne, implica materializarlo y volverlo más real que la realidad porque así lo carga de sentido. A menudo, el escritor habla de su cuerpo y reflexiona acerca de él como consecuencia de su envejecimiento y constante dolor, es éste quien lo obliga a cuestionarse porque a través de él se vive y se muere. El cuerpo gozoso, sin embargo, no es detonante de sus disertaciones, aunque sí el propósito último de la existencia: “moi qui n’ai autre fin que vivre et me réjouir”;<sup>24</sup> la experiencia del dolor y, por lo tanto, de la existencia como carga, es relevante porque obliga a mirar

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 155.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I, p. 153.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. III, p. 90.

hacia el pasado gozoso y a reflexionar a propósito de ese deleite que es el fin principal de la existencia: “je m’aperçois qu’à mesure que je m’engage dans la maladie, j’entre naturellement en quelque dédain de la vie. Je trouve que j’ai bien plus affaire à digérer cette résolution de mourir quand je suis en santé, que quand je suis en fièvre”;<sup>25</sup> “Quoi qu’ils disent, en la vertu même, le dernier but de notre visée, c’est la volupté. Il me pleut de battre leurs oreilles de ce mot qui leur est si fort à contrecœur”.<sup>26</sup> El presente del cuerpo doloroso, al tiempo que vuelve hacia la imagen del cuerpo pleno, mira hacia la muerte para rehuirse a través del pensamiento.

Aunque ya se advierte una individualización del yo a través de la corporalidad y, en específico de la experiencia del dolor, el vocabulario corporal de Montaigne no se encuentra del todo del lado de la modernidad, al menos en su intención de nombrar ciertas partes y humores del cuerpo. En “Sur des vers de Virgile”, el autor se muestra reticente ante la creciente intención de censura respecto a los órganos sexuales y todo lo relacionado con ellos:

Qu’a fait l’action génitale aux hommes, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour n’en oser parler sans vergogne et pour l’exclure des propos sérieux et réglés? Nous prononçons hardiment: tuer, dérober, trahir; et cela, nous n’oserions qu’entre les dents? Est-ce à dire que moins nous en exhalons en parole, d’autant nous avons loi d’en grossir la pensée?<sup>27</sup>

La sexualidad, como una de las experiencias de la *volupté*, a la que enuncia con toda la intención de molestar, es una parte fundamental del ser humano, e incluso constituye el centro de su acción: “Tout le mouvement du monde se résout et rend à cet accouplement: c’est une matière

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 153.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. III, p. 94.

infuse partout, c'est un centre où toutes choses regardent".<sup>28</sup> Los órganos sexuales son determinantes en el actuar, porque ninguna función turba tanto la mente como el deseo expresado a través de ellos, el cual, a menudo, se manifiesta de manera involuntaria:

On a raison de remarquer l'indocile liberté de ce membre, s'ingérant si importunément, lorsque nous n'en avons que faire, et défailant si importunément, lorsque nous en avons le plus affaire, et contestant de l'autorité si impérieusement avec notre volonté, refusant avec tant de fierté et d'obstination nos sollicitations et mentales et manuelles.<sup>29</sup>

Es digno de resaltar que para Montaigne la sexualidad humana sea determinante en su actuar e incluso constituya el "centro hacia el cual miran todas las cosas". Aunque la empresa de los *Essais* apunta hacia la exploración de la mente, del espíritu, y la relación de ésta con el mundo, la corporalidad es fundamental e incluso definitoria para su existencia y para su aproximación al entorno. Sin embargo, este cuerpo sexuado que se expresa en los *Essais* no termina por ser del todo aquél del grotesco, pues en ningún momento se formula en relación con lo exterior o como parte de éste, al contrario, siempre se piensa desde su vínculo con su interior.

A pesar de la predisposición del autor para hablar de la sexualidad, del tamaño de su miembro (el cual nos confiesa ser menor al esperado por las mujeres con las que tuvo encuentros) e incluso de las flatulencias involuntarias, el léxico que emplea para referirse a estos aspectos corporales dista mucho del de la plaza pública, característico del grotesco y el carnaval. De igual forma, la intención al referirse tanto a estos aspectos y a su poder sobre la mente, como a las pasiones, tampoco es la misma, para Montaigne:

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. III, p. 107.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. I, p. 167.

[...] chevillés au corps [les passions] elles entravent le langage tout en occupant le champ de l'imagination, qui se comporte elle-même comme une passion [...]. Ce qui le préoccupe [...] c'est qu'en ébranlant l'âme et le corps, elles conduisent au mutisme ceux qui les éprouvent [...]. Or l'auteur des *Essais* lutte de toute force de sa verve contre cet incommunicable.<sup>30</sup>

En el capítulo XXI, del primer tomo, “Sur la force de l'imagination”, se evidencia la visión del autor respecto al cuerpo y las emociones en relación con la razón. Así como el miembro masculino actúa de manera involuntaria, algunas secreciones funcionan de la misma forma; lo propio sucede con ciertas emociones fuertes que llevan al mutismo a quienes las experimentan. Cuerpo y mente no pueden ser separados bajo ninguna circunstancia, pues existen en una mutua interdependencia (las acciones involuntarias del deseo, por ejemplo, son resultado de la mente, que observa algo agradable que la excita y obliga al cuerpo a reaccionar), que aplica tanto para las corporalidades femeninas como para las masculinas (el autor insiste en desaparecer la diferencia entre estos dos, establecida por el control de la sexualidad). La intención de Montaigne al hablarnos de esto no tiene relación alguna con la colectividad, aunque pudiera parecerlo, muy por el contrario, obedece al propósito del autor de mostrarse enteramente como es y de decir cada una de sus acciones para construir un retrato fiel de su ser:

En faveur des Huguenots, qui accusent notre confession privée et auriculaire, je me confesse en public, religieusement et purement. Saint Augustin, Origène et Hippocrate ont publié les erreurs de leurs opinions; moi, encore, de mes mœurs. Je suis affamé de me faire connaître; et ne me chaut à combien, pourvu que ce soit véritablement; ou, pour

<sup>30</sup> Bénédicte Boudou, “La langue des passions dans les *Essais* de Montaigne”, en *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, p. 280.

dire mieux, je n'ai faim de rien, mais je crains mortellement d'être pris en échange par ceux à qui il arrive de connaître mon nom.<sup>31</sup>

Asimismo, lo importante de estos análisis por parte del autor no es tanto la manifestación de un lenguaje corporal, sino la enunciación como acto casi mágico de purga. Si para Montaigne es necesario decir las pasiones y el cuerpo es porque no sólo basta pensar la cosa, es necesario decirla, escribirla, para aclararla y aprehenderla. Así, el ensayo se muestra no sólo como una forma literaria del pensamiento, es también construcción de la realidad y purificación de la misma. Al escribir sus defectos, Montaigne dice pretender servir de ejemplo para los otros, pero no en el sentido moral de los *exempla*, sino en el del arte, es decir, para que, a través de la observación de su vida y sus errores, quienes lo lean, puedan ver hacia sí mismos y sean capaces de corregir en ellos lo que observan en el autor.

Hay entonces, en la escritura y la lectura del ensayo una intención de catarsis. Bénédicte Boudou, nota, en su texto sobre las pasiones en la obra de Montaigne, que ésta es producto de una representación de la enunciación en la creación del discurso.<sup>32</sup> Ensayar no es hacer enunciados, sino un acto mismo de enunciación que busca una reacción por parte del espectador-lector. En este punto, el cuerpo del texto y el cuerpo manifestado se unen para conformar el proceso de pensamiento, base constitutiva del género ensayístico, tal como lo concibió Montaigne.

#### LA REPRESENTACIÓN DEL PENSAMIENTO: ¿UNA MIMESIS?

En su texto, “Lógica del *mot-bastant* en el ensayo de Montaigne”, Réda Bensmaïa plantea la siguiente pregunta, a propósito de la poética del autor: “¿Qué es lo que hace que se ‘experimente’, a pesar de todo, que la disposición de las partes heterogéneas que constituyen un ensayo forma

<sup>31</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, t. III, pp. 93-94.

<sup>32</sup> B. Boudou, *op. cit.*, pp. 288-294.

cierta *totalidad*?”<sup>33</sup> El cuestionamiento surge de la intención de ir más allá de la asimilación de las disertaciones como “grotescos” de los temas principales de cada unidad ensayística y, a partir de él, Bensmaïa llega a la conclusión de que la disposición del texto gira en torno a una palabra organizadora, a la que llama *mot-bastant*. Dicha palabra es una suerte de caja de pandora que contiene todas las preguntas en torno a una misma cosa y que al abrirla desencadena de forma caótica:

[...] aquello cuya necesidad Montaigne afirma ante todo [...] es el caos, o más bien en sus propios términos, la “diversidad” [...] Lo que *vuelve*, aunque permanece irreductible a una identidad puntual de tipo psicológico, gnoseológico o material, es el Caos –la multiplicidad y la infinidad de variaciones de la realidad y la vida [...] En realidad, el modo de exposición y de composición del ensayo y el tipo de efectos que le corresponden siguen el modelo de esa multiplicidad y esa variedad, y esto es lo que hace que sean de carácter fundamentalmente paradójico para nosotros. Porque en vez de afirmar la identidad y el regreso de la “idea”, del “pensamiento” o de la “intención” únicas y *unidas*, la forma del ensayo, invirtiendo la problemática clásica de la exposición y de la Idea en general, es de naturaleza tal que sólo puede afirmar la identidad y el retorno “eterno” de un caos en el cual brillarán algunas ideas, nacerán algunos objetos “audaces”, pero esta vez de modo totalmente “fortuito”.<sup>34</sup>

Lo insólito de la forma ensayística es su capacidad de expresar los sentidos de las palabras para indagar en el propio ser y en el mundo. En ese tenor, en concordancia con la teoría de los formalistas rusos, el ensayo como género literario cumple una función de extrañamiento de la realidad, pero también del lenguaje mismo y de la manera en que nos

<sup>33</sup> Réda Bensmaïa, *Barthes en ensayo. Introducción al texto reflexionante*, p. 42 (las cursivas son del original).

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

representamos el mundo a través de éste. Aunque se presente como una forma del pensamiento, el ensayo está completamente ligado al cuerpo y a la relación del mismo con las cosas.

Los encadenamientos temáticos del autor no sólo están contenidos en la palabra, sino en la experiencia misma del escritor en el mundo, que le permite tomar la vivencia de las cosas para pensarlas y cargarlas de sentido en el mismo orden en que se presentan, es decir en forma de caos y vínculos aleatorios. Este proceso define la forma del ensayo, pero también la experiencia del lector. Cuando Montaigne afirma: “C’est l’indiligent lecteur qui perd mon sujet, non pas moi”,<sup>35</sup> no se refiere al lector que se pierde en las divagaciones, puesto que el texto está hecho para perderse en él, sino a quien no disfruta de esa exploración y sólo es capaz de ver la punta del iceberg, o bien, buscar un sentido oculto debajo de la forma. En el ensayo, señala Bensmaïa:

[...] de ningún modo [se trata de] una lógica dualista del contenido y la forma, de lo latente y lo patente, de lo profundo y lo superficial lo que está en el origen de la estructuración del ensayo: la secuencia caótica de los elementos que forman parte de su composición no es aparentemente arbitraria y realmente necesaria para el lector atento; no hay primero una idea o un concepto y después “ilustraciones” formadas por anécdotas, expresiones ingeniosas, citas, etcétera, sino *de entrada y en el mismo nivel semántico y formal*, series heterogéneas de historias, ejemplos, sentencias, etcétera.<sup>36</sup>

También afirma que el lector no diligente espera que el ensayo tenga un sentido monológico, que se le otorgue una unidad establecida que no apele a su propia capacidad de establecer relaciones, de experimentar el encadenamiento de sentidos a la par del autor e incluso experimentar los propios a través de detonantes personales ligados a su experiencia.

<sup>35</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, t. III, p. 270.

<sup>36</sup> R. Bensmaïa, *op. cit.*, p. 40.

El *mot-bastant* de Bensmaïa explica la configuración textual del ensayo de Montaigne con una acotación más que relevante: “Se parte de este tipo de palabras [*mot-bastant*] pero lo que interesa al ensayista no es su sentido, sino los ‘mundos’ que contiene”.<sup>37</sup> Para Montaigne, así como la consciencia no puede separarse del cuerpo, la palabra está atada al mundo, emerge de él y no puede existir de manera independiente. Cada palabra contiene un mundo porque encierra una serie infinita de representaciones del pensamiento que se asocian a ella; en ese sentido, la “palabra bastante” es una palabra abarcante que, como ya se ha dicho, se vuelve carne y hueso. Asimismo, la pregunta de Bensmaïa es importante desde su planteamiento porque establece que el ensayo se “experimenta” como una totalidad.

Para Maurice Merleau-Ponty, Montaigne sabe “que toute domine, séparée de ce que nous faisons, menace d’être menteuse, et il a imaginé un livre où pour une fois se trouveraient exprimées non seulement des idées, mais encore la vie même où elles paraissent et qui en modifie le sens”.<sup>38</sup> El filósofo francés apunta, aunque no de manera explícita, que en la concepción de Montaigne del arte ensayístico hay una visión fenomenológica, donde “nous sommes intéressés à un monde dont nous n’avons pas la clef, également incapables de demeurer en nous-mêmes et dans les choses, renvoyés d’elles à nous et de nous à elles”.<sup>39</sup> El individuo, dentro de la lógica grotesca, no tiene por qué buscar la llave para abrir la caja que contiene los sentidos del mundo, pues él mismo es la encarnación del sentido, es parte de un todo. El sujeto de Montaigne, por el contrario, es ya la primera semilla de una modernidad que poco a poco provoca el retraimiento hacia el ser, como afirma Le Breton:

[...] en el siglo XVI, en las capas “más” formadas de la sociedad, se insinúa el cuerpo racional que prefigura en las representaciones ac-

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>38</sup> M. Merleau-Ponty, “Preface”, en M. de Montaigne, *op. cit.*, t. III, p. 9.

<sup>39</sup> *Idem.*

tuales, el que marca la frontera entre un individuo y otro, la clausura del sujeto. Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado, reticente a toda transformación eventual. Un cuerpo aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad respecto del mundo, encerrado en sí mismo. Los órganos y las funciones carnales serán despreciadas poco a poco, se convertirán en objeto de pudor, se harán privados. Las fiestas serán más ordenadas, basadas más en la separación que en la confusión.<sup>40</sup>

Pero no se debe ver la retracción hacia el ser como algo negativo. Para Montaigne, esta retracción debe ir acompañada de una reflexión que permita disfrutar con mayor nitidez la vida, lo cual se logra estableciendo la relación recíproca que apunta Merleau-Ponty como principio de la fenomenología:

La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que "voir", "entendre", "sentir", parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent "l'expérience erreur", c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre. Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> D. le Breton, *op. cit.*, p. 36.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 11.

De acuerdo con lo establecido por Montaigne, si en este proceso bidireccional, de la cosa a la conciencia y de la conciencia a la cosa, no se llega a un entendimiento completo, por lo menos sí a una pintura nítida de la realidad y sus relaciones.

Si pensamos, entonces, que el ensayo es tanto la representación nítida de una realidad percibida por un yo, como la pintura misma de ese yo por la mediación de las palabras, es posible decir que su principio fundacional tiene una relación con la mimesis aristotélica del arte compositivo y narrativo que entraña una comprensión de la temporalidad del ser, pero no sólo del ser aislado, sino de un ser temporal y, por lo tanto, corpóreo. Aunque el ensayo es representación del proceso de pensamiento que se lleva a cabo desde un presente de la enunciación, su capacidad heterogénea permite que mire hacia atrás y hacia delante de la misma forma en que lo hace el arte narrativo, en palabras de Montaigne: “Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au-delà. La crainte, le désir, l'espérance nous élancent vers l'avenir, et nous déroberent le sentiment et la considération de ce qui est, pour nous amuser à ce qui sera, voire quand nous ne serons plus”.<sup>42</sup> Ese estar fuera de nosotros mismos en todo momento constituye la paradoja intrínseca del individuo que se vuelve consciente de sí mismo y que, de la manera en que lo expresó san Agustín, distiende su alma. Sin embargo, aunque esta relación con la mimesis es ineludible, Montaigne pretende ir más allá del artificio a través de los procesos de encarnación del cuerpo en el texto y del texto en el cuerpo, pues para él, el arte no debe poner evidencia el artificio, sino la vida misma:

Les sciences traitent les choses trop finement, d'une mode trop artificielle et différente à la commune et naturelle. Mon page fait l'amour et l'entend. Lisez-lui Léon Hébreu et Ficin: on parle de lui, de ses pensées et de ses actions, et si, il n'y entend rien. Je ne reconnais pas chez Aristote la plupart de mes mouvements ordinaires ; on les a couverts et

<sup>42</sup> M. de Montaigne, *op. cit.*, t. 1, p. 62.

revêtus d'une autre robe pour l'usage de l'école. Dieu leur donne bien faire! Si j'étais du métier, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature.<sup>43</sup>

Como humanista, Montaigne confía en que la reflexión del ser humano es su cualidad distintiva de las otras especies animales y ve en esta misma cualidad la clave hacia un disfrute consciente de la vida. Aunque en él quedan restos de la visión grotesca y comunitaria del ser humano, su propuesta es sin duda germen de una modernidad individualizante que busca respuestas no sólo en la filosofía o en la ciencia, expresiones humanas por excelencia, sino en el arte, pero en un arte vinculado con la vida y con la experiencia.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. III, pp. 127-128.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires, Alianza, 2003.
- BARBEY, Nicolás, “Comment Montaigne écrivait ses Essais: l'exemplaire de Bordeaux”, [entrada en blog]. *Le blog Gallica. La bibliothèque numérique de la BnF et ses partenaires*. <<https://gallica.bnf.fr/blog/06072016/comment-montaigne-ecrivait-ses-essais-lexemplaire-de-bordeaux?mode=desktop>>. [Consulta: 6 de julio de 2016].
- BENSMÁIA, Réda, *Barthes en ensayo. Introducción al texto reflexionante*. Trad. de Flora Botton-Burlá. México, UNAM/Siglo XXI, 2017.
- BOUDOU, Bénédicte, “La langue des passions dans les *Essais* de Montaigne”, en *Recherches Médiévales et Humanistes*, núm. 34, 2017. <<https://doi.org/10.4000/crm.14584>>.
- BRETON, David le, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. de Paula Mahler. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, “Préface”, en Montaigne, *Essais*, t. III. Ed. de Pierre Michel. París, Folio/Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard, 1945.
- MONTAIGNE, Michel, *Essais*, t. I. Ed. de Pierre Michel. Pref. de André Gide. París, Folio/Gallimard, 1965.
- MONTAIGNE, Michel, *Essais*, t. III. Ed. de Pierre Michel. Pref. de Maurice Merleau-Ponty. París, Folio/Gallimard, 1965.
- MOREL, Philippe, “La nouveauté des grotesques dans la culture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle”, en *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance* [en línea]. París, Presses Sorbonne, Nouvelle, 2001. <<http://books.openedition.org/psn/4320>>.
- YANDELL, Cathy, “Corps and Corpus: Montaigne's “Sur de vers de Virgile”, en *Modern Language Studies*, vol. 16, núm. 3. <<https://books.openedition.org/psn/4320?lang=es#ftn1>>.

VÉROT, Michel y Michel Butor, *Montaigne dans son labyrinthe* [version corta], 1980. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320139n.r=%22Montaigne%22?rk=643780>>.

WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, FFL, UNAM/FCE, 2001.

## Versos hermafroditas: escritura poética y representación hermafrodita en la Francia de los siglos XVI y XVII

MARIO ALFONSO ALVAREZ DOMÍNGUEZ  
Université de Lille\*

Antes de presentar el análisis del cuerpo hermafrodita en la poesía del Antiguo Régimen, es necesario hacer una distinción entre dos términos utilizados indistintamente como sinónimos, andrógino y hermafrodita.

De acuerdo con Marie Delcourt,<sup>1</sup> la figura andrógina durante la Antigüedad clásica corresponde a la representación más pura de la doble identidad divina. Al contrario de las civilizaciones orientales, donde la bisexualidad de los dioses es patente, el andrógino griego se percibe como un ser mitológico privado de órganos sexuales y de todo deseo. La versión encarnada, lasciva de este ser doble, con genitales masculinos y/o femeninos, es el hermafrodita: un *monstruo* que pone de manifiesto la cólera de los dioses.<sup>2</sup> En cuanto *se descubría* a un hermafrodita, es decir, una persona cuyo sexo no era reconocible o que parecía haber cambiado con el tiempo, las antiguas comunidades griegas se deshacían de éste después de exponerlo públicamente. Con el paso del tiempo, los rasgos del monstruo hermafrodita se asociarán con la incipiente idea de la criminalidad de finales del siglo XVIII. Para entonces, siguiendo a Michel Foucault, nacerá el monstruo moral cuyo paradigma será la figura hermafrodita. Evocando la obra del Marqués de Sade,<sup>3</sup> el

\* Univ. Lille, ulr 4074 – cecille – Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France.

<sup>1</sup> Marie Delcourt, "Chapitre IV. Hermaphrodite", en *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, pp. 65-103.

<sup>2</sup> "Pur concept, pure vision de l'esprit, [l'Androgynie] apparaît chargée des plus hautes valeurs. Actualisée en un être de chair et de sang, elle est une monstruosité, et rien de plus ; elle atteste la colère des dieux contre le groupe qui a eu le malheur de la révéler ; on se débarrasse le plus vite possible des malheureux qui la représentent" (*ibid.*, pp. 68-69).

<sup>3</sup> "La figure du criminel monstrueux, la figure du monstre moral, va brusquement apparaître, et avec une exubérance très vive, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle va apparaître dans

historiador francés señala que el incorregible y el masturbador, a la par del hermafrodita, encarnan la tendencia al crimen debido a su aparente desviación de naturaleza: las tres figuras son variantes del monstruo moral que intentarán corregir las instituciones y los discursos del poder.<sup>4</sup> No obstante, en los albores del siglo XVII, el hermafrodita no será únicamente considerado de esta manera.

A finales del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII, según Claude-Gilbert Dubois, el hermafrodita es “un caso biológico”, mientras que el andrógino se piensa como “una creación mítica” gracias a Platón.<sup>5</sup> Aunque resulta problemático, este deslinde sirve de base para identificar el origen del discurso sobre el cuerpo de doble naturaleza, de apariencia ambigua. El mito del andrógino sublima, por un lado, algún deseo perverso que acecha al género humano y, por el otro, la historia del hermafrodita retoma únicamente la patología o la condición o apariencia anatómica extraordinaria de un individuo. Sin embargo, Dubois parece olvidar que la ciencia y su práctica discursiva son igualmente creadoras de *mitos*: como el andrógino de Platón, el hermafrodita anatómico lleva consigo una mitología –una serie de historias imaginarias, una visión histórica– del cuerpo humano. En resumen, la distinción entre el andrógino y el hermafrodita no hace más que apuntalar ciertos problemas de la representación corporal.

des formes de discours et pratiques extraordinairement différentes. Le monstre moral éclate, dans la littérature, avec le roman gothique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il éclate avec Sade” (Michel Foucault, *Les anormaux, cours au Collège de France [1974-1975]*, p. 82).

<sup>4</sup> Para Foucault, la desviación frente a la norma y la transgresión de esta o aquella ley es lo que une al hermafrodita, al incorregible y al masturbador bajo la figura del monstruo moral, mientras que sus diferencias pueden observarse en los discursos jurídico y biológico que los enmarcan.

<sup>5</sup> Cf. Claude-Gilbert Dubois, “Introduction”, en Thomas Artus, *L’Isle des Hermaphrodites*, pp. 10-11. En estas páginas, el crítico literario expone la genealogía de cada uno de los términos. El mito del andrógino se remonta al *Banquete* de Platón, donde Aristófanes explica la diferencia sexual mediante la fábula de los seres dobles, separados por los dioses, pero movidos por el deseo abstracto de volver a unirse. Así, Dubois concede a Platón la idea seminal sobre el andrógino para que sea únicamente reconocido como concepto; esto permite al filósofo griego argumentar la doble esencia del ser humano.

A continuación, presento algunos aspectos problemáticos de la representación corporal del hermafrodita privilegiando un breve análisis de tres composiciones en verso, sin dejar de lado el comentario de otros textos que abordan el tema. El primero es un soneto publicado en las primeras páginas de un libro de anatomía hermafrodita. El segundo, una estrofa de seis versos localizada en el frontispicio de una ficción panfletaria que cuenta las costumbres de una isla donde viven únicamente hermafroditas. El último texto en cuestión es una de las primeras traducciones al francés de un oscuro epigrama sobre un hermafrodita, originalmente escrito en latín.<sup>6</sup> Así pues, además del contenido hermafrodita y de su forma o composición en verso, estos escritos comparten otra característica igualmente interesante. Ninguno de ellos ha sido estudiado antes de manera formal por ser considerados elementos paratextuales de obras autónomas. Al ser relegadas a los márgenes, podría decirse que estas piezas se concebían en el pasado como *literatura ancilar*. La primera era una sirvienta de las ciencias; la segunda, una esclava del discurso político y panfletario; la última, una criada de las *Belles-lettres*. Así que mientras el resto de los poemas mencionados en este trabajo permanecen *mutatis mutandis* en la historia de las letras francesas, estas tres piezas subsisten en los umbrales de la institución, definiendo los contornos del campo literario. De cierta manera, se trata de composiciones que no han sido reconocidas como poemas, versos sin identidad ni legitimación estéticas. Entonces, en más de un sentido, son versos hermafroditas.

Ahora bien, además de las ya mencionadas publicaciones de Delcourt, Foucault y Dubois, existen tres libros imprescindibles sobre el hermafrodita en la literatura francesa. El primero es de Patrick Graille, quien rastrea los orígenes mitológicos y literarios, al igual que los problemas anatómicos y los procesos legales alrededor de esta figura en la incipien-

<sup>6</sup> Las referencias completas de los textos poéticos analizados y del resto de publicaciones consultadas se encuentran al final de este trabajo. Faltará aquí espacio para la presentación y el examen íntegros de cada uno de los libros de donde se tomaron los poemas: mi interés consiste, más bien, en añadir composiciones poéticas al corpus hermafrodita, así como en aumentar su bibliografía disponible en español.

te historia de la Francia moderna.<sup>7</sup> Después aparece el estudio de Kathleen P. Long, que presenta al hermafrodita como un dispositivo utilizado en la historia cultural francesa para cuestionar la rigidez de los roles de género durante los siglos XVI y XVII; su tratamiento en distintas disciplinas –desde la medicina hasta la política, pasando por la alquimia– le sirve como ejemplo a la autora para evidenciar una crisis ideológica de la primera modernidad europea.<sup>8</sup> Finalmente, la publicación colectiva dirigida por Marianne Closson contiene los trabajos literarios más recientes dedicados a la representación del hermafrodita en la cultura francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII.<sup>9</sup> Asimismo, para la redacción de estas páginas, resultó relevante la lectura de la introducción a *L'Isle des Hermaphrodites* de Claude-Gilbert Dubois, que ya he mencionado, y del artículo de Catharine Randall Coats sobre tres poemas con temática hermafrodita.<sup>10</sup> Estos últimos, junto con los textos seleccionados para este análisis, podrían ligarse con escritos literarios posteriores que abordan la cuestión hermafrodita. Aunque todos ellos fueron publicados entre 1556 y 1648, es decir, durante la época barroca y manierista de las artes en Francia, podrían compararse, por ejemplo, con las *Métamorphoses en rondeaux* (1676) del poeta Isaac de Bensérade, incluso con *L'Hermaphrodite* (1765) de Edouard-Thomas Simon. En los textos críticos citados podrá observarse a detalle esta evolución de la representación hermafrodita desde el Renacimiento hasta el Clasicismo francés.

El hermafrodita es una figura que, repetidamente, aparece en la producción literaria y científica de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Si bien es cierto que las representaciones artísticas de este personaje durante la Antigüedad clásica y el Renacimiento nutrieron el imaginario social del Antiguo Régimen, fueron finalmente los avances científicos y

<sup>7</sup> Véase Patrick Graille, *Les hermaphrodites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Hay una edición más reciente: *Le Troisième sexe. Être hermaphrodite aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*.

<sup>8</sup> Véase Kathleen P. Long, *Hermaphrodites in Renaissance Europe*.

<sup>9</sup> Marianne Closson, dir., *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*.

<sup>10</sup> T. Arthus, *op. cit.*; C. -G. Dubois, "Introduction", en *op. cit.*, pp. 7-49; Catharine Randall Coats, "A Surplus of Significance: Hermaphrodites in Early Modern France", en *French Forum*, pp. 17-34.

poéticos los que ofrecieron concepciones distintas sobre el hermafrodita. A través de los primeros manuales anatómicos, por ejemplo, el discurso de la ciencia –premoderna, o incipientemente moderna– enarboló una imagen del hermafrodita que llegaría hasta el siglo XIX y que retomaría entretanto varias cuestiones relacionadas con la identidad sexual y de género, así como con ciertas prácticas sexuales reprimidas y condenadas.<sup>11</sup> El cuerpo hermafrodita desafía entonces los dogmas científicos y religiosos de la incipiente modernidad, pues la doble naturaleza sexual de su cuerpo produce fascinación y abominación. De ahí que las primeras definiciones del hermafroditismo contienen elementos pseudocientíficos y supersticiosos como se puede apreciar en la obra de Ambroise Paré,<sup>12</sup> que se suman al corpus de teratología medieval.

En 1585, el célebre cirujano de París atribuye el fenómeno del hermafroditismo a una igual cantidad de *semence* masculina y femenina a la hora de la concepción, pero también vincula su aparición con un castigo divino: la aparente malformación, según Paré, es signo de corrupción moral. Es decir, pecado. Se entremezclan así los discursos de la ciencia y de la religión para asociar el cuerpo hermafrodita con el Mal, con lo diabólico.<sup>13</sup> Para la sociedad francesa del Antiguo Régimen, este cuerpo es el de un monstruo –el futuro monstruo moral– que encarna, por un

<sup>11</sup> Vale recordar de paso que, en esta misma época, el cuerpo humano devino el centro de interés para la ciencia, luego de que la Iglesia católica permitiera la profanación de cadáveres para comprender el funcionamiento orgánico de *la más perfecta creatura*. El tratamiento de la figura humana en las artes visuales fue igualmente copioso.

<sup>12</sup> Cf. Ambroise Paré, “Chapitre VI, Des hermaphrodites ou androgynes, c’est-à-dire qui en un même corps ont deux sexes”, en *Des monstres et prodiges*, pp. 73-76. Asimismo, Paré clasifica a los hermafroditas en cuatro tipos: los que tienen órganos sexuales masculinos, los que tienen órganos sexuales femeninos, los que tienen ambos órganos sexuales y los que no poseen ninguno. Esta taxonomía nos hace ver hasta qué punto la curiosidad científica de la época estaba centrada en el reconocimiento de los órganos sexuales, sobre todo en la presencia o ausencia inminente del miembro masculino.

<sup>13</sup> “Les traits défigurés, disproportionnés, bestialisés d’un corps humain hybride, représenté nu, se sont stabilisés dans la christianisation médiévale de la figure du diable. Le monstre reste la signature d’un désordre du monde, proche des catastrophes naturelles, un signe, tout comme ces dernières, du courroux de Dieu, et un rappel que la faute qui a provoqué sa colère doit être expiée” (Jean-

lado, la corrupción moral y representa, por el otro, las aberraciones de la naturaleza. En palabras de Patrick Graille, “Chez les médecins, les chirurgiens et les philosophes, le dérèglement des mœurs ne fait pas bonne figure. L'écart de pensée, l'écart de la nature et l'écart de conduite s'amalgament. La prétendue démesure physiologique est systématiquement rattachée à un discours moral”.<sup>14</sup> Por tales motivos resulta inminente su eliminación, corrección o marginalización.

Además, lo monstruoso aparece como aquello que transgrede las leyes de la naturaleza, trastoca los ideales hegemónicos de la sociedad y provoca un conflicto en el marco jurídico: “Il n'y a de monstrosité que là où le désordre de la loi naturelle vient toucher, bousculer, inquiéter le droit, que ce soit le droit civil, le droit canonique, le droit religieux”.<sup>15</sup> En este sentido, se entiende que resulte abominable para esa época la combinación de elementos opuestos en un mismo ser humano, la asociación de lo femenino con lo masculino en el cuerpo hermafrodita no puede sino ser un defecto fisiológico para el discurso científico y religioso y un inconveniente jurídico para el Estado moderno: “Est monstre également l'être qui a deux sexes, et dont on ne sait pas, par conséquent, s'il faut le traiter comme un garçon ou comme une fille; s'il faut l'autoriser ou non à se marier et avec qui; s'il peut devenir titulaire de bénéfices ecclésiastiques; s'il peut recevoir les ordres religieux, etc.”<sup>16</sup>

En otros términos, la ley, humana o divina, no contempla a estos monstruos, individuos cuya apariencia no se ajustaba a la norma, cuyas orientaciones y prácticas sexuales parecían ambiguas. Todas estas perso-

Jacques Courtine, “Le corps inhumain”, en Georges Vigarello, *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*, p. 405).

<sup>14</sup> P. Graille, *op. cit.*, p. 71.

<sup>15</sup> M. Foucault, “Cours du 22 janvier 1975”, en *op. cit.*, p. 69. Además, según este autor, lo que atormenta a las sociedades europeas desde la Edad Media hasta el siglo XVIII es la mezcla de cualquier orden: el animal con el humano, lo femenino con lo masculino. En resumen, el hermafrodita es, como ya se dijo, el monstruo del siglo XVII que precede al incorregible del XVIII, y este último al masturbador del XIX, pero aquí no habrá oportunidad de realizar un análisis tan amplio sobre la figura del monstruo y su evolución en el discurso literario francés.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 71.

nas, denominadas hermafroditas entre los siglos XVI y XVII, carecen de identidad política y, por ende, no tienen derechos en la sociedad del Antiguo Régimen. Se trata de un problema de representación, provocado por la percepción sesgada del cuerpo humano a lo largo de la historia.

El planteamiento de este problema es reconocible incluso en las primeras obras de carácter científico sobre el tema. Cuando Paré escribe que el hermafrodita es obligado a elegir únicamente y de por vida una identidad sexual, *so pena* de muerte en caso contrario, el cirujano recuerda la injerencia de las leyes antiguas y modernas para arreglar este asunto:

[Aux hermaphrodites] les lois anciennes et modernes ont fait et font encore élire duquel sexe ils veulent user, avec défense, sur peine de perdre la vie, de ne se servir que de celui duquel ils auront fait élection, pour les inconvénients qui en pourraient advenir. Car aucuns [quelques-uns] en ont abusé de telle sorte, que par un usage mutuel et réciproque paillardaient de l'un et de l'autre sexe, tantôt d'homme, tantôt de femme, à cause qu'ils avaient nature d'homme et de femme proportionnée à tel acte.<sup>17</sup>

Aquí se puede apreciar la intención del discurso jurídico por resolver el problema de la percepción confusa de un cuerpo, pero lo hace estableciendo criterios que borran la especificidad de este último. Las leyes del pasado pretendían resolver el enigma eliminando justamente el enigma a través de argumentos religiosos y pseudocientíficos. Por eso, con la intención de evitar eventuales inconvenientes, es decir, confusiones en las prácticas sexuales, aparentemente antinaturales a menudo, el hermafrodita debía definirse como hombre o como mujer, fijando así su identidad y su comportamiento ante la sociedad. Cuando lo anterior no era posible, las características dominantes del cuerpo masculino o feme-

<sup>17</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 74.

nino debían ser reconocidas por un grupo de expertos.<sup>18</sup> Mediante la auscultación del cuerpo hermafrodita, médicos y cirujanos emitían un dictamen utilizado posteriormente en los juicios donde se determinaba la identidad sexual de estos seres.

La curiosidad de médicos y cirujanos frente al cuerpo hermafrodita aumenta durante los siglos XVI y XVII,<sup>19</sup> pero sus conocimientos no están exentos de prejuicios, miedos y tabúes. Aunque pretenden deshacerse del sesgo religioso, otros más van a incorporarse en su discurso. Por ejemplo, “l’anatomie, qui se voudrait débarrassée des fables, recentrée sur des différences sexuelles radicales, prend malgré elle en charge un savoir fantasmagorique”.<sup>20</sup> Así, frente a los individuos de dudosa identidad sexual, le corresponde a la pericia clínica no solamente identificar el sexo de las personas en pos de aclarar cuestiones jurídicas, sino también *enderezar* las desviaciones a las que son proclives debido a su condición corporal.

Legitimar estas prácticas de la naciente anatomía no es empresa fácil, por lo que los autores de los primeros manuales recurren a estrategias literarias para lograr su objetivo. De hecho, muchas disciplinas científicas surgidas en la modernidad europea emplean similarmente recursos y procedimientos lingüísticos asociados a las bellas letras del siglo XVII.<sup>21</sup> En consecuencia, no resulta extraño encontrar poemas entre las páginas

<sup>18</sup> “Les Médecins et Chirurgiens bien experts et avisés peuvent connaître si les hermaphrodites sont plus aptes à tenir et à user de l’un que de l’autre sexe, ou des deux, ou du tout rien” (*ibid.*, p. 75).

<sup>19</sup> Desde mediados del siglo XVI, la curiosidad científica comienza a desafiar a las autoridades de la Antigüedad grecolatina. Pensemos, por mencionar algunos casos, en las obras de Bacon (*Novum organum scientiarum*, 1620), Copérnico (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543) y Vesalio (*De humani corporis fabrica*, 1543). El gusto por lo nuevo, lo excepcional y lo raro se opone en estos autores al estudio tradicional de las cosas.

<sup>20</sup> P. Graille, *op. cit.*, p. 71.

<sup>21</sup> Vale la pena recordar que, cuando los campos literarios y científicos están en la búsqueda de autonomía y reconocimiento social al comienzo de la Edad Moderna, letras y ciencias comparten e intercambian procedimientos lingüísticos, provenientes de la retórica clásica (cf. Frédérique Ait-Touati, “Littérature et science: faire histoire commune”, en *Littératures classiques*, pp. 31-40; “Ceci n’est pas une fiction. Les fictions de la science ou la fabrique des faits”, en *Vacarme*, pp. 40-41;

de las publicaciones científicas de la época. Así ocurre en la controvertida obra de Jacques Duval, donde se registra un caso de hermafroditismo y el proceso legal llevado a cabo a principios del siglo XVII en la ciudad de Rouen.<sup>22</sup> En las primeras páginas de *Des Hermaphrodits...* (1612), después de un grabado del autor –acompañado de unos versos sobre el mismo– y de la dedicatoria, se encuentran dos textos de carácter literario, uno escrito en neolatín por Antonius Vielius y otro de François Duval compuesto en francés.<sup>23</sup> En el examen literario de la obra cientí-

Dinah Ribard, “*La science comme littérature à l’époque moderne*”, en *Littératures Classiques*, pp. 135-152).

<sup>22</sup> Jacques Duval, *Des Hermaphrodits, accouchemens des femmes et traitement qui est requis pour les relever en santé et bien lever leurs enfans*, 1612. Es necesario señalar aquí que el estudio anatómico del cuerpo hermafrodita se lleva a cabo en el marco de una política de natalidad, evidenciada por el título completo de la obra. Su relevancia para la historia de la ciencia anatómica, según Foucault, radica en el reporte detallado que se hace de la auscultación del cuerpo en cuestión: “Or, l’expertise de Duval est très intéressante, parce qu’on y voit ce qu’on pourrait appeler les tout premiers rudiments d’une clinique de la sexualité. Duval se livre à un examen qui n’est pas l’examen traditionnel des matrones, des médecins et des chirurgiens. Il pratique un examen de détail avec palpation et surtout description détaillée, dans son rapport, des organes tels qu’il les a trouvés. On a là le premier, je crois, des textes médicaux où l’organisation sexuelle du corps humain est donnée non pas dans sa forme générale, mais dans son détail clinique à propos d’un cas particulier. Jusque-là, le discours médical ne parlait des organes sexuels qu’en général, dans leur conformation d’ensemble, à propos de n’importe qui et avec une grande réserve de vocabulaire. Là, au contraire, on a une description, une description détaillée, individuelle, où les choses sont appelées par leur nom” (M. Foucault, “Cours du 22 janvier 1975”, en *op. cit.*, p. 75).

<sup>23</sup> Por cuestiones de espacio, me concentraré únicamente en el soneto francés. El poema neolatino es el siguiente: *In Rothomacæum / Hermaphroditum in carcerem detrusum, carmen // Ille ego qui fugio tenebrosa ergastula, Ditis / Effigiem, & medica tangere monstra manu: / Hæc cæcini: ambiguas dubia absurdissima mentes / Volvunt, mira oculis scilicet egregiis. / Mercurio quæ iuncta novo pulcherrima Cypris, / Portentum hoc potuit sic peperisse recens? / Quis lybieus nostris forte appulit Hermaphroditus. / Littoribus, medicos qui facit ancipites? / Mas est unus ait, rursum alter fœmina, neutrum / Alter, uterque alius: ficq; erit Androgynos / Quid tanta eripiet cæcos caligine sensus? / Vallæi eximia conditus arte liber. // Antonius Vielius.* El estudio del corpus hermafrodita en latín puede resultar igualmente interesante. En él se incluirían, además de este poema, los célebres versos de Ovidio (*Metaformosis*, IV, 285-388), los epigramas de Ausonio (*Epigramas*, LXIX, C y CI), y el enigmático epigrama de Pulex o Pulicis (*apud Gilles Ménage, Menagiana...*, IV, p. 323). Esta última composición, de la que hablaré después, fue traducida por varios poetas franceses de los siglos XVI y XVII.

fica, estos elementos paratextuales funcionan, respectivamente, como marcadores de la figura de autor y como legitimadores del producto intelectual en el marco de una comunidad científica letrada. En este sentido, las dos composiciones en verso corresponden al peritexto editorial y condicionan la lectura del manual anatómico. Estos versos hermafroditas no han sido referenciados en los estudios citados más arriba, así que ésta es una ocasión propicia para un comentario sucinto sobre el soneto en francés, reproducido a continuación:

*Sur ce mesme subject. Sonnet*

Quel Mercure Nouveau, quelle Cypris nous forme  
Un object enfermé, admirable à nos yeux?  
Si Stilbon est si beau, comme l'on dit, aux cieux  
Nous doit-il engendrer un monstre tant difforme?

Et Venus qui jamais son beau taint ne reforme,  
Comme mille beautez trompeuses en ces lieux:  
Si c'est un si bel astre au Pole radieux  
Pourquoy nous produit-elle une si laide forme?

O Neustrique climat te vois-tu [sic] pas changer,  
Admettant de Lybie cet usage estrange?  
Puis que dans ton pourpris va naissant l'Androgyne?

Sur son sexe l'on void cent Chirons en decord,  
Et rien ne les à peu en fin mettre d'acord,  
Que de mon cher suport l'oeuvre plein de doctrine.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> François Duval, abogado e hijo del famoso cirujano de Rouen, *apud* J. Duval, *Des Hermaphrodits*, p. IIII. [sic].

Este soneto de corte italiano y verso alejandrino condensa el contenido polémico del manual anatómico. En los dos cuartetos se plantean varias preguntas que interpelan a los cuerpos o dioses celestes Mercurio y Venus, progenitores mitológicos de Hermafrodita. ¿Por qué Mercurio engendra *un monstuo tan deforme?*, ¿por qué Venus produce *una forma tan fea?* Un esbozo de respuesta aparece, como una pregunta retórica, en el primer terceto: porque el cambio de clima en el territorio de Neustria –región noroeste de la actual Francia– es propicio para el nacimiento del andrógino,<sup>25</sup> tal como sucede comúnmente en *Lybie*, término antiguo para nombrar el continente africano. Dicho de otra forma, la aparición repentina de hermafroditas en territorio francés se debería al exceso de calor, semejante al clima del África; un prejuicio de la época hacía pensar que las altas temperaturas de esta región transformaban el temperamento, el comportamiento y hasta la fisiología de las personas.<sup>26</sup> En los dos cuartetos y en el primer terceto se pueden observar los elementos discursivos que enmarcan al hermafrodita hasta el siglo XVII, los referentes a los dioses y los relativos a los hombres. Los primeros corresponden a un *más allá* temporal y los segundos a uno espacial, dando a entender que esta anomalía tiene su origen en otro lado. El cuerpo hermafrodita, empero, no se ha tematizado hasta ahora; es en el último terceto donde finalmente se le menciona. Y es curioso que la única referencia corporal se esconda detrás de la palabra *sexe*, pues parece neutralizar la molesta ambigüedad del hermafrodita. Es decir que el lector es incapaz de reconocer el órgano, el sexo en disputa, oculto bajo este signo neutro; no cuenta con adjetivo masculino o femenino que lo defina, no hay palabra entonces que lo determine. Además, el sexo no puede verse porque en-

<sup>25</sup> El autor utiliza en este caso el vocablo *Androgyne*, por lo que daría a pensar que usa indistintamente hermafrodita y andrógino. Sin embargo, su elección podría ser motivada por la rima creada con las palabras *Androgyne* y *doctrine*.

<sup>26</sup> En la obra de Ambroise Paré también se relaciona el hermafroditismo con África (cf. Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, pp. 70-76).

cima de él están cien Quirones,<sup>27</sup> que discuten y no se ponen de acuerdo sino hasta que aparece, *plein de doctrine*, el tratado médico de Duval. Y, en efecto, ahí se mezclan diferentes conocimientos, teóricos y empíricos, que pretenden zanjar la cuestión hermafrodita. Por eso los viejos argumentos de las autoridades en medicina –Hipócrates, Aristóteles, Galeno– se codean con argumentos provenientes de la teología y de la astrología para dar cuenta del origen ambiguo de un cuerpo.<sup>28</sup> Todas las áreas del conocimiento y de la experiencia humanas se movilizan para resolver el caso de un monstruo que las cuestiona y desafía.<sup>29</sup> De acuerdo con Gisèle Mathieu-Castellani, así puede abreviarse el problema hermafrodita:

L'hermaphrodite trouble, car il instaure du désordre dans le monde, marqué par une série d'oppositions réglées qui fixent le régime de la différence sexuelle: celle-ci s'inscrit très précisément à l'intérieur du système qui organise le monde, ses quatre éléments (Eau, Terre, Feu, Air), et ses quatre propriétés fondamentales (Humide, Sec, Chaud, Froid), selon un schéma différentiel, où chaque élément a une propriété de deux autres éléments. La différence des sexes est l'exact reflet de cette structure: l'homme est un composé de sec et de chaud, comme le feu, la flamme; la femme est un composé de froid et d'humide, comme l'eau, la mer. Dès lors que le monstre a les deux sexes ensem-

<sup>27</sup> *Cent Chirons* refiere a Quirón, el mitológico centauro, tutor de varios héroes y notable cirujano. De hecho, Quirón y cirugía comparten la misma etimología. En el soneto, se trata de una antonomasia hiperbólica donde *cent Chirons* refiere a una multitud de cirujanos examinando el cuerpo de un hermafrodita.

<sup>28</sup> La carta astral del célebre hermafrodita de Rouen de 1601 se encuentra en el capítulo LXXXI del libro de Duval, precedida de algunas referencias a los personajes arriba citados (J. Duva, "Quelle constitution du ciel à induit [*sic*] les miseres de Marin le Marcis, & la presque conduit jusques à perte de vie", en *Des Hermaphrodits...*, pp. 442-447).

<sup>29</sup> "L'hermaphrodite en tant que monstre questionne les mythes et les croyances, les sciences naturelles, l'astrologie, l'herméneutique et la théologie" (Gisèle Mathieu-Castellani, "La séduction du monstre. Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasmiques", en Gisèle Venet, Tony Gheeraert y Line Cottagnies, eds., *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque 16e-18e siècles*, p. 102).

ble, le système classificatoire se trouve gravement perturbé, et avec lui, l'ordre du cosmos.<sup>30</sup>

En resumen, en el soneto y en algunos pasajes de *Des Hermaphrodits...* se deja entrever la creencia de que los cuerpos celestes influyen de forma determinante sobre los terrestres. Entre los siglos XVI y XVII, el razonamiento astrológico todavía mantiene un estrecho vínculo con las artes ligadas al cuerpo y se conserva junto con otras hipótesis de carácter científico, que subsistirán por más tiempo. De esta manera se puede observar cómo se produce, a pesar de hacer a un lado al andrógino de la mitología, un nuevo *mito anatómico* del hermafrodita. Como se verá a continuación, a diferencia de las composiciones en verso, en los textos científicos se emplean nuevos términos para describir los órganos involucrados en la procreación y para teorizar sobre los problemas de la sexualidad,<sup>31</sup> incluso arrastrando creencias antiguas y desarrollando nuevos planteamientos sesgados.

Por su parte, el discurso propiamente literario, particularmente el de la poesía, engendra con frecuencia en sus creaciones los preceptos morales y los prejuicios sociales del Antiguo Régimen. La representación del cuerpo humano resulta luego vergonzosa, sobre todo la de sus partes bajas, ligadas con el acto de la reproducción y, por contigüidad, con el pecado de la carne. Debido a lo anterior, la presencia del hermafrodita en las composiciones literarias se deriva usualmente de una

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>31</sup> Hipótesis planteada por Foucault: "S'il est vrai que, dans le langage littéraire, l'énonciation de la sexualité a pu effectivement obéir à un régime de censure ou de déplacement, à partir de cette époque-là, en revanche, dans le discours médical, c'est exactement le transfert inverse qui s'est produit. Le discours médical a été, jusqu'à cette époque-là, complètement imperméable, fermé à ce type d'énonciation et de description. C'est à partir de ce moment-là, donc à propos de ce cas de l'hermaphrodite de Rouen, que vous voyez apparaître, et se théoriser en même temps, la nécessité d'un discours savant sur la sexualité et, en tout cas, sur l'organisation anatomique de la sexualité" (M. Foucault, "Cours du 22 janvier 1975", en *op. cit.*, p. 77).

idealización del arte clásico grecolatino;<sup>32</sup> con esto se eluden, en apariencia, los problemas de su representación corporal. Pero un uso político, excepcional y pródigo, de la figura hermafrodita surge en el campo de las letras en la Francia de finales del siglo XVI.<sup>33</sup>

Ciertamente, algunos autores de esta época escriben, para denunciar las *maneras* del rey Henri III y de sus favoritos de la corte, textos donde denominaron a estos personajes como hermafroditas. Esta connotación política del término es perceptible, sobre todo, en la obra de Thomas Artus y en los textos de Théodore Agrippa d'Aubigné. Por un lado, Kathleen P. Long examina el cuerpo andrógino de la sociedad francesa que aparece en *Le Printemps* (1874), recopilación póstuma de los primeros textos del poeta barroco.<sup>34</sup> Por el otro, Dubois cita unos versos de *Les Tragiques* (1630) donde el poeta francés opone a los “reyes verdaderos” y a los “monstruos del siglo”, los hermafroditas.<sup>35</sup> El término se utiliza de igual forma para nombrar a los hombres cuya postura moral y política se pone en duda a partir de sus publicaciones, dejando entrever la posibilidad de un pensar y un actuar heterodoxos. Esto

<sup>32</sup> Pensemos principalmente en la influencia de Ovidio: “Abondamment rééditée, illustrée et commentée dans les éditions des Métamorphoses qui ont jalonné les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, objet de nombreuses représentations artistiques, la fable d’Hermaphrodite et Salmacis apparaît certes encore dans nombre de textes et d’images, en particulier allégoriques, comme le symbole de l’union et de la complétude” (M. Closson, *op. cit.*, p. 12).

<sup>33</sup> “L’hermaphrodisme a en effet une multiplicité de sens figurés. L’usage le plus fréquent, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, consiste à l’appliquer à la morale politique : il définit une attitude ambiguë, faite d’opportunisme et de machiavélisme, qui consiste à couvrir une conduite dictée par le plaisir ou l’intérêt sous des discours qui se conforment aux principes moraux et religieux en faveur” (C.-G. Dubois, “Introduction”, en T. Artus, *op. cit.*, p. 9). Esta primera cita permite plantear la relación, al menos hipotética, entre el hermafrodita y el libertino erudito, pues el primero comparte, tanto en el discurso político –propagandístico o panfletario– como en el moral y filosófico, una serie de rasgos heréticos, ateos y voluptuosos ligados comúnmente con el segundo. Así lo expresa el mismo Dubois: “On appelle également hermaphrodisme une forme de libertinage intellectuel qui combine le sensualisme épicurien et le rationalisme appliqué à la connaissance de la nature. Ces voluptueux esprits forts, ces amis de tous plaisirs y compris ceux de l’esprit sont appelés de manière insultante ‘hermaphrodites’” (C.-G. Dubois, “Introduction”, en *op. cit.*, p. 24).

<sup>34</sup> K. P. Long, *op. cit.*, pp. 164-171.

<sup>35</sup> C.-G. Dubois, “Introduction”, en *op. cit.*, pp. 9-10.

puede verse en *L'isle des Hermaphrodites* (1605), pues cuando Dubois describe la obra,<sup>36</sup> también hace énfasis en el cariz político, moral y filosófico que adquieren estas figuras en la obra de Thomas Artus. Como sucede con el manual anatómico de Jacques Duval, esta ficción panfletaria contiene los siguientes versos en las primeras páginas:

Je ne suis masle ny femelle  
Et sy je suis bien en cervelle  
Lequel des deux je doibs choisir  
Mais qu'importe à qui on ressemble  
Il vaut mieux les avoir ensemble  
On en reçoit double plaisir.<sup>37</sup>

Un breve análisis de este sexteto octosilábico, de presumible tono satírico por su estructura, arroja que las rimas abrazadas *b c c b* concentran casi toda la información del poema. La única rima masculina del poema, *chosir* y *plaisir*, muestra uno de los problemas a los que se enfrentarían los hermafroditas de aquel lugar. Generalmente, ellos se ven obligados a elegir su sexo, pero la voz poética sugiere que en la isla obtienen más placer al conservar ambos: es doblemente placentero, pero *contra natura* y, por ende, contrario al dogma religioso. De la misma manera, los vocablos de la última rima femenina, *ressemble* y *ensemble*, refuerzan el ideal de comunión de los sexos sin considerar el obstinado deseo, religioso y científico, de asignar identidades rígidas y roles sociales a los cuerpos. De hecho, esta rima puede evocar una famosa expresión en francés y aparece con variantes en, al menos, otros dos poemas casi de la misma

<sup>36</sup> "Ce pamphlet est une arme de guerre et de propagande dressée contre les derniers vestiges d'un naturalisme corrompu, présenté dans sa forme décadente, contre un matérialisme jugé monstrueux et contre un maniérisme qui cultive tous les effets d'obliquité et de perversion des valeurs, comme si on appliquait à la morale les procédés de l'anamorphose" (*ibid.*, p. 39).

<sup>37</sup> Th. Artus, *Les Hermaphrodites, ou Isle des Hermaphrodites nouvellement decouverte, avec les mœurs lois, coutumes et ordonnances des habitants d'icelle*, Frontispicio sin paginación.

época.<sup>38</sup> La representación del hermafrodita, empero, sigue padeciendo una especie de censura, pues no se menciona ninguna parte de su cuerpo, salvo el cerebro, que refiere metonímicamente al entendimiento, a la razón. Ni siquiera son empleadas las palabras hermafrodita o andrógino para designar a este personaje de doble naturaleza. Se sobreentiende el problema cuando la voz poética afirma que no es ni macho ni hembra y que prefiere el goce proveniente de ambos sexos. En consecuencia, parece que lo más importante en *L'Isle des Hermaphrodites* es la procuración del placer. Así pues, en los versos que preceden al panfleto de Thomas Artus, se hacen evidentes la intención y el alcance subversivos que posee el término en cuestión de materia moral y política, pero todavía a expensas del cuerpo. Con estos ejemplos se aclara el deslizamiento semántico del hermafrodita, que sirvió en ese entonces para designar tanto la aparente homosexualidad de unos hombres como la ambigüedad política y moral de otros, además de la ya comentada acepción relacionada con la identidad sexual.

Ya va quedando claro que el principal inconveniente del cuerpo hermafrodita es que, como todo lo relacionado con la procreación y con la sexualidad, resulta vergonzoso, grotesco y obsceno para la sociedad francesa del Antiguo Régimen, puesto que impera en ella un pensamiento religioso que condena el aspecto carnal del ser humano. En efecto, Jean-Christophe Abramovici identifica el origen del problema –de la representación del cuerpo en general, y del hermafrodita en particular– en los albores de la modernidad europea:

Les croisades puristes qui promurent la catégorie de l'obscène furent lancées conjointement par les salons précieux et les cercles académi-

<sup>38</sup> La expresión es “Qui se ressemble s'assemble”. Los poemas aludidos son: “Epigramme de Salmace”, en Pontus de Tyard, *Douze fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture et les épigrammes par P.D.T.*, p. 18; y “La Nymphé Salmacis. Idile premier”, en Daniel de Rampalle, *Les idiles du Sieur de Rampalle*, pp. 1-27. Por cuestiones de espacio estas composiciones no se estudiarán aquí, pero vale la pena recordar que ambas comparten la historia de Hermafrodito y Salmacis de Ovidio como fuente primera, por lo que parecen abordar el problema de la representación del cuerpo hermafrodita desde el mito literario y no desde el mito anatómico.

ques. Nourris de néo-platonisme pastoral, les premiers, où se côtoyèrent élites aristocratiques et bourgeoises, rêvèrent d'une société moins grossière, plus raffinée, de rapports courtois entre hommes et femmes. Soutenus par le pouvoir louis-quatorzien, les seconds assirent le rayonnement culturel français sur une 'pureté' linguistique et littéraire qu'ils fabriquèrent en grande partie.<sup>39</sup>

Por eso no es de extrañar, en los discursos de las élites culturales francesas –entre los que se encuentra el científico y el literario–, el surgimiento de otra manera de tematizar el cuerpo. Se trata de un *velo lingüístico* con un doble mecanismo donde se esconde la obscenidad del cuerpo al mismo tiempo que promueve la imaginación alrededor del objeto censurado en el lenguaje.<sup>40</sup> Según Abramovici, “l'utilisation de voiles langagiers s'inscrit dans un vaste projet de réforme des habitudes de la Cour et d'hégémonie de la culture française”.<sup>41</sup> De ahí que se produzca un cambio en el uso de la lengua con la intención de preservar la pureza y la claridad en la literatura, intención que permeará durante los siglos XVII y XVIII. Por consiguiente, la figura retórica del equívoco será considerada como un accidente de la lengua francesa, así como ocurría con el ambiguo hermafrodita para la sociedad del Antiguo Régimen. “L'équivoque dissimule son double sens comme l'hermaphrodite ses deux sexes, mais

<sup>39</sup> Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, p. 304.

<sup>40</sup> “Loin d'écarter les représentations sales et déshonnêtes, le voile est la condition d'une culture imaginaire de l'obsécénité” (J.-Ch. Abramovici, *Le livre interdit: de Théophile de Viau à Sade*, p. 83).

<sup>41</sup> J.-Ch. Abramovici, “Voiles et gazes”, en *op. cit.*, p. 248. Sin embargo, detrás de esta intención se esconde una estrategia de segregación, pues el velo lingüístico sólo puede ser percibido por aquellos que comparten el mismo código sociocultural: para unos cuantos letrados el velo lingüístico resulta transparente, pero es imperceptible para la mayoría: “Le voile langagier s'appuyant sur un réseau précis de métaphores et d'allusions ne peut souvent être compris que si l'on y a été précédemment initié. À cet égard, il est une convention et l'indice d'un contrôle, par certains privilégiés, du savoir interdit [...] Le voile se doit idéalement d'être transparent pour les initiés, et invisible pour la masse” (J.-Ch. Abramovici, *Le livre interdit: de Théophile de Viau à Sade*, p. 81).

joue de cette dualité, afin de mieux tromper”.<sup>42</sup> De hecho, Nicolas Boileau escribe una sátira contra el equívoco donde lo equipara claramente con un hermafrodita: “Du langage françois bizarre hermaphrodite. / De quel genre te faire, équivoque maudite, / Ou maudit ?”<sup>43</sup> Es más, Pierre de Ronsard utiliza la analogía en uno de sus himnos para hablar de la estación primaveral mediante la asociación de los atributos *naturales* del hermafrodita: inconstancia, impotencia, incertidumbre...<sup>44</sup> En el fondo, muchas imágenes poéticas donde se observan estos recursos recubren el cuerpo y vuelven ambigua su representación, especialmente la del hermafrodita. Éste parece ser encubierto por el discurso literario todavía más que por los otros discursos de la modernidad europea.

Además, el fenómeno de la *préciosité* puede ilustrar el intento por cubrir el cuerpo con un velo lingüístico, ya que se busca el decoro y la honestidad, *la bienséance* y *l’honnêteté*, tanto en la vida como en la expresión. Estos principios reflejan ulteriormente la claridad lingüística promovida en las prácticas discursivas del poder. Por eso mismo, no es de extrañar que la Academia francesa, desde su fundación en 1635, se haya puesto como objetivo la regulación de la lengua, abogando sobre todo por la claridad en la expresión. En este sentido, el velo lingüístico promovido desde la academia no hace más que conciliar las dinámicas sociales preciosistas con las prácticas artísticas contemporáneas.<sup>45</sup> Un

<sup>42</sup> “De même que l’hermaphrodite est un monstre, un accident, l’équivoque est un accident de la langue française. L’équivoque dissimule son double sens comme l’hermaphrodite ses deux sexes, mais joue de cette dualité, afin de mieux tromper. La condamnation est d’abord esthétique: au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, l’équivoque est perçue comme artificielle, démodée, ridicule, peu conforme au goût français. Elle est moins une richesse, une potentialité de la langue, ou une simple donnée de la langue, qu’une pathologie” (Cécile Cerf-Michaut, “*Hermaphrodisme et langage: le cas de l’équivoque*”, en M. Clooson, ed., *op. cit.*, p. 335).

<sup>43</sup> Nicolas Boileau, “Satire XII”, *ibid.*, p. 337.

<sup>44</sup> J.-Ch Abramovici, *Obscénité et classicisme*, p. 249; Pierre Ronsard, “Hymne iv De l’Esté”, *apud Le second livre des Hymnes (1556)*, en G. Mathieu-Castellani, “La séduction du monstre...”, en G. Venet, T. Gheeraert y L. Cottagnies, eds., *La beauté et ses monstres dans l’Europe baroque 16e-18e siècles*, p. 103.

<sup>45</sup> J.-Ch. Abramovici, *Obscénité et classicisme*, p. 249.

buen ejemplo de lo anterior se encuentra en la advertencia al lector de una obra publicada en 1648, *Les Idiles du Sieur de Rampalle*,<sup>46</sup> donde el poeta explica la censura en materia licenciosa a la que sometió su trabajo. Hay que recordar de paso que, en la escritura poética de la primera mitad del siglo XVII, es común la impresión pudorosa de querer esconder cualquier cuerpo que, por un lado, no complazca la mirada masculina y que, por el otro, perturbe la mente femenina.<sup>47</sup> Por eso antes de mostrar sus idilios –los primeros en lengua francesa–, Rampalle presume de la *honestidad* que los refrena y comenta que son ajenos a la tradición idílica de otras lenguas, donde la forma en cuestión es proclive al deleite en la narración de historias amorosas. Así lo explica el autor francés:

[...] la plume de l'Auteur a eu besoin d'une puissante retenue pour adoucir ou supprimer en faveur des Dames tout ce qui peut choquer la bien-seance & la modestie: parce qu'encore qu'il y en ait beaucoup à qui les parolles font plus de pœur que les choses mesmes, neantmoins ce beau Sexe [apelación sinecdótica de las mujeres] estant composé de plusieurs excellents Esprits, qui font profession d'une severe vertu, & la reputation d'un honnête homme sur cette nature d'Ouvrages dependant en partie de leur estime, c'est prudence de les purger de tout ce qui pourroit leur en faire desadvouer la lecture.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> D. de Rampalle, "Au Lecteur", en *op. cit.*, paratexto no paginado.

<sup>47</sup> "Prise en charge par des locuteurs masculins et cultivés, la censure de l'obscène réserva à quelques privilégiés des pratiques intellectuelles présentées comme dangereuses pour ces êtres fragiles que sont les femmes et les ignorants, majorité silencieuse à qui l'on recommande de restreindre sa curiosité, de fuir les spectacles indécents ou les mauvais livres. Les débats sur l'obscène croisent ici encore les origines de la démocratisation du savoir: sous couvert de défendre la pudeur et l'honnêteté du plus grand nombre, on favorisa le maintien, pour une élite, d'un rapport libre à la culture humaniste" (J.-Ch. Abramovici, "Réorganisation des savoirs", en *Obscénité et classicisme*, pp. 165-186).

<sup>48</sup> D. de Rampalle, "Au Lecteur", en *op. cit.*

En esta cita se evidencia la relación existente entre el velo lingüístico y la censura del cuerpo en las obras de arte. Dicha relación formará parte de la política imperante en el clasicismo francés y acompañará los dispositivos implementados en este periodo, con la probable intención de disciplinar el cuerpo y de domeñar su representación en el lenguaje. Sin embargo, es bien sabido que la censura no contempla la ocultación de todos los cuerpos, ni siquiera el encubrir todo el cuerpo humano: sólo se esconderán sus partes bajas y vergonzosas, las implicadas en los actos mundanos del placer y del pecado.

La última faceta del hermafrodita que es importante señalar proviene de las traducciones francesas de un epigrama en latín cuyas autoría y fecha de creación no son del todo claras.<sup>49</sup> A pesar de que se ha planteado como autor de la pieza al francés Hildebert, arzobispo de Tours en el siglo XII,<sup>50</sup> es a un poeta italiano de la Alta Edad Media, Pulex o Pulci de Custozza, a quien se le atribuye comúnmente el epigrama en cuestión.<sup>51</sup> Se entiende luego que los elementos aportados tanto por la historia literaria como por la crítica humanista parecen haber esclarecido sus orígenes únicamente de manera parcial. Los estudios de las versiones francesas tampoco han arrojado suficiente luz sobre el texto, pero lo más relevante para este trabajo es otro asunto.

<sup>49</sup> Cf. E. H. Alton, "Who Wrote the 'Hermaphroditus'?", en *Hermathena*, pp. 136-148. Una de las versiones del epigrama es la siguiente: Dum mea me mater gravida gestaret in alvo, / Quid pareret fertur consuluisse deos. / Phoebus ait: Puer est; Mars, femina, Iunoque, neutrum; / Iam qui sum natus, hermaphroditus eram. / Quærenti lethum, dea sic ait: Occidet armis, / Mars cruce, Phoebus aqua, sors rata quæque fuit. / Arbor obumbrat aquas, ascendo, labitur ensis, / Quem tuleram casu, labor et ipse super. / Des hæsit ramis, caput incidit amne; tulique / Vir, mulier, neutrum, flumina, tela, rucem (Hilbebert, *Carmina indifferentia*, XI. De hermaphrodito).

<sup>50</sup> Congregation se Saint-Maur, *Histoire littéraire de la France: où l'on traite de l'origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des sciences parmi les Gaulois et parmi les François...*, t. 11, pp. 397-400.

<sup>51</sup> Cf. Maurizio Perugi, "L'impronta di Matteo di Vendôme nella diffusione degli schemi di correlazione e pluralità (sec. XI-XVI)", en Gian Carlo Alessio y Domenico Losappio, dirs., *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, pp. 183-184.

Entre los siglos XVI y XVII, el epigrama latino es comentado por varios autores, quienes proponen ocasionalmente una traducción en francés.<sup>52</sup> Sin embargo, al ser aquellos estudiados como autores modernos, la atención de la crítica literaria tiende a centrarse en la originalidad del poema y suele olvidarse la impronta subyacente del Renacimiento. En otras palabras, algunas aproximaciones a estos textos se han realizado considerando las traducciones como creaciones originales o, en el mejor de los casos, como revisiones de un poema antiguo.<sup>53</sup> Por ejemplo, en un artículo de Catharine Randall Coats, se analizan tres composiciones francesas de la época que tratan el tema hermafrodita.<sup>54</sup> El primero de ellos es un soneto de corte italiano de Pierre Le Loyer, fechado en 1579. El segundo, un epitafio escrito por Jean Loys, publicado de manera póstuma en 1612. El tercero, un soneto libertino compuesto por Tristan L'Hermite hacia 1641. La autora del artículo compara las tres piezas para hablar de la evolución en la percepción, durante el Antiguo Régimen, de la capacidad de agencia humana,<sup>55</sup> sin mencionar empero la fuente original de estas versiones. Aunque el título del poema de Jean Loys vuelve explícita su intertextualidad, Coats no repara en ello antes de empezar el análisis. Pero “L'építaphe d'un hermaphrodite prins du latin” es ya una pista para nosotros: no se trata de una creación original (esta noción todavía no está presente en los autores de finales del siglo XVI), sino de un *préstamo*. Con esta idea en la cabeza, no parece extraño dudar de la originalidad de los otros dos sonetos.

Por otro lado, en las páginas de su libro dedicadas al estudio de los mismos textos,<sup>56</sup> Kathleen P. Long comenta el origen misterioso

<sup>52</sup> Cf. el comentario de Jean-Pierre Chauveau en la *notice* del poema LXXVII de Tristan L'Hermite, *La Lyre*, pp. 220-221.

<sup>53</sup> K. P. Long, *op. cit.*, p. 18.

<sup>54</sup> C. Randall Coats, “A Surplus of Significance...”, en *op. cit.*, pp. 22-33

<sup>55</sup> “The poets seem to hope for the regaining of control by secular assertion; their hermaphrodites err excessively because of humanity’s refusal or inability to achieve self-definition. Their hermaphrodites are offered as emblems of psychic confusion which must somehow be resolved and eliminated in order for humanity to put its world in order” (*ibid.*, p. 31).

<sup>56</sup> K. P. Long, “Lyric Hermaphrodites”, en *op. cit.*, pp. 165-187.

del epigrama latino y habla de aquellos como *reencarnaciones* o revisiones del texto original. Podría decirse entonces que su trabajo viene a completar el de Coats, realizando un análisis muy interesante sobre las veladas referencias alquímicas encontradas en los poemas de los autores franceses. Además, Long parece confirmar una hipótesis de Foucault cuando dice que el discurso literario, a diferencia del científico, no ofrece una nueva manera de pensar el cuerpo humano.<sup>57</sup> Sin embargo, el análisis crítico y hermenéutico de la autora se ve opacado en esta parte por la falta de una auténtica investigación filológica, pues tanto Long como Coats remiten en sus trabajos respectivos a una sola fuente.<sup>58</sup> Es posible entonces que este hecho condicione la lectura de los textos franceses, tomados más como creaciones modernas que como creaciones manieristas o imitaciones. En este sentido, vale la pena citar una cuarta *encarnación* problemática del epigrama latino. Se trata de una composición publicada por Pierre Tamisier en 1589:

*D'un Hermaphrodite & de son estrange mort*

Ma mère me portant encor au ventre d'elle,  
Quel enfant elle auroit elle demande aux Dieux:  
Phoebus luy dit un filz, & Mars une femelle,  
Junon dit tu n'auras ny l'un ny l'autre deux,  
Elle consulte encor le destin de ma vie,

<sup>57</sup> "While scientists and alchemists find themselves resisting to some degree the culture that surrounds them, torn between the empirical evidence before their eyes and the cultural assumptions that informed their training, poets enter right into the fray and become entangled in the misogyny and the cultural conservatism of their time. Although their work hints at displacements and instability of gender, these poets do not question gender roles to the same extent as their scientific counterparts [...]. This disparity suggests either that their work was largely controlled by political factors (court patronage, censorship, polemics) or that revolutions occur last of all on the personal level" (*ibid.*, p. 186).

<sup>58</sup> Se trata de una antología moderna de poesía barroca y preciosista. En ella se encuentran los tres poemas hermafroditas citados (*cf.* André Blanchard, *La poésie baroque et précieuse 1550-1650*, pp. 20, 38, 52-53).

Phoebus dit, il l'aura par les ondes ravie,  
 Mars que serois pendu, Junon de fer occis,  
 Or tout cela m'advint: un arbre estois assis  
 Sur le bord d'un ruisseau, j'y monte, mon espee  
 Me chet, je chais dessus, j'ay la gorge percee,  
 L'un de mes pieds demeure à c'est [*sic*] arbre pendu.  
 A cest arbre attaché par fer, par croix, par fleuve  
 Estant masle, femelle, & Androgyn rendu,  
 Et chacun des Destins véritable se treuve.<sup>59</sup>

Esta singular pieza de catorce versos alejandrinos, empero, es presentada como una traducción; no tiene el aura de una obra manierista o de una creación original, como ocurre con Le Loyer, Loys o L'Hermitte. Es decir, si bien los cuatro escritores franceses retoman el mismo motivo hermafrodita, sólo Tamisier publica su obra como una traducción en una antología de textos antiguos. Los demás poetas dan pocos o ningún indicio del hipotexto. En este caso, bajo una concepción moderna de la literatura, la figura del traductor parece perder relevancia frente a la autoridad del texto y de los escritores grecolatinos.

No obstante, en el siglo XVI, la cultura humanista confiere una autoridad importante al traductor y al compilador de textos antiguos, a tal punto que tanto uno como otro pueden modificar el texto original a guisa de los preceptos estéticos de la época.<sup>60</sup> De hecho, aunque el compilador y traductor menciona el origen de los epigramas (entre los que se encuentra el enigmático hermafrodita) en las últimas páginas de la

<sup>59</sup> Pierre Tamisier traduce el "Epigrama 680", atribuido a Pulex, en *Anthologie, ou Recueil des plus beaux épigrammes grecs, pris et choisis de l'Anthologie Grecque. Mis en vers François, sur la version Latine de plusieurs doctes personnages*, p. 221

<sup>60</sup> "Le compilateur est donc un médiateur qui cite des textes d'autres auteurs en leur en rendant l'honneur, mais il est aussi investi d'une autorité suffisante pour remanier leur texte en accentuant leur poétique implicite (avec tous les risques de distorsion résultant d'une telle entreprise)" (Emmanuel Buron, "L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance", en *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, p. 170).

*Anthologie, ou Recueil des plus beaux épigrammes grecs...*, Tamisier explica que se ha tomado “une liberté & licence plus grande, pour leur donner quelque peu plus de grâce, en ayant, aucuns traduit, aucuns imité, aucuns accourcy, & aucuns amplifié selon les subjectz y contenuz, ayant evité le plus qu’il m’a esté possible ceux qui estoient obscenes, & pouvoient offenser les chastes oreilles, & aussi en ayant omis aucuns ja traduitz par noz Poëtes François”.<sup>61</sup>

Como se puede apreciar en estas líneas, Tamisier *confiesa* haber traducido, imitado, recortado y aumentado las composiciones que presenta. Además, apela al decoro y a la honestidad, como también se ha visto en el pasaje citado del poeta Rampalle. Con estos elementos sobre la mesa, ya es posible insertar de manera justificada la versión de Tamisier dentro del corpus hermafrodita: sus versos dejan así de concebirse como una simple traslación y se consideran a la par de los otros poemas asociados al problema de la representación corporal del hermafrodita.

En resumen, el hermafrodita corresponde, ya sea en el campo literario o en el científico, a una figura cuyos orígenes y particularidades son modificadas por los discursos de las élites culturales, quienes a su vez la ponen en circulación en el imaginario colectivo. En efecto, los discursos hegemónicos realizan operaciones lingüísticas basadas en la aparente ambigüedad del cuerpo hermafrodita, como sucede con el velo lingüístico durante los siglos XVI, XVII y XVIII en el discurso literario francés. Los tres casos examinados en estas páginas obedecen igualmente a esta lógica de la censura literaria, pero no han sido considerados por esta disciplina debido a su contexto de publicación. Tomando en cuenta que el discurso literario y el científico están todavía en ciernes, el análisis de estas composiciones poéticas sirve para demostrar los vínculos existentes entre ellos a finales del siglo XVI y a principios del XVII. Una vez establecido lo anterior, pueden apreciarse las diferencias en la manera de representar el cuerpo humano, en general, y en particular el cuerpo hermafrodita.

<sup>61</sup> P. Tamisier, “L’auteur au lecteur”, en *op. cit.*, p. 6.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le livre interdit: de Théophile de Viau à Sade*. París, Payot & Rivages, 1996.
- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et Classicisme*. París, Presses Universitaires de France, 2003.
- AÏT-TOUATI, Frédérique, “Ceci n’est pas une fiction. Les fictions de la science ou la fabrique des faits”, en *Vacarme*, vol. 1, núm. 54, 2011, pp. 40-41. <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-40.htm>>.
- AÏT-TOUATI, Frédérique, “Littérature et science : faire histoire commune”, en *Littératures classiques*, vol. 3, núm. 85, 2014, pp. 31-40. <<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2014-3-page-31.htm>>.
- ALTON, E. H., “Who Wrote the ‘Hermaphroditus?’”, en *Hermathena*, vol. 21, núm. 46, 1931, pp. 136-148. <[www.jstor.org/stable/23037262](http://www.jstor.org/stable/23037262)>.
- ARTUS, Thomas, *L’Isle des Hermaphrodites*. Ginebra, Droz, 1996 [1605].
- BLANCHARD, André, *La poésie baroque et précieuse 1550-1650*. París, Seghers, 1985.
- BURON, Emmanuel, “L’autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance”, en *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 25, 2003, pp. 169-184.
- CERF-MICHAUT, Cécile, “Hermaphroditisme et langage: le cas de l’équivoque”, en Marianne Closson, ed. *L’Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*. París, Classiques Garnier, 2013, pp. 325-340.
- CLOSSON, Marianna, *L’Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*. París, Classiques Garnier, 2013.
- CONGRÉGATION DE SAINT-MAUR, *Histoire littéraire de la France : où l’on traite de l’origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des sciences parmi les Gaulois et parmi les François...*, t. 11. París, 1865-1869.
- DEL COURT, Marie, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l’antiquité classique*. París, Presses Universitaires de France, 1992.

- DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris, La Découverte, 2009.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*. Paris, Larousse, 1973.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque en Europe et en France*. Paris, Eurédit, 2011.
- DUVAL, Jacques, *Des Hermaphrodits, accouchemens des femmes et traitement qui est requis pour les relever en santé et bien lever leurs enfans*. Rouen, 1612.
- FOUCAULT, Michel, "Cours du 22 janvier 1975", en *Les anormaux, cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris, Gallimard-Seuil, 1999.
- GRAILLE, Patrick, *Le Troisième sexe. Être hermaphrodite aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Les Éditions Arkhê, 2011.
- GRAILLE, Patrick, *Les hermaphrodites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- GREENBERG, Mitchell, "Absolutism and Androgyny: The Abbé de Choisy and the Erotics of Trompe l'Oeil", en *Baroque Bodies: Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*. Nueva York, Cornell University Press, 2001, pp. 111-159.
- KING, Helen, *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence*. Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013.
- L'HERMITE, Tristan, *La Lyre*. Paris-Ginebra, Droz, 1977, [1662].
- LAQUEUR, Thomas, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- LONG, Kathleen P., *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2006.
- LOYER, Pierre Le, *Les oeuvres et meslanges poétiques de Pierre Le Loyer*. Paris, 1579.
- LOYS, Jean, *Les Oeuvres poétiques de Jean Loys*. Douai, 1613.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, "La séduction du monstre. Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques", en Gisèle Venet, Tony Gheeraert y Line Cottagnies, eds. *La beauté et ses monstres dans*

- l'Europe baroque 16e-18e siècles*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 93-112.
- MÉNAGE, Gilles, *Menagiana, ou Les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de M. Ménage*. Paris, 1715.
- PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges*. Paris, Gallimard, 2015, [1585].
- PERUGI, Maurizio, "L'impronta di Matteo di Vendôme nella diffusione degli schemi di correlazione e pluralità (sec. XI-XVI)", en Gian Carlo Alessio y Domenico Losappio, eds., *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, 2018, pp. 165-194. Venecia, Edizioni Ca'Foscari. <URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-205-5/>>.
- PIGEAUD, Jackie, *Ni l'un ni l'autre. L'androgynie ou l'hermaphrodite*. Paris, Editions Payot & Rivages, 2014.
- RAMPALLE, Daniel de, *Les idiles du Sieur de Rampalle*. Paris, 1648.
- RANDALL Coats, Catharine, "A Surplus of Significance: Hermaphrodites in Early Modern France", en *French Forum*, vol. 19, núm. 1, 1994, pp. 17-34. <<http://www.jstor.com/stable/40551830>>.
- RIBARD, Dinah, "La science comme littérature à l'époque moderne", en *Littératures classiques*, vol. 3, núm. 85, 2014, pp. 135-152. <<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2014-3-page-135.htm>>.
- TAMISIER, Pierre, *Anthologie ou Recueil des plus beaux épigrammes grecs, pris et choisis de l'Anthologie Grecque. Mis en vers François, sur la version Latine de plusieurs doctes personnages*. Lyon, 1589.
- TYARD, Pontus de, *Douze fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture et les épigrammes par P.D.T.* Paris, 1586.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Éditions du Seuil, 2005.

## El despertar del cuerpo adolescente en las novelas *Thérèse Philosophe* y *L'École des filles*

CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando se revisa la novela libertina francesa en este vasto periodo de la modernidad, el lector se enfrenta a un universo de textos enorme que sería imposible abordar en estas líneas. El sustantivo y el adjetivo "libertino" resulta ambiguo, pues desde el siglo XVI hasta el XVIII se aplica en francés, a veces de manera abusiva, como sinónimo de irreligioso, anticlerical, panteísta, deísta, epicúreo, constructor de la moral laica, hereje, subversivo, mundano, galante, seductor... Todo esto ha propiciado que, bajo este término, se clasifique a una serie de novelas de los siglos XVII y XVIII en Francia que tienen un trasfondo filosófico, aunque busquen entretener a un público lector aristócrata, constituyendo así un inmenso corpus que ha perdido especificidad y ha ganado en riqueza y diversidad. Por ello, habrá que acotar y escoger algunas obras, dentro de este conjunto de textos imposible de asir, que carguen con el estigma de ser ilícitas, irreverentes, eróticas y contestatarias, pero ante todo, que sitúen problemáticas referentes a una nueva forma de entender el funcionamiento del cuerpo sin el peso de la tentación, del pecado y del castigo divino. Varias de las novelas que se agrupan con esta etiqueta contribuyen de manera definitiva a una reflexión puntual sobre la sexualidad y su historia.

Si en estas líneas sólo se presenta una muestra de dos obras de esta tradición literaria, vale indicar que comienza a conformarse, aunque tímidamente durante el Renacimiento, donde se podrían ubicar las utopías humanistas de François Rabelais que tocan temas que preocupan a la filosofía libertina<sup>1</sup> y concluiría con la obra descomunal del

<sup>1</sup> Baste recordar el código disciplinario y las reglas de conducta que norman a la famosa regla de vida de la Abadía de Thélème del texto de *Gargantua* así como su elocuente máxima de principios "Fay ce que voudras", p. 423. (Véase François Rabelais, *Gargantua*, caps. LII-LVII).

marqués de Sade, a finales del siglo XVIII. Los relatos que sirven de punto de partida para el análisis de la representación del cuerpo atentan, como muchos otros de esta categoría, contra las buenas costumbres y la moral cristiana, por lo que fueron perseguidos por la censura y circularon únicamente dentro de la clandestinidad. En ellos, los protagonistas modifican, gracias a una serie de aprendizajes teóricos y prácticos, la percepción de la materia que contiene al cuerpo y adquieren otra conciencia sobre nociones como la carne, el deseo y el placer, atribuyéndoles reiteradamente un componente físico desprovisto de cualquier asociación con el mal.

Los textos, ambos anónimos, que sirven de guía para este acercamiento son *L'École des filles* de 1668 y *Thérèse Philosophe* de 1748. La razón de esta elección obedece a un criterio muy simple. En ambas novelas, las protagonistas son adolescentes que adquieren una independencia intelectual después de haber vivido su primera experiencia sexual. Hacia el final de la historia, se vuelven sabias o filósofas y portavoces o defensoras de posturas filosóficas como el materialismo, el ateísmo, el deísmo, el vitalismo, etcétera. En ellas, las voces de las protagonistas critican los valores morales y esquemas educativos recibidos principalmente en la casa y el convento, además de cuestionar cualquier forma de ortodoxia. Asimismo, la ficción novelesca, a través de sus mecanismos narrativos, pone en evidencia al cuerpo y a los diferentes discursos que se desprenden de éste, desde una perspectiva médica, religiosa o bien filosófica.

En *L'École des filles*, conocida también como *La Philosophie des Dames*, novela dialogada dividida en dos partes (una teórica y otra que reporta la práctica de ésta) dos primas, a lo largo de más de cien páginas, discurren “sobre hombres y sexo”. Suzanne la más experimentada en la materia, enseña y defiende ante su prima Fanchon la prerrogativa de la mujer a gozar de su propio cuerpo, contra una serie de prácticas sociales que hacen de la madre la primera responsable de coaccionar el derecho de la hija a su placer. Además, objeta de forma persistente los métodos de la progenitora de Fanchon para educarla en cuestiones de orden sexual.

Así le dice: “Voilà bien débuté pour une mère qui devrait songer à ton plaisir autant comme elle fait au sien. Et où est l’amour et charité des pères et mères envers leurs enfants ?”,<sup>2</sup> situación que perpetúa más tarde el marido o los hijos. La trama de esta historia es la siguiente: Robinet, joven de buena familia, desea a Fanchon, una chica virgen. Entonces le solicita a Suzanne, prima de aquella, la tarea de sacarla de las tinieblas de la ignorancia amorosa predicándole, con fervor de misionera, el evangelio del amor carnal. Suzanne resulta ser una excelente profesora, pues su pericia pedagógica se observa permanentemente en el curso del texto. De esta manera, expone su evangelio del amor, que recae en el cuerpo y persigue la satisfacción del instinto. Comienza su lección, ante la prima inexperta, por lo más elemental, que consiste en dar una clase de anatomía comparada y designar primero los nombres vulgares de los miembros-instrumentos del placer. Para ello le informa que el aparato con el que “mean” los hombres tiene por nombre: “[...] *vit*, et quelques fois il s’entend par *le membre, le manche, le nerf, le dard et la lance d’amour*”.<sup>3</sup> También le enseña los términos empleados para referirse al órgano sexual de la mujer, denominado “*con* [...] *le cas, [,] chose, le trou mignon, et trou velu*”,<sup>4</sup> etcétera. Enseguida, pasa a explicitar con lujo de detalle su funcionamiento, dejando a un lado el de la reproducción, ya que para Suzanne se trata de la tarea menos importante de estos órganos. Incluso le dice que el embarazo puede prevenirse o bien ocultarse, si fuera el caso. Cuando la prima Fanchon le expone su miedo de quedar encinta, Suzanne le aconseja no dejarse llevar por ese temor menor y siempre disfrutar al máximo. Incluso le propone varios consejos como:

[...] il y a une chose à considérer encore, c’est que ce malheur n’est pas si extraordinaire qu’on le doive tant appréhender. Et combien il y a de filles grosses dont on ne s’aperçoit point, au moyen de certains buscs

<sup>2</sup> “L’École des filles ou la Philosophie des Dames”, en *Œuvres érotiques du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 186.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 194.

et habillements faits exprès [...] Au pis aller, on a toujours sept ou huit mois pour se préparer et, dans cet intervalle, on feint des maladies, des promenades, des pèlerinages, et quand le temps est venu on se découvre à une sage-femme qui est obligée, sur sa conscience, de tenir le fait caché secret. [...] Après, vous voilà aussi gaie que Pierrot : on enlève l'enfant que l'on donne à une nourrice, et tout cela aux dépens de qui l'a fait. Va, va, tu, ne connais pas toutes celles qui ont passé par là et à qui il ne paraît point.<sup>5</sup>

Otras partes de su exposición, ya sea que se trate de describir la anatomía de las partes genitales o los movimientos que desencadenan el orgasmo, pueden muy bien equipararse con el discurso de cualquier tratado de medicina de la época, aunque para ella, lo más importante es conocer los mecanismos adecuados que se necesitan para estimular estos órganos, tales como besar, tocar, mirar, así como realizar el “meneo” pertinente para potencializar el placer sexual y entonces gozar. Dicha lección, en boca de la prima experimentada, es válida, como dice el texto, tanto para las mujeres bellas como para las feas. En resumidas cuentas, nos confrontamos a una especie de discurso de método,<sup>6</sup> pero en el terreno de lo sexual, en donde el goce erótico, es también despliegue de la imaginación, trabajo de reflexión y búsqueda hedonista del conocimiento.

En la segunda parte del texto, la alumna Fanchon, informa a su prima cómo aplicó sus “evangelios”, y Suzanne, aprovechando las recientes experiencias de ésta, “resuelve sus últimas dudas [...] expone los fundamentos filosóficos de sus enseñanzas adaptando paródicamente la teoría neoplatónica del amor y, en definitiva, va ahondando en la materia hasta transformar sus clases de sexualidad en exhaustivo tratado de erotología”.<sup>7</sup> El texto se convierte en un manual que plantea las bases

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 259-260.

<sup>6</sup> La comparación es de Michel Jeanneret, en *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, p. 195.

<sup>7</sup> José Antonio Soriano, “Prefacio”, en *Escuela de doncellas*, p. 11.

de una ciencia del placer físico. Resulta interesante el cambio de perspectiva sobre este asunto, pues se desmitifica el amor-estima y se concluye, aunque suene demoledor, que el placer físico está en el origen del amor, y se reduce a un mero apetito corporal. Lo que equivale, como lo señala atinadamente Jean-Pierre Dens, “à poser la primauté du corps sur l'esprit [et] de la matière sur la forme”<sup>8</sup>. Con ello, se derrumba toda una tradición literaria que habla del amor desinteresado, idealizado e imposible en las novelas y todo se reduce a la persecución egoísta del propio goce sexual.<sup>9</sup>

Suzanne le dice a Fanchon:

Tu dois savoir que la principale cause de l'amour, c'est le plaisir du corps, et sans cela il n'y aurait point d'amour [...] aimerais-tu bien Robinet s'il était châtré, et l'aurais-tu voulu prendre, pour beau et bien fait qu'il puisse être, si l'on t'avait dit qu'il fût impuissant ? Réponds : [...] les hommes n'aiment que pour leur plaisir, et quoiqu'ils nous témoignent le contraire quand ils nous recherchent, ils ont toujours leurs désirs fichés entre nos cuisses, de même que nous à les baiser et accoler, par honte de demander le reste.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Jean-Pierre Dens, “L'Escole des filles: premier roman libertin du XVII<sup>e</sup> siècle”, en *Société d'études pluridisciplinaires du Dix-septième siècle français*, p. 244.

<sup>9</sup> Para Lydia Vázquez “Esta búsqueda del placer corresponde a un pensamiento de reacción al neoplatonismo hostil al cuerpo humano. Así, si los libertinos del siglo XVIII no abordan cuestiones de religión, y se consagran por entero a la galantería de buen tono, es porque el pensamiento del siglo XVII ya había sido asimilado y aceptado. Felipe de Orléans, el Regente, se rodeaba en su Palacio real, de espíritus libres, entre los que se encontraban ateos como Fontenelle, La Motte, los abates de Saint-Pierre y Du Bos. Nuestro libertino desprecia esas disquisiciones especulativas tan propias de algunos salones de la época porque las considera resueltas. Por supuesto, un cuerpo carente de alma, porque el alma es cuerpo, preconiza una filosofía, una razón, basada en el culto a los sentidos. De la obligada militancia política de sus antecesores, los libertinos del siglo XVIII, en armonía con el siglo que les ha tocado vivir, se dedican a construir un modo de vida ya posible” (L. Vázquez, *Elogio de la seducción y el libertinaje*, p. 36).

<sup>10</sup> “L'École des filles ou la Philosophie des Dames”, en *op. cit.*, p. 254.

Para Michel Jeanneret este texto despoja al amor de sus oropeles y queda reducido a presidir el roce o fricción de la epidermis.<sup>11</sup> Incluso afirma que se puede reconocer la huella del dualismo cartesiano que asimila el cuerpo a una mecánica regida por las leyes puramente materiales y trata los movimientos del organismo como los de un autómatas.<sup>12</sup> Sin embargo, Jean-Pierre Dens se detiene en la definición del amor de Suzanne, quien reduce el amor a un apetito corporal o un primer movimiento de la naturaleza, que asciende con el tiempo hasta la sede de la razón, en la que se transforma y se perfecciona en idea espiritual. Para este crítico, se trata más bien de un derrocamiento del planteamiento cartesiano: mientras que éste plantea el origen de la pasión en el espíritu, según la teoría de las ideas innatas, Suzanne lo coloca en el cuerpo. Este materialismo o sensualismo será una de las ideas fundamentales y recurrentes de las novelas libertinas.

<sup>11</sup> Como ya dije anteriormente esta tradición literaria objeta permanentemente el platonismo. En otra novela libertina, *Margot la ravaudeuse*, la protagonista refiere al lector de su relato su punto de vista sobre el amor y el placer y en un pasaje le dice: “S’entête qui voudra de belle passion et de tendresse platonique, je ne me repais point de vapeurs: les sentiments épurés et alambiqués de l’amour sont des mets qui ne me conviennent pas à ma constitution; il me faut des nourritures plus fortes. Vraiment, Monsieur Platon était un plaisant original avec sa façon d’aimer. Où en serait aujourd’hui le genre humain si l’on eut suivi les idées creuses de ce gâte-métier? il y grande apparence que la nature ne l’avait pas mieux partagé qu’Origène, ou qu’on lui avait fait quelque soustraction à l’instar de celle que l’on fit au doux amant d’Héloïse. Au moins, ce qu’il y a de bien sûr, c’est que son maître Socrate, qui avait les pièces sans lesquelles on ne saurait être pape ne lui a pas prêché cette métaphysique” (Louis Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse en Romans Libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 731-732).

<sup>12</sup> Para Paul-Laurent Assoun, un pasaje de la quinta parte del *Discurso del método* expresa la posición de Descartes con respecto a este término. En ella se refiere que “ces divers automates, ou machines mouvantes, que l’industrie humaine peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, Descartes invite à considérer le corps lui-même comme une machine qui ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et en soi des mouvements plus admirables qu’aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes” (P. L. Assoun, “Prólogo”, en *L’Homme-Machine*, p. 51).

Hacia el final del texto, Fanchon agradece a su prima haberle formado su espíritu grosero o burdo, reconociendo que le faltaba la práctica de las cosas y el discurso sobre el amor como fuente inagotable de pensamientos. Cuestiona, junto con Suzanne, las creencias de la autoridad (encarnada en la figura de la madre,<sup>13</sup> el marido o el hijo), y Suzanne coincide con ella al decirle:

Ainsi va le monde ma pauvre cousine: le mensonge gouverne la vérité, la raison veut reprendre l'expérience, et les sottises s'érigent en titre de bonnes choses. La virginité est une très belle chose en paroles et très laide en ses effets; au rebours, la paillardise n'a rien de plus hideux que le nom et rien de plus doux que les effets. Les gens mariés paillardent aussi bien que les autres, ils font toutes les mêmes actions et postures, et encore plus souvent que les garçons et les filles; les plus scrupuleux, c'est toujours le vit au con qu'ils agissent, et la cérémonie ne change rien au mystère d'amour. Mais c'est assez prêché pour un coup, nous ne sommes point ici pour corriger le monde: il faut qu'il y ait des fous pour faire paraître les sages, et ceux-ci ont d'autant de plaisir à cela qu'ils sont seuls à le connaître et qu'ils se moquent de la folie des autres.<sup>14</sup>

En suma, el intercambio de saberes refleja cómo estas jóvenes se emancipan de la opinión común. Realizan un examen crítico de las creencias, denuncian las supersticiones y someten los dogmas al análisis racional y, en cuanto a las certezas heredadas de la tradición, las confrontan a los resultados emanados de su propia experiencia sexual,<sup>15</sup> no en vano Fanchon afirma que “l'expérience vaut mieux que le discours”.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “Ma cousine, quand je vous écoute, ces leçons sont bien éloignées de celles qu'une mère fait à sa fille quand elle lui prêche la vertu et l'honnêteté” (“L'École des filles ou la Philosophie des Dames”, en *op. cit.*, p. 285).

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 285-286.

<sup>15</sup> M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 194.

<sup>16</sup> “L'École des filles ou la Philosophie des Dames”, en *op. cit.*, p. 234.

Pasemos ahora a *Thérèse Philosophe*, texto que circuló en la clandestinidad sin nombre de autor y posteriormente fue atribuido a Jean-Baptiste Boyer, marqués d'Argens. Estamos frente a una novela que, al igual que la referida anteriormente, hace la apología del placer y se ignora o cuestiona la idea de transgresión en la búsqueda de satisfacción de éste. Aquí, también el cuerpo se erotiza no sólo para derrocar la perspectiva religiosa sobre el pecado y la carne sino más bien para ilustrar una filosofía. Se trata de una novela un tanto deshilvanada que tiene como punto de partida la petición de un conde para que el personaje epónimo le cuente su vida con el fin de mostrar una serie de verdades que puedan ser de gran utilidad para la sociedad. Thérèse le dice: “Quoi, Monsieur, sérieusement, vous voulez que j'écrive mon histoire, [...] vous désirez un tableau où les scènes dont je vous ai entretenu, où celles dont nous avons été acteurs ne perdent rien de leur lascivité, que les raisonnements métaphysiques conservent toute leur énergie...”.<sup>17</sup> De esta forma la protagonista respetará la petición de su interlocutor y no escatimará en detallar una serie de pormenores que irán poco a poco iluminando su entendimiento con respecto al funcionamiento de su cuerpo para así sustentar posteriormente sus posicionamientos filosóficos. Explica que desde su más tierna infancia poseía una inclinación natural por el goce y le sorprendía la reacción de los adultos, en este caso de la madre, frente a la mirada de dichos impulsos que ella no lograba nombrar. Así relata: “une nuit, [ma mère] me croyant endormie, elle s'aperçut que j'avais la main sur la partie qui nous distingue des hommes où par un frottement bénin, je me procurais des plaisirs peu connus d'une fille de sept ans, et très communs parmi celles de quinze”.<sup>18</sup> La madre escandalizada al verla agitarse y estremecerse le pregunta donde ha aprendido tales horrores, lo que no deja de sorprender a la niña además de escuchar palabras que no entiende como “tocamientos” “impudicia” y “pecado mortal” y queda aún más confundida cuando aquélla decide atarle las

<sup>17</sup> “Thérèse Philosophe”, en *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 575.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 577.

manos para evitar sus “cochinadas” nocturnas. Más tarde refiere cómo se divertía con otros niños. Jugaban a la escuela y a la menor falta el elegido como maestro les bajaba los pantalones y las faldas para azotar sus nalgas. Thérèse agrega:

Ce que nous appelions la *guigui* des garçons nous servait de jouet, nous passions et repassions cent fois la main dessus, nous la prenions à pleine main, nous en faisons des poupées, nous baisions ce petit instrument dont nous étions bien éloignés de connaître l’usage et le prix. Nos petites fesses étaient baisées à leur tour: il n’y avait que le centre des plaisirs qui était négligé. Pourquoi cet oubli ? je l’ignore, mais tels étaient nos jeux, *la simple nature les dirigeait, une exacte vérité me les dicte*.<sup>19</sup>

La niña informa que la madre decide enviarla al convento para frenar sus apetitos. Allí el confesor le impone ayuno, oración, meditación y cilicios como armas para combatirlos y le advierte:

Ne portez jamais [...] la main ni même les yeux sur cette partie infâme par laquelle vous pissiez, qui n’est autre chose que la pomme qui a séduit Adam, et qui a opéré la condamnation du genre humain par le péché originel. Elle est habitée par le démon, c’est son séjour, c’est son trône. Evitez de vous laisser surprendre par cet ennemi de Dieu et des hommes. La nature couvrira bientôt cette partie d’un vilain poil, tel que celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer par cette punition que la honte, l’obscurité et l’oubli doivent être son partage. Gardez-vous encore avec plus de précaution de ce morceau de chair des jeunes garçons de votre âge, qui faisait votre amusement dans ce grenier : c’est le serpent, ma fille, qui tenta Ève, notre mère commune. Que vos regards et vos attouchements ne soient jamais souillés par cette vilaine bête, elle vous piquerait et vous dévorerait infailliblement tôt ou tard.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 578. (Las cursivas son mías).

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 579-580.

Ya adulta, cuando sale del convento a los veintitrés años logra entender la hipocresía del discurso de teólogos que crean crímenes según su capricho. Su cuerpo, que ella prefiere llamar “máquina”,<sup>21</sup> comienza a desajustarse ante la rígida disciplina conventual. Su salud y temperamento se altera, al retener la secreción de líquidos sexuales a tal punto que deja de menstruar. Para Mladel Kozul,<sup>22</sup> los estudios médicos de la época comparten la convicción de Galeno, según la cual, retener el líquido seminal del hombre o de la mujer es nocivo para la salud. La única forma de curar este trastorno consiste en expulsar la semilla que se estanca en los riñones, por lo que su médico le recomienda casarse. Ella rechaza esta propuesta. Más tarde, al asistir, como mirona, a una escena de abuso sexual de un confesor con una de sus amigas que aspira a ser santa, Thérèse queda muy confundida ante el discurso del sacerdote quien, al penetrar a la joven, la engaña diciéndole que le introduce el cordón de san Francisco para lograr así su santificación. El jesuita somete a la penitente y le dice:

Je suis content de vous [...] il est temps que vous commenciez à jouir du fruit de vos saints travaux. Ne m'écoutez pas, ma chère fille, mais laissez-vous conduire. Prosternez votre face contre terre ; je vais, avec le vénérable cordon de saint François, chasser tout ce qui reste d'impur au-dedans de vous. [...] Après un instant de contemplation de la part du cafard, il humecta de salive ce qu'il appelait le cordon et,

<sup>21</sup> Vid. *supra*, p. 86, n. 12. Término que tal vez provenga de la obra (*L'Homme-Machine*) del célebre médico Julien Offroy de la Mettrie, quien decide autonombrarse “M. Machine”. Sus textos le valieron la condena de sus pares, antes de ser perseguido por las autoridades civiles y religiosas, quienes enviaron a un verdugo a quemar sus libros en la plaza pública. Sin embargo, este médico se limita a formular una idea muy presente en varios filósofos del siglo anterior y del suyo. Aunque su visión del cuerpo está muy cerca de la aproximación que Descartes hace de éste, al afirmar que el animal funcionaba como una máquina, La Mettrie lleva a sus últimas consecuencias esta idea en su obra *L'Homme-Machine*, siendo la expresión más radical del materialismo del siglo XVIII, ya que elude el dualismo cartesiano por medio de una teoría de la organización monista. Por lo tanto, el esquema mecánico le sirve para descifrar la materialidad de la unión del alma y del cuerpo (Paul-Laurent Assoun, “Introducción”, en *L'Homme-Machine*, p. 56).

<sup>22</sup> Mladel Kozul, *Le Corps érotique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 140.

en proférant quelques paroles d'un ton qui sentait l'exorcisme d'un prêtre qui travaille à chasser le diable du corps d'un démoniaque, Sa Révérence commença son intronisation.<sup>23</sup>

Se detallan, a lo largo de varios párrafos, las posturas, y se describe con lujo de detalle el movimiento y los colores de los labios, el rechinar de los dientes, el olor de las secreciones, la agitación de las fosas nasales, el desplazamiento de las manos, dedos, caderas, nalgas así como el crecimiento y erección del miembro viril y se puntualiza sobre el tono de los gritos, jadeos, gemidos y ruidos producidos durante esta secuencia. La descripción de los cuerpos sirve, como en una gran parte del discurso anticlerical de la época, para denunciar el ejercicio del poder de la Iglesia frente a sus fieles. Un porcentaje muy alto de novelas de esta época sirve para desacralizar a esta institución y en particular a la orden de san Ignacio de Loyola, ya que sobre sus miembros pesan acusaciones feroces y se les califica como hombres “mitad-zorros, mitad-lobos”, “Maquiavelos en sotana” “degolladores de reyes”, pero también confesores de monarcas, lo que les permitía inmiscuirse en decisiones políticas y de estado. De hecho, este episodio está inspirado en un suceso real, en el que estuvo involucrado un jesuita y el argumento del padre Dirrag, personaje de la novela, para convencer a la chica encierra, según Kozul, una mezcla de explicación sensualista de la formación de las ideas y de la fisiología de los nervios.<sup>24</sup> Además para este crítico:

<sup>23</sup> “Thérèse Philosophe”, en *op. cit.*, p. 589.

<sup>24</sup> Ya lo había dicho Diderot “vivir es sentir”. Sin embargo, también resulta muy interesante observar cómo otras posturas médicas de la época se oponen a visiones sensualistas, animistas y mecanistas del cuerpo como señala de manera pertinente Roselyne Rey, quien afirma que “La médecine, bien avant de se définir comme ‘une science de l’Homme’ au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été, confrontée au problème des rapports réciproques entre les deux [le corps et l’âme] à travers l’étude des passions de l’âme, de la maladie mentale et de l’interprétation des phénomènes de sorcellerie. Le partage des territoires entre médecine et religion, entre médecine et morale, a été une entreprise conflictuelle, aux conséquences parfois équivoques : le geste par lequel le médecin entend traiter le corps ‘à part’, selon les lois générales de la mécanique, fut historiquement une affirmation d’autonomie de la médecine et d’émancipation à l’égard de la théologie, mais il conduisit

Le roman configure la rencontre entre la médecine des humeurs et la pastorale chrétienne par laquelle l'amour de Dieu et la sensation s'articulent l'une sur l'autre. L'opération est axée sur l'ambivalence du terme d'esprit. En tant que substance consacrée à Dieu, l'esprit garde son sens théologique; mais la 'ferveur' de la pénitente agit, elle sur les 'particules d'esprit' ces 'petits corps légers', subtils et invisibles qui portent la vie et le sentiment dans les parties de l'animal, comme [si les nerfs étaient] le véhicule des esprits animaux.<sup>25</sup>

Varios médicos de la época, Boerhaave, Haller e incluso La Mettrie, quien llevará a sus últimas consecuencias los estudios de los dos primeros, conciben el cuerpo como un conjunto de órganos articulados. Para éste, en particular, la unidad de base de este conjunto es la fibra y es esta estructura fibrilar la que se despliega a lo largo de dos esferas, la de la irritabilidad muscular y la de la sensibilidad nerviosa.<sup>26</sup> Por ello, resulta muy interesante la conclusión de Thérèse, quien excitada ante esta escena se sorprende por lo que ella llama "mecánica" o "espectáculo" para una joven de su edad sin conocimiento de causa y recuerda frente a su interlocutor que ese día estuvo a punto de arrojarse a las rodillas del sacerdote para que la tratase como a su amiga, sin saber si era el cuerpo el que producía tales movimientos por mera devoción o era más bien la concupiscencia responsable de éstos.<sup>27</sup> Entiéndase la ironía de la reflexión de Thérèse.

Esta novela, en muchas ocasiones, roza ciertos límites, por lo que podría catalogarse como pornográfica, en especial, el largo episodio don-

à une vision réductrice de l'homme, qui ne pouvait être saisi dans son unité 'au physique et au moral'; inversement, la démarche consistant à faire de l'âme la source de la vie et pas seulement la source de l'esprit, qui a eu pour effet de souder étroitement phénomènes organiques et phénomènes psychiques, aboutit à une subordination de la physique à la métaphysique, et à une conception du corps comme instrument passif, 'organe' finalisé d'une âme qui seule pouvait lui conférer les fonctions intellectuelles et vitales" (*Histoire de la pensée médicale en Occident*, p. 117).

<sup>25</sup> M. Kozul, *op. cit.*, p. 141.

<sup>26</sup> J. O. de la Mettrie, *op. cit.*, p. 70.

<sup>27</sup> "Thérèse Philosophe", en *op. cit.*, p. 591.

de se relata la vida de otra conocida de Thérèse cuyo himen es impenetrable. La amiga, llamada Madame de Bois-Laurier, le narra su historia, pues quiere instruirla sobre los deseos de los hombres además de demostrarle que el vicio y la virtud son sólo nociones que dependen del temperamento y de la educación. Así le dice:

Tu vois en moi, ma chère Thérèse, un être singulier : je ne suis ni homme, ni femme, ni fille, ni veuve, ni mariée. J'ai été une libertine de profession et je suis encore pucelle. [...] Tu comprends donc que lorsque je t'ai dit que mes aventures t'instruiraient des caprices des hommes, je n'ai pas entendu parler des différentes attitudes que la volupté leur fait varier pour ainsi dire à l'infini dans leurs embrassements réels avec les femmes. Toutes les nuances des attitudes galantes ont été traitées avec tant d'énergie par le célèbre Pierre Arétin [...], qu'il n'en reste rien à dire aujourd'hui. Il n'est donc question, dans ce que j'ai à t'apprendre, que de ces goûts de fantaisie, de ces complaisances bizarres, que quantité d'hommes exigent de nous et qui par prédilection ou par certains défauts de conformation, leur tiennent lieu d'une jouissance parfaite. J'entre présentement en matière.<sup>28</sup>

Estas aventuras son sólo un pretexto para introducir todas las “perversiones sexuales” y los comportamientos más extraños en este terreno, muy apreciados por el público lector del momento. Así La Bois-Laurier le relata cómo intentan desvirgarla prelados, viejos libidinosos, representantes de la nobleza, hombres de la finanzas o de la policía, médicos decrepitos. Muchos de ellos la sodomizan. La amiga justifica esta práctica ante Thérèse de esta forma:

Je ne te parle point du goût de ces monstres qui n'en ont que pour le plaisir *antiphysique*, soit comme *agents*, soit comme patients. L'Italie en produit aujourd'hui moins que la France: Ne savons-nous pas qu'un

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 631-632.

seigneur aimable, riche, entiché de cette frénésie, ne put venir à bout de consommer son mariage avec son épouse charmante la première nuit de ses nocas que par le moyen de son valet de chambre, à qui son maître ordonna, dans le fort de l'acte, de lui faire même introduction par derrière que celle qu'il faisait à sa femme par-devant?

Je remarque cependant que Messieurs les antiphysiques se moquent de nos injures et défendent vivement leur goût, en soutenant que leurs antagonistes ne se conduisent que par les mêmes principes qu'eux. Nous cherchons tous les plaisir, disent ces hérétiques, par la voie où nous croyons le trouver [...] en matière de plaisir, pourquoi ne pas suivre son goût?<sup>29</sup>

Gracias a este tipo de reflexiones la novela se libra de ser un texto meramente pornográfico, como muchos de la época y pasa a adquirir otra etiqueta por las múltiples disertaciones filosóficas que acompañan estos segmentos narrativos y que resumen las posturas filosóficas de la chica (¿o del autor?) y de otros personajes, como el abad T\*\*\* y Madame C\*\*\* con respecto a ideas que se extraen de varios tratados de la época sobre conceptos como: “libertad”, “religión”, “culpa”, “instintos”, “Naturaleza/Dios”, “deseos naturales”, “sensualidad”, “metafísica”, “física”, “apetito”, “carne”, “placer”... Se integran a estas disertaciones argumentos que son lugares comunes entre los filósofos del siglo, tales como el hecho que la Naturaleza y Dios sean un todo; que la idea del bien y el mal, no se expliquen desde el prisma del cristianismo, sino más bien como normas establecidas por los hombres para la conservación de las estructuras sociales; que el amor y el placer físico sean sinónimos, como se concluye en *L'Ecole de filles*. Los constructores del pensamiento ilustrado están permanentemente glosados o parafraseados. Tal es el caso de La Mettrie quien concibe el placer, por ejemplo, como la esencia del hombre y del orden del universo.<sup>30</sup> Para este médico, el placer no solamente debe ser

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 644-645.

<sup>30</sup> J. O. de la Mettrie, *op. cit.*, p. 95.

permitido sino ordenado por la máquina que configura al cuerpo. Como es el caso de las ideas que aparecen en la disertación sobre el origen de las pasiones humanas en la que Thérèse señala:

Imbéciles mortels! Vous croyez être maîtres d'êteindre les passions que la nature a mises dans vous: elles sont l'ouvrage de Dieu. Vous voulez les détruire, ces passions, les restreindre à de certaines bornes. Hommes insensés! Vous prétendez donc être de seconds créateurs, plus puissants que le premier? Ne verrez-vous jamais que tout est ce qu'il doit être, et tout est bien, que tout est de Dieu, rien de vous, et qu'il est aussi difficile de créer une pensée que de créer un bras ou un œil.<sup>31</sup>

De esta forma se repasan ideas de Fontenelle, de La Mettrie, de Beccaria, del Baron d'Holbac y muchos otros que le dan sustento a este texto que, junto con el de *L'École des filles*, presentan a adolescentes que conquistan su autonomía y son capaces de afirmarse contra algunos prejuicios. Además, todas estas jóvenes rechazan los roles tradicionales de esposa o madre. Aprenden a lidiar con ellos buscando estrategias,<sup>32</sup> pues saben que no pueden cambiar el orden del mundo para vivir una sexualidad plena, reivindicando así un derecho al placer igual al del hombre y oponiéndose a cualquier manifestación de sentimentalismos que sólo las somete.<sup>33</sup> Por todo esto, resulta muy atinada la reflexión de la sabia Su-

<sup>31</sup> "Thérèse Philosophe", en *op. cit.*, p. 576.

<sup>32</sup> Fanchon le dice a Suzanne que tiene que casarse rápido para poder gozar de todos los placeres corporales y su prima le responde: "Dame oui, quand tu seras ainsi pourvue, tu pourras alors, aux heures de loisir, quand ton mari n'y sera pas, te divertir agréablement avec un autre et passer quelquefois de bonnes nuits ensemble. A cette heure, tu n'en aimeras pas moins ton mari pour ce petit plaisir que tu lui déroberas, tant s'en faut, car s'il fallait le préférer à ton ami, tu le ferais assurément; mais tu goûteras seulement des embrassements, tantôt de l'un, tantôt de l'autre, et ce changement de vit te plaira pour le moins autant que si tu ne mangeais tous les jours que d'une sorte de viande", (*L'École des filles ou la Philosophie des Dames*, en *op. cit.*, p. 288).

<sup>33</sup> Aunque resulta muy sorpresiva la advertencia de la segunda parte del *L'École des filles*, en la que una voz que introduce este segmento, reconoce el gran mérito de aquellas mujeres que se han preocupado por instruirse en este terreno y lamenta la postura de aquellas que prefieren vivir en

zanne quien tranquiliza a su prima Fanchon, pues está asustada al escucharle decir que puede perder la virginidad antes de casarse, incluso con otro hombre que no sea forzosamente su próximo marido. De esta manera le dice:

Dieu qui sait tout ne le viendra pas dire et ne découvre rien aux autres. Et puis, à bien dire, ce n'est qu'une petite peccadille que la jalousie des hommes a introduite au monde à cause qu'ils veulent des femmes qui ne soient qu'à eux seuls ; et crois-moi d'une chose, que si les femmes gouvernaient aussi bien les églises comme font les hommes, elles auraient bien ordonnée tout au rebours.<sup>34</sup>

Véase el rasgo de provocación de la réplica de esta adolescente que incita a su prima a emanciparse.

Por último, se puede decir que a la novela libertina la han definido a veces los especialistas como relatos iniciáticos que buscan educar al lector de su tiempo. En algunas ocasiones, estos textos se alejan del esquema de la novela y recurren al formato de un manual o tratado pedagógico. Sin embargo, el autor casi siempre se sirve de una serie de lugares comunes emanados de la filosofía humanista, libertina y de las Luces que aparecen de manera reiterada y van nutriendo y particularizando esta tradición literaria. Además, el modelo narrativo y la intriga son muy parecidos. Por ejemplo, el personaje principal, ya sea masculino o femenino, es siempre joven y de linaje y es asistido o guiado por otro/a

la ignorancia de la doctrina del amor, sin afligirse por saber dar placer al hombre. El texto lo señala de esta forma: "Mais il y en a toujours quelques-unes entre vous qui font déshonorer à leur sexe, et c'est une honte de les voir ainsi belles, grandes et bien formées qu'elles sont, et néanmoins, pour avoir été mal instruites après plusieurs années d'école et d'apprentissage, se tenir immobiles au lit comme des souches aux plus vifs attouchements, ne répondre que froidement aux plus chaudes caresses qui leur sont faites, et n'avoir pas l'esprit de dire seulement ce qu'elles sentent. La faute vient sans doute de ce qu'elles n'ont pas eu la théorie avant la pratique, et elles méritent pour cela d'être renvoyées à l'École pour y apprendre les commencements avec les filles" (*ibid.*, p. 219).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 202.

libertino/a, que goza de una gran reputación.<sup>35</sup> Uno de los aspectos esenciales de este personaje que se vuelve sabio al final de sus experiencias es que aprende a reconocer la importancia de los sentidos además de descubrir que las categorías morales quedan determinadas por nociones meramente físicas y logran redefinirlas con criterios opuestos a aquellos derivados de la tradición y moral cristianas. Tal sería el caso de las protagonistas Angélique, Agnès, Octavie o Tullie de los textos de *Venus dans le cloître ou la Religieuse en chemise* o de *L'Académie de dames*, atribuidos respectivamente a François de Chavigny de la Bretonnière y a Nicolas Chorier. Aquí las chicas abordan los mismos temas que inquietan a Fanchon, Suzanne y Thérèse e incluso complementan sus experiencias con prácticas lésbicas, que vienen a enriquecer su aprendizaje y la forma de relacionarse con su propio cuerpo. Y no podría faltar, en esta mención de algunos ejemplos emblemáticos, el más elocuente o extremo de esta tradición que se encuentra en *La Philosophie dans le boudoir* del marqués de Sade. En éste la joven inexperta y virgen, Eugénie, al ser instruida por los instructores inmorales, Dolmancé y Madame de Saint-Ange, asimila con tal rigor y disciplina su lección convirtiéndose en menos de veinticuatro horas en incestuosa, adúltera, sodomita. Hacia el final de la obra Eugénie se jacta de sus proezas y reconoce que lo ha logrado gracias a los discursos de sus maestros, a la puesta en marcha de aquéllos y a que ha sido desvirgada de manera feroz en medio de una cátedra orgiástica. Así, exclama: “Que de progrès, mes amis!... avec quelle rapidité je parcours la route épineuse du vice !”,<sup>36</sup> a lo que le responde su instructor “je t’ai déjà dit mille fois que la nature, qui, pour le parfait maintien des lois de

<sup>35</sup> Según Lydia Vázquez “Estos libertinos experimentados recibían el nombre de *roués* (“enrodados”) en Francia. Figura no exportada a España ni semántica ni imaginariamente, su denominación francesa recuerda la filiación del libertino del siglo XVIII con respecto a su antecesor del siglo precedente. Así, era “costumbre” en el siglo XVII castigar con la rueda a los libertinos de la época. Se les imponía un suplicio que consistía en despedazar al reo sujetándole a una rueda en movimiento, que se dejaba caer por una pendiente hasta que llegaba al final, en general la orilla de un río. Los suplicios podrían morir, o simplemente escarmentar” (L. Vázquez, *op. cit.*, p. 53).

<sup>36</sup> [Donatien Alphonse François] Marqués de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 278.

son équilibre, a tantôt besoin de vices et tantôt besoin de vertus, nous inspire tour à tour le mouvement qui lui est nécessaire; nous ne faisons donc aucune espèce de mal en nous livrant à ces mouvements...<sup>37</sup> No hay que olvidar, como se dijo anteriormente, que la visión de este autor es la más radical de su tiempo. No obstante, la mayoría de las voces de estos textos insiten en volver la mirada a la Antigüedad greco-romana, al pensamiento renacentista y al de algunos círculos libertinos del siglo XVII y observar atentamente cómo definen a la Naturaleza. Se intenta erradicar la postura cristiana que elude hablar de ella pues puede ser fermento de ideas irreligiosas o heterodoxas. Se invita, por el contrario, a examinarla detenidamente para entender una serie de conductas e inclinaciones del hombre, borrando en este proceso la idea de pecado. Por ello, La Mettrie dice que el ser humano es un topo en el camino de la Naturaleza, madre común de todos los reinos. Además agrega:

Non, la matière n'a rien de vil qu'aux yeux grossiers qui la méconnaissent dans ses plus brillants ouvrages, et la Nature n'est point une ouvrière bornée. Elle produit des millions d'hommes avec plus de facilité et de plaisir qu'un horloger n'a de peine à faire la montre la plus composée. Sa puissance éclate également et dans la production du plus vil insecte, et de celle de l'homme le plus superbe ; le règne animal ne lui coûte pas plus que le végétal, ni le plus beau génie qu'un épi de blé. Jugeons donc par ce que nous voyons, de ce qui se dérobe à la curiosité de nos yeux et de nos recherches, et n'imaginons rien au-delà.<sup>38</sup>

Esto es lo que permanentemente escuchan las protagonistas de estos textos, ya sea de voz de la prima, de la prostituta, de la novicia experimentada, del director de conciencia, del instructor inmoral o de la libertina. Para vivir plenamente sólo hay que obedecer lo que la naturaleza dicta. Ésta

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>38</sup> J. O. de la Mettrie, *op. cit.*, p. 211.

es la máxima común que permite al hombre alcanzar la felicidad, categoría definida, según Jean Enhard, como una vocación natural, alejada por completo de la idea de penitencia y mortificación.<sup>39</sup> La felicidad es la satisfacción espontánea del deseo. Es por ello que en sus diferentes aprendizajes estas jóvenes llegan a la misma conclusión ¿qué tipo de felicidad es aquella que desprecia los apetitos naturales y condena el placer que se desprende de la satisfacción de éstos? El cuerpo y lo que lo contiene es lo único que está al alcance del hombre, y debe responder a los llamados de su propia naturaleza, porque como ya lo dijo La Mettrie, más allá de esto es imposible especular.

<sup>39</sup> Jean Enhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 553

## BIBLIOGRAFÍA

- DENS, Jean-Pierre, s. d., “L’Escole des filles: premier roman libertin du XVII<sup>e</sup> siècle”, en *Société d’études pluridisciplinaires du Dix-septième siècle français*. URL: <<https://earlymodernfrance.org/filemanager/active?fid=184>>. [Consulta: enero de 2019].
- ENHARD, Jean, *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Albin Michel, 1994.
- Escuela de Doncellas*. Trad. de José Antonio Soriano. Barcelona, Ediciones Barataria, 2002.
- FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, “Margot la Ravaudeuse”, en *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Textos presentados y anotados por Raymond Trousson. París, Robert Laffont, 1993.
- Histoire de la pensée médicale en Occident. De la Renaissance aux Lumières*, t. 2. Mirko D. Grmek, dir. París, Éditions du Seuil, 1997.
- JEANNERET, Michel, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l’âge classique*. París, Éditions du Seuil, 2003.
- KOZUL, Mladen, *Le corps érotique au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Oxford, Voltaire Foundation, University of Oxford, 2011.
- “L’Académie des dames”, en *Œuvres érotiques du XVII<sup>e</sup> siècle*. Introd. de Jean-Pierre Dubost. Pref. de Charles Hirsch. París, Arthème Fayard, 1998.
- “L’École des filles ou la Philosophie des Dames”, en *Œuvres érotiques du XVII<sup>e</sup> siècle*. Introd. de Jean-Pierre Dubost. Pref. de Michel Camus. París, Arthème Fayard, 1988.
- METTIE, Julien Offroy, de la, *L’Homme-Machine*/ Prólogo “Lire La Mettrie” de Paul-Laurent Assoun. París, Denoël/Gonthier, 1981.
- RABELAIS, François, *Gargantua*. París, Gallimard, 1969.
- Sade, [Donatien Alphonse François] Marqués de, *La Philosophie dans le boudoir*. París, Gallimard, 1976.
- “Thérèse Philosophe”, en *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Prest. y notas de Raymond Trousson. París, Robert Laffont, 1993.

VÁZQUEZ, Lydia, *Elogio de la seducción y el libertinaje*. Alegia, R&R, 1996.  
“Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise”, en *Œuvres érotiques  
du XVII<sup>e</sup> siècle*. Introd. de Jean-Pierre Dubost. Pref. de Jacques Rustin.  
París, Arthème Fayard, 1988.

## La representación del cuerpo real en la pornografía política del siglo XVIII: el placer como estrategia de movilización política

JEHIELI GEOVANNI GUZMÁN ABURTO  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

En la periodización tradicional de la historia es habitual que la llamada Edad Moderna sea enmarcada por dos acontecimientos: a saber, la aparición de la imprenta en el inicio de dicha era y la consumación de la Revolución francesa en su respectiva conclusión. Imprenta y Revolución, lo cierto es que hoy en día nos resultaría inconcebible no considerar a una la consecuencia lógica y última de la otra. En efecto, sin la producción impresa habría sido inviable la distribución de las obras de los grandes filósofos y por tanto de las Ideas Ilustradas. Hablamos, por supuesto, de Ideas escritas con mayúscula en tanto que las abordamos como discursos determinantes de su tiempo que se inscriben en el metarrelato de la razón como directriz del progreso. Con todo, en esta ocasión no indagaré más en la formulación y recepción de este tipo de discursos, pues considero que representan ideas establecidas y hegemónicas, que predominan ya en el imaginario colectivo imaginario actual sobre el siglo XVIII. Por eso mismo, en el presente volumen, dedicado a la representación del cuerpo, me gustaría proponer un acercamiento a la literatura clandestina prerrevolucionaria, no desde la literatura de la razón, sino desde otra literatura de igual modo prohibida que conformaba una marginalidad en el seno de lo marginal, que otorgaba al cuerpo un papel preponderante en su discurso político, y que ejerció una influencia tanto o más decisiva que la primera en el contexto de su época. Me refiero a la literatura panfletaria de pornografía política.

Con el fin de recalcar la relación que esta literatura marginal estableció con la movilización política propia de su contexto revolucionario, sería pertinente abordar la representación literaria y gráfica del cuerpo, principalmente el de la reina María Antonieta, en los panfletos político-

pornográficos de la época; esto con el objetivo final de evidenciar algunas estrategias discursivas ocupadas por los autores anónimos de la época, las cuales consistían en utilizar el placer como herramienta propagandística a la hora de inducir a la acción revolucionaria.

#### LA LITERATURA PANFLETARIA DE PORNOGRAFÍA POLÍTICA

Antes que nada, debo precisar que cuando hablamos de literatura panfletaria de pornografía política nos remitimos a un subgénero de la literatura panfletaria en el que convergían en mayor o menor medida, tradiciones y géneros literarios tan diversos como podían serlo el libelo político, la crónica de escándalo y la novela libertina. A grandes rasgos, se aborda una literatura breve y concisa, fácil de producir, de distribuir, de consumir y, por estas mismas características, también efímera y hasta cierto punto desechable. Lo normal era que este tipo de textos fueran escritos por autores anónimos y aislados, un par de condiciones que, si bien les permitía ser lo mismo incendiarios que autónomos e independientes, también les suponía la clandestinidad y, desde luego, el riesgo siempre latente de finalizar sus días condenados a las galeras, a la Bastilla y, de manera irónica, dado su carácter revolucionario, también a la guillotina.

Desde el siglo XVII, en la época de las ligas católicas, la Fronda y las mazarinadas, la literatura libelista había demostrado su influencia en la guerra de discursos, a tal punto que se llegaron a cometer asesinatos instigados por la letra impresa, prefigurando a menor escala. *La Terreur* de los años noventa de siglo XVIII. Así pues, fue en ese tiempo cuando ciertos tipos de libelos comenzaron a inscribir la crítica política en la esfera de lo íntimo, notablemente en la sexualidad de sus blancos mediáticos, como fue el caso del cardenal Mazarin o, en los años posteriores, el del rey Louis XV y de sus amantes reales. Posteriormente, en pleno siglo XVIII, era común encontrar autores clandestinos como Théveneau de Morande, cuya seña más singular, según Robert Darnton, era compartir con otros escritores panfletarios “una curiosa tendencia a morali-

zar, incluso en su obscenidad”.<sup>1</sup> Indignados ante el desenfreno de la nobleza y de la Iglesia, Morande y otros escritores que solían permanecer en el anonimato reprobaban en la clase dirigente su “ostentosa extravagancia”, su “depravación”, sus “escándalos” y de manera más notoria, su “libertinaje”. Por eso mismo, para Robert Darnton este tipo de libelos “ya comunicaban un punto de vista revolucionario” puesto que “denunciaban que la podredumbre social había consumido a la sociedad francesa de los pies a la cabeza”.<sup>2</sup> Desde luego, para representar esta podredumbre en la aristocracia, la literatura panfletaria se valía de la misma degeneración obscena que denunciaba en su discurso.

Pese a todo, ninguna campaña de desprestigio contra el *Ancien Régime* se comparó en escarnio con aquella que sufrió la reina María Antonieta en los años anteriores y simultáneos a la Revolución. Desde su entrada triunfal a la corte de Versalles en 1773, la reina de origen austriaco estuvo a la merced de la opinión pública y, conforme la situación socio-política en Francia se deterioraba, la frustración general encontró en la joven reina un chivo expiatorio idóneo; es decir, su *bouc émissaire*, por lo que este declive mediático fue registrado en la literatura panfletaria del momento. La pareja real, así como otros miembros de la nobleza y del clero, fueron retratados textual y gráficamente de forma satírica, a menudo exagerando sus defectos corporales o bien, transformándolos en caricaturas grotescas que recordaban a las criaturas alegóricas de la tradición medieval.

En lo que concierne a la representación literaria de María Antonieta, es evidente que ésta siguió una evolución más compleja, puesto que la monarca pasó a figurar también en una de las tendencias panfletarias más particulares de la época, a saber, en una tendencia literaria denominada *pornographie politique*,<sup>3</sup> la cual se recrudeció de manera exponencial tras el *affaire du collier* en 1785, y en la que, lejos de representarse a la reina

<sup>1</sup> Robert Darnton, *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>3</sup> Antoine de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, p. 235.

como un ser físicamente desagradable, se le retrataba antes bien como un objeto de deseo, contradiciendo de esta manera la fórmula clásica de la discriminación política en la cual al adversario se le suele representar como lo feo, lo desagradable y lo repulsivo. *Grosso modo*, es posible considerar que esta campaña de opinión consistía en hacer participar a la monarca en toda clase de peripecias sexuales en las que su cuerpo era expuesto al público, en palabras de Chantal Thomas, con el objetivo de “satisfaire un voyeurisme primaire et pour blasphémer l’aura sacrée d’un titre de royauté”, así como para “rétirer à Marie-Antoinette le privilège de posséder un corps politique”.<sup>4</sup>

A decir verdad, podríamos incluso llegar a cuestionarnos si más que sustraer a María Antonieta de su cuerpo político, se procuraba profanar y llevar a sus últimas consecuencias las implicaciones de conservar dicho cuerpo político en una forma de gobierno como lo era la monarquía francesa la cual, a fin de cuentas, resultaba ser en un modelo patriarcal. Esta apropiación del cuerpo real se hizo tangible mucho antes del apogeo de la pornografía política, pues podríamos estimar que, desde los incipientes libelos políticos que recriminaban a la reina una infundada esterilidad, ya existía claramente una incidencia factual de la opinión pública en el cuerpo real.<sup>5</sup>

#### EL CUERPO REAL EN LOS PANFLETOS DE PORNOGRAFÍA POLÍTICA

Si la representación pornográfica del cuerpo de María Antonieta consiguió cobrar una dimensión política, fue debido a que, tal como apunta Laurence Daigneault, “le corps de la reine est déjà central: c’est le lieu de procréation, de naissance des rois”<sup>6</sup> por lo que, de manera consecuente,

<sup>4</sup> Chantal Thomas, *La reine scélérate: Marie-Antoinette dans les pamphlets*, p. 27.

<sup>5</sup> El primer libelo dirigido en 1774 contra la reina llevaba como título: *Avis important de la branche espagnole sur ses droits à la couronne de France, à défaut d’héritiers, et qui peut être utile à toute la famille de Bourbon, surtout au roi Louis XVI*.

<sup>6</sup> Laurence Daigneault, *Le fonctionnement de la pornographie politique dans les pamphlets de la Révolution française (1789-1793)*, p. 67.

dicho cuerpo se vio representado en los panfletos como el de una Diosa, con la perfección y la belleza propias de algunos personajes libertinos de Sade.<sup>7</sup> Naturalmente, estas características no podían sino producir en el lector una gran fascinación, de manera que Daigneault sugiere que los franceses consideraban su belleza *inquiétante*.<sup>8</sup> Con todo, y he aquí la singularidad de la representación de María Antonieta, nos percatamos de que esta caracterización meliorativa de sus atributos no pretendía generar simpatía alguna por su imagen política, sino al contrario un mancillamiento aún más profundo, siguiendo en primera instancia esa fórmula de Bataille que establece: “plus grande est la beauté, plus grande est la souillure”.<sup>9</sup> De esta forma, y a diferencia del resto de libelos políticos, los panfletos de pornografía política no se contentaban con atizar el odio contra María Antonieta, sino que además incitaban al lector a “jouir de son corps montré un”,<sup>10</sup> de tal forma que el cuerpo real era ofrecido al lector como una invitación.<sup>11</sup>

Podemos leer en *Les amours de Charlot et Toinette* (1779):

Elle se trémoussait toute seule en sa couche:  
Ses tétons palpitants, ses beaux yeux, et sa bouche,  
Doucement haletant, entrouverte à demi,  
Semblait d'un fier fouteur inviter le défi.<sup>12</sup>

La desnudez de la reina insatisfecha invita a pasar al acto, al mismo tiempo que se halaga al fornicador y el propio acto de fornicación es presentado como un desafío, añadiendo el elemento de la provocación a la tensión sexual que se esperaba provocar en el lector. Ciertamente, podemos encontrar esta especie de función casi imperativa del discurso

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>9</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, p. 161, *apud* L. Daigneault, *op. cit.*, p. 72.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>12</sup> Ch. Thomas, *op. cit.*, p. 175.

en este y en muchos otros panfletos. En el mismo texto panfletario se puede leer más adelante:

Sous un cou bien tourné, qui fait honte à l'albâtre  
Sont deux jolis tétons, séparés, faits au tour,  
Palpitant doucement, arrondis par l'Amour:  
Sur chacun d'eux s'élève une petite rose.  
Téton, téton charmant, qui jamais ne repose,  
Vous semblez inviter la main à vous presser,  
L'œil à vous contempler, la bouche à vous baiser.  
[...] Son membre est un tison, son cœur une fournaise;  
Il baise ses beaux bras, son joli petit con,  
Et tantôt une fesse et tantôt un téton  
Il classe doucement sa fesse rebondie,  
Cuisse, ventre, nombril, le centre de tout bien.<sup>13</sup>

El blasón que pende entre lo sugerente y lo obsceno evoca cada parte del cuerpo de María Antonieta, mientras que se hace especial hincapié en sus órganos erógenos, los cuales son mencionados hasta ocho veces en doce versos y se efectúa, por lo demás una fragmentación de dicho cuerpo mediante enumeraciones retóricas. De esta forma, el acto de lectura pornográfica participa en el acto fornicador del relato y ambos convergen a su vez en el proceso de apropiación del cuerpo real. Por una parte, se atiza en vigor y orgullo al lector/fornicador, mientras que, de manera simultánea, el cuerpo de la reina es representado como un objeto de deseo disponible, solícito, vencido, y aún más, satisfecho: "D'A... saisit l'instant, et Toinette vaincue / Sent enfin qu'il est doux d'être aussi bien foutue".<sup>14</sup>

Este ofrecimiento total del cuerpo como objeto de deseo es común al principio pornográfico que consiste en hacer posible en su universo

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>14</sup> *Idem.*

textual la “extrême disponibilité des corps”, postulada por Goulemot en *Ces livres qu’on ne lit que d’une main*. Para Goulemot, la pornografía se caracteriza principalmente por el hecho de imprimir en sus personajes el deseo inmediato de “copuler et copuler encore et toujours”,<sup>15</sup> una característica que podría reforzar su especificidad respecto a otras literaturas eróticas. A pesar de todo, dicha especificidad pornográfica es difícil de asir y, para Philip Stewart, a la hora de clasificar el discurso literario pornográfico no convendría tanto enmarcar al texto en un género literario como abordarlo más bien desde una suerte de práctica literaria.<sup>16</sup> Una práctica en la que el lector se vuelve un actor particularmente activo y alrededor de la cual se configuran sus respectivos procesos de producción, de distribución y de consumo. En otras palabras, la pornografía como la concebimos en la actualidad es en esencia un fenómeno de consumo que nace con la Modernidad, por lo que resulta comprensible que, de acuerdo con el mismo Stewart, Gutenberg sea al fin y al cabo el verdadero inventor de la pornografía moderna.<sup>17</sup>

#### EL DISCURSO PORNOGRÁFICO Y LA ENERGÍA COMO LEGITIMIZACIÓN POLÍTICA

Si en la actualidad la relación entre el placer consumista y la concienciación política nos resulta mayormente problemática y hasta contradictoria, es debido, ante todo, a la asociación ideológica que podemos establecer entre la alienación y el placer *opiáceo*, pues, de manera coherente, el consumo enajenante no podría en principio fomentar el autocuestionamiento del sujeto, ni mucho menos proponerle una invitación al acto social que a finales del siglo XVIII se tradujo en la movilización política revolucionaria. Es por eso mismo que fenómenos como el de la porno-

<sup>15</sup> Jean M. Goulemot, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main. Lecture et lecteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 25.

<sup>16</sup> Philip Stewart, “Définir la pornographie?”, en *Du genre libertin au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 88.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 93.

grafía política se nos revelan tan interesantes como conflictivos y, si bien hablar del clima político del siglo XVIII francés en términos marxistas constituye forzosamente un anacronismo conceptual, lo cierto es que hablamos de un siglo que vio nacer tanto la producción y el consumo en masa de la pornografía como las postulaciones sociopolíticas de Rousseau, con todo y su proto-concepto de la alienación en la individualidad: “L’homme est né libre, et partout il est dans les fers. Tel se croit maître des autres, qui ne laisse pas d’être plus esclave qu’eux”.<sup>18</sup>

Constatamos entonces que la propagación de las grandes ideas de los filósofos que referíamos al principio no fue la única consecuencia lógica del desarrollo de la imprenta que resultara un factor decisivo en la consumación de la Revolución francesa, ni mucho menos. Aún más, para Lynn Hunt, el panfleto pornográfico fungió como el instrumento de democratización de una pornografía a la que siempre había tenido acceso la aristocracia, pero que desde entonces se extendió hasta los estratos más populares.<sup>19</sup> Evidentemente, nos referimos al conjunto de literaturas eróticas producidas y consumidas por la élite aristocrática, en particular los tratados y novelas libertinas, los cuales con el tiempo también fueron asimilados por otro tipo de literaturas más populares. A diferencia de la pornografía panfletaria, este tipo de literatura solía manifestar una inclinación más marcada hacia las fórmulas retóricas, el erotismo de índole verbal y hacia una serie de códigos establecidos, todos ellos propios del cortejo civilizado, entendidos como un “art d’aimer galant et raffiné” y del que el relato pornográfico buscaba distanciarse en aras de un primitivismo rousseauiano.<sup>20</sup>

Por esa razón, nos resulta adecuado atribuir a dicha literatura un *ethos* hedonista, que se ajustaría muy bien a los principios estipulados en sus exponentes literarios más difundidos, por ejemplo, en la igualmente

<sup>18</sup> Jaques Rousseau, *Le Contrat Social*, Livre I, chap. 1, p. 42.

<sup>19</sup> Lynn Avery Hunt, *Pornography and the French Revolution. The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity*, p. 305.

<sup>20</sup> Jean Goulemot, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main. Lecture et lecteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 222.

problemática novela libertina *Thérèse philosophe*, en donde se expresa: “Toutes les actions de notre vie sont dirigées par ces deux principes: se procurer plus ou moins de plaisir, éviter plus ou moins de peine”.<sup>21</sup> De acuerdo con René Démoris, este tipo de premisas, que se aproximan al neo-epicureísmo extendido en el siglo XVII,<sup>22</sup> permitió el desarrollo de fenómenos modernos como el de la noción estética de colección,<sup>23</sup> noción que en este sentido refiere la recreación estética del conjunto de cuadros, lo mismo pictóricos que literarios, que producían placer en el lector al contravenir las estructuras monótonas que afectaban al grueso de relatos eróticos. Esto es, la búsqueda activa de sorpresas y diversidad narrativa en los relatos, de modo que las peripecias libertinas semejaran una suerte de galería en la que los cuadros correspondieran a los escenarios, las situaciones y las conquistas, elementos que comprendían a su vez un abanico de personajes y de clases sociales que incorporaban, por ejemplo, desde una prostituta hasta un pequeño marqués.<sup>24</sup>

A grandes rasgos, el lenguaje en tanto eco del cortejo sofisticado como la actitud coleccionista hacia los cuerpos-objeto de deseo en los relatos libertinos, se avienen con una actividad social reservada en esa época a la aristocracia y a la alta burguesía. Por lo demás, el efecto producido por el relato libertino se contrapone al de su equivalente pornográfico, dado que, en palabras de Goulemot, el héroe libertino constituye un modelo irremediamente inaccesible,<sup>25</sup> pues este tipo de personajes llevan a cabo hazañas extraordinarias que permanecen fuera del alcance de su lector. De acuerdo al investigador, es por este motivo que el personaje libertino pretende la admiración antes que la imitación,<sup>26</sup> mientras

<sup>21</sup> Jean-Baptiste de Boyer, *Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle*, p. 181.

<sup>22</sup> René Démoris, “Esthétique et libertinage: Amour de l'art et Art d'aimer”, en *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, p. 154.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>25</sup> J. Goulemont, *op. cit.*, p. 229.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 228.

que, por el contrario, en el relato pornográfico sí se busca el proselitismo y se predispone al lector, por no decir que se le condiciona, a proceder a la acción fuera del universo textual: “il engage son lecteur non à prendre part aux ébats décrits, mais à trouver au plus vite un partenaire ou un substitut pour réduire la tension que la lecture incitative, ainsi commandée, a fait naître en lui”<sup>27</sup> Es sencillo, por lo tanto, deducir que esta incitación a la acción casi inmediata responde a la ya mencionada tradición de corte epicureísta que germinó entre muchos autores neoclásicos; se trata, después de todo, de una filosofía que instala al ser humano en el *ahora* y que multiplica, según Michel Delon, las variaciones alrededor del *Carpe diem* horaciano.<sup>28</sup> Por su parte, dicha urgencia imperativa, centrada en la acción presente, es posible encontrarla también en la movilización racionalista revolucionaria, ya que, en palabras de Serge Leroux, “La raison spéculative doit déboucher sur la raison pratique, celle-ci étant légitimée par la volonté générale [...] l’acte révolutionnaire tient dans cette seule phrase : faire passer les principes dans les faits”<sup>29</sup>

#### LA PORNOGRAFÍA COMO INVITACIÓN A LA MOVILIZACIÓN POLÍTICA

Me resulta evidente que el desarrollo de la imprenta y de la democracia determinaron a su vez el desarrollo literario de la pornografía; no obstante, también cabe plantearnos: ¿hasta qué punto el desarrollo de la pornografía no determinó de igual forma el de la democracia? Después de todo, la literatura panfletaria constituyó, para bien o para mal, el grueso de esa misma literatura revolucionaria que fue crucial a la hora de engendrar un proceso de repercusiones sociopolíticas a nivel global: la Revolución francesa. Lo que sin lugar a dudas es preciso reiterar, es el hecho de que la movilización política impulsada por la pornografía pan-

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>28</sup> M. Delon, *op. cit.*, p.243.

<sup>29</sup> Serge Leroux, *L’Ancien Régime et la Revolution: de la morale naturelle à la morale républicaine (1750-1799)*, p. 617.

fletaria se encontraba inevitablemente ligada a la representación corporal de sus víctimas mediáticas, en especial al de la reina. En palabras de Lynn Hunt:

It invariably emphasized that the queen's body served as a kind of access to sovereignty: she was married to the king and the mother of the new heir to the throne, and her body was therefore central to power. After 1789, the pornography increasingly insisted on the accessibility of the queen to everyone. Even when she was in prison, for instance, she was accused of sleeping with her valets (as well as with her son). Pornography about her behavior therefore not only degraded the royalty, it elevated common man.<sup>30</sup>

Dicho de otra forma, para los lectores de los estratos populares, la lectura pornográfica como acceso simbólico al cuerpo real prefiguraba la abolición de los privilegios exclusivos de la nobleza. Por su parte, la crisis mediática que sufrió la figura de María Antonieta fue de hecho intensificada por la crisis mediática de la propia figura del rey, quien también fue representado en los panfletos, aunque siempre en un plano secundario. En efecto, esto era reflejo de la concepción popular que, en ese momento, se tenía de la pareja real. Desde esta perspectiva, Luis XVI personificaba el representante francés legítimo que pasaba a segundo plano a causa de una usurpadora extranjera; como ya se sabe, si el monarca terminó por caer irremediamente de la gracia del pueblo francés, fue sólo hasta que se hizo público su intento de huida al extranjero, pues hasta entonces para la mayoría de los franceses el rey no era en esencia un traidor, sino sencillamente un incompetente incapaz de dominar a su esposa perversa. Esta imagen manipulable y torpe que se tenía de Luis XVI correspondía igualmente con la representación de su desempeño fálico. En *Le godmiché royal* lo describe con lenguaje pornográfico: “son

<sup>30</sup> L. Avery Hunt, *op. cit.*, p. 325.

vit est mou pour moi et bande pour un cul”<sup>31</sup> o de un modo más específico en *Les amours de Charlot et Toinette*:

On sait bien que le pauvre Sire,  
Trois ou quatre fois condamné  
Par la salubre faculté,  
Pour impuissance très complète,  
Ne peut satisfaire Antoinette.  
De ce malheur bien convaincu,  
Attendu que son allumette  
N'est pas plus grosse qu'un fétu ;  
Que toujours molle et toujours croche,  
Il n'a de vit que dans sa poche;  
Qu'au lieu de foutre, il est foutu  
Comme feu le prélat d'Antioche,<sup>32</sup>

La representación corporal del rey se tradujo en la caracterización de un rey impotente, glotón, manipulable e incluso sodomita; un monarca pasivo. ¿Qué se supone, entonces, que debía pensar el lector sobre el ejercicio del poder cuando constataba que la energía de su indignación política y de su excitación sexual, suscitada al recrear aquellas descripciones explícitas, contrastaban con la frustrante incapacidad de su rey a la hora de reaccionar sexualmente ante el cuerpo de su exuberante esposa? Los franceses habían sido gobernados por un rey que era impotente política y sexualmente; o por lo menos eso se podía inferir de panfletos como *Fureurs utérines* “Mains, gorge, fesses, con, les plus puissants motifs / Rien ne ravitailla le bijou monarchique”.<sup>33</sup> En el extremo opuesto, María Antonieta era caracterizada como dotada de una sexualidad

<sup>31</sup> Ch. Thomas, *op. cit.*, p. 185.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>33</sup> *Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*, vv. 5-6.

hiperbólica, al grado que sus genitales llegaban a expresarse en prosopopeya, como en el ya mencionado *Le godmiché royal*:

Mon con parle, il suffit, que m'importe le reste?  
Ces mouvements lascifs en mon con excités,  
Voilà mon seul l'oracle, il doit être écouté ;  
Foutre de la vertu, ce n'est qu'une chimère, [...]  
Plaisirs, fils de Vénus, quittez votre séjour,  
Venez pour mon bonheur présider à ma cour<sup>34</sup>

María Antonieta es retratada como una figura femenina sexualmente activa e insaciable, presa de sus instintos más bajos y pasionales. Con esto, el *ethos* de la reina no sólo resultaba irreconciliable con la moral eclesiástica que sentaba las bases de la monarquía, sino, más importante aún, con todo el sistema de valores de la Ilustración, en particular aquellos de la Virtud, de la Verdad y de la Razón. De hecho, se le llega a atribuir directamente un léxico libertino (*Foutre de la vertu*), con el que se asociaba a la clase noble que había degenerado tanto sexual como moralmente. En el imaginario popular, la reina es perjudicial para el reino porque se abandona como individuo racional, al anteponer su placer corporal en detrimento de la Razón: porque de ese modo subordina toda la institución monárquica y sus valores al arbitrio de su propia sexualidad:

De mon con enflammé les nymphes desséchées  
Sur les bords du vagin sont tristement penchées;  
Hélas! il faudrait bien que le vit d'un fouteur  
Vint, en les arrosant, leur rendre leur vigueur. [...]  
Quoi! vous réglez, Madame, et n'êtes point foutue!  
Je méprise le trône et tous ses vains honneurs;  
Un vit vaut seul un sceptre : au diable les faveurs,

<sup>34</sup> Ch. Thomas, *op. cit.*, p. 191.

Et tout ce que le sort aveuglément nous donne,  
Deux couillons valent mieux qu'une illustre couronne.<sup>35</sup>

La promiscuidad de la María Antonieta retratada es tal que con cada panfleto entrega su cuerpo a un número mayor de amantes, incluso a aquéllos pertenecientes a otros estratos sociales. La repartición de su cuerpo simboliza la repartición del poder, y mientras que en las primeras publicaciones la reina es tomada por miembros de la nobleza, como el conde d'Artois, sus amigas cercanas y los altos miembros del clero, entiéndase el cardenal de Rohan, su cuerpo será ofrecido posteriormente a los republicanos y a los hombres del pueblo. Podemos leer en un pasaje de *La Journée amoureuse* a la reina expresando: “*Pourvu que je décharge, tous les genres de foutre me conviennent*”,<sup>36</sup> tras reaccionar dubitativamente al verse desbordado por la dimensión política del cuerpo real: “*L'idée de me trouver dans les bras de la reine, loin de m'animer d'avantage, me glace tout-à-fait*”,<sup>37</sup> el hombre del pueblo es instado a olvidar los rangos sociales en función de su propio impulso sexual: “*Pourquoi t'obstineras-tu à ne point voir dans la personne d'Antoinette ce que tout le monde y voit? Comment peux-tu ne point vouloir partager un amour si violent? Imite-moi; prends-lui la gorge, le cul même: tu peux tout entreprendre*”.<sup>38</sup>

De este modo, podemos inferir que, en la lógica discursiva de los panfletos pornográficos, el vigor sexual fungía como legitimación de la toma del poder, de ahí también que se inscribieran en la tradición de libelos políticos. Robert Darnton considera que la carga sexual de los relatos emitía un mensaje evidente: el sensacionalismo sexual llevaba implícito un mensaje social. La aristocracia había degenerado hasta tal punto que era incapaz de reproducirse. Los grandes nobles eran impotentes o per-

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 187-188.

<sup>36</sup> *La Journée amoureuse, ou les derniers plaisirs de M...Ant...*, act. I esc. IV.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Idem.*

vertidos, sus mujeres se veían obligadas a buscar satisfacción sexual en sus criados, representantes viriles de las clases más bajas.<sup>39</sup>

De nuevo, es posible discernir cómo la concepción popular de la nobleza se asociaba a la imagen del vicioso libertino, en este caso más cercano a los perversos aristócratas de Sade que a los pícaros *fouteurs* del siglo XVII. Para Abramovici, tanto la degeneración infértil como la endeblez viril, atribuidas a los cuerpos de las clases dirigentes, fueron contrapuestas en el discurso pornográfico mediante la representación obscena de una sexualidad brutal:

Nombre des discours qui célèbrent l'énergie sont à bien y regarder de simples machines de guerre contre les codes esthétiques qui étaient, à tort ou à raison, associés aux goûts privilégiés de l'Ancien Régime. Rêver d'un art plus brut, moins raffiné, c'était en appeler à une révolution culturelle, c'était souhaiter que soient reconnus les choix esthétiques du public bourgeois.<sup>40</sup>

Contrarios al discurso de esos gustos privilegiados y sus representantes estériles, encontramos los relatos pornográficos que se incorporaban a una tendencia discursiva que buscaba revalorizar la autenticidad natural bajo la influencia de Rousseau, y cuya mayor singularidad consistía en la *promotion d'énergie*, que continuó articulando la divergencia entre “œuvres licites et productions clandestines, goûts avouables et habitudes mêmes”.<sup>41</sup> En otras palabras, la obscenidad excesiva de los cuerpos y el uso de un lenguaje soez por parte de los pornógrafos, respondían al propósito de omitir esas “périphrases tant prisées de la littérature libertine”.<sup>42</sup> Asimismo, tal como sucedía en los antiguos cultos de fertili-

<sup>39</sup> R. Darnton, *op. cit.*, p. 46.

<sup>40</sup> Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, p. 290.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 292. Podemos inferir que Delon habla de la literatura libertina de recreación erótica, puesto que las obras libertinas de corte más bien didáctico hacen mofa del habla eufemística y perifrástica. Por poner un ejemplo, el caso de *L'École de Filles ou la Philosophie des dames*, 1665.

dad, la corporalidad discursiva de los relatos pornográficos conseguía integrar en su verbalidad una función casi performativa, en el sentido de que los escenarios, posturas y palabras obscenas participaban de igual forma en los actos sexuales representados textualmente, y que, de haber sido expresados de otra forma, habrían sido limitados a ser evocados sin más.<sup>43</sup> Abramovici también concluye: “la grossièreté populaire est élevée au rang de vertu politique”,<sup>44</sup> por lo que la inclinación por representar discursivamente una naturaleza que se quería auténtica fue lo que permitió que la obscenidad no resultara del todo incompatible con los valores republicanos.

Si para el pensamiento ilustrado la razón especulativa debía desembocar en la razón práctica legitimada por la voluntad general, consumando así el acto revolucionario, para cierta lógica panfletaria este acto era a su vez atizado por la energía y el vigor sexual de esa misma voluntad, algo que en los panfletos pornográficos se tradujo en una exposición/disposición obscena de cuerpos fértiles y viriles, pero también en el fin último de preservar una jerarquía patriarcal. Lynn Avery Hunt señala: “republicains maintained “underlying sense that [the king] represented the masculinity of power and sovereignty”,<sup>45</sup> sugiriendo que los revolucionarios republicanos estimaban necesario efectuar la relevación del poder político a un rey que no cumplía con las aptitudes masculinas esperadas de su cargo.<sup>46</sup> Desde luego, no sorprende que con la instauración de la República tampoco haya habido un progreso determinante en la participación política de las mujeres, y el hecho de hacer de la reina un chivo expiatorio, cuyos pecados políticos eran de índole sexual, se explica antes que nada desde una perspectiva de género, Kalyn Rochelle expresa al respecto:

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>45</sup> L. Avery Hunt, *op. cit.*, p. 99.

<sup>46</sup> *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, apud Kalyn Rochelle, *L'Auguste Autrichienne: Representations of Marie-Antoinette in 19th Century French Literature and History*, p. 5.

[...] it was Marie-Antoinette who was most viciously attacked in revolutionary pamphlets, and most especially in her role as a mother [...] it was Marie-Antoinette who bore the brunt of the pamphlet's accusations, as revolutionaries attempted to reveal that she represented all that men feared about the female race.<sup>47</sup>

Por estos motivos, no es gratuito el hecho de que las anomalías en el proceso de María Antonieta, el cual es calificado por Chantal Thomas como: “le sommet de vengeance misogyne”,<sup>48</sup> no hayan pasado desapercibidas por las mujeres intelectuales de la época, como Mme. de Staël o la propia Olympe de Gouges; esta última pese a sus opiniones pro-revolucionarias.<sup>49</sup> Para la autora, María Antonieta poseía el poder de corromper la moralidad de todas las francesas ya que carecía de una figura masculina que la controlase y supeditara a su influencia, por lo que en resumidas cuentas: “La mauvaise nature qui, dans le cas de Marie Antoinette et de toute la lignée des reines criminelles, se confond avec la mauvaise nature de la femme”.<sup>50</sup>

#### LA PORNOGRAFÍA POLÍTICA COMO LECTURA PROBLEMÁTICA

Tanto la naturaleza de las estrategias discursivas panfletarias como el extraordinario proceso de apropiación de su cuerpo que sufrió María Antonieta se explican en la singularidad de su contexto histórico; es decir, la culminación de la Era Moderna, en donde se abolían los antiguos modelos tradicionales obsoletos del *Ancien Régime* al mismo tiempo que se revelaba el fracaso de la razón como guía del progreso clásico. En la representación del cuerpo de María Antonieta esta doble tensión opresora se configuró de la siguiente forma: en primer lugar, al hacer de su

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Chantal Thomas, “Maria Antoinette Messaline”, en *Revue des deux mondes*, p. 30.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 28.

cuerpo político un cuerpo comunitario de dominio público y desprovisto de su subjetividad individual, como era propio en las sociedades tradicionales y, en segundo lugar, al hacer de su cuerpo un objeto de consumo como resultado de las sociedades modernas y por supuesto, de nuestra época.

El desarrollo progresivo de la imprenta permitió la aparición de formatos impresos más compactos y efímeros que sustraían a la lectura de su aura sagrada y ceremonial predispuesta por el libro; lo que favoreció una actividad lectora más inmediata, contestataria y, hasta cierto punto, agresiva. Podemos pensar en las herramientas multimedia de hoy en día que acompañan nuestros procesos de lectura, y es justo por eso que el estudio de la pornografía política problematiza nuestras concepciones de la actividad lectora y nos empuja al autocuestionamiento y la reflexión. Podríamos preguntarnos hasta qué punto leer, tal como apuntaba Barthes,<sup>51</sup> implica hacer trabajar nuestro cuerpo y en dónde se desmarcan la lectura del placer, la lectura del goce, cuando una literatura que integra el llamamiento político a la finalidad pornográfica; una finalidad que, en palabras de Goulemot, consiste en “faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l’installer dans un état de tension et de manque dont il lui faudra se libérer par un recours extra-littéraire”,<sup>52</sup> en este caso, la masturbación. Por ello, la sofisticación discursiva de la literatura político-pornográfica resulta notoria, sobre todo si tenemos en cuenta el prejuicio de rudimentariedad que suele pesar sobre ella. De hecho, desde un acercamiento interdisciplinario, sería posible referir el uso del condicionamiento operante en la estrategia discursiva pornográfica de movilización política, al relacionar, mediante aprendizaje asociativo, la indignación y el placer con una respuesta dada, en este caso, la abolición de los privilegios aristócratas y el acceso al cuerpo real. De esta manera se buscarían aún otras asociaciones en los lectores de la época, lo mismo apolíticos como politizados, como podrían serlo la tensión onanista con

<sup>51</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 173.

<sup>52</sup> J. Goulemont, *op. cit.*, p. 128.

deseo de justicia social, la virilidad sexual con la legitimación política y el clímax orgásmico con la Revolución.



Grabado de María Antonieta con la Duquesa de Pequigny, en *Vie privée, libertine et scandaleuse de Marie Antoinette d'Autriche* (1793).

Foto: Bibliothèque Nationale de France.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*. París, Perspectives Littéraires, 2003.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*. París, Éditions du Seuil, 1973.
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*. París, Minuit, 1957.
- BAECQUE, Antoine de, *La caricature révolutionnaire*. París, Presses du CNRS, 1988.
- BOYER, Jean-Baptiste de, *Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice, 1748*. [En línea]. <[https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/DArgens\\_Therese\\_philosophie.pdf](https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/DArgens_Therese_philosophie.pdf)>.
- DAIGNEAULT, Laurence, *Le fonctionnement de la pornographie politique dans les pamphlets de la Révolution française (1789-1793)*. Tesis, Université du Québec, 2008.
- DARNTON, Robert, *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. Madrid, Turner, 2005.
- DARNTON, Robert, "The grub street style of revolution: J.-P. Brissot, police spy", en *Journal of Modern History*, vol. 40, núm. 3, 1968, pp. 301-327.
- DELON, Michel, "Le lendemain", en *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Age aux Lumières*. Ed. de D. Jiménez y J.-C. Abramovici. París, Desjonquères, 2000.
- DÉMORIS, René, "Esthétique et libertinage: Amour de l'art et Art d'aimer", en *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*. Ed. de François Moureau y Alain-Marc Rieu. París, Honoré Champion, 1984.
- Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*. [Au manège, Et dans tous les Bordels de París, 1791]. 14 pp. Bibliothèque Nationale de France, Enfer, 653.
- GOULEMOT, Jean M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Minerve, 1994.
- GOULEMOT, Jean M., "Séduction et jeux des corps : récit libertin et roman pornographique", en *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du*

- Moyen Age aux Lumières*. Ed. de D. Jiménez y J.-C. Abramovici, París, Desjonquères, 2000.
- HUNT, Lynn Avery, *Pornography and the French Revolution. The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity*. Nueva York, Zone Books, 1993.
- La Journée Amoureuse, ou Les Derniers Plaisirs de M.... Ant .....* Comédie en trois actes, en prose, représentée pour la première fois au Temple, le 20 août 1792. [Au Temple~ Chez Louis Capet. L'an premier de la République]. 68 pp. Bibliothèque Nationale de France, Enfer, 685.
- LEROUS, Serge, *L'Ancien Régime et la Révolution : de la morale naturelle à la morale républicaine (1750- 1799)*. Tesis, Universidad de París, 1993.
- ROCHELLE, Kalyn, *L'Auguste Autrichienne: Representations of Marie-Antoinette in 19th Century French Literature and History*. Tesis, University of Missouri-Columbia, 2016.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*. Ed. de Bruno Bernardi. París, Garnier-Flammarion, 2012.
- STEWART, Philip, "Définir la pornographie ?" en *Du genre libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Ed. de Jean-François Perrin y Philip Stewart. París, Desjonquères, 2000.
- THOMAS, Chantal, *La reine scélérate: Marie-Antoinette dans les pamphlets*. París, Seuil, 2003.
- THOMAS, Chantal, "Marie Antoinette Messaline", en *Revue des deux mondes*, 2019, pp. 24-31. En línea: <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/marie-antoinette-messaline/>>.

## Del joyero libertino al hábito conventual en la narrativa diderotiana

JOSÉ LUIS GÓMEZ VELÁZQUEZ

Posgrado en Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Denis Diderot pasó a la historia como el padre de *L'Encyclopédie* (1751-1772). Esta obra fue quizá la empresa intelectual más ambiciosa del Siglo de las Luces. Gracias a su sistema de reenvíos podríamos incluso pensar en una suerte de antepasado del internet. Este rasgo de modernidad se refleja a lo largo de toda la producción del autor, dentro de la cual podemos encontrar obras que, a diferencia de *L'Encyclopédie*, no son tan leídas, como lo es el caso de *Les bijoux indiscrets*, publicada en 1748. Esta novela, muchas veces considerada “menor” en comparación a la gran empresa del filósofo, nos ofrece una visión ilustrada de un formato a la moda durante la primera mitad del siglo XVIII, el cuento libertino orientalizante a la manera de Crébillon hijo. *Les bijoux indiscrets* relata la historia de Mangogul, un sultán terriblemente aburrido que recibe de un genio un anillo mágico capaz de hacer hablar a “las joyas” de las mujeres, es decir a sus vaginas. Mirzoza, su favorita, acompaña las reflexiones y aventuras del anillo mágico dentro de este relato libertino en sus formas, e ilustrado en sus ideas. La segunda novela que si bien es bastante más conocida y valorada que *Les bijoux indiscrets* tuvo que esperar al siglo XX para ser redescubierta. Estamos hablando de *La Religieuse*, publicada de manera póstuma en 1796. Esta novela nos cuenta la historia de una joven monja obligada por sus familiares a tomar los votos religiosos. Suzanne Simonin pasa por tres conventos en los que sufre un sinnúmero de torturas que preparan la llegada de narraciones como las del marqués de Sade. La presencia del vestido en estas dos novelas es algo apenas mencionado en los estudios diderotianos. La relación de la indumentaria con el espacio diegético y el cuerpo de los personajes, crea una sinergia dentro de la narrativa de Diderot, aspecto que me gustaría presentar a

través de las dos novelas mencionadas. Abordaré en primera instancia la importancia de los anillos en *Les bijoux indiscrets*, para pasar en un segundo tiempo a analizar las implicaciones del hábito religioso dentro de *La Religieuse*.

En su obra *Système de la mode* (1967), Roland Barthes establece líneas de diferenciación entre el vestido imagen, el vestido escrito y el vestido real. Sobre los diferentes tipos de vestido, Barthes nos dice que: “Le premier est celui qu’on me présente photographié ou dessiné, c’est un vêtement-image. Le second, c’est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage [...]”.<sup>1</sup> Aunque Barthes afirma que es justamente en la literatura donde el vestido no tiene una función suficientemente fuerte, podemos rastrear la importancia de este “vestido escrito” gracias a sus mismas afirmaciones, pues el semiólogo insiste en que en el vestido escrito lo que se debe ponderar, más allá de la misma descripción, es el valor que a ésta se le otorga, “[...] c’est qu’en effet les limites du vêtement écrit ne sont plus celles de la matière, mais celles de la valeur [...]”.<sup>2</sup> En este sentido, dentro de la diégesis de *Les Bijoux indiscrets*, el vestido escrito cobra una importancia singular, no olvidemos que la trama se detona gracias a la presencia de un accesorio. Como todo objeto mágico, el anillo, gracias y a pesar de las descripciones, escapa al lector como objeto tangible. Lo que Barthes plantea para las lectoras de la revista de moda de los años sesenta, del siglo pasado, es equiparable para el lector que imagina el anillo mágico: “[...] sans rien changer d’essentiel à l’information qu’il transmet à ses lectrices: le vêtement écrit est porté par le langage, mais aussi il lui résiste [...]”.<sup>3</sup> Existe una doble relación de acercamiento y alejamiento del objeto maravilloso gracias a la transformación del anillo en lenguaje. Barthes se pregunta cuáles son las implicaciones de convertir un objeto en palabras, “[...] qu’est-ce qui se

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Système de la mode*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

passé lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage ?”<sup>4</sup> Se destaca que el objeto en cuestión puede ser “real o imaginario”, y de todos modos al convertirse en lenguaje ambos quedan atrapados en una misma dimensión. El mismo Barthes arroja respuestas a esta incógnita cuando su análisis se acerca al terreno de la literatura. La literatura, o simplemente la palabra, se opondría en este sentido al “vestido imagen”, pues este último ofrece una visión de conjunto, siendo el ojo humano el que decide dónde va a poner la mirada: “C'est que la parole a aussi une fonction d'emphase; la photographie livre un vêtement dont aucune partie n'est privilégiée [...]”.<sup>5</sup> Por el contrario, la palabra nos obliga a ver la parte de la prenda enunciada por la palabra.

Los procesos analizados por Barthes encuentran eco en la narrativa de Diderot. Existen “procesos plásticos” para guiar la mirada del espectador dentro de varias de sus obras. Así pues, si regresamos al vestido escrito, y a las descripciones dentro de *Les Bijoux indiscrets*, observamos que la presencia y el énfasis que el autor le da a ciertas partes del accesorio resaltan por su importancia dentro de la diégesis:

Vous voyez bien cet anneau, dit-il au sultan ; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible: mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront.<sup>6</sup>

El anillo en cuestión toma una forma singular dentro del imaginario del lector, resulta ser un accesorio que se inserta dentro de la categoría del objeto mágico que necesita de procedimientos mecánicos para desencadenar su poder. Dicho de otra forma, si el usuario no posee el conocimiento para utilizar el anillo, éste no tiene ninguna valía más que la de un simple accesorio. El mecanismo que desencadena la palabra de los

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>6</sup> Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*, p. 40.

*bijoux*<sup>7</sup> está contenido en el *chaton* o remate del anillo, es decir, en la parte central del accesorio. Así como la lámpara de Aladino debe ser frotada para liberar al genio, el remate del anillo debe ser girado y dirigido hacia el *bijou* del cual se desean obtener los secretos.

Para Barthes, el anillo consistiría en un sistema de significación. Aunque se trate de un objeto imaginario cuando pasa por el filtro de la palabra, deviene un engranaje de significados, una propuesta de lectura que se cristaliza en el imaginario del lector, “seul le vêtement écrit n’a aucune fonction pratique ni esthétique: il est tout entier constitué en vue d’une signification”<sup>8</sup>.

Vale la pena rastrear los referentes que pudieron constituir para el lector de la época los elementos faltantes en la descripción de Diderot, mismos que quizá están contenidos en un detalle sobre el anillo mágico:

A l’instant il plonge sa main droite dans une poche profonde, pratiquée sous son aisselle, au côté gauche de sa robe, et en tira avec des images, des grains bénits, de petites pagodes de plomb, des bonbons moisis, un anneau d’argent que Mangogul prit d’abord pour une bague de saint Hubert.<sup>9</sup>

La información que se nos proporciona acerca del anillo es escasa. Conviene rescatar los detalles que se nos ofrecen para ver qué tan semantizada podría resultar la imagen del objeto a ojos del lector de la época. En este sentido la aseveración de Barthes se torna vital para la reivindicación de la imagen plástica del anillo en la mente del lector. Recapitulo, el anillo posee un remate que debe ser girado para acceder a su dimensión mágica, el anillo es de plata y, sobre todo, es muy similar a un anillo de Saint Hubert. Si bien no se trata de un ejemplar de este tipo, el sultán lo con-

<sup>7</sup> Recordemos que cuando se habla de *bijoux* se refiere a las vaginas de las mujeres de la Corte de Banza.

<sup>8</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> D Diderot, *op. cit.*, p. 40.

fundió con uno de estos accesorios muy a la moda en el siglo XVIII. El anillo de Saint Hubert poseía la cualidad, según las creencias populares, de proteger a su portador contra varias enfermedades, en particular contra la rabia. Hasta antes de la invención de la vacuna contra dicha enfermedad en el siglo XIX, el accesorio fue muy socorrido por la población europea, encontrando en el siglo XVIII su gran apogeo. Uno de los ejemplares más representativos de este accesorio del siglo XVIII se encuentra en el Museo de la Vénerie, en Senlis, Francia.<sup>10</sup> La sorpresa al observar este accesorio que bien pudo ser un modelo de tantos, es su extraña conexión con la descripción que nos ofrece Diderot en *Les bijoux indiscrets*. El anillo en cuestión presenta un remate en forma de candado, con dos llaves a sus costados. El remate del accesorio es constituido por dos colmillos que simulan fauces; es decir, una boca. Llama la atención el candado como remate y la presencia de las dos llaves que se encuentran a los costados del anillo. ¿Por qué la presencia de las llaves en un accesorio que se esperaba protegiera contra la rabia? La respuesta no la ofrece la ficha descriptiva del Museo de la Vénerie, pero lo que sí se puede inferir es que el candado tiene una conexión por demás extraordinaria entre los *bijoux* del cuento de Diderot y el carácter utilitario de un objeto como ése. Ambos guardan secretos y deben abrirse para poder desvelarlos del mecanismo, para poner las llaves en primer plano resultaría en girar el anillo, tal como Mangogul debe hacerlo para poder abrir el flujo al discurso de los *bijoux* de la corte de Banza. Si bien todas éstas son suposiciones, no se debe olvidar que el anillo de Saint Hubert no es algo menor en la descripción de Diderot. Tal objeto para el lector de la época constituye un referente claro de la posible forma del anillo del sultán, por lo que las afirmaciones de Barthes toman relevancia en la intelección e intercambio entre la construcción del objeto imaginario en la mente del lector, y la escasa, pero bien atinada elección de detalles en la construcción del objeto mágico dentro del cuento de Diderot. Dichos procesos contribu-

<sup>10</sup> El ejemplar del anillo de Saint Hubert se puede observar en la página oficial de los museos de Senlis, mismo que se presenta en la bibliografía final.

yen a una lectura plástica del mundo-objeto dentro del cuento de Diderot y de la profusión de los cuerpos en la construcción del relato. Así como el lector puede identificar la forma del accesorio en cuestión, es muy probable que él mismo posea uno de estos anillos, y por lo tanto se cree una identificación entre el mundo-objeto de la narración y el mundo-objeto –en este caso físico– del lector del cuento libertino.

Barthes habla de un “objeto escondido” detrás de la descripción literaria refiriéndose de manera específica al elemento del vestido: “En littérature, la description prend appui sur un objet caché (qu’il soit réel ou imaginaire)”.<sup>11</sup> Nos asomamos, gracias a la reconstitución del anillo imaginario, a un esbozo de este objeto escondido que se desvela para los lectores de *Les bijoux indiscrets*. Aunque, por supuesto, el objeto escondido permanece en la opacidad del referente personal, es pertinente observar cómo la semantización de la descripción del anillo de Saint Hubert encuentra referentes específicos del imaginario del Siglo de las Luces.

Revisar la expansión del cuerpo por medio del vestido resulta una veta importante en el cuento libertino. En la producción de Diderot este fenómeno se hace presente por el trasfondo plástico que el autor desarrolla. *Les bijoux indiscrets* contienen otros dos mecanismos que conectan al cuerpo del personaje con su entorno espacial a través del vestido. Por un lado, tenemos la descripción de los vestidos de una familia de la corte de Banza en el capítulo XIX. Por otro lado, un proceso mucho más complejo e interesante, la presencia en el mismo capítulo de un clavecín que escupe telas. Temas que quizá sea pertinente abordar en futuros estudios.

El cuento de Diderot se coloca así entre una intención satírica, y una forma plástica. Los estudios de Barthes nos muestran elementos presentes en la narración que se traducen en una expansión del cuerpo. Con la presencia de los accesorios, Diderot logra ofrecer una propuesta de corporalidad que se difumina en el espacio. Siempre atravesado por el mundo de las sensaciones, el autor logra hacer pasar un doble mensaje que tiene mucho de libertario en una forma libertina. La anécdota de la

<sup>11</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 24.

historia de *Les bijoux indiscrets* arroja así un sustrato mucho más rico que sólo de genitales que hablan, pues converge en el reconocimiento del cuerpo, de la voz de la mujer, del derecho al silencio, del derecho al placer, y del derecho al espacio íntimo. Es claro que la ropa juega un papel más importante dentro de la creación diderotiana que la de un simple recurso descriptivo. El proceso de Suzanne Simonin dentro de *La Religieuse* va a estar acompañado por una serie de elementos de vestuario que nos ayudan a comprender sus transformaciones y los diferentes yugos y luchas a los que se ve enfrentada.

Ha habido acercamientos teóricos que proponen entender a la ropa como una lengua partiendo de la idea de que la ropa es una forma de comunicación. Esto, por supuesto, implica una serie de cuestionamientos sobre el cómo se construyen las estructuras comunicativas dentro de este gran idioma que todo ser humano hablaría. En su obra, *El lenguaje de la moda*, del 2013, Alison Lurie plantea que, “si la indumentaria es una lengua, debe de tener un vocabulario y una gramática como el resto de las lenguas”.<sup>12</sup> Por forzada que parezca la analogía para algunos, es claro que este acercamiento entre indumentaria y lengua nos sirve para dar luz a diferentes implicaciones de la ropa que usamos, de cómo la organizamos y de cómo la leemos. La sintaxis podría equipararse a la elección de un atuendo, según Lurie el léxico estaría compuesto por las prendas que se tienen a la disposición del usuario: “El vocabulario de la indumentaria incluye no sólo prendas de vestir, sino también peinados, complementos, joyas, maquillaje y adornos corporales”.<sup>13</sup> En el caso particular de nuestra novela esta reflexión resulta particularmente importante. Suzanne enuncia su discurso mediante varias formas, una por supuesto se centra en el discurso tanto oral como escrito, en sus reclamos, y en el documento que prepara con afán de salir del convento. Sin embargo, otro medio al que recurre la monja es el de comunicar su estado de ánimo mediante el aspecto de su hábito. Los momentos en los que

<sup>12</sup> Alison Lurie, *El Lenguaje de la moda*, p. 22.

<sup>13</sup> *Idem*.

se arranca el velo y se desgarran literalmente las vestiduras resultan ser los momentos en los que las palabras ya no son escuchadas. En el instante en el que el silencio más cruel se le impone a la monja, la configuración de su vestimenta es el recurso que se utiliza para comunicar la desesperación, “je déchirai mon vêtement avec mes dents”.<sup>14</sup> Resulta irónico que es con la boca con lo que la monja va a trozar su hábito religioso. Si coincidimos con la visión de Lurie se puede establecer que estos métodos de reconfiguración del hábito de Suzanne abonan a un nuevo sistema de comunicación adicional. La prenda se desgarran para poder gritar, y hacer visible lo acallado.

Dejando atrás al mundo de la moda en tela, pasamos al mundo de la moda en palabras.

Ahora me pregunto cómo se escribe el vestuario. En el segundo tomo de su obra *Constelaciones* (2020), Luz Aurora Pimentel se da a la tarea de analizar el papel de la ropa dentro de la obra de Marcel Proust. Las afirmaciones de Pimentel sobre este binomio, discurso-vestuario, ofrecen una nueva forma de entender la obra de este autor: “Así, Mme Swann, lujosamente ataviada con la palabra, acaba convirtiéndose en una suerte de *mise en abyme* de los principios compositivos mismos de la monumental obra de Marcel Proust”.<sup>15</sup>

La palabra, y la elección de la misma, es lo que viste o desviste a nuestros personajes. En el caso diderotiano las zonas de contacto entre el espacio, el vestido y el cuerpo se difuminan. El efecto, es casi de una suerte de “pintura con la palabra”, algo que quizá se equipara mucho con las técnicas narrativas de Proust. De este entramado surge la presencia de dos elementos a los que Diderot recurre en la construcción del universo conventual por medio del vestuario, el uniforme y el accesorio.

Parto de la idea de que Suzanne nunca elige qué ropa usar. Los espacios, al igual que la vestimenta, le son impuestos por su familia y por las

<sup>14</sup> D. Diderot, *La Religieuse*, p. 62.

<sup>15</sup> Luz Aurora Pimentel, “La Moda en Proust: una pasarela en el tiempo”, en *Constelaciones II. Cuadros color de tiempo, ensayos sobre Marcel Proust*, p. 188.

congregaciones religiosas en las que se encuentra. Dentro del espacio conventual la monja pasa por varias etapas de formación y por diferentes órdenes religiosas. Recorro de nueva cuenta al análisis de Lurie. Sobre cualquier tipo de uniforme afirma que, “es renunciar al propio derecho a actuar como individuo; en términos lingüísticos es ser parcial o totalmente censurable”.<sup>16</sup> Si bien, Suzanne tampoco es libre de expresarse cuando porta su “ropa de mundo”,<sup>17</sup> es incontestable que la imposición del velo busca normar todas las actividades de su cuerpo y dirigir su espíritu. La posibilidad de anular todo lo que sea contrario a los intereses familiares o de la congregación es sujeto a una fuerte censura. La reflexión de Lurie en torno al uniforme es bastante categórica. El estar vestido con este tipo de vestimenta equivaldría a un sinónimo de deshumanización. El portador deviene imagen de una institución, de voluntad externa, por lo tanto, el individuo no tiene voz propia. El discurso vestimentario es aquél de una imposición que no nos permite conocer a la persona:

Lo que se hace, como lo que se viste, estará determinado por autoridades externas; en mayor o menor grado, dependiendo de que uno sea un monje trapense o un *boy scout*. El uniforme actúa como una señal de que no debemos o no hace falta que tratemos a alguien como ser humano, y de que éste tampoco debe ni tiene que tratarnos a nosotros como tales.<sup>18</sup>

Suzanne no desprecia el hábito que porta, al contrario, se pone en evidencia que los que manchan el carácter sagrado del hábito son las monjas que la obligan a portarlo. Una muestra más de que Suzanne es quizá la única devota real dentro de la novela. Su fe se entiende desde la libertad y no desde la opresión:

<sup>16</sup> A. Lurie, *op. cit.*, p. 36.

<sup>17</sup> Ropa de exterior, usada fuera del convento.

<sup>18</sup> A. Lurie, *op. cit.*, p. 36.

Le vrai sacrilège, madame, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte. Ôtez-les-moi, j'en suis indigne ; faites chercher dans le village les haillons de la paysanne la plus pauvre ; et que la clôture me soit entrouverte.<sup>19</sup>

Lejos de pedir la restitución de ropa correspondiente a su rango social, Suzanne pide ser vestida con ropas de “la campesina más pobre”, esta ropa, aunque desprovista de lujos, implicaría la libertad de la monja y la existencia fuera de los muros del convento. El uniforme condiciona el comportamiento del portador, pero también nos orilla a desconfiar del discurso que este individuo está obligado a repetir. Y es que la repetición forma parte de la normativa del control vestimentario del uniforme. Ya sea dentro de una congregación religiosa, una escuela o un hospital, los uniformes establecen recordatorios a los portadores sobre el comportamiento que deben de tener. El rezo, o el saludo a la bandera constituyen actos mecánicos que se deben llevar a cabo con un uniforme. Lurie menciona que: “No es casualidad que quienes visten de uniforme, lejos de hablarnos con franqueza y sinceridad, con frecuencia repitan mentiras mecánicamente. ‘Ha sido un placer tenerlo a bordo’ dicen”.<sup>20</sup> ¿Cómo saber si realmente esa enunciación es producto de una repetición mecánica o de una voluntad real por hacer sentir bien al otro?

[...] je ne m'en rappelle aucune, pas même le visage ni de celles qui m'avaient servie, ni de celui du prêtre qui m'avait prêchée, ni de celui qui avait reçu mes vœux ; le changement de l'habit du monde est la seule chose dont je me ressouvienne; depuis cet instant j'ai été ce qu'on appelle physiquement aliénée.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> D. Diderot, *La Religieuse*, p. 81.

<sup>20</sup> A. Lurie, *op. cit.*, p. 36.

<sup>21</sup> D. Diderot, *La Religieuse*, p. 44.

En este pasaje podemos observar que el único recuerdo de la ceremonia de los votos de Suzanne se centra en el cambio de vestimenta, de la ropa de mundo al hábito de monja. El adverbio de tiempo *depuis* marca una ruptura entre dos estados. Al hacer el voto conventual, Suzanne se convierte en un ser alienado; su voz, su discurso, y sus movimientos dependerán de esta armadura impuesta.

La segunda dimensión vestimentaria que convendría estudiar en la construcción conventual diderotiana es el accesorio. Empecemos por mencionar que al hábito religioso de la protagonista se suma la presencia de objetos como cierto tipo de penitencias, objetos para el rezo y un collar con el retrato de *la mère* de Moni. Estos elementos, si bien no pueden considerarse ornatos, complementan el universo vestimentario, pues son presencias que son llevadas en el cuerpo de la monja y que determinan su interacción con el espacio. Recordemos la diferencia entre accesorios y complementos. Mientras que el accesorio tiene una función de ornato como los aretes, los anillos, las pulseras, y los broches, el complemento ayuda a interactuar al cuerpo del portador con su entorno. El reloj nos ayuda a medir el tiempo y, por lo tanto, nos guía en las actividades cotidianas, los lentes nos sirven para ver mejor o protegernos del sol. Cabe preguntarnos en cuál de estos dos campos entrarían los elementos antes mencionados. Por supuesto la balanza se inclina hacia el complemento.

Es interesante tomar en cuenta que la presencia del retrato de *la mère* de Moni pudo bien haber sido proyectada en un pequeño cuadro. Diderot elige un collar, un elemento que es claro, no forma parte de la indumentaria claustral. Este collar le va a servir a Suzanne para aguantar las penas que enfrenta tanto física como psicológicamente:

J'oubliais de vous dire que la première marque de bonté qu'on me donna, ce fut de me rétablir dans ma cellule. J'eus le courage de redemander le petit portrait de notre ancienne supérieure [...] lorsque je

veux prier et que je me sens l'âme froide, je le détache de mon cou, je le place devant moi, je le regarde, et il m'inspire.<sup>22</sup>

Las cualidades de este peculiar collar no pasan inadvertidas para la congregación. Al querer castigar a Suzanne se lo quitan, dejándola sin amparo para una comunicación con el único recuerdo amable dentro de ese lugar, *la mère* de Moni. De manera contraria, al querer premiarla le regresan esta joya, que le sirve a Diderot para singularizar, tanto física como espiritualmente, a la protagonista por medio de su indumentaria. Si bien el collar permanece escondido dentro del uniforme, constituye el escape indumentario a la prisión de la tela. En las antípodas de este objeto encontramos al cilicio, símbolo de tortura que constituye un medio de comunicación entre el cuerpo de Suzanne y la aplastante institución que la quiere someter:

[...] la supérieure vint dans ma cellule avec une religieuse qui portait sur son bras un cilice et cette robe d'étoffe grossière dont on m'avait revêtu lorsque je fus conduite dans le cachot. J'entendis ce que cela signifiait ; je me déshabillais, ou plutôt on m'arracha mon voile, on me dépouilla ; et je pris cette robe. J'avais la tête nue, les pieds nus, mes longs cheveux tombaient sur mes épaules ; et tout mon vêtement se réduisait à ce cilice.<sup>23</sup>

Por una parte, el cilicio forma parte de la indumentaria de castigo, se inserta dentro de los elementos que componen el manejo del cuerpo al que Suzanne va a ser sometida. Si el hábito forma parte de la indumentaria de movimiento dentro del convento, el cilicio forma parte del cuerpo de la monja dentro del calabozo. Podemos afirmar que Diderot inserta este elemento como componente importante de la indumentaria conventual. El calabozo se prolonga dentro de la piel de la monja bajo

<sup>22</sup> Denis Diderot, *La Religieuse*, p. 73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 123.

este cilicio tratando de hacer penetrar en ella los designios de una sociedad que no la comprende.

Por último, no quiero dejar de mencionar los elementos propios del rezo, dentro de los que destaca el rosario. Una vez más, la presencia de este complemento le sirve a la narradora para recalcar la hipocresía de las monjas que rodean a Suzanne: “Et l’hypocrite se signait avec la croix de son rosaire”.<sup>24</sup> Lejos de ser usado como elemento de comunicación con lo sagrado, este elemento le permite a la portadora mostrar el rechazo hacia Suzanne y así revelar su falsa devoción. Este rosario representa lo mismo que la Iglesia católica, un medio para que el falso devoto pueda ejercer juicios morales escudado en una falsa fe. El rosario es una suerte de sínecdoque, una imagen que contiene al convento y a la iglesia entera, una parte del todo mediante la cual el lector puede entender de manera clara la crítica de Suzanne hacia sus compañeras, pero también la crítica de Diderot hacia la sociedad francesa del siglo XVIII.

Así pues, puedo afirmar que *Les bijoux indiscrets* y *La Religieuse* retratan un interés real del autor por manejar la corporalidad de los personajes a través de la indumentaria. Esta inquietud por el vestido abre una veta de investigación que conecta las corporalidades en las que habitamos empezando por el cuerpo propio, por la ropa impuesta o autoimpuesta, y por los lugares en los que nos movemos. Me gustaría terminar este texto con las palabras de Luz Aurora Pimentel, quien nos recuerda que “si el vestido es como la escritura, el vestido es, en sí mismo, la escritura. Todo referente es, finalmente, una ilusión; es la escritura la que viste”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> D. Diderot, *La Religieuse*, p.79.

<sup>25</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 228.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Système de la mode*. París, Éditions du Seuil, 1967.
- DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*. París, Flammarion, 1968.
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*. París, Le Livre de Poche, 1972.
- LURIE, Alison, *El lenguaje de la moda*. Barcelona, Paidós, 2013.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “La Moda en Proust: una pasarela en el tiempo”, en *Constelaciones II. Cuadros color de tiempo, ensayos sobre Marcel Proust*. México, FFL, UNAM/ Bonilla Artigas Editores, 2019, pp. 187-228.
- Página oficial de los museos de Senlis, Francia: <<https://musees.ville-senlis.fr/Collections/Explorer-les-collections/Rechercher-une-oeuvre/Musee-de-la-Venerie/Bague-dite-de-Saint-Hubert>>.

## Fulgores del cuerpo libertino en la primera poesía de Arthur Rimbaud

PEDRO HUGO ALEJANDREZ MUÑOZ  
Posgrado en Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

Acercarse a lo que se conoció como libertinaje literario siempre representa un reto mayúsculo, habida cuenta de que es un movimiento que abreva del librepensamiento europeo, así como de los diversos ateísmos que se configuraron en la historia de la crítica de la religión a lo largo de varios siglos; hay que decir, por supuesto, que esta crítica debía utilizar ciertas estrategias para no negar explícitamente a Dios y al mismo tiempo transmitir ideas así fuera de manera velada. Un ejemplo: Théophile de Viau (poeta del siglo XVII francés, considerado libertino) publica la traducción de un texto de Platón en donde, según Antoine Adam, con ciertas licencias, introducía sus ideas que podían rastrearse en pensadores renacentistas como Lucilio Vanini o Giordano Bruno cuya obra estaba en tensión con la Iglesia y el poder. No olvidemos que Bruno fue condenado a la hoguera por sus discrepancias con la Iglesia en cuanto a la configuración del universo. De esta manera, mediante la traducción de Platón, el lector de Théophile de Viau podía conocer ideas que cuestionaban el orden de las cosas.<sup>1</sup> La mención a Théophile de Viau también obedece al hecho de que sus obras cortas, sus *épigrammes* y sus *impromptus*, mostraban cuerpos, poses, goces, de manera casi grotesca pero ingeniosa e improvisada. En uno de sus epigramas, por ejemplo, juega con el sentido de *branle* (movimiento, impulso) y *se branler* (masturbarse):

L'on dirait à son apparence,  
Quand quelqu'un la vient saluer  
Et qu'elle fait la révérence,  
Qu'elle ne peut remuer.

<sup>1</sup> Cf. Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, p. 178.



Mais quand on lui donne d'un branle  
En l'absence de son cocu,  
Vous diriez, comme elle se branle,  
Qu'elle a des épines au cul.<sup>2</sup>

Es el retrato de una mujer, cuya imagen pública es circunspecta: hace reverencias y parece que no puede agitarse, *remuer*. Pero también podemos percibir el cuerpo privado, al que con sólo un impulso, *branle*, no necesariamente sexual, se entrega al placer, ella *se branle*, expresado en pocas líneas con un movimiento irrefrenable, *des épines au cul*. Este epigrama da una muestra de cómo cierta expresión de lo libertino en el siglo XVII trabaja con los límites: una palabra hace vacilar el sentido y en un momento, como un envés, se muestra el lado carnal, gozoso, ridículo del cuerpo y de los placeres. Por otro lado, y a propósito del epigrama de Théophile de Viau, hay que señalar que Mitchell Greenberg ve en estos cuerpos el desorden y lo grotesco asociado al goce, pero cuya vitalidad poco a poco sería apagada por el “cuerpo del clasicismo”.<sup>3</sup> Cuando Greenberg reflexiona sobre el surgimiento de la literatura pornográfica en el siglo XVII, subraya en un mismo juego de palabras que ese impulso, *branle*, que tenía la vida desde el Renacimiento y hasta la primera parte del Gran Siglo, fue orillado poco a poco a la masturbación, *branle privé*, debido a los modelos estrictos de representación del clasicismo.<sup>4</sup> En efecto, en la historia del libertinaje literario, el cuerpo se muestra como un cúmulo de fulgores del que percibimos imágenes ligeras, estridentes, a veces oscuras. Dos siglos más tarde, Arthur Rimbaud abrevará de ese caudal para darle un nuevo impulso al placer libertino.

Antes de continuar hay que mencionar dos definiciones de lo libertino que me parecen fundamentales para entender esta avanzada del

<sup>2</sup> Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, p. 362.

<sup>3</sup> Mitchell Greenberg, *Des corps baroques. Politique et sexualité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 99. Greenberg se refiere por supuesto a la representación del cuerpo en el dominio filosófico, estético y el de la sociabilidad.

pensamiento en toda regla. Michel Delon, especialista del siglo XVIII, nos habla de una etimología que asocia lo libertino a la libertad de un antiguo esclavo: el libertino es un liberto, un pensador que ahora puede permitirse pensar y actuar de manera diferente, “excluirse de la regla general”.<sup>5</sup> Parece que un primer grupo de libertinos, en el siglo XVII, rechazaba el miedo, las prohibiciones pero, sobre todo, las promesas de salvación eterna de la Iglesia. Era una reivindicación del goce corporal, de toda “práctica social y cultural”,<sup>6</sup> pero también de la posibilidad de la “crítica al poder político”,<sup>7</sup> como lo apunta Claude Reichler en su célebre estudio sobre lo libertino. La segunda definición viene de Jean-Pierre Cavaillé, especialista de la historia social, religiosa y política, así como de la literatura de los siglos XVI y XVII: las palabras “libertino” y “libertinaje” designan la reivindicación de las libertades “indebidas”,<sup>8</sup> la libertad de conciencia, de pensamiento, de costumbres, así como la libertad política. Más que la figura del intelectual que va a contracorriente, como en la definición de Michel Delon, Cavaillé pone el acento en la libertad de acción, pues el libertino también es aquel que puede hacer un “mal”<sup>9</sup> uso de la libertad. Así, para Cavaillé, esta definición contiene la idea de que el libertino, al hacer uso de su libertad, cualquiera que ésta sea, pretende “liberarse”.<sup>10</sup> Debemos puntualizar que lo libertino francés inicia su historia más conocida desde el siglo XVII, con Théophile de Viau como una de las figuras más conocidas; a este libertinaje, a partir de una obra de René Pintard,<sup>11</sup> se le conoce como libertinaje “erudito” y en él se percibe, sobre todo, la influencia y las inquietudes de filósofos y pensadores renacentistas. Un siglo más tarde, el placer y la felicidad adquieren poco a poco su carta de ciudadanía, a decir de la historiadora Arlette Farge, quien

<sup>5</sup> Michel Delon P.-A., *Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*, p. 61.

<sup>6</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, p. 16.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, p. 399.

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> Cf. René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*.

subraya que, en el siglo XVIII, “al orden de la voluptuosidad”<sup>12</sup> pertenecen la conversación, el intercambio y la sociabilidad. De esta manera, el libertinaje, si se nos permite, se presenta entonces como un díptico: en los salones, en esas grandes conversaciones mundanas, se afilan los cuchillos de la agudeza; por otra parte, en el espacio conocido un siglo más tarde como privado se afinan los placeres corporales como respuesta al cuerpo tumultuoso de la calle, el cuerpo violento de lo “carnal colectivo”.<sup>13</sup> El libertinaje erudito del siglo XVII daría paso al libertinaje de las “costumbres”.<sup>14</sup> De tal suerte que, en el Siglo de las Luces, las inquietudes formales también se afinaron. Un ejemplo es el tratamiento de la mañana en poesía: lejos de los oropeles del lenguaje poético del siglo anterior, la luz es de una expresión cuasi bucólica, donde el sol ilumina de nuevo el mundo. Pero en realidad, más que la bonanza de la luz natural, lo que expresa este motivo en poesía es la luz del entendimiento, la luz de la razón. Sylvain Menant nos hace saber que “la mañana fascina a los hombres del siglo XVIII como la época de los comienzos donde debería revelarse la verdad de la naturaleza y de la historia”.<sup>15</sup> Así que, poco a poco, esa pasión por conocer y dominar todo se fue secularizando junto con los placeres.

Ahora bien, a la par del avance científico se dio un conocimiento más profundo del cuerpo y de sus resortes. Y por supuesto, todo eso se vio reflejado, sobre todo, en la gran producción novelística inscrita en lo libertino, donde vemos muebles y objetos lúbricos, hadas lujuriosas, efluvios de Oriente, seducciones, promesas de amor que se aplazan, utopías de placer infinito. Dos paradigmas de lo libertino en el siglo XVIII:

<sup>12</sup> André Comte-Sponville, Jean Delumeau y Arlette Farge, *La historia más bella de la felicidad*, p. 100.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>14</sup> Para Greenberg, por cierto, entre el libertinaje erudito y el de las costumbres se atravesó el cuerpo del clasicismo: “el clasicismo parece haber reducido toda manifestación exterior de vitalidad al murmullo de una frase ambigua, al entendimiento fugitivo de una mirada equívoca” (M. Greenberg, *Des corp baroques...*, p. 95).

<sup>15</sup> Sylvain Menant, “Matinées galantes et philosophiques dans la poésie française du XVIII<sup>e</sup> siècle”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, p. 70.

Choderlos de Laclos, con su gran novela *Les Liaisons dangereuses* –donde somos testigos, sobre todo, del *tête à tête* de dos libertinos avezados: el vizconde Valmont y la marquesa de Merteuil y por cuyas camas pasa toda la sociedad parisina–. Por otro lado, la otra cara de lo libertino: el marqués de Sade, con su teatro de placeres, cuerpos, violencia, filosofía y parodia. Algo que queremos subrayar de lo libertino en el siglo XVIII es que, como época con una mayor inclinación por la felicidad y los placeres, se hace uso de ese conocimiento cada vez más profundo del cuerpo. Así, por ejemplo, en *La Petite maison*, obra de Jean-François de Bastide de 1763, podemos ver en acción cómo se utilizan todos los recursos al alcance para avasallar el cuerpo mediante la estimulación de los sentidos: música, esculturas, comida, olores, en fin. Más que ostentar las bondades del entendimiento y la razón, en la segunda parte del siglo, lo que podemos observar es un *savoir-faire*. Lucie Desjardins escribe que saber leer un cuerpo llegaría a ser en realidad una victoria: “una victoria de los saberes mundanos sobre la teoría, del *savoir-faire* sobre el saber”.<sup>16</sup> Cuando mencionamos al cuerpo libertino queremos que se entienda como un tándem entre el libertinaje erudito (siglo XVII) y el libertinaje de las costumbres (siglo XVIII) o, en otras palabras, el momento en que después de la separación cartesiana entre mente y cuerpo,<sup>17</sup> se sella la erudición de la mente con el cuerpo y sus placeres, así sean los más oscuros. Al fulgor de tal unión veremos dos poemas del gran poeta de Charleville. Arthur Rimbaud nació en el noreste de Francia en 1854, en el seno de una familia muy religiosa. Su padre, Frédéric Rimbaud, fue oficial de infantería. Su madre, Vitalie Cuif, a decir del poeta Yves Bonnefoy, marcó la poesía de su hijo mediante lo que llamó “un amor en la muerte”,<sup>18</sup> lo que quiere decir que, ante la vergüenza que podía provocarle la vida de su hijo, ella

<sup>16</sup> Lucie Desjardins “Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII<sup>e</sup> siècle: les *Mémoires* du cardinal de Retz”, en *Tangence*, núm. 60, p. 35.

<sup>17</sup> Recordemos que Descartes privilegiaba la razón y no confiaba en el cuerpo, prisionero de sus sentidos engañosos.

<sup>18</sup> Michèle Finck, “Yves Bonnefoy et Rimbaud”, *apud* André Guyaux, dir., *Arthur Rimbaud*, p. 369.

prefería su “buena” muerte.<sup>19</sup> Desde niño, Rimbaud fue sobresaliente en lenguas clásicas (griego y latín), lo que enriqueció ampliamente su poesía.<sup>20</sup> Cuando Rimbaud se fuga por primera vez a París, lo detienen en la Gare du Nord. Su profesor, Georges Izambard, lo alberga durante veinte días en Douai. De esa época nace una compilación a la que han llamado *Les Cahiers de Douai*: es el trabajo de un poeta muy joven (16 años), buen lector y con una inclinación contestataria innegable. Esa selección contiene el poema que analizaremos a continuación:

*Rêvé pour l'hiver*<sup>21</sup>

L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose  
Avec des coussins bleus.  
Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose  
Dans chaque coin moelleux.

Tu fermeras l'œil, pour ne point voir, par la glace,  
Grimacer les ombres des soirs,  
Ces monstruosités hargneuses, populace  
De démons noirs et de loups noirs.

Puis tu te sentiras la joue égratignée...  
Un petit baiser, comme une folle araignée,  
Te courra par le cou...

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Respecto a su conocimiento de las lenguas clásicas y de los diversos tipos de flores que aparecen recurrentemente en los poemas de Rimbaud, Antoine Fongaro señala: “Rimbaud n’invente pas ces fleurs qui ‘tintent, éclatent’. En bon philologue il joue sur le nom de certaines fleurs” [Rimbaud no inventa esas flores que ‘suenan/tañen, estallan’. Como buen filólogo, juega con los nombres de ciertas flores]: “Fleurs rimbaldièques”, en *Parade sauvage, Revue d’études rimbaldiennes*, núm. 25, 2014, p. 218.

<sup>21</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, p. 73.

Et tu me diras : “Cherche!”, en inclinant la tête.  
–Et nous prendrons du temps à trouver cette bête  
–Qui voyage beaucoup.<sup>22</sup>

En este poema juguetón, aparentemente anodino; en este poema que es un sueño, somos testigos de un viaje en un tren, de noche. En el tren viaja una pareja en pleno escarceo amoroso. Por la ventana podemos ver la oscuridad y sus figuras elocuentes: demonios, lobos, monstruosidades,<sup>23</sup> el populacho.<sup>24</sup> El hombre, como creador del sueño, va guiando a la chica e incluso le describe sus propias sensaciones: “cerrarás los ojos”, “sentirás la mejilla arañada”. Debemos tener en cuenta que la escena es el interior de un vagoncito muy particular: con cojines rosas y azules, no sólo cada rincón es suave, mullido, sino que es el nido de besos “locos”. Contrariamente a la ergonomía del siglo XIX, en el siglo del progreso desde el que escribe Rimbaud, los muebles del vagoncito son muebles que abrazan, que atizan el deseo, como las otomanas libertinas que, en

<sup>22</sup> En la traducción de Mauro Armiño: “En invierno iremos en un vagoncito rosa / con cojines azules. / Estaremos bien. Un nido de besos locos reposa / en cada rincón mullido. // Tú cerrarás los ojos, para no ver, por el cristal, / gesticular las sombras de la noche, / esas hoscas monstruosidades, populacho / de negros demonios y de lobos negros. // Luego te sentirás la mejilla arañada... / un mínimo beso, como una loca araña, / correrá por tu cuello... // Y me dirás: “¡Busca!”, inclinando la cabeza; /–y nos llevará tiempo encontrar ese bichejo– / que tanto viaja ” (A. Rimbaud, *Obra completa bilingüe*, p. 175).

<sup>23</sup> Algunos estudiosos de la obra de Rimbaud señalan la carga feérica de este poema, es decir, ven en la oposición de lo interior contra lo exterior, lo iluminado contra la oscuridad, una reminiscencia de los cuentos de hadas o historias para niños (cf. Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, pp. 56-58 y Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, pp. 132-133).

<sup>24</sup> Respecto a la palabra “populace”, Murphy escribe: “le mot *populace* [...] n'est assurément pas le terme collectif le plus naturel appliqué au loup [...]. Il faut rappeler que la *populace* est le ‘bas peuple’. Il s'agit d'un terme de mépris politique” [la palabra ‘populacho’... no es, desde luego, el término colectivo más común aplicado al lobo... Hay que recordar que el populacho es el ‘pueblo llano’. Se trata de un término de desprecio político]. Según Murphy, Rimbaud utiliza este término y lo reivindica, el “populacho” en la oscuridad es la población urbana y proletaria, la que todavía no tiene su lugar “bajo el sol” (“au soleil”) y que está luchando para conseguirlo (cf. S. Murphy, *op. cit.*, pp. 141-142).

los relatos del género, “parecen más bien seres activos que... estrechan que seres pasivos sobre los que [uno se sienta]”.<sup>25</sup> La mención a los cojines en este poema tan corto nos hace considerar una promesa de sensualidad envolvente que, hacia el final, les extraerá un residuo oscuro opuesto a la misma oscuridad que se ve del otro lado de la ventana. Toda esa disposición para el placer, así como el tren, tiene un destino, sólo que es un viaje que va hacia el núcleo del placer: de la imagen inicial del invierno pasamos a la del tren, después no vemos más que el vagón para finalmente concentrarnos en el cuerpo. Detengámonos en la última escena, cuando la chica, inclinando la cabeza, le pide al hombre: “¡Busca!” El narrador añade: nos tomaremos cierto tiempo para “encontrar ese bichejo”. A este respecto, Kristin Ross nos dice que la expresión “chercher la petite bête”, en argot, quiere decir “conocer los mecanismos internos de algo”.<sup>26</sup> El final del poema no es sino el inicio del verdadero viaje, un darse tiempo para buscar los resortes del placer. No obstante, el detalle es que hay una cadena oscura que va desde los besos locos en cada rincón oscuro del vagón hasta la araña “loca” que corre, como un beso, por el cuello de la chica. Y lo extraño que percibimos en esa escena de escarceos obedece al hecho de que toda la oscuridad de la que se quería proteger a la chica, ha cruzado un umbral: la araña, así como el lobo, las sombras y las monstruosidades, son una invitación a la búsqueda oscura del placer.

Por otro lado, la escena sin conclusión nos remite al carácter inacabado de las novelas del género libertino. Michel Delon menciona esa imposibilidad de cristalización como un gesto inequívoco de la “renovación”<sup>27</sup> de los placeres. En todo viaje libertino, hay que abrirse al

<sup>25</sup> Así lo consigna uno de los personajes del escritor libertino Rétif de la Bretonne: “mes chaises pliantes, mes ottomanes, mes bergères, etc., me reçoivent dans leurs bras, et paraissent plutôt des êtres actifs qui m'êtrennent que des êtres passifs qui me portent” (*apud*, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, p. 159).

<sup>26</sup> K. Ross, *op. cit.*, p. 59.

<sup>27</sup> M. Delon, *op. cit.*, p. 320.

“placer del itinerario”,<sup>28</sup> dejar a un lado la “obsesión del sentido y del largo plazo”,<sup>29</sup> pues la belleza se encuentra en cada uno de los detalles de la seducción y en lo ineludible del día siguiente. Este breve sueño anodino es la condensación de un *savoir-faire* libertino que se modula por la cultura literaria de Rimbaud. Más aún, lo que hace el poeta es potenciar esa idea del placer libre, aunque oscuro de la cultura libertina; una idea perentoria que sobrevive como un residuo ominoso y que salta a la menor provocación incluso en las más pequeñas escenas del jugueteo amoroso.

El segundo poema viene de una selección llamada *Album zutique*, poemas que parodiaban principalmente a poetas parnasianos. El que presentamos ahora se intitula “Fiesta galante” y curiosamente es un tipo de respuesta paródica a un poema de Paul Verlaine, amigo cercano de Arthur Rimbaud. En efecto, en un conjunto de poemas de Verlaine, *Fêtes galantes*, encontramos uno que se llama *Colombine*.<sup>30</sup> En este poema vemos a una *troupe* de hombres que ríe, canta y baila mientras la guía los ojos verdes de Colombine. Cuando la *troupe* se deja seducir por los encantos de Colombine, cuando cae en su trampa, esa *troupe* se convierte, de manera juguetona, quizá burlesca, en un *troupeau* (rebaño, manada). En el poema de Rimbaud, la mujer, ahora Colombine, hace gala de un *savoir-faire* más práctico, menos sofisticado.

*Fête galante*<sup>31</sup>

Rêveur, Scapin,  
Gratte un lapin  
Sous sa capote.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> Paul Verlaine, *Fêtes galantes. La bonne chanson*, pp. 108-109.

<sup>31</sup> A. Rimbaud, *Poésies...*, p. 131.

Colombina  
–que l'on pina!–  
–do, mi–, tapote

L'œil du lapin  
Qui tôt, tapin,  
Est en ribote.<sup>32</sup>

Uno de los ejes de los poemas son las notas (do, mi), que ya aparecían en el poema de Verlaine (do, mi, sol, mi, fa)<sup>33</sup> y que eran una suerte de transición musical antes de que los hombres cayeran en las redes de Colombine. Es justo recordar que este corto poema de Rimbaud tiene una red de vínculos que a veces no es tan evidente en una primera lectura: esas notas musicales aparecen en uno de los *impromptus* de Théophile de Viau: “sol, la, mi, la”.<sup>34</sup> Como habíamos mencionado, en esos *impromptus* se daba una especie de improvisación picante donde se hablaba del cuerpo y de sus placeres, por momentos, un poco caricaturizados. El poema de Rimbaud es un tipo de ocurrencia en la que parodia a su amigo Verlaine pero, al mismo tiempo, desdibuja los personajes emblemáticos de la *Commedia dell'Arte*. En los escarceos entre Scapin y Colombina el órgano masculino es el que está de fiesta. Cuando Colombina le da unos golpecitos sólo da rienda suelta a la naturaleza del cipote que, como se puede ver en la traducción que proponemos, lleva a flor de piel la naturaleza de los placeres corporales fáciles, *tapin*. Ese cipote, ese ojo peculiar,

<sup>32</sup> Mauro Armiño propone esta traducción: “Soñador, Scapin / se rasca el pajarito / bajo su capota. // Colombina, / –¡que lo empina!– / –do, mi–, acaricia // el ojo del pajarito / que pronto, tamborilero, / está de juerga...” (A. Rimbaud, *Obra completa bilingüe*, p. 319). No obstante, debemos añadir nuestra traducción para una mejor comprensión de lo que se expone: “Soñador, Scapin, / se rasca el cipote / bajo su capote. // Colombina / –¡a quien empanan!– / –do, mi–, da golpecitos // en el ojo del cipote / quien, a fin de cuentas, tamborilero–prostituta, / está de juerga...”

<sup>33</sup> “–Do, mi, sol, mi, fa, – / Tout ce monde va, / Rit, chante / Et danse devant / Une belle enfant / Méchante” (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 108).

<sup>34</sup> “Cette épigramme est magnifique, / Mais défectueuse en cela / Que, pour la bien mettre en musique, / Il faut dire un sol, la, mi, la” (*apud* Théophile Gautier, *Les grotesques*, p. 73).

*l'œil du lapin*, es el opuesto absurdo de los ojos verdes encantadores de Colombine en el poema de Verlaine. Y como añadido, la música de la poesía ahora la escande el propio cuerpo de Colombina, pues da unos golpecitos en el pene de Scapin: “do, mi”. En ese gesto tan nimio, Rimbaud trabaja dos instancias miméticas por excelencia y las reduce al absurdo: el ojo para la pintura, la voz para la poesía. No queda más que el ojo ciego del órgano en efervescencia. En esas líneas, el poeta nos ha obligado a una ceguera y a una mudez; la única elocuencia son los golpecitos que van ritmando el placer del cuerpo. Contrariamente al primer poema de Rimbaud que aquí presentamos, donde había un final abierto, sugere de placeres oscuros, aquí la reducción al absurdo nos muestra un único órgano sexual en delectación, *en ribote*: en esta escena vemos tanto un vaciamiento seminal como un vaciamiento de sentido que nos aproximaría a un grado cero, a una meseta poética desde donde se podrían ensayar nuevas formas de expresión o la “apropiación de la lengua del otro”,<sup>35</sup> como bien apunta Henri Scepi sobre este procedimiento “jubiloso”<sup>36</sup> de lo burlesco. Pero esta meseta poética también podría significar el envés de todo proyecto libertino que, a la vez que empuña las armas de la agudeza, también hace suyo el goce inextinguible, el renacimiento del abismo en un placer sin cristalización. En fin, sólo como paréntesis, este poema, así como los que aparecen en el *Album zutique* ponen sobre la mesa un ejercicio de lectura, lo que quiere decir que la parodia que vemos en este álbum únicamente ha sido posible porque se conocía bien la obra de aquellos a los que se parodiaba. Además, por supuesto, de cuestionar la idea de autoría y, lo más importante, de poner en circulación lo que estaba reprimido en la poesía seria: el mal gusto pero, sobre todo, el cuerpo y su sexualidad.

A manera de conclusión, quiero hacer notar el recorrido tan largo de lo libertino que va desde el siglo XVII hasta el siglo de Arthur Rimbaud,

<sup>35</sup> *Apud* Daniel Grojnowski, “Rire en poésie: parodistes, fumistes, fantaisistes”, en *Tangence*, núm. 53, p. 22.

<sup>36</sup> *Idem*.

en el que no obstante pervivió un carácter contestatario aunque modulado por lo burlesco. Ya desde la curiosa traducción de Platón por Théophile de Viau somos testigos del continuo cuestionamiento de la autoridad y de la autoría, para revelar una potencia lectora y creadora que llegó a niveles paroxísticos en el trabajo de Rimbaud sobre la lengua, gracias a su conocimiento de lenguas clásicas, pero también debido a lo convulsivo de su siglo. Es cierto que hice más visibles los vínculos entre de Viau y Rimbaud, pero es innegable que en la poesía de este último se encuentra la riqueza de una poco estudiada poesía libertina del siglo XVIII, así como los temas de una producción novelística libertina cuyos vestigios se vislumbran en la última selección del poeta. En su gran poema *Barbare* (de *Illuminations*), vemos un navío con velas de carne sangrante que lo hacen avanzar en un paisaje apocalíptico. En ese poema, me parece, Rimbaud dibuja la inquietud sobre el futuro de la poesía: en el recorrido que hace el navío de marras por mares tan particulares resuenan los sonidos del pasado, así como las voces de una tradición literaria, de la que escoge, por cierto, algunos motivos libertinos como las grutas y los volcanes que, en los textos libertinos, designaban el sexo femenino.<sup>37</sup> Es lo que hace avanzar la nave, es lo que podría dar nueva vida a la poesía.

<sup>37</sup> Cf. Antoine Fongaro, “La fin de *Barbare*”, en *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*, núm. 25, 2014, p. 250.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*. París, Garnier, 2013.
- COMTE-SPONVILLE, André, Jean Delumeau y Arlette Farge, *La historia más bella de la felicidad*. Trad. de Luis Molina. Barcelona, Anagrama, 2005.
- DELON, Michel, P.-A. Choderlos de Laclos. *Les liaisons dangereuses*, París, PUF, 1999.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*. París, Hachette, 2000.
- DESJARDINS, Lucie, “Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII<sup>e</sup> siècle: les *Mémoires* du cardinal de Retz”, en *Tangence*, núm. 60, 1999, pp. 24-36. <<http://id.erudit.org/iderudit/008079ar>>. [Consulta: 16 de octubre de 2016].
- FONGARO, Antoine, “Fleurs rimbaldiques”, en *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*, núm. 25, 2014, pp. 209-222.
- GAUTIER, Théophile, *Les grotesques*. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107893t/f3.image.r=gautier,%20th%C3%A9ophile%20les%20grotesques>>. [Consulta: 24 de noviembre de 2018].
- GREENBERG, Mitchell, *Des corps baroques. Politique et sexualité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. París, Garnier, 2019.
- GROJNOWSKI, Daniel, “Rire en poésie : parodistes, fumistes, fantaisistes”, en *Tangence*, núm. 53, pp. 13-27. <<http://id.erudit.org/iderudit/025924ar>>. [Consulta: 22 de agosto de 2018].
- GUYAUX, André, dir., *Arthur Rimbaud*. París, Éditions de l'Herne, 1993.
- MENANT, Sylvain, “Matinées galantes et philosophiques dans la poésie française du XVIII<sup>e</sup> siècle”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, núm. 45, 1993. <[http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1993\\_num\\_45\\_1\\_1806](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1993_num_45_1_1806)>. [Consulta: 13 de septiembre de 2016].
- MURPHY, Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*. París, CNRS/PUL, 1991.
- REICHLER, Claude, *L'âge libertin*. París, Minuit, 1987.

- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Ed. de Louis Forestier. Introd. de René Char. París, Gallimard, 1999.
- RIMBAUD, Arthur, *Obra completa bilingüe*. Trad. de Mauro Armiño. Girona, Atalanta, 2016.
- ROSS, Kristin, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*. Trad. del inglés de Christine Vivier. París, Les Prairies Ordinaires, 2013.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes. La bonne chanson*. París, Le Livre de Poche, 2000.
- VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques*. Introd. de Guido Saba. París, Bordas, 1990.

## Cuerpo, imagen y libertad en el vitalismo bachelardiano

JOSÉ EZCURDIA CORONA

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias  
Universidad Nacional Autónoma de México

Bachelard articula una metafísica vitalista y materialista que se constituye como pilar de una psicología y una ética ascensionales que pone sobre la mesa las limitaciones de las formas de hacer experiencia y el empobrecimiento existencial de una modernidad en la que un racionalismo exacerbado, la tecnología y el alejamiento del cuerpo y del inconsciente, aparecen como notas características. Deplora el empobrecimiento vital que supone una modernidad en la que la negación de las fuentes materiales de la libertad es el revés del despliegue racional y el progreso tecnológico: frente a la representación, es la recuperación del cuerpo en su dimensión metafísica el fundamento de la libertad; frente a una concepción meramente utilitaria de la vida, es la conquista del inconsciente como cuerpo y fuerza elemental, el motor de una sublimación y transmutación de la materia que se traduce en el ejercicio de la libertad misma como formación del carácter y capacidad de autodeterminación. Frente al frenesí moderno, Bachelard suscribe un materialismo de ascendente vitalista para acuñar una noción de libertad en la que la imaginación activa conjuga inconsciente y consciente en la promoción de una suficiencia existencial. Es la libertad la preocupación fundamental del pensamiento bachelardiano, en la que la imagen poética no es más que el canto de un cosmos que da a luz una conciencia libre, capaz de darse forma a sí misma. Cuerpo, imaginación activa y libertad se encabalgan en su filosofía, brindando una senda de liberación frente a una modernidad que con la fuerza de su propio progreso tecnológico lleva a cabo un empobrecimiento de la potencia creativa que encierra el cuerpo vivo.

Veamos estos planteamientos más de cerca. Para Bachelard, la conciencia tiene una base material; es la dimensión elemental de la ima-

ginación, la correa de transmisión entre la vida y la conciencia. La imágenes-afecto que vertebran la conciencia son aquellas fuerzas elementales en las que se constituye la materia viva. Agua, tierra, aire y fuego, se revelan como la fuente de una conciencia que se constituye como una imagen material. La conciencia tiene como raíz una materia viva que aparece como un nudo de fuerzas elementales. Los elementos en su relación dinámica y productiva engendran a la conciencia. La imagen material es el nervio de una conciencia que tiene en sus propios elementos, su principio genético y constitutivo. Bachelard acuña una ontología que tiene en la fisiología de la imaginación una de sus directrices fundamentales, en la medida que las fuerzas elementales, la imagen material, es la argamasa de la propia conciencia constituida justo como imagen. Para Bachelard:

Nos hemos creído autorizados a hablar de una ley de las cuatro imaginaciones materiales, ley que atribuye necesariamente a una imaginación creadora, uno de los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua. Sin duda, pueden intervenir muchos elementos para constituir una imagen particular. Hay imágenes compuestas; pero la vida de las imágenes es de una pureza de filiación más exigente. Desde el momento en que las imágenes se ofrecen en serie, descubren una materia prima, un elemento fundamental. La fisiología de la imaginación, más aún que su anatomía, obedece a la ley de los cuatro elementos.<sup>1</sup>

Estamos hablando de un filósofo vitalista para quien la noción de vida se declina como materia. La vida es materia viva en tanto la materia es imagen. La imagen-afecto es fuerza viva que constituye interiormente a la conciencia. La conciencia no se encuentra separada de la vida, sino que la vida es causa inmanente y material de la conciencia, justo en tanto la vida se concibe como fuerza elemental. La conciencia es la forma dinámica de la materia viva. Los cuatro elementos son la *Physis*,

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 17.

que en su dimensión psíquica se resuelven como materia de la conciencia que se constituye como imagen. *Physis*, imaginación material y conciencia, son momentos del despliegue de la vida como causa inmanente. Bachelard, de la mano de Nietzsche y Bergson piensa a la materia como afirmación de la vida y a la vida como afirmación de la materia. Vida y materia aparecen como corazón de una conciencia constituida como imagen.<sup>2</sup>

Es en este contexto en el que Bachelard se plantea la cuestión de la libertad. Para el filósofo francés la libertad no se concibe como una deliberación racional que se inclina por el cumplimiento de un imperativo categórico. La libertad, por el contrario, tiene una dimensión material y responde a la dinámica peculiar de las tensiones y los procesos germinativos de las imágenes elementales en las que se constituye. En este sentido, la libertad tiene siempre un carácter aéreo. La imaginación dinámica se ordena en una psicología ascensional en la que el aire se constituye como elemento definitorio de la libertad. La libertad es aérea. La libertad ama volar. Lo ligero, el vuelo, el aire, son experiencias de una conciencia que afirma la vida material de los elementos en una imaginación dinámica y material que se endereza como capacidad de autodeterminación.<sup>3</sup> Este filósofo apunta:

<sup>2</sup> Cf. Blanca Solares, “Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard”, en *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, p. 116: “Sin embargo, aunque la imaginación está profundamente ligada al inconsciente personal del soñador, desde el punto de vista de su contenido es *material*, porque es la materia la que gobierna a la forma, las imágenes adventicias centran su atención, en primer lugar, en lo orgánico, vinculado íntimamente al cosmos”. (Con relación a la interesante lectura que Bachelard realiza de Nietzsche, cf. G. Bachelard, “Nietzsche y el psiquismo ascensional”, en *op. cit.*, p. 159; a propósito de la impronta de Bergson en el pensamiento de Bachelard, cf. *ibid.*, pp. 20 y ss).

<sup>3</sup> Cf. María Noel Lapoujade, “Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard”, en *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, p. 52: “La imaginación material del aire describe este psiquismo poético de la ligereza, el aliento, el soplo. Es el elemento sutil por excelencia; así es el alimento de los espíritus de una extrema delicadeza y elevación”.

En fin, todo elemento que adopta con entusiasmo la imaginación material prepara, para la imaginación dinámica, una sublimación especial, una trascendencia característica. Suministraremos la prueba de lo que hemos dicho, a lo largo de este ensayo, siguiendo la vida de las imágenes aéreas. Veremos que la sublimación aérea es la más típica sublimación discursiva, ya que tiene los peldaños más evidentes y regulares. Va seguida de una sublimación dialéctica fácil, harto fácil. Parece ser que vuela y rebasa la misma atmósfera; que un éter se le brinda siempre para que deje sus pies al aire; que un algo absoluto perfecciona la conciencia de nuestra libertad.<sup>4</sup>

La libertad es un dato inmediato de la conciencia que se muestra en la imagen del vuelo. La materia viva encuentra en la vivencia del vuelo la carga afectiva de la libertad. El elemento aire aparece en el orden de la imaginación material como imagen-fuerza que moviliza a la conciencia al ámbito de una libertad aérea que implica una sublimación de la materia: la *Physis* como vida tiene en el elemento aire el principio de una sublimación que se endereza como libertad. La sublimación de la materia implica un poder de transformación que da cuenta de la libertad como expresión del carácter dinámico de la materia. La libertad tiene un carácter material, en tanto es resultado de la tensión productiva de la vida de los elementos y las imágenes dinámicas en las que se constituye. Así, el elemento aire, que da color y contenido efectivo a la libertad, implica justo una ascensión que da cuenta del paso de lo pesado a lo ligero, de lo denso a lo sublime. La sublimación de la materia en la libertad es un proceso ascensional en el que la desmaterialización de la materia misma en el espíritu, es un espíritu materializado en vuelo alado.

Ascensión, sublimación y superación, son la conquista de un espíritu que venciendo la pesadez de la obligación moral y la tiranía de las pasiones tristes, se eleva al vuelo ligero e inmaterial de una conciencia alada. Bachelard suscribe:

<sup>4</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

Pediremos a los objetos, a las diferencias materias, a los “elementos” a la vez su específica densidad de ser y su exacta energía de transformación y superación. Y a los fenómenos exigiremos lecciones de cambio, lecciones de movilidad sustancial, en resumen, una física pormenorizada de la imaginación poética. Particularmente los fenómenos aéreos nos suministrarán indicaciones tan generales como importantes de alcance, de ascensión, de sublimación. Semejantes indicaciones debemos situarlas con los principios fundamentales de una psicología que llamaremos muy de grado psicología ascensional. El convite al viaje aéreo, si posee, como conviene, el sentido del alcance, es siempre solidario de la impresión o efecto de una ligera ascensión.<sup>5</sup>

La ética, en su opinión, tiene su fundamento en una ontología materialista que hace de ésta una física de los afectos: el carácter aéreo y ascensional de la libertad implica una consideración de la moral en su densidad y gradiente intensivo peculiar. Lo verdadero, lo bello y lo bueno son concebidos por este teórico en el marco de una física en la que el paso de lo pesado a lo ligero implica una transmutación de la materia que dota de una densidad ontológica efectiva a la libertad misma como capacidad de autodeterminación. La libertad es ligera, aérea, sublime, porque expresa la transmutación de la materia en una espiral alada. La psicología ascensional es una física de la moral, en la que la producción afectiva activa es expresión de las mutaciones interiores de la materia viva que se resuelve como libertad.

La psicología ascensional como una física de la moral se resuelve en un proceso de verticalización. La elevación y la sublimación se conciben como una verticalización que transporta la transmutación de la materia en conciencia. El proceso de espiritualización de la materia es la verticalización de una conciencia que es causa de sí. Lo aéreo, lo ligero, lo vertical, supone una valoración moral, una física de la moral, en la que la verticalización da cuenta de la conquista de una vida espiritual

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

dotada de una suficiencia existencial dada por una materia que se sublima. Física de la moral y psicología ascensional, se expresan en un proceso de verticalización que realiza el triunfo de una conciencia que ha hecho de su producción afectiva la sublimación de la materia viva.<sup>6</sup> Nuestro autor subraya al respecto:

Sentiremos entonces que hay movilidad de imágenes en la proporción en que, simpatizando por medio de la imaginación dinámica con los fenómenos aéreos, seamos conscientes de un alivio, de una alegría, de una ingravidez. Una verticalidad real se presentará en el seno mismo de los fenómenos psíquicos. Dicha verticalidad no es una metáfora vana, es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial.<sup>7</sup>

Ascensión, verticalización y sublimación constituyen un vocabulario para asir en su singularidad el proceso de elevación moral que supone el ejercicio de la libertad desde una perspectiva materialista. Es el elemento aire el motor interior de una libertad que contraviene el peso de una moral heterónoma que no responde a las exigencias de la vida como causa inmanente y material. La verticalización implica la conquista de horizonte de experiencia que es justo el de una valoración moral que supone el triunfo de la vida que da el fruto de la libertad misma como gobierno de sí. Ante una moral heterónoma que supone pesadez, esclavitud, opacidad, la física de la moral bachelardiana ofrece una verticalización que expresa una sublimación por la que la conciencia se eleva a la posesión de su propio principio inmanente, a saber, la vida como causa eficiente y material de la formación del carácter como segunda naturaleza.

<sup>6</sup> Cf. B. Solares, "Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard", en *op. cit.*, p. 130: "Sólo la imaginación posee la fuerza para compensar la faz sombría de la existencia y acercarnos al sueño feliz; estructura la voluntad de vivir y conjura las tinieblas si se simpatiza a través de su esquema dinámico con los fenómenos aéreos, si se sigue a las fuerzas dinámicas sugeridas por las imágenes de la *verticalidad*".

<sup>7</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 20.

El proceso de verticalización en el que se constituye la psicología ascensional no implica la participación en una esencia trascendente que se constituya como una causa ejemplar. La conciencia no es para nuestro autor una copia, buena o mala, pero siempre copia, de un modelo trascendente. La materia, según este filósofo, no se constituye como una figura preñada de una insuficiencia ontológica. Por el contrario, la materia misma es justo la propia *Physis* que como causa psíquica aparece como causa eficiente de un proceso de espiritualización en la que la elevación engendra la libertad como experiencia de ingravidez y sublimación. La materia viva bachelardiana, en el horizonte de la imaginación activa, es fuente de libertad. La libertad, por su carácter material, es diferencial. La libertad es productiva. El proceso de verticalización en el que se constituye la psicología ascensional es una física diferencial que aparece como corazón de un proceso creativo.

Bachelard, explorando los rendimientos de la noción bergsoniana de duración, apunta que la vida misma, justo en el marco de una imaginación activa que aparece como física de la moral, da a luz una libertad que se hace inteligible como producción diferencial: la duración bergsoniana es lo real no en tanto lo hecho, sino en tanto lo que se hace. Emoción creadora. La duración bergsoniana, el impulso vital, se muestran según Bachelard en el horizonte de experiencia que implican la intuición y la imaginación activa, no como la satisfacción de un modelo trascendente, determinándose como síntesis integral, sino justo como una producción diferencial que hace del proceso de verticalización y sublimación la creación de formas singulares, irrepetibles e impredecibles. Un proceso creativo, que es la dimensión psíquica de la libertad. Es por ello que en *El aire y los sueños* señala:

Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un provenir, tienen una *diferencial vertical* en toda la acepción matemática del término. Bergson dice en la *La pensée et le mouvement* (p. 37) que la idea de diferencial leibniziana o más bien la

idea de fluxión newtoniana fue sugerida por una intuición filosófica del cambio y del movimiento. Creemos que se puede concretar más y que el eje vertical bien explorado puede ayudarnos a determinar la evolución psíquica humana, la diferencial de valoración humana.<sup>8</sup>

La vertebración de la conciencia en un proceso integral supone para Bachelard la negación del carácter dinámico de su principio vivo. Una conciencia articulada en una lógica puramente integral representaría la muerte. El carácter diferencial del proceso de verticalización y sublimación considera la afirmación de la vida misma como causa eficiente y material de la conciencia. Además, plegándose a los hallazgos de análisis bergsoniano de los datos inmediatos de la conciencia, subraya el carácter diferencial de la imaginación activa, en tanto afirmación de la conciencia misma como expresión de la vida como causa inmanente. La libertad, en su singularidad constitutiva, goza de un carácter diferencial.

Sus planteamientos relativos a la física de la moral y la psicología ascensional cobran su completa inteligibilidad a partir de las nociones de inconsciente, sueño y ensoñación. La imagen materia bachelardiana es un inconsciente cósmico que se vertebra en la vida de los elementos. La trasmutación de la materia viva en el proceso ascensional que supone la imaginación activa, se concibe como el vínculo del consciente con el inconsciente, con el mundo de sueño, y afirmación del inconsciente por un consciente que hace de sus ensoñaciones la brújula para darle consistencia y dirección a la formación del carácter. La reversibilidad entre sueño y ensoñación es el pilar de una imaginación activa que hace de la vida de los elementos la dimensión material de la libertad. Sin despreciar el aspecto racional de la conciencia, este vitalista ve en los contenidos irracionales de la psique la fuente de los afectos que en el horizonte de la imaginación activa concurren en la libre autodeterminación. Las dimensiones racional e irracional de la psique se engarzan en una imaginación activa en la que la conciencia encuentra en la ensoñación los símbolos

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.

cuya pista guían hacia la conquista de la suficiencia existencial. La vigilia tiene como objeto recuperar los sueños nocturnos, para nutrir una imaginación activa que satisface una física de la moral, en tanto psicología ascensional.<sup>9</sup> Sobre este aspecto, puntualiza:

Hay que entregarse a la vida elemental, a la imaginación del elemento que nos es propio. Esta vida *elemental* escapa a ese truke de impresiones que es el lenguaje. Sin duda, el silencio y la noche son dos absolutos que no se nos dan en su plenitud, ni siquiera en el sueño más profundo. Al menos debemos sentir que la vida onírica es tanto más pura cuanto más nos libera de la opresión de las formas, y que nos devuelve a la sustancia y a la vida de nuestro propio elemento.<sup>10</sup>

Inconsciente y consciente, sueño y ensoñación, establecen una correa de transmisión que precipita la transmutación de la materia viva en libertad. La imaginación activa en este sentido se constituye como puente entre las imágenes-afecto en las que se vertebra la vida elemental de la *Physis* y una ingravidez que supone la producción de afecciones activas que implica un proceso de verticalización diferencial. El mundo elemental inconsciente es para Bachelard fundamental en el movimiento ascensional y diferencial de una libertad que es capacidad creativa. La

<sup>9</sup> Cf. Miguel Ángel Sánchez, “Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro”, en *Pensamiento y Cultura*, p. 60: “En *La poética de la ensoñación*, texto de 1960, planteó claramente su método de introspección del tipo del sueño meditativo o *Réverie*. En la ensoñación, el soñador está presente en su ensoñación, es un ego que no se pierde en la mar insondable del sueño profundo. Un nuevo cogito se anuncia para el soñador en el punto donde éste se fusiona con su imagen (sueño, luego existo), un cogito que no está dividido en la dialéctica del sujeto y del objeto. El cogito múltiple del ensueño meditativo no se enfrenta al mundo ni a los objetos, sino que los acoge bajo una lógica sentimental de implicación. El cogito de la ensoñación, al igual que un chaman, reintegra las rupturas del pensamiento analítico para luego reinterpretarlas en una nueva totalidad. Aquí, sanar y ensoñar se confunden al reconciliar-restaurar nuestra dimensión temporal con lo eterno; el ensueño nos instala en el tiempo simultáneo y acausal de las estructuras antropológicas de lo imaginario, así como en los planos mitosimbólicos del pensamiento”.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 39.

ensoñación afirma y transmuta el orden del sueño nutriendo a la conciencia con aquellas imágenes afecto que otorgan consistencia a la formación del carácter como capacidad de autodeterminación.<sup>11</sup>

La serie de planteamientos relativos a las concepciones bachelardianas de la física de la moral y la psicología ascensional encuentran en la noción de cuerpo un momento capital de su articulación. El materialismo vitalista de este filósofo tiene, en la noción de cuerpo, un pilar central de su formulación en la medida que la *Physis* en tanto causa inmanente y material tiene en el cuerpo su espacio expresivo y constitutivo. Su noción de libertad es una libertad encarnada. El proceso de verticalización, es la verticalización de un cuerpo que en el tono muscular, en el humor de los órganos, en el fuego del corazón, en el movimiento de la columna vertebral, goza de su estructura fisiológica y metafísica. No hay espiritualización de la materia sin una materialización del espíritu que tiene lugar en un cuerpo cuyo corazón recuerda y sueña, y cuya columna vertebral se yergue en el movimiento helicoidal y espiral de la verticalidad. La materia viva en tanto capacidad de afectar y ser afectada, encuentra en el cuerpo del hombre su espiritualización en el marco de una verticalización que es la energía espiritual que, a través del tono muscular y la columna vertebral, se endereza como conciencia y libertad. Bachelard se refiere al médico y fisiólogo Havelock Ellis para hacer expresos estos planteamientos:

En este ensayo nos situamos en el punto de vista del psicólogo, examinando en consecuencia las interpretaciones psicológicas de esta experiencia nocturna. Havelock Ellis, que le consagra en su libro *El*

---

<sup>11</sup> Cf. M. Á. Sánchez, “Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro”, en *op. cit.*, p. 60: “La fenomenología de la imaginación creadora que Bachelard propone es totalmente activa. No existe, propiamente hablando –piensa Bachelard–, en lo que se refiere a la imaginación, una fenomenología de la pasividad. La imaginación es básicamente actividad, trabajo, ‘dinamismo intencional’. Mediante la intencionalidad de la imaginación, el poeta y su alma encuentran una apertura consciente que lleva a la verdadera poesía. Algo similar le sucede al fenomenólogo soñador de palabras, quien revive el impulso creador del poeta al conectarse con él; afirmaba Bachelard, con un eco del Romanticismo que lo acompañó: ‘qué gloria de lectura si logro vivir, ayudado por el poeta, conectándome con él, la intencionalidad poética’”.

*mundo de los sueños*, un capítulo titulado “El avión de los sueños”, se ocupa sobre todo de las condiciones fisiológicas en las cuales se produce ese sueño especial; habla de la “objetivación del elemento y del rebajamiento rítmico de los... músculos respiratorios –y tal vez, en algunos sueños, de la sístole y la diástole de los músculos cardiacos, bajo la influencia de alguna opresión física ligera y desconocida”<sup>12</sup>

Y trae a colación la obra pictórica y poética de William Blake:

William Blake es un poeta del *dinamismo vertebrado*. Tiene todas sus imágenes, vive toda su historia, conoce todas sus regresiones. En el reino de la imaginación, como en la paleontología, los pájaros salen de los reptiles; muchos vuelos de pájaro continúan el andar reptante de la serpiente. Los hombres en su vuelo onírico triunfan de la carne rastre-  
ra. E, inversamente, en las contorsiones de nuestros sueños, en ocasiones nuestra columna vertebral se acuerda de haber sido serpiente. [...] Pero volvamos a una poesía menos distendida, más específicamente aérea. Sólo quisimos mostrar los sufrimientos de un ser aprisionado por todos lados en la tierra, pero trabajado por fuerzas imaginarias que quieren abandonarla. En la obra de Blake se encuentran siempre cadenas distendidas por el esfuerzo de un nuevo Prometeo, el Prometeo de la energía vital cuya divisa podría ser: La Energía es la única Vida y viene del Cuerpo. La Energía es una Delicia eterna.<sup>13</sup>

Es el cuerpo sintiente e inteligente el ámbito expresivo de un plano inconsciente que vacía en éste la carga afectiva en la que se constituye. Las imágenes-afecto inconscientes tienen en el cuerpo el domino de su determinación como causa inmanente. La postura corporal, los rasgos expresivos del tono muscular, la tendencia verticalizante de la columna vertebral, hacen efectivo el vínculo dinámico entre inconsciente y con-

<sup>12</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 102 y 104.

siente en el plano de un voluntarismo preñado de la carga afectiva que supone la propia imaginación activa. Las ensoñaciones de una conciencia que se endereza en un proceso de verticalización tienen lugar en un cuerpo ordenado en afecciones activas que en la columna vertebral se endereza en un proceso ascensional. La postura erecta o encorvada del cuerpo vivo, es el ámbito de determinación de una física de la moral que se constituye como domino material de la teoría elemental bachelardiana.

Bachelard es un entusiasta continuador de las filosofías de Spinoza, Nietzsche y Bergson. Ya Spinoza en la *Ética* señalaba “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”<sup>14</sup> dando lugar a una de las mayores revoluciones conceptuales de la reflexión filosófica Occidental. Nietzsche en su célebre *Así habló Zaratustra*, en el apartado “Los que desprecian el cuerpo”<sup>15</sup> subraya la decidida importancia del cuerpo en una filosofía libertaria que se levanta frente a la impostura de la metafísica de la trascendencia. Bergson, por su parte, en *Materia y memoria*, señala la centralidad del cuerpo en la articulación de una metafísica de la vida y la duración.<sup>16</sup> Spinoza, Nietzsche y Bergson son figuras señeras de la filosofía vitalista moderna, que critican no sólo las distorsiones metafísicas, epistemológicas y éticas de la platónica filosofía de la trascendencia, sino también las estrecheces morales de un racionalismo moderno ceñido al esquematismo de la representación que le da la espalda al cuerpo vivo. Frente a Descartes<sup>17</sup> y Kant,<sup>18</sup> Spinoza, Nietzsche y Bergson forjan un vitalismo filosófico en el que el cuerpo es el horizonte para otorgar sentido a la existencia y consistencia a la creación del valor moral. Bachelard se inscribe en la tradición vitalista que configuran los autores señalados. Si bien en el ámbito de la filosofía de la ciencia articula un racionalismo materialista que concilia la oposición realismo/empirismo, en el ámbito poético-literario desarrolla las tesis del propio vitalismo filosófico que

<sup>14</sup> Baruch Spinoza, *Ética*, III, prop. II, Esc.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, ‘Los que desprecian el Cuerpo’, en *Así habló Zaratustra*, p. 35.

<sup>16</sup> Henri Bergson, “Materia y memoria”, en *Obras*, p. 161

<sup>17</sup> René Descartes, *Discurso del método*.

<sup>18</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*.

precisamente en la figura del cuerpo vivo, en tanto registro material de una metafísica elemental y una psicología de la imaginación, encuentra uno de sus tópicos fundamentales. Su visión de libertad se funda en una imaginación poética que resulta ininteligible sin la dimensión afectiva del cuerpo. Spinoza, Nietzsche y Bergson construyen una reflexión vitalista que Bachelard cultiva a partir de las nociones de cuerpo e imaginación material. Autores de primer orden en la filosofía contemporánea como Canguilhem<sup>19</sup> y Foucault<sup>20</sup> en el terreno epistemológico, y Gilbert Durand<sup>21</sup> en la teoría de la imaginación simbólica, han seguido de cerca la reflexión de nuestro vitalista.

La significación de las nociones de cuerpo e imaginación material para este filósofo se hacen patentes en sus concepciones relativas a la forma y los vínculos entre consciente e inconsciente. Para nuestro autor, la relación entre inconsciente y consciente no se ordena en una estructura mecánica que no presente tensiones, puntos ciegos y mutaciones interiores. La conexión entre el sueño y la ensoñación hace efectiva las propias tensiones entre la vida elemental del inconsciente y un cuerpo que expresa la formación del carácter en la promoción de afecciones activas. En este sentido, la formación misma del carácter es una Obra, que cobra forma en tanto un proceso alquímico en el que la imaginación material destila un cuerpo sutil y espiritual, que no es otra cosa que una conciencia libre. El paciente trabajo del alquimista, que recomienza siempre su obra, no es el de la ciencia moderna que se complace en la metódica determinación de las leyes de la naturaleza. La psicología ascensional tiene en el pensamiento alquímico quizá su inspiración fundamental. La física de la moral y la imaginación activa buscan la realización de la Obra alquímica, en tanto conversión de la materia pesada en espíritu alado.<sup>22</sup> Por ello, precisa:

<sup>19</sup> Georges Canguilhem, "Obertura", en G. Bachelard, *El compromiso racionalista*.

<sup>20</sup> Michel Foucault, *La vida: la experiencia y la ciencia*, p. 42

<sup>21</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*.

<sup>22</sup> Cf. B. Solares, "Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard", en *op. cit.*, p. 131. En el reino de las imágenes, como para los alquimistas, transmutar es perfeccionar: "La metafísica de la libertad podría también fundarse sobre la misma imagen alquímica".

Se comprenderá de inmediato la diferencia absoluta que existe entre una destilación científica y una destilación alquímica si se recuerda que el alquimista, no bien terminada una destilación, la vuelve a empezar mezclando de nuevo el elixir y la materia muerta, lo puro y lo impuro, para que el elixir *aprenda* de algún modo a liberarse de su tierra. El sabio continúa, el alquimista recomienza. Por este motivo las referencias objetivas a las purificaciones de la materia no pueden enseñarnos nada con relación a las ensoñaciones de pureza que dan al alquimista paciencia para recomenzar. En la alquimia estamos, no delante de una paciencia intelectual, sino en la acción misma de una paciencia moral que escarba en las impurezas de una conciencia. *El alquimista es un educador de la materia.*<sup>23</sup>

Para nuestro autor, el inconsciente se encuentra constituido por un entramado de complejos afectivos autónomos caracterizados como arquetipos, que bien pueden nutrir a la conciencia con una carga afectiva y horizonte de sentido determinado. La apertura al inconsciente se caracteriza por una incorporación del torrente afectivo que suponen los arquetipos en tanto principio fundamental de una economía psíquica productiva, capaz de enderezarse en un proceso creativo. La formación del carácter implica, en su opinión, la apertura a un cosmos con una dimensión psíquica, que es la naturaleza misma que como fuente viva alimenta la formación del carácter como morada. La filosofía, de este modo, ha de inclinarse ante el componente irracional de una imaginación activa y material que la nutre de contenido en la formulación de sus conceptos. La filosofía encuentra en la locura y la poesía, la fuente de la sabiduría. En *Poética de la ensoñación*, advierte:

Querriamos poder demostrarle que la poesía es una fuerza de síntesis para la existencia humana. Los arquetipos son, desde nuestro punto de vista, reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo,

<sup>23</sup> G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 119.

a amar el mundo, a crear nuestro mundo. ¡Cuanta vida concreta le sería concedida al filosofema de la apertura al mundo, si los filósofos leyeran a los poetas? Cada arquetipo es una apertura al mundo, una invitación al mundo. Desde cada apertura surge una ensoñación de expansión.<sup>24</sup>

Suscribe así una psicología arquetipal de ascendente junguiano en la formulación de sus tesis capitales relativas a una psicología ascensional que tiene su fundamento en una ontología materialista.<sup>25</sup> Los elementos inconscientes –el agua, la tierra, el aire y el fuego–, a través de las reacciones que suscitan sus vínculos y mutaciones, hacen del cuerpo el atañor en la que la evolución del arquetipo en la conciencia y la transmutación del arquetipo por la conciencia satisfacen una androginia o unas bodas celestiales en las que el Sí mismo, como epifanía de lo invisible, alimenta a la conciencia con el entusiasmo que supone una suficiencia existencial que infiere el vínculo de ésta con su principio vivo.<sup>26</sup>

Como anticipé Bachelard encuentra en Nietzsche uno de los grandes filósofos poetas que cantan la libertad desde la experiencia de una conciencia sublimada que ha llevado adelante las transmutaciones de la materia. En este sentido, el fuego, como imagen de la voluntad de poder y el eterno retorno de lo mismo, ilustra las tensiones de la materia que en su dinamismo se eleva a las alturas de la conciencia y la libertad. El superhombre nietzscheano, al afirmar la vida, afirma un fuego inmemorial

<sup>24</sup> *Ibid.*, p 190.

<sup>25</sup> Cf. M. Á. Sánchez, “Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro”, en *op. cit.*, p. 65. “El tiempo bachelardiano de la ensoñación es un tiempo mítico y arquetipal. Es, pues, en el plano del sueño vigilante donde el hombre ritualiza el tiempo, donde ‘narra’ las emergencias de la vida. Aventurándonos a acercar la hermenéutica del español Andrés Ortiz Osés con el pensamiento múltiple de Bachelard, diremos que el auténtico cogito del soñador es la ‘narratio’, el relato, narrado por un pensamiento imaginal, de las metáforas del existir libre”.

<sup>26</sup> Cf. M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 43: “El espectáculo originario de las fuerzas del cosmos está protagonizado por los cuatro elementos, que se renuevan hasta hoy en el alma del poeta recreándolas sin cesar, pues ellas brotan, como sostiene Carl Gustav Jung, de las más profundas raíces del inconsciente arquetípico”.

que en su combate eterno renace como aire inmaterial y radiante. El Nietzsche vitalista de las fuerzas telúricas y las cimas inalcanzables, el Nietzsche de la guerra de los elementos, anima desde dentro la psicología verticalizante bachelardiana, en la que el fuego se transmuta en aire, haciendo del superhombre un caminante que, como Hermes, tiene pies alados. A propósito de Nietzsche, Bachelard reconoce:

Un fuego tendido con tanta violencia hacia su contrario posee más carácter dinámico que riquezas sustanciales. En Nietzsche, en cuanto hay *fuego* hay *tensión y acción*; el fuego no es aquí el bienestar de un calor como en Novalis. El fuego no es más que un *dardo que sube*. El fuego es la voluntad ardiente de unirse al aire puro y frío de las alturas. Es un factor de trasmutación de los valores imaginarios en favor de los valores de la imaginación del aire y del frío. Comprenderemos mejor estas dialécticas de los elementos imaginarios cuando hayamos demostrado que el *frío* es una de las cualidades materiales del *aire nietzscheano*.<sup>27</sup>

El fuego nietzscheano ilustra, según Bachelard, la memoria inmemorial de la voluntad que en su afirmación como eterno retorno precipita la trasmutación de la materia en el horizonte de experiencia que implica el arte en tanto resolución a la vez efímera y eterna del desgarramiento del ser: el arte, como misterio metafísico, es en su opinión, pero también siguiendo a Nietzsche, imagen sensible e inteligible del Fuego, el más viejo, en su eterno renacer como renovada juventud: la capacidad de crear valores. Eterno retorno y voluntad de poder, encuentran en el ascenso del superhombre su caracterización como un fuego transmutado en aire y cielo, un fuego que renace como inocencia y libertad.

La vela encendida, en el pensamiento de Bachelard, es la imagen inteligible que muestra las tensiones y las dinámicas productivas entre el fuego y el aire. La vela ilustra justo un proceso de verticalización en el

<sup>27</sup> G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p.169.

que el paso del fuego rojo y azul se elevan a una llama blanca que se trasmuta en luz: la conversión de lo pesado en lo ligero, es una luz blanca que implica el paso de lo físico a lo moral, de la materia al espíritu. En la llama, la pureza de la luz blanca consume y se alimenta de las impurezas de la luz roja que se posa sobre la cera. La llama en su movimiento ascensional es la energía vital que recorre la espina dorsal y el cuerpo exaltado hasta encender un tercer ojo que es la luz de la conciencia. El paso del Cosmos al animal, y del animal al hombre, es el movimiento ascendente de la vela como objeto de contemplación del Cosmos mismo, que renace en el misterio de inteligencia y la voluntad. Así lo expresa en *La llama de una vela*:

La llama amarillenta será el antivalor de la llama blanca. La llama de una vela será el campo de lucha del valor y del antivalor. Es necesario que la llama blanca “extermine y destruya” las impurezas que la alimentan. De modo que para un autor precientífico, la llama tiene una función positiva en la economía del mundo. Es un instrumento para mejorar el mundo.<sup>28</sup>

La llama a la que se refiere Bachelard muestra desde una perspectiva fenomenológica la estructura fundamental del aparato psíquico: es la ascensión como conversión moral la intencionalidad y la tendencia fundamental del impulso vital en el que se constituye la conciencia misma como expresión del cuerpo vivo. La llama muestra la dinámica interior de la conciencia en la que el paso de lo pesado a lo ligero es una purificación que aparece como aspecto fundamental del ejercicio de la libertad. La trasmutación de la materia implica una purificación que asegura el movimiento ascensional que dota de densidad ontológica efectiva a la autonomía moral. Transmutación, purificación y sublimación, aparecen como aspectos de la Obra en la que se juega la conquista un gobierno de

<sup>28</sup> G. Bachelard, *La llama de una vela*, p. 28.

sí, que es la meta fundamental del proceso de espiritualización al que aspira el trabajo del filósofo alquimista.

En muchos sentidos se podría afirmar que Gaston Bachelard es un filósofo arcaizante. Sus consideraciones sobre la estructura elemental de la psique, su psicología ascensional así como su física de la moral, responden a un análisis de los datos inmediatos de la conciencia que va a contracorriente de una psicología moderna que cancela el vínculo inmediato y dinámico de la psique con la vida, en tanto momento fundamental de la formación del carácter. Es desde esta perspectiva que se constituye como crítico de una modernidad en la que el conjunto de las formas de hacer experiencia en las que se articula, se ordenan en una negación u ocultamiento de los estratos profundos del inconsciente. El utilitarismo y las sostenidas revoluciones tecnológicas en las que se constituye el mundo moderno, niegan sistemáticamente formas de hacer experiencia que precipitan una memoria inmemorial que es el corazón del proceso ascensional en el que radica la formación del carácter. El mundo moderno, la creciente aceleración en la que se constituye, niega la experiencia ascensional de la luz como una moralización del cosmos fundada en el ejercicio de la libertad.<sup>29</sup> Esto queda ilustrado en el siguiente pasaje de *La llama de una vela*:

La bomba eléctrica nunca nos infundirá las ensoñaciones de esa lámpara viva que extrae luz del petróleo. Hemos entrado en la era de la luz administrada. Nuestra función se limita a pulsar el conmutador. Somos un sujeto mecánico de un gesto mecánico. No podemos bene-

<sup>29</sup> Cf. Jean-Jacques Wunenburger, "Gaston Bachelard y el topoanálisis poético", en *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, p. 104: "La riqueza de las ensoñaciones materiales se arraiga, pues, en la memoria, que confiere a las realidades percibidas una suerte de profundidad temporal. La ensoñación no se limita al contenido presente sino que se dilata hasta reactivar viejas imágenes arquetípicas que le proporcionan una dimensión nueva que rebasa el presente. Lejos de encerrarnos en nuestros estrechos recuerdos individuales, la ensoñación nos remonta a una suerte de recuerdo intemporal, inmemorial, que permite a las realidades inmediatas alcanzar una fenomenología transubjetiva. De manera tal que, el espacio, lejos de aislarnos en el aquí y ahora, incluso con la aureola de nuestras imágenes pasadas, nos da el acceso al ser profundo, liberado de sus encierros y pesadez".

ficiarnos para constituirnos, con orgullo legítimo, como sujetos del verbo encender.<sup>30</sup>

La tecnificación del mundo moderno niega el cultivo del inconsciente y su articulación en el proceso ascensional que implica la experiencia de la luz como conversión moral. El utilitarismo moderno vuelca la conciencia hacia el régimen de experiencia que implica la tecnificación moderna, negando la aprehensión y afirmación de los estratos profundos del inconsciente. La Revolución Industrial en sus diversas evoluciones –desde la bombilla eléctrica, hasta el internet y el iPhone– si bien presenta innegables logros en diversos ámbitos sociales –sanidad, comunicación, infraestructura– a la vez implica un empobrecimiento existencial que radica en la negación del cuerpo como portal de un cosmos que tiene como intencionalidad fundamental la conquista de la autonomía moral. La modernidad niega la oscuridad del sueño nocturno, en tanto fuego interno que nutre una suficiencia existencial ordenada en la imaginación dinámica. Nuestro autor anota al respecto: “Pero esas ensoñaciones sobre las cosmogonías de la luz ya no pertenecen a nuestra época. Sólo las recordamos para señalar el onirismo desconocido, el onirismo perdido, el onirismo que a lo sumo se ha convertido en materia histórica, conocimiento de antiguos conocimientos”.<sup>31</sup>

Además establece una distancia crítica sobre la modernidad a partir de una ponderación del mundo antiguo en lo relativo a la especificidad de las formas de hacer experiencia en la que éste se constituía. El mundo antiguo, en su opinión, no es un mundo que adquiriera sentido y valía en función de su determinación como germen o estado más o menos confuso del mundo moderno. El mundo antiguo en su profunda complejidad no es un orden ‘pre-moderno’ que en relación con la modernidad misma se determine como una instancia más o menos caótica, o más o menos primitiva, cuyo valor radica en los rasgos que conducirían

<sup>30</sup> G. Bachelard, *La llama de una vela*, p. 78.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 80.

al florecimiento de la propia modernidad. Por el contrario, el mundo antiguo presenta formas de hacer experiencia precisas y ricas, que, en relación con la modernidad, revelan una altura existencial y moral efectivas, ante la cual la modernidad misma aparece como un espacio de ruido, saturación, y, sobre todo, de negación de la riqueza afectiva que supone el vínculo con la dimensión productiva del inconsciente y la afirmación de las potencias simbólicas del cuerpo vivo.

Gaston Bachelard lleva a cabo un estudio de las formas de hacer asociadas a la imaginación activa para extraer la quintaesencia de un proceso de humanización fundado en el tratamiento y sublimación de la vida, en tanto causa eficiente y material de la vida espiritual. En este sentido, señala que es la experiencia del amor la clave de bóveda que cierra las diferentes evoluciones en la que se constituye la imaginación dinámica y material, en tanto fuente de la poesía y una psicología ascensional que es columna vertebral de la práctica de la libertad. La libertad radica en una experiencia de amor, que es el destilado alquímico mayor que da cuenta de la conversión de la materia en espíritu. El amor, según Bachelard, habla la palabra de un cosmos que en el hombre se endereza venciendo la fuerza de la gravedad. El amor es el fruto de una circularidad entre consciente e inconsciente, que se eleva como una espiral alada que, en la esfera mercurial de la transmutación, se revela como luz y plenitud espiritual. El amor es la resonancia fundamental que anima interiormente a la materia, que en su comunión con el espíritu se afirma como luz, además Bergson señala:

He aquí el problema concreto: ¿en qué sentido debe decirse que un sonido se hace aéreo? Es cuando se encuentra en el extremo del silencio, planeando en un cielo remoto –dulce y grande–. La paradoja va de lo pequeño a lo grande. Es lo infinitamente pequeño del sonido, la *pausa* de la armonía de las flores, lo que pone en movimiento lo infinitamente grande del universo que habla. Se vive verdaderamente el tiempo de Shelley en que la “luz se trueca en amor”, en murmullo de

amor, donde los lirios tienen voces tan persuasivas que enseñan el amor a todo el universo.<sup>32</sup>

En suma, el amor es a la vez causa material y Obra en la que el proceso alquímico tiene su satisfacción. El amor es la intensidad infinitamente pequeña que se identifica con un macrocosmos que en el corazón del hombre se afirma como generosidad: sobreabundancia, capacidad de crear, de traer al mundo formas novedosas que satisfacen la conversión de la materia en conciencia y libertad. El cosmos es fuego eternamente viviente que es nuevo no sólo a cada día, sino que es nuevo a cada instante. En este sentido, amor y muerte, aparecen como momentos de la relación entre conciencia y vida que se endereza como fuerza creativa, capaz de dar lugar a la creación del carácter como expresión de la voluntad por la que la conciencia se sobrepasa a sí misma. Este filósofo considera que la vida muere y renace cada vez que se afirma bajo el plano del amor como principio fundamental de trasmutación alquímica:

Morir por amor, morir en el amor, como la mariposa en la llama, ¿no es como una síntesis entre Eros y Tánatos? El relato de Jouve parece animado a la vez por el instinto de vida y por el instinto de muerte. Estos dos instintos, que Jouve capta en su profundidad y primitividad, no son contrarios. Ese psicólogo de las profundidades que es Jouve muestra cómo ambos actúan en los ritmos de un destino, en esos ritmos que imponen revoluciones incesantes en una vida.<sup>33</sup>

Para este filósofo, el amor es la nota fundamental que da cuenta de la orientación fundamental de la psicología ascensional en la que se constituye la relación productiva entre consciente e inconsciente. La física de la moral bachelardiana tiene en el afecto del amor la clave a partir de la cual se ordenan las diferentes mutaciones en la que se ordena el

<sup>32</sup> G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 69.

<sup>33</sup> G. Bachelard, *La llama de una vela*, p. 47.

cuerpo en tanto ámbito expresivo y constitutivo de la materia viva. El materialismo y el vitalismo de este filósofo se resuelven en un voluntarismo en el que la dialéctica entre la forma y la sin forma encuentran en la experiencia del amor, su significación fundamental. El amor como fundamento y sentido de lo real, es el contenido capital de su vitalismo y materialismo. El amor intelectual al Dios spinoziano,<sup>34</sup> el amor fati de Nietzsche,<sup>35</sup> la emoción creadora de Bergson,<sup>36</sup> así como la hierogamia o las bodas celestiales de Jung y el pensamiento alquímico,<sup>37</sup> encuentran en la imaginación activa y amorosa bachelardiana tierra fértil en la que tienen desenvolvimientos interesantes. Cuerpo y amor se revelan notas fundamentales de la psicología y la metafísica de Bachelard, la cual hunde sus raíces en un vitalismo filosófico que, en el tópico de la libertad, tiene quizá su preocupación fundamental.

<sup>34</sup> B. Spinoza, *Ética*, v., prop. XXXIX, Dem.

<sup>35</sup> Cf. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 112.

<sup>36</sup> Cf. H. Bergson, "La evolución creadora", en *Obras*, p. 707.

<sup>37</sup> Cf. C. G. Jung, *Psicología y alquimia*, p. 191.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*. México, FCE, 1978.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*. México, FCE, 1989.
- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*. México, FCE, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México, FCE, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *La tierra y los sueños de la voluntad*. México, FCE, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*. París, PUF, 1993.
- BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*. París, José Corti, 1939.
- BERGSON, Henri, "Matière et mémoire" en *Œuvres*". París, PUF, 1991. [los títulos no van en francés]
- BERGSON, Henri, "L'évolution créatrice", en *Œuvres*". París, PUF, 1991. [los títulos no van en francés]
- CANGUILHEM, Georges, "Obertura", en Gaston Bachelard, *El compromiso racionalista*. México, Siglo XXI, 2001, pp. 9-16.
- DESCARTES, René, *Discurso del método*. Madrid, Técno, 2006.
- DURAND, Gilbert, *Ciencia del hombre y tradición*. Trad. de Agustín López y María Tabuyo. Barcelona, Paidós, 1999.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'ouvrier. De la mythocritique à la mythoanalyse*. París, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Histoire des croyances et des idées religieuses*. París, Payot, 1976-1983.
- DURAND, Gilbert, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Trad. de Carmen Castro. Madrid, Taurus, 1995.
- DURAND, Gilbert, *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*. París, Hatier, 1994.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a una arquetipología general*. Trad. de Mario Armiño. Madrid, Taurus, 1982.

- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de La chartreuse de Parme*. París, José Corti, 1961.
- DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones de Bronce, 2002.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. París, Gallimard, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *La vida: la experiencia y la ciencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*. París, Robert Laffont, 1964.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicología y alquimia*. México, Tomo, 2002.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Madrid, Taurus, 2005.
- LAPOUJADE, María Noel, "Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard", en Blanca Solares, ed., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. México, CRIM, UNAM, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid, Mestas, 2002.
- PUELLES ROMERO, Luis, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", en *Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, vol. III, 1988, pp. 335-343.
- SÁNCHEZ, Miguel Ángel, "Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro", *Pensamiento y Cultura*, núm. 5, octubre, 2002, pp. 59-67.
- SOLARES, Blanca, ed., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca, CRIM-UNAM, 2009.
- SOLARES, Blanca, "Aproximaciones a la noción de Imaginario", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, núm. 198, septiembre-diciembre, 2006, pp. 129-141.
- SPINOZA, Baruch, *Ética*. México, FCE, 1958.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, "Gaston Bachelard y el topoanálisis poético", en Blanca Solares, ed., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca, CRIM-UNAM, 2009, pp. 89-106.
- YÁÑEZ VILALTA, Adriana, "Bachelard: la poesía como intuición del instante", en Blanca Solares, ed., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca, CRIM-UNAM, 2009, pp. 17-32.

## Entre el dolor y el vacío: el cuerpo suspendido en *Meurtre* de Danielle Collobert

MERRY RODRÍGUEZ MARTÍNEZ  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Quién, en el seno de ciertas angustias, en el fondo de algunos sueños, no conoció la muerte como una sensación destructora y maravillosa con la que nada puede compararse en el orden del espíritu?

A. Artaud

Los estudios sobre el trabajo artístico y periodístico de Danielle Collobert son escasos a pesar de su estilo enigmático y singular; de igual manera, su vida y activismo permanecen poco conocidos. Nacida en la región de Bretaña en 1940, la infancia de la autora queda marcada por la militancia y el compromiso de su familia. Al formar parte de *La Résistance*, sus padres y su tía fueron deportados y detenidos; Collobert no los vuelve a ver hasta *La Libération*. Influida por estos eventos, se involucra en la guerra de independencia de Argelia; en 1961 participa en una red de apoyo para el Frente de Liberación Nacional (FLN) y en mayo del 68 se adhiere a *l'Union des écrivains*. Su carrera como periodista y sus posiciones políticas la llevaron en repetidas ocasiones al exilio y a los viajes a países en guerra. Danielle Collobert se suicida en un hotel de París el día de su cumpleaños en 1978.<sup>1</sup>

Su obra se sitúa dentro de la modernidad tardía, la cual es heredera de las crisis de las ideologías y del discurso, de la devastación y exterminación de las guerras, del fracaso de la colectividad. Sin duda, como lo señala Zambrano Carballo, la literatura contemporánea pone de relieve:

<sup>1</sup> Françoise Morvan, "Notice biographique", en Danielle Collobert, *Œuvres 1*, pp. 423-424.

El derrumbe de los valores que habían sostenido el mundo [...] la conciencia individual y la conciencia misma de la desesperación conducen inexorablemente al arte a explorar la veta más profunda de todas: el final de la conciencia, la muerte [...] una muerte sin Dios.<sup>2</sup>

Además de este nuevo enfoque del arte que se entrevé desde finales del siglo XIX, las economías capitalistas, el imperativo de lo siempre nuevo, la repetición y la ruptura marcan los hábitos dentro de las sociedades. Walter Benjamin apunta al *shock* como norma de la modernidad en la que la conciencia debe intervenir defendiéndose para sobrevivir a los múltiples sobresaltos: “En la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos [...] el shock es la esencia misma de la experiencia moderna”.<sup>3</sup>

Del mismo modo, Lipovetsky se pregunta: “¿Alguna vez se organizó tanto, se edificó, se acumuló tanto y simultáneamente, se estuvo [...] tan atormentado por la pasión de la *nada*, de la tabla rasa, de la exterminación total?”<sup>4</sup> Existe entonces una paradoja pues a pesar de la necesidad de edificación debido a la destrucción masiva, lo único que queda es el sin-sentido. Es por eso que el sujeto se encuentra abrumado y fascinado por el vacío. Martine Renouprez menciona que: “L'ètré contemporain ne se comprend plus et n'y comprend plus rien, pris lui-même au piège [du] cynisme généralisé, mêlé d'indifférence et d'effroi”.<sup>5</sup> Y también afirma que estos problemas de las sociedades esquizoides resuenan en la escritura de Collobert, ya que ésta: “géométrise la morosité actuelle et la vacuité existentielle de la décennie 1970-1980”.<sup>6</sup>

El desplazamiento persistente de Collobert no solamente se debe a factores externos sino también a la constante búsqueda y pérdida de

<sup>2</sup> Pablo Zambrano Carballo, *Estudios sobre literatura y suicidio*, p. 174.

<sup>3</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 188.

<sup>4</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 34.

<sup>5</sup> Martine Renouprez, “La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide”, en *Cédille*, p. 174.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 172.

unidad, una tensión que se evidencia en voluntad de resistir, de seguir escribiendo; al mismo tiempo que un abismo se esparce en su interior y la arrastra a la indiferencia y resignación. Se puede hablar de una especie de simbiosis de vida y obra en donde está inscrita la omnipresencia de la muerte. *Meurtre*, una de sus primeras obras que fue rechazada por las ediciones de Minuit, se publica finalmente en 1964 en Gallimard, gracias al apoyo del poeta Raymond Queneau.<sup>7</sup> Ciertamente, *Meurtre* se inscribe dentro de lo que Lipovetsky denomina como la innovación modernista: “obras en contradicción con la armonía y el sentido, divorciadas de nuestra experiencia familiar del espacio y del lenguaje”.<sup>8</sup>

Estudiar este texto permite constatar de mejor manera la suspensión, la ambigüedad, y la presión entre el vacío, la vacuidad y un cuerpo que únicamente se afirma mediante el dolor, la angustia y la desfiguración. En *Meurtre* aún es viable percibir una especie de zona de indeterminación: “la lutte pour la survie semble d’abord encore possible”,<sup>9</sup> señala Martine Renouprez, mientras que sus obras posteriores reflejan cada vez más la imposibilidad del lenguaje ya que el espacio en blanco, el silencio y la muerte claramente van ganando terreno. Estos relatos cortos en prosa poética revelan un intercambio, un vaivén desmesurado entre un cuerpo a la par delimitado e invadido como espacio de otro y la posibilidad de exterminación y autoanulación; aspectos consecuentes de la unidad tiempo-espacio y condiciones sociales que implica la modernidad en la que el sujeto está desprovisto de experiencias colectivas.

En cada uno de los poemas en prosa que conforman *Meurtre* se difiere el sentido, resulta complicado encontrar una secuencia debido a la repentina mutabilidad del género en la voz poética y la ambivalencia del género literario, que dificultan la concatenación. No obstante, el hilo conductor podría ser la complicada relación con el Otro, una interacción marcada por el abandono, un modo de asesinarse mutuamente, constan-

<sup>7</sup> F. Morvan, *op. cit.*, p. 425.

<sup>8</sup> G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 93.

<sup>9</sup> M. Renouprez, “La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski...”, en *op. cit.*, p. 176.

temente. Las partes de los “relatos” aparentemente separadas, permanecen unidas al conformar el cuerpo de este poemario. Asimismo, en las secciones se plasma un cuerpo aislado, lleno de miedo y angustia pero que queda irremediamente enlazado con los demás, borrando así las fronteras mediante la persecución, la invasión. Pero también, en efímeros momentos, los cuerpos y objetos comparten tranquilidad y armonía. Renouprez considera a la despersonalización y la desrealización como aspectos importantes inscritos en la obra de Collobert<sup>10</sup> y que pueden percibirse en los cuerpos representados en *Meurtre* esto es: “sentirse ajeno e irreal respecto a uno mismo y a los entornos. Es posible observar estos elementos en las descripciones de ver, caminar y en la distorsión del espacio-tiempo”.

Desde las primeras líneas, se evidencia un ojo que ya no sabe qué es lo que en verdad ve y afronta, si el vacío o un paisaje lejano. Paralelamente, este ojo tiene la potencia de hacer nacer decoraciones escogidas, deseadas, que bien podrían ser “la toile de fond de sa vie”.<sup>11</sup>

Este ojo puede adivinar y atravesar las cosas, tiene el poder de transformar la realidad: “Ces rêves d’espace, inventés par l’œil pour accepter le séjour difficile et diminuer l’écart entre nous et les moyens, entre nous et ce qui arrive”.<sup>12</sup> Hasta cierto punto, se instauran estos espacios como fugas y mecanismos de defensa contra lo desconocido e insoportable. En este sentido, retomando a Freud, Benjamin plantea que cuando el sujeto queda expuesto a múltiples estímulos en donde “la amenaza de esas energías es la del shock”,<sup>13</sup> es decir, el sobresalto continuo, la conciencia interviene. Se trata de un adiestramiento que sirve de escudo al trauma. Freud estudiaba los sueños recurrentes de los soldados, neurosis que originaba la guerra y los campos de batalla; siguiendo esa línea, Benjamin recalca que esta defensa se ha generalizado. En *Meurtre*, la voz poética

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>11</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Iluminaciones II*, p. 130.

funda estos espacios-sueños, hay un traslado continuo del espejismo a la realidad en donde los límites se difuminan.

Sin embargo, la distorsión no siempre funciona debido a que su deficiencia también puede crear pánico, a veces no dura o se acepta como amparo porque, aunque la mano intente ayudar al distender el párpado para que el ojo se agrande, la visión solamente deviene más brumosa. Por eso la primera aparición del pronombre “nosotros”, en el texto de Collobert, denota la imposibilidad de ver en conjunto: “Nous continuons à ne pas voir, dans le rayon du soleil la tendresse, si douce, qui monte vers nous”;<sup>14</sup> se expone así una incapacidad de captar lo que se siente que separa al sujeto del entorno e impide su reconocimiento.

De la misma forma, se retrata una tal aceleración que hace que el ojo se abisme y se dañe, siendo incapaz de reconocer tantas transformaciones y metamorfosis gigantescas. Pareciera que no hay ni el espacio ni el tiempo de habitar sino únicamente la demanda de una adaptación sin comprensión en la que no hay un verdadero asimilar. En su libro sobre Walter Benjamin, Susan Buck-Morss menciona que: “responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia”.<sup>15</sup> Se trata de un ojo que no sólo ve, sino que también crea debido al desbordamiento producido por la violencia de las mutaciones y choques: “Los ojos aún ven. Bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado, y no registran nada [...] la concurrencia de la sobreestimulación”.<sup>16</sup>

En *Meurtre* surgen sentimientos de pequeñez y desolación: “et à quoi se raccrocher quand on ne reconnaît plus ni ses propres mains, ni son propre corps”.<sup>17</sup> La desesperación desemboca en una indiferencia que convierte a las personas en “*magiciens douloureux*”, una especie de autómatas que sufren, pero se resignan con esos espacios inventados y así intentan sobrellevar la existencia. Pero estas ensoñaciones a menudo se

<sup>14</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 188.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 132.

tornan en pesadillas, pues al no haber un entrenamiento incesante frente a tantas innovaciones y cambios, lo que se instala es el terror.<sup>18</sup> Aun cuando la conciencia trate, no logra erradicar del todo el daño, puesto que se trata de una supuesta esterilización. Benjamin señala: “Que el shock quede apresado, atajado [...] por la conciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia”.<sup>19</sup>

Dicho de otro modo, es una “filigrana de la reflexión” y cuando no hay una verdadera huella que conecte con el pasado, el sujeto queda despojado de experiencia y únicamente se conduce en su instinto de conservación, carente de denuedo; es a lo que se refiere con vivencia.

Caminar refleja el desprendimiento; Renouprez lo describe de la siguiente manera: “le climat [...] est celui de l'érrance, de la marche mécanique, sans but, de la délocalisation de l'être”.<sup>20</sup> Es un andar que nada tiene que ver con la voluntad; son los pasos que presagian la caída y lo único que queda es esperar el olvido absoluto, como lo señala Collobert: “le dépouillement jusque à rien, la dépossession de soi qu'est l'oubli, le repli”.<sup>21</sup> Como resultado de las innumerables impresiones e impactos, las respuestas son embrutecedoras en su intento de defender. Pereyra define esta consecuencia como “La hipersensibilidad [que] conduce al colectivo a deambular sin fijar la atención ni reflexionar sobre el entorno que lo rodea. En ese marco, el cuerpo se vuelve vulnerable, los órganos se disocian y el sentido se fragmenta”.<sup>22</sup> De ahí la dislocación de la voz poética en *Meurtre*, de las continuas alteraciones en su percepción y las distorsiones de los entornos descritos. En otras palabras, la hipersensibilidad se debe, en primer lugar, a una exposición a numerosos choques que resultan extraños al organismo y, por consiguiente, se dan reacciones exageradas o excesivas que suelen atolondrar para finalmente insensibilizar.

<sup>18</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>20</sup> M. Renouprez, “La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolki...”, en *op. cit.*, p. 172.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>22</sup> Guillermo Pereyra, “El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin”, en *Redalyc*. <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4217/421757148002/index.html>>.

La desmemoria no viene en el momento deseado ni tampoco alivia completamente; la voz poética expresa dificultad para recordar todas las historias que le han sucedido, exponiendo así que ya ni si quiera la conciencia sirve de neutralizador. El dolor no disminuye porque el cuerpo no graba ni se endurece gracias al tiempo y práctica; incluso se intenta comparar el registro con una especie de alimento que podría llegar a ser útil pero la angustia emocional sólo se intensifica y el dolor físico se vive nuevo y potenciado. La repetición de acontecimientos dolorosos ya no es factible; se pone de relieve que los recuerdos destructores que pasan por la conciencia constituyen parte de la memoria voluntaria. El registro consciente de recuerdos es simple acumulación y no deja huella duradera. En este sentido, Benjamin señala que: “Ésta es la ‘*mémoire volontaire*’, un recuerdo voluntario; lo que pasa con ella es que las informaciones que imparte sobre el pretérito no retienen nada de este”.<sup>23</sup> Así, la conciencia falla en su inmunidad al no haber una verdadera sedimentación.

Es como si en esta “course de vitesse”<sup>24</sup> se estuviera siempre en un presente encarcelador y, en *Meurtre*, la voz poética expresa: “Je suis né d’aujourd’hui, si l’on peut dire, mais les miroirs accusent déjà une bien grande vieillesse”.<sup>25</sup> Todo es siempre nuevo y obsoleto y, sin embargo, el tiempo no se detiene, el cuerpo lleva su marca y, por tanto, la fatiga. Igualmente, el espacio lo siente como un sofocamiento: “Les choses, si près de moi, qui m’entourent, m’ènferment en une prison”.<sup>26</sup> En este sentido se puede hablar de ciclos infernales carentes de recuerdos, que podrían llegar a apaciguar y amortiguar, ser una herramienta contra el martirio, pero eso ya no es una opción. El tiempo y espacio son hostiles y evocan una y otra vez el infierno: “Des cuisses chaudes. Tout ici est mouillé. Tout participe au temps chaud. Je m’amollis dans la sueur,

<sup>23</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 126.

<sup>24</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 106.

l'abrutissement".<sup>27</sup> De esta manera, el cuerpo se encuentra inmerso en un calor y ambiente completamente abrumadores.

El malestar y la enfermedad no son únicamente internos, la desfiguración del espacio-tiempo se refleja, se encarna, y el cuerpo observado atestigua cambios. La voz poética expone en varias ocasiones cuerpos sometidos a múltiples torturas y que experimentan un cansancio descomunal. Asimismo, alude a la aparición de una marca en la cara que parece ser signo de una condena, se vuelve objeto de miradas extrañas y las deformaciones se acentúan cada vez más, se expanden o se retraen. A menudo, la voz poética constata cambios: su altura, su boca, sus manos y dedos: "J'ai l'impression que mon corps se détend, se délie dans l'obscurité, que la marque s'atténue, s'amenuise".<sup>28</sup> Por ello, confiesa que la enfermedad se convierte en su identidad, para la que no existe cura y aunque la marca deviene más nítida y profunda, todo es indescifrable. A pesar de que esta relación conflictiva subraya un sentirse ajeno, indudablemente hay una interacción en donde el ojo interior se topa con el exterior y no dejan de afectarse.

Según Vespucci, existe en la época moderna "una crisis de la percepción como resultado del proceso de industrialización, que acelera y fragmenta el espacio".<sup>29</sup> En *Meurtre*, la voz poética está sumergida en numerosas crisis, pero, después de la persecución y antes de que se renueve el ciclo, se evocan también momentos de calma:

Je reste pendant plusieurs jours dans un état proche de l'engourdissement.  
Je ferme les yeux, assis sous le soleil, appuyé contre un arbre en face  
du labyrinthe. J'ai peut-être ainsi l'air de sommeiller, et pourtant en  
réalité, je perçois les moindres mouvements de l'air, le vol d'un insecte

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>29</sup> Guido Vespucci, "Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock", en *Scielo*. <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a11.pdf>>.

te, [...] Durant ces jours d'apaisement, je prends toujours la résolution de ne jamais plus fuir.<sup>30</sup>

En este estado breve de tranquilidad y seguridad es posible cerrar los ojos, sentir el sol y el aire y aunque pareciera una ensoñación, es todo lo contrario, se trata de un momento en el que la realidad no representa peligro ni dolor, se puede percibir todo sin necesidad de la ilusión o el sueño. La voz poética se halla enfrente del laberinto y eso no la perturba más, puesto que se encuentra verdaderamente presente, en relación armoniosa con el ambiente.

Además, los sentidos ya no padecen alteraciones, sino que se avivan y conectan gracias a la percepción, que pareciera terminar con el tiempo infernal, pero, como indica Buck-Morss: “La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado”.<sup>31</sup> Entonces la voz poética siente deseo de detener la fuga en este paso a la experiencia. Al respecto, Benjamin recalca que “cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo”.<sup>32</sup> Y para que suceda este proceso en donde se rompe el escudo y hay remembranza debe haber una transmisión entre el pasado y el presente, lejanía y cercanía, entre el individuo y lo colectivo. Collobert ilustra así la importancia de la narración y la comunidad: “Redire tout, et enfin ne plus raconter. Se rappeler tout ce qui s'est passé, mais pas comme ça. Tout devient flou, tellement inexact. Plus d'aventure, pas de récit”.<sup>33</sup> Al restablecer la narración como un acto oral y colectivo se rompería con la repetición, con el efecto espejo de la automatización.

Lamentablemente, en *Meutre*, la inquietud y el miedo resurgen más poderosos y la huida se reactiva: “Je fuis. Chaque jour je prends la for-

<sup>30</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 35.

<sup>31</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 189.

<sup>32</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p.128.

<sup>33</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 97.

me d'un départ".<sup>34</sup> Y pronto el terror recae en una mecanización y una anestesia, en cualquiera de uno de esos pasos del andar por andar: "Nous perdions pied dans l'espace, vide parfois, et sans limite".<sup>35</sup> La desesperanza cotidiana se mezcla con el estado de ser siempre una partida, que en cualquier momento desemboca en una caída, revelando así un espacio profundo y sin localización posible. La decepción del sujeto moderno es parte del resultado de la inversión del "sistema sinestésico", de acuerdo con Buck-Morss: "Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema *anestésico*".<sup>36</sup> En lugar de una interconexión de percepciones y vías sensoriales internas y externas, se establece una parálisis que insensibiliza y preconiza una neurastenia generalizada.<sup>37</sup>

La voz poética asemeja este sentimiento con el estar lejos de casa, en un país extranjero, en una región desértica o en la más grande miseria. ¿Cómo adoptar o habituarse a esta vida dado que conformarse no es sencillo?, a lo mejor hay otra posibilidad, una salida, quizás sería mejor "bien s'arrêter de marcher".<sup>38</sup> El cuerpo, ahora adormecido y entumecido, se cuestiona sobre si vale la pena continuar caminando, pues en todo lo que repara es imposibilidad incluso su voz ya no da para más. Pero ¿cómo callar esa voz interior que se asimila a un golpeteo incesante y que en el exterior ni siquiera es grito, sino un gemido sin fuerza ni eco?

El problema de la voz y la palabra, lo interno y externo se manifiesta cuando le es imposible verbalizar su propio nombre: "Je n'arrive pas à l'articuler. Je bafouille désespérément à chaque fois que l'on me pose la question, aussi les gens me demandent-ils presque toujours de le répéter.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>36</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 190.

<sup>37</sup> Buck-Morss sugiere que uno de los principales "remedios" contra la neurastenia, desde el siglo XIX, ha sido el uso de drogas (*ibid.*, pp. 191-194).

<sup>38</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 27.

C'est pour moi quelque chose d'insupportable [...] Pourquoi suis-je ainsi désarmé".<sup>39</sup>

De este modo, su nombre se convierte en otro obstáculo, y aunque en su interior lo sabe no le es posible presentarlo, comunicarlo. Ante la demanda insistente se crea una lucha desde adentro pues conoce la importancia de nombrarse ante los demás y por eso se concibe despojada. La voz simplemente ya no responde a su singularidad, es decir, paradójicamente esta voz cortada hace eco de su no reconocimiento, de su incapacidad de comunicarse, de su no-ser. Y aunque todavía logra escuchar el llamado del Otro simplemente ya no puede asistirlo: "Tu m'appelles. J'entends. Mais pour répondre, je n'ai plus de voix, ni pour moi, ni pour toi [...] je ne sers plus à rien, à rien".<sup>40</sup> Al no existir una posibilidad de respuesta declara resignada su estado desvalido.

Sin un mutuo entendimiento y reconocimiento en donde la voz se pierde y el espacio no tiene una dimensión precisa, evidenciando la insignificancia de los individuos, se complica la oportunidad de instaurar redes y por lo tanto la voz poética declara: "Il est impossible d'établir des rapports relatifs entre nous [...] je refuse parfois et nous nous enfermons dans un mutisme, un silence qui crie [...] les nouvelles histoires ne sont pas pour nous".<sup>41</sup> Debido a esta ruptura lo que queda es un silencio que encapsula y que expresa una falta de interés, no hay deseo de seguir y buscar una especie de consuelo o esperanza en nuevas historias. Es un silencio tan abrumador y pesado pero que probablemente es la única identificación que le queda, un espejo en donde se refleja ese desierto, esa nada interior: "son écho à soi".<sup>42</sup>

Lipovetsky subraya que el desierto designa "la figura trágica [...] fin y medio de la civilización [en razón de] la reflexión metafísica sobre la nada".<sup>43</sup> En *Meurtre*, una y otra vez se evocan imágenes relacionadas con

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>43</sup> G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 34.

la figura del desierto: océanos, viento y aves que se retiran dejando únicamente montones de arena, silencio y un malestar: “Je deviens soif, uniquement, totalement”.<sup>44</sup> El entorno desértico refleja cómo el interior y exterior están atravesados por el vacío, se pone de relieve una vida agostada e indolente, en la que el silencio se expande y seca todo fruto y posibilidad. A propósito de esto, Renouprez indica que la poesía del siglo XX está marcada por una invención de sí a partir de la nada que se debe en gran parte a la herencia de Mallarmé: “le silence est l’ultime dimension de cette poésie, et peut-être sa profonde fin”.<sup>45</sup>

Perdida, desconectada y convertida en una especie de sombra, la voz poética vislumbra una salida que posiblemente sólo está a unos pasos: “il faut que j’avoue une préférence fort coupable pour un chemin qui se trouve à quelques pas de moi”.<sup>46</sup> Este camino es la muerte, la autoanulación, una inclinación que no deja de estar libre de culpa pero que es bastante tentadora después de estar en un laberinto que se bifurca en agonía e indiferencia: “un pas à faire pour en sortir de ce monde, entrer dans cette voie imprévisible, et peut-être finalement en sortir ou se perdre à jamais”.<sup>47</sup> Aunque este camino signifique una total incertidumbre, es más atractivo; o mejor dicho, parece menos tormento que el sentirse atada a un bucle de desinterés mezclado con dolencias, esto es, un vivir enteramente la enfermedad y los síntomas que se activan y fortalecen, que son consecuencia de enfrentarse al peso del vacío. Y aunque pueda ser una vía de salida o un perderse para siempre por lo menos es algo diferente y definitivo.

La autoanulación aparece entonces no sólo como un acto violento sino como una probable liberación del sufrimiento y del hastío, una fuga del círculo infernal. En gran parte la falta de experiencias permite que el

<sup>44</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 38.

<sup>45</sup> Jaques Borel, *apud* M. Renouprez, “Une crise de la modernité en poésie: de l’impuissance de Pierre Reverdy à l’autoannulation de Danielle Collobert”, p. 2.

<sup>46</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 33.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 36.

suicidio y la exterminación del Otro sean de las principales opciones en las sociedades. Susan Buck-Morss destaca que:

La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar ‘en contacto’ con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación [...] quien ya no quiere hacer una experiencia [...] no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal.<sup>48</sup>

Las últimas consecuencias pueden llegar a ser catastróficas al no existir ningún tipo de respuesta o reconocimiento. Benjamin fue una de las numerosas víctimas justamente de esa indistinción y de la falta de comunidad que pondera el fascismo, de la concentración de la violencia y de la implantación del miedo y desconfianza hacia el Otro. De ahí que una de sus preocupaciones concerniera lo que Buck-Morss denomina como: “la crisis en la experiencia cognitiva causada por la alienación de los sentidos [ya que] hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con placer”.<sup>49</sup>

Si bien la idea de la muerte se asemeja a un imán que denota una escapatoria o un hundirse decisivo, hay algo que no termina de atraer a la voz poética porque, a pesar de todo, el malestar es su único motor: “Il faut encore, encore longtemps, témoigner qu’il n’a pas de fin à ce tourment. C’est lui qui m’entraîne, m’emporte”.<sup>50</sup> Es precisamente ese retorno del dolor que permite la energía de la aún vida, a veces parece que está desprovista de estímulo, pero luego el impulso surge como remolinos que la movilizan pese a su inclinación hacia el suicidio. Con todo y que su voz propia la desconcierta hasta el punto de querer cortarla de una vez por todas, también es la que la incita a seguir, a retomar el andar errante: “Je

<sup>48</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 231.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>50</sup> D. Collobert, *op. cit.*, p. 108.

voudrais enfin [la] cesser [...] mais indé racinable elle frappe mes tempes “marche, continue, continue, encore, marche, continue”.<sup>51</sup> Se trata de una voz interna que atormenta, que fatiga y desespera, pero que está completamente enraizada y no se deja callar ni extirpar, que no cede fácilmente y renace con terquedad.

Ciertamente la muerte supone una especie de epílogo, de conclusión; sin embargo, la voz poética admite que incluso escribir la palabra fin se vuelve extremadamente complicado: “Lorsqu’on n’a pas appris, jamais à écrire ce mot-là”.<sup>52</sup> En otras palabras, contemplar el fin como un centro o algo anhelado no es lo usual ni lo enseñado. Aunque signifique una oportunidad y a veces la voz poética quisiera hundir el cuerpo entero, la mayoría del tiempo la indiferencia y la monotonía no permiten este escape: “Ça manque souvent [...] d’extrémisme [...] on voudrait y mettre [le] corps, tout entier, s’y plonger, mais il n’y a pas de quoi le faire, pour ainsi dire jamais”.<sup>53</sup> Nunca se da el momento y por eso lo que prima es la ambivalencia y la pesadumbre, los cuerpos representados en *Meurtre* ni siquiera logran hallar la fuerza para ir, adentrarse hasta el final, ni eso vale la pena. De este modo, el cuerpo se encuentra suspendido en una zona de indeterminación, esperando a que el ciclo recomience, para volver a sufrir y recaer en la apatía. Pero, como ya se mencionó, igual hay momentos agradables que se desvanecen por el renacer del miedo; no obstante, éstos subrayan la posibilidad de una relación diferente con los demás, el entorno y consigo mismo.

Por lo tanto, todavía hay cierto deseo y necesidad de verse y estar en conjunto: “Je vivais avec son souvenir. Je disais nous”.<sup>54</sup> En consecuencia, la voz poética se aferra al recuerdo del Otro y por eso busca integrarse violentamente en él, persiguiéndolo y observándolo casi obsesivamente, pero al final lo que más lamenta es la separación: “On s’est perdu dans la

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 108.

foule. D'abord nous nous tenions par la main [...] car nous n'avons plus retrouvé nos mains [...] Je l'avais dans mes bras nue" "Je souffre qu'on t'emporte".<sup>55</sup> El encuentro con la multitud se da como un choque sin reparo, que tal vez aparta para siempre el entrelazar, dejando únicamente una imagen fugitiva de lo que probablemente fue, según la voz poética, un último viaje.

El contacto con la multitud es otro aspecto generalizado que Benjamin destaca a propósito de la vida en las ciudades modernas. Todo se torna en movimiento perenne e imágenes de desaparición. En *Meurtre* se expresa ese encuentro con la masa como un combate peligroso: "La foule va et vient. Parfois tous vont dans le même sens en criant les mêmes mots. Parfois aussi, ils deviennent menaçants".<sup>56</sup> La amenaza que representa la multitud acentúa al transeúnte como la figura que sugiere Benjamin: un luchador que se abre camino. En las líneas de Collobert el caminar es una especie de protección pues si alguien se detuviera podría haber una exterminación inconsciente: "Je suis si bas, si près de terre, si ramassé [...] qu'ils pourraient presque me piétiner [...] je serai perdu ainsi à l'intérieur de la foule, repris par eux".<sup>57</sup> Es así como la voz poética tiene que continuar sin poder detenerse para asimilar su pérdida o buscar a su amor extraviado o, mejor dicho, arrancado. En palabras de Benjamin es: una despedida para siempre, porque las relaciones dentro de este caos sólo pueden ser a última vista.<sup>58</sup> Así, la voz poética se pregunta dónde podría estar esa otra persona y concluye que seguramente también está dentro de la amorfa multitud, pero aun así sus caminos ya no se cruzarán.

Finalmente, el cuerpo suspendido representado en *Meurtre* desvela un trance en el sentido de momento crítico y de combate, en el que la muerte asecha, atormenta y está a sólo unos pasos. Conociendo la vida de Collobert, se puede hablar de una interconexión entre escritura y vida. A pesar de la

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 94 y 104.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>58</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 140.

posición equidistante de la voz poética entre el dolor y el vacío, se revela la importancia de la reminiscencia, de la percepción y de la experiencia comunicable y conjunta. Ante la vivencia moderna y los sobresaltos es necesario hacerse un abrigo mediante lo colectivo. Como bien menciona Susan Buck-Morss: “En esta situación de ‘crisis en la percepción’, ya no se trata de educar al oído no refinado [...] sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación [...] sino de restaurar la ‘perceptibilidad’”.<sup>59</sup> Una de las reflexiones que surgen a partir de la lectura y análisis de *Meurtre*, que valdría la pena ampliar, es ¿cómo sería posible restablecer el lazo o prolongar esa sensación de reposo?, en otras palabras, ¿cómo reconstruir esa relación e instaurar una que no esté atravesada por el abandono sino que se funde en un reconocimiento más allá del dolor, en donde las vidas ya no sean suplicios?

<sup>59</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 190.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1972.
- BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. de Mariano López Seoane. Buenos Aires, Interzona, 2005.
- COLLOBERT, Danielle, *Œuvres I. Meurtre, Dire I-Dire II, Il donc, Survie*. Nota biográfica de Françoise Morvan. Introd. de Jean-Pierre Faye. París, P.O.L., 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendax. México, Anagrama, 2017.
- MORVAN, Françoise, “Notice biographique”, en Danielle Collobert, *Œuvres I*. París, P.O.L., 2004, pp. 423-430.
- PEREYRA, Guillermo, “El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin”, en *Redalyc*, núm 16, pp. 7-45. <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4217/421757148002/index.html>>. [Consulta: 10 de marzo de 2021].
- RENOUPREZ, Martine, “La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide”, en *Mises en littérature de la folie*, Çédille, vol. 7, 2017, pp. 171-192.
- RENOUPREZ, Martine, “Une crise de la modernité en poésie: de l’impuissance de Pierre Reverdy à l’auto-annulation de Danielle Collobert”, en *Relief*, vol. 11, núm. 2, 20 de diciembre de 2017, pp. 1-14.
- VESPUCCI, Guido, “Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock”, en *Scielo*, núm. 13, pp. 253-272. <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a11.pdf>>. [Consulta: 3 de marzo de 2021].
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo Luis, *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla, Ediciones Alfar, 2006.

## “Ce tas humain garde un semblant de corps”. Apuntes sobre el cuerpo en *Sonnets de la mort* y *Le poème des morts* de Bernard Noël

MARIO ALFONSO ALVAREZ DOMÍNGUEZ  
Univiversitéde Lille\*

Como el marqués de Sade, Antonin Artaud y Georges Bataille, Bernard Noël es un escritor del cuerpo. Su vena literaria está atravesada por éste, surge de él y se inscribe en una corriente fenomenológica de la historia de la literatura. Como lo muestra el título de su primer ensayo del segundo volumen de sus obras, esta elección poética es también de orden político.<sup>1</sup> La carne y los órganos, el cuerpo y sus poderes se oponen a los diferentes discursos religiosos y racionalistas que intentan ocultarlos desde hace siglos. Por un lado, la razón ilustrada produce mentes enciclopédicas desprovistas de cuerpo, si acaso, le conviene apenas tener una mano de obra calificada para su industria. Por el otro, el catolicismo se empeña en salvar almas de pecadores, pero niega, oculta y castiga la “prisión del alma”, de donde surge el espíritu que le interesa reformar. Por tales motivos, el cuerpo y todas sus partes aparecen con regularidad en la obra de Bernard Noël; se muestran en distintas facetas –desde las más perversas hasta las más orgánicas–, así que no resulta extraño encontrar imágenes anatómicas, eróticas y pornográficas en sus libros. En última instancia, esta conciencia corporal proveniente de la fenomenología deviene, en el quehacer literario del autor francés, en conciencia política: es un acto de rebelión en contra de la mentalidad dominante. El poeta utiliza entonces diversas palabras ligadas al cuerpo, particularmente a la boca y a la lengua, para oponerse a los discursos citados. Así lo expresa Stefano Agosti en un ensayo liminar de *La Chute des temps*:

\* Univ. Lille, ulr 4074 – cecille – Centre d’Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France.

<sup>1</sup> Cf. Bernard Noël, “La politique du corps”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II*, pp. 9-17; “La langue du corps”, en *Treize cases du je*, pp. 131-150.

Les mots ayant trait à la corporalité se trouvent associés non seulement aux éléments tirés du champ sémantique du langage, mais aussi à ce qui précède le langage: le souffle, la respiration qui préside à la pulsion phonatoire de la bouche et de la langue ('bouche' et 'langue' sont deux mots-pivots du poème, et même, on peut le croire, de l'opération poétique en général de Bernard Noël).<sup>2</sup>

Aunado a este elemento constitutivo de la poética noeliana, se puede hablar de otras características suyas. De acuerdo con las palabras introductorias de Fabio Scotto, quien dirigió la publicación de las memorias de un famoso coloquio sobre nuestro escritor, los rasgos más relevantes de su trabajo literario son los siguientes:

1) la *poéticité* profonde de tous ses écrits par-delà toute distinction de genre; 2) la difficulté objective [...] de classer la plupart de ses livres dans un *seul* genre littéraire, du fait même de son projet transversal d'écriture, où le vers est souvent mêlé à la prose [...]; 3) la valeur politique de ses textes, expression d'une révolte profonde contre toute tentative de soumettre la pensée et l'expression.<sup>3</sup>

Este análisis comprende únicamente dos libros de poemas, *Sonnets de la mort* y *Le poème des morts*, pero la mención de dichos elementos sirve para dar una idea general de la compleja escritura noeliana. Además, en la citada introducción al libro de memorias, Scotto señala que el poema es el lugar de una investigación lírica donde se percibe la relación entre el vocablo y su imagen mental.<sup>4</sup> Esto quiere decir que, en el espacio del poema, no sólo se vuelve tangible la materialidad de las palabras sino también su sentido. Ambos elementos entran en tensión y permiten una

<sup>2</sup> B. Noël, *La Chute des temps*, p. 271.

<sup>3</sup> Fabio Scotto, "Introduction", en *Bernard Noël: le corps du verbe*, p. 13.

<sup>4</sup> "Le poème est le lieu d'une investigation lyrique de l'organique corporel, ainsi que de la relation secrète qui lie la naissance du mot à l'élaboration mentale de l'image dans l'aventure de la nomination" (*ibid.*, p. 9).

concepción distinta, una interpretación poética de las imágenes surgidas en este lugar. Noël plantea lo anterior en estos términos:

Un mot en soi n'est qu'un mot réduit à ses attaches. Le même mot dans un poème est à la fois le même et autre. Il n'est d'ailleurs là que pour se lever de lui-même (ou bien pour faire retour sur soi et dévoiler son origine). Toujours, la *poéticité* nous entraîne à dévoyer la littéralité du poème au profit d'une interprétation idéale.<sup>5</sup>

Como se verá más adelante, el poema en la obra de Bernard Noël es el lugar donde las palabras transmigran, se acercan o se alejan del significado que comúnmente se le asocia, y crean imágenes poéticas sin parangón en el campo literario francés. Una de las hipótesis de este trabajo es que el poema noeliano establece una distancia crítica entre palabras e imágenes; con ella cuestiona los discursos hegemónicos que saturan las representaciones y que atraviesan sus significados. De esta manera, la expresión verbal gana en sentido, a pesar de la pobreza de su estado actual, y se evita la monopolización de nuestros espacios y actividades mentales.<sup>6</sup> La representación corporal analizada en los dos libros de Noël servirá para dar cuenta de lo anterior con mayor detalle.

Por un lado, los *Sonnets de la mort* son once composiciones cruentas que de soneto sólo tienen el nombre, pues la extensión del verso es corta y variable. Los poemas carecen igualmente de elementos que ayudarían a identificarlos bajo un concepto rígido de esta forma clásica. Denominar soneto lo que no lo parece puede plantearse más como un gesto poético –y, por ende, político– que como una carencia o falta de pericia. Así pues, mientras el concepto tradicional de esta forma contempla catorce versos

<sup>5</sup> B. Noël, "La castration mentale", en *L'Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 435.

<sup>6</sup> Cf. B. Noël, "Réponse", *ibid.*, pp. 188-189 y "L'espace du poème", en *La Place de l'autre. Œuvres III*, p. 774, donde dice: "Désormais, l'abus de langage fait partie du système du pouvoir car il est devenu son instrument pour abolir toute contestation en appauvrissant la langue, en réduisant l'éducation et en occupant l'espace mental par les médias afin d'éliminer conscience et pensée".

de arte mayor, el soneto noeliano emplea los de arte menor y contiene uno más para sumar al final quince versos por composición.

Ahora bien, es posible que esta decisión poética emane de sus reflexiones sobre el espacio del poema, puesto que en ellas esboza una especie de crítica de esta forma clásica:

Des formes fixes comme la sextine ou le sonnet déterminaient un espace dont on peut décrire les dimensions: nombre de vers et de syllabes, succession des rimes et des strophes... Ce faisant, on était plus sensible aux contraintes qu'à l'espace qu'elles construisaient. [...] Imaginez un espace 'sonnet' qui aurait engendré la forme du même nom puis qui aurait disparu en elle sans qu'on puisse retrouver son rôle formateur, de telle sorte qu'on raisonnerait désormais à partir d'une conséquence ayant fait oublier la cause.<sup>7</sup>

De esta manera, Noël se deshace de la forma fija –o más bien de sus restricciones– y conserva, al igual que su nombre, el espacio que ésta ha creado. Al espacio de reciente configuración, habría que añadirle lo que, en términos de Agosti, se denomina el *souffle coupé*, experimentado en la lectura.<sup>8</sup> Producido por el desfase frecuente entre las escansiones rítmicas y las unidades sintácticas, el *aliento entrecortado* propone un ritmo de lectura sincopado que tiende, empero, a buscar el encabalgamiento entre los versos. Agosti concluye que el *souffle coupé* es el ritmo corporal del texto que, a su vez, remite al fenómeno de la pérdida del aliento. De ahí que sea necesario aprender a respirar visualmente en la página.<sup>9</sup> Es

<sup>7</sup> B. Noël, "L'espace du poème", en *La Place de l'autre. Œuvres III*, p. 747.

<sup>8</sup> Cf. Stefano Agosti, "Epílogo", en B. Noël, *La Chute des temps*, p. 270.

<sup>9</sup> El poema nos hace respirar de otra manera en la página, nos permite mirar distinto las palabras. "Nos yeux nous font respirer de la vue comme, dans un autre circuit, nous respirons de l'air. Cette respiration visuelle assure notre communication avec le monde mais elle permet aussi au pouvoir d'empoisonner notre mentalité par le même canal. Toujours s'agit en nous une contradiction qui tantôt nous fortifie, tantôt nous fragilise si nous n'en faisons pas l'arme de notre résistance. Sentir et savoir cela est la base de la politique du corps" (B. Noël, "Loutrage aux mots", en *L'Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 17).

decir, leer con atención las palabras ahí presentes, pues seguramente dicen más –poéticamente– de lo que expresan literalmente.

En los siguientes versos se puede observar el efecto de lectura provocado por la ruptura de la sintaxis: “ceux qui pan pan / récoltent un trou leur / intériorité”;<sup>10</sup> “c’est pas qu’on soit méchants / arrête ton silence à la con et fais-toi / raison”.<sup>11</sup> En estos ejemplos, la dislocación sintáctica puede considerarse como una variación del *souffle coupé* –incluso de su pérdida–, pues lo que el blanco separa en ambos casos es un elemento de primer orden para la preservación del aliento vital: la interioridad, por un lado, y la razón, por el otro. En consecuencia, la desarticulación de la sintaxis entre los versos evoca la dislocación del sujeto en un contexto de violencia como el recreado en el libro.

El tema ya se deja entrever desde el título y con el comentario de estos primeros ejemplos. Se trata de las víctimas de tortura y del desmembramiento de cuerpos, ya sea en contextos de guerra o de dictaduras militares. Decir el horror, nombrar lo innombrable es lo que está en juego en las pocas páginas que componen este libro.<sup>12</sup> En los siguientes versos es perceptible la violencia con la que Bernard Noël da cuenta de la violencia –invisible con frecuencia en el pasado– sufrida por las víctimas de la tortura, y explícita sobre todo la ejercida en contra de sus cuerpos:

[...]  
cordeau cou  
entravé comme un porc  
couinant de rage et d’horreur  
ils le traitent au fouet

<sup>10</sup> B. Noël, *Sonnets de la mort*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23. La expresión *se faire raison* es un poco oscura en este contexto, ya que puede tener varios sentidos (dar la explicación de un fenómeno, reparar una ofensa, terminar una acción en contra de alguien más, hacerse justicia por sus propios medios y brindar por alguien más); incluso podría confundirse con “se faire une raison” (resignarse).

<sup>12</sup> Cf. Florence Trocmé, “(Note de lecture) Sonnets de la mort”, en *Poezibao, l’actualité éditoriale de la poésie*. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/07/sonnets-de-la-m.html>>.

avec trop de vie encore  
gonflées les jambes pattes énormes  
ils éteignent leur cigarette dessus  
tous les bourreaux font la fête  
frappent fracassent fracturent.<sup>13</sup>

Aunque la imagen de la cuerda al cuello hoy en día puede remitir a la famosa fotografía de Abu Ghraib,<sup>14</sup> resulta imposible ligarla con algún evento particular. De hecho, ningún soneto del libro permite distinguir referentes extralingüísticos para anclar sus violentas imágenes en un momento histórico preciso.<sup>15</sup> La analogía del maltrato refuerza la idea de un sujeto descompuesto, pues pierde su dignidad humana; chilla como puerco, tiene patas enormes, incluso se le marca *al rojo vivo* con el cigarro, como a las bestias. Además, dice Noël en otro libro: “La parole et le souffle, c’est tout un dans la gorge”,<sup>16</sup> por lo que los sonidos animales, provocados por la soga en el cuello, harían evidente la pérdida del aliento y de la palabra, es decir, de una parte esencial del sujeto: la tortura del cuerpo es, obviamente, deshumanizante.

El horror está presente en todo el libro, no se termina al cabo de unos versos. Al contrario, amenaza en todo momento al lector con imágenes violentas. Los cuerpos vulnerados de las víctimas estremecen el cuerpo vulnerable de cualquier lector: “voir entendre” la tortura, es-

<sup>13</sup> B. Noël, *Sonnets de la mort*, p. 17.

<sup>14</sup> Se trata de una fotografía tomada entre octubre y diciembre de 2003 donde un prisionero iraquí tiene amarrado al cuello una correa que sostiene una mujer del ejército de los Estados Unidos (cf. Susan Sontag, “Regarding the Torture of Others”, en *The New York Times Magazine*, 23 de mayo de 2004; asimismo, Dominique Fourcade, *En laisse*, pp. 37-50).

<sup>15</sup> Como se mencionará más adelante, existen eventos históricos que funcionan como punto de inflexión en la obra literaria de Noël y que permiten esbozar una relación entre dichos eventos y las imágenes poéticas de este libro. La postura del autor francés, empero, se opone a esta relación porque comenta que “La métaphore et l’image poétique ont travaillé à défaire tout le système de références, qui attachait les mots aux choses, et qui servait de justification au langage” (B. Noël, “L’espace du poème”, en *La Place de l’autre. Œuvres III*, p. 723).

<sup>16</sup> B. Noël, “Le chemin de ronde”, en *Treize cases du je*, p. 109.

cribe Noël, “*sont le premier supplice*”.<sup>17</sup> Por esta razón, se pueden contemplar dos víctimas de la violencia de la imagen. Primero, la persona torturada, cuyo cuerpo se representa en el poema. Segundo, el lector, cuya mente es dominada por las representaciones sanguinolentas.<sup>18</sup> Para el autor francés, el horror no se puede localizar “ni aquí ni allá”, tampoco en el presente o en el pasado. Así lo concibe nuestro poeta: “L’horreur nous menace toujours: qu’elle se soit accomplie ne l’a pas exorcisée, au contraire. Et son oubli est aussi dangereux que son exercice”.<sup>19</sup> En otros términos, decir el horror no lo conjura e intentar borrarlo de la memoria resultaría tan peligroso como lo es su aparición repentina. Sin embargo, el horror y la violencia (re)producidos en estos sonetos no buscan sino cazar las representaciones corporales establecidas por la ideología burguesa mediante sus discursos políticos, económicos y sociales. En última instancia, estas imágenes intentan colmar la falta de representación de víctimas de tortura en el discurso de la literatura francesa contemporánea.

*Le poème des morts* contiene, por otro lado, dos conjuntos de poemas: “Tombeau de Lunven” y el que da su título al libro.<sup>20</sup> El primero consiste

<sup>17</sup> B. Noël, *Sonnets de la mort*, p. 31.

<sup>18</sup> Un argumento similar sobre el cuerpo en la pornografía es presentado por Steven Winspur en su estudio sobre nuestro poeta: “Dans ses remarques sur la pornographie (qui ont trait à la réception publique du *Château de Cène*), Noël souligne le fait qu’il y a une violence de l’image en général et qu’elle s’exerce sur deux victimes à la fois. La première victime est la personne qui se trouve réduite au statut d’une image inerte, et la pornographie au sens strict du terme est l’illustration évidente de ce malaise. Le corps d’autrui (et notamment des femmes) est approprié par un regard qui inscrit sur lui les marques de ses propres contradictions, de sorte que la personne regardée cesse d’en être une et devient, pour ainsi dire, du pâté en chair, moulée par la fantaisie du spectateur. La deuxième victime est le spectateur lui-même. A force de consommer des images, celui-ci est amené à identifier le bonheur à une passivité totale qui lui permet de recevoir d’ailleurs sa propre jouissance d’agir. Cette contradiction flagrante (selon laquelle l’action se réduit à une pure passivité) réside au cœur de toute image, et ses effets se font ressentir dans toute culture qui est dominée par la communication audio-visuelle” (Steven Winspur, *Bernard Noël*, p. 54).

<sup>19</sup> B. Noël, “L’espace du poème”, en *La Place de l’autre. Œuvres III*, p. 735.

<sup>20</sup> Este título dialoga explícitamente con el *Libro de los muertos* del Antiguo Egipto; de esto se hablará más adelante.

en once composiciones decasílabas que narran la muerte del pintor y grabador François Lunven, amigo cercano de nuestro poeta, quien se suicidó en 1971.<sup>21</sup> Las imágenes de esta serie de poemas muestran, como capturadas con *cámara fantom*, es decir, a partir de una perspectiva que un humano naturalmente no podría experimentar, la caída desde la ventana del *atelier*, el choque contra el pavimento y el momento previo al salto mortal:

[...]  
tu t'agaces tu ouvres la fenêtre  
tu t'assieds en bas dos contre le vide  
tes pieds sont bien tournés vers l'intérieur  
soudain ils se dégagent des pantoufles  
qui restent là dans le sens de la vie  
alors que tu bascules vers le ciel.<sup>22</sup>

Y más adelante:

combien de secondes dura ta chute  
que peut-on penser en si peu de temps  
quel mot fusa quand ton corps éclata.<sup>23</sup>

En estos versos se recrea la experiencia de la pérdida con el cuerpo destrozado de Lunven, cuya representación resulta violenta no solamente para las personas cercanas a él –incluido Bernard Noël–, sino también

<sup>21</sup> En *François Lunven*, un libro recientemente publicado, se reúnen varios textos que Bernard Noël escribió a propósito de la muerte del artista. (cf. Alexis Pelletier, “[Note de lecture] Bernard Noël, François Lunven” en *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*: <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2020/12/note-de-lecture-bernard-no%C3%ABl-fran%C3%A7ois-lunven-par-alexis-pelletier.html>>. Tanto la guerra contra Argelia como el suicidio de Lunven son eventos que permean en la creación literaria de Noël.

<sup>22</sup> B. Noël, “Tombeau de Lunven”, en *Le poème des morts*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

para el lector, ajeno a la vida del artista.<sup>24</sup> En estos términos explicita Chantal Colomb las imágenes atroces de esta primera serie:

[...] la défenestration s'empare de l'imaginaire du poète qui voit le corps de son ami basculer, se désintégrer, comme s'il avait assisté à l'événement. Les décasyllabes s'enchaînent implacablement *pour dire cette mort insupportable*. Le sujet disparaît pour *nous laisser face à l'inconcevable*.<sup>25</sup>

*Tombeau de Lunven* cuenta el horror de la pérdida de un ser querido y exhibe así lo irrepresentable –un cuerpo magullado–, con imágenes que obsesionan al poeta y que éste parece (re)producir para atormentar al lector:

[...]  
à quoi bon vouloir penser l'impensable  
pourrait-il au moins dévier la perte  
chasser un peu les images mauvaises  
celle surtout du crâne qui éclate  
celle du corps devenu tas sanglant  
toujours cela fait de la scie dans la tête  
tantôt comme pour repousser l'horreur  
tantôt pour en exciter la présence.<sup>26</sup>

Como se menciona en estas líneas, la proyección de imágenes sería una manera de no pensar tanto en la pérdida, una manera de fijarlas en la mente para que no puedan surgir unas nuevas. Sin embargo, puede ser doble el efecto producido: *repousser l'horreur* e incitar, al mismo tiempo,

<sup>24</sup> En todo caso, sucede lo mismo que en *Sonnets de la mort*. Véase la nota 18 de este artículo.

<sup>25</sup> Chantal Colomb, "(Note de lecture) Bernard Noël, 'Le poème des morts'", en *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/04/note-de-lecture-bernard-no%C3%ABl-le-po%C3%A8me-des-morts-par-chantal-colomb.html>>. (Las cursivas son mías).

<sup>26</sup> B. Noël, "Tombeau de Lunven", en *Le poème des morts*, p. 16.

la presencia de las *mauvaises images*. De entre estos versos surge, entonces, un cuestionamiento sobre el origen y la función de la imagen, indispensable para el análisis crítico de la realidad.<sup>27</sup>

Esto mismo lo desarrolló Noël en otros textos,<sup>28</sup> pero aquí solamente se resume para comprender el efecto de las representaciones, sobre todo las corporales. Así pues, salvo la imagen poética, cualquier otra resulta engañosa porque suele suplantar la realidad cuando no es más que una representación visible de esta última.<sup>29</sup> Dicho de otra forma, la imagen ya tiene un sentido desde el principio, desde el momento en que es aprehendida por la mirada; su articulación en el pensamiento se toma usualmente como algo natural y verdadero, y no como lo que realmente es: una representación sensible del mundo. Por esta razón, Bernard Noël desconfía de la imagen que se ofrece *directamente* a su mirada: “Quand on tient les yeux, on tient le lieu de la pensée en même temps que ceux de l’imaginaire et de l’expression”.<sup>30</sup> Para evitar entonces el empobrecimiento del pensamiento y de la expresión, el escritor francés aboga

<sup>27</sup> “Toute réflexion politique doit nécessairement passer aujourd’hui par une analyse du visible. On croit depuis toujours que le visible se confond avec le réel; conséquence: l’homme ne doute pas de ses yeux et des informations qu’ils lui procurent. Mais le visible ne coïncide plus avec la réalité: il est un espace transitionnel où nous voyons, non pas les choses, mais leur lecture – une lecture devenue si naturelle qu’elle a remplacé la circulation de la réalité par celle du sens” (B. Noël, “Le Sens La Sensure”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 146-147).

<sup>28</sup> Cf. B. Noël, “La castration mentale”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II* y “L’intimité”, en *La Place de l’autre. Œuvres III*. Una reflexión profunda y crítica sobre la imagen aparece en distintos ensayos incluidos en las obras aquí citadas, donde es perceptible además la filiación fenomenológica del autor.

<sup>29</sup> “Or toute vue est une image que nous ne percevons pas comme telle, si bien que nous prenons pour du contact direct ce qui est en fait conditionné par un grand nombre de paramètres sociaux et culturels. Et nous sommes là-dessus d’autant plus facilement trompés que toutes nos images du monde sont des repérages fugitifs et utilitaires” (B. Noël, “La castration mentale”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 485). Y más adelante: “Nous ne voyons pas la réalité mais une représentation parce que nous voyons tout sous la forme d’une image organisée, signifiante. L’image est perçue comme un énoncé, non comme un matériau brut qu’il s’agirait de traiter par le raisonnement. Ainsi, l’image n’est pas une donnée, c’est déjà une pensée” (B. Noël, “L’intimité”, en *La Place de l’autre. Œuvres III*, p. 109).

<sup>30</sup> B. Noël, “L’espace du poème”, *ibid.*, p. 764.

por una nueva respiración visual que permita, a través del poema, enfocar con precisión los objetos y reconfigurar la propia mirada:

L'une des fonctions de la poésie, c'est une redéfinition perpétuelle de l'acte de regarder. La perception de la forme [...] n'est pas la réception d'une image qui fonctionne comme un simple reflet du réel. Elle est, au contraire, une participation active dans un exercice où le sens *se crée*. Cette création repose sur certaines règles formelles qui sont inhérentes au texte poétique ou pictural. Quand les règles changent, le lecteur prend conscience de leur rôle créateur, et la fausse limpidité de l'image est ainsi brisée.<sup>31</sup>

Ahora bien, frente a las imágenes espantosas del cuerpo suicida que engendra la mente del poeta, éste se pregunta: “dans quel avant demeurent les images”, como para reconocer su origen y comprender que su tormento es posiblemente un engaño. De cierta manera, la poesía revela el artificio de las visiones que lo amedrentan. Por eso busca domesticarlas, asimilarlas o descomponerlas mediante la escritura. Noël agrega enseguida estos versos: “ce qu'elles représentent est leur présent / l'acte inscrit est à jamais immobile / la violence y est sans réalité”,<sup>32</sup> y descubre el funcionamiento de las imágenes, sobre todo de las más atroces. La violencia ahora reside en la imagen, presente e inmóvil. No obstante, comprender el efecto que ésta produce tanto en el autor como en el lector no los exime del sobresalto. Incluso cuando se logra identificar el modo que tienen las imágenes de configurarse en el espacio mental, las emociones juegan un papel crucial en los versos de Noël sobre su difunto amigo:

[...]  
j'évitais ces poumons mis en panache  
ce tas de tripaille jailli du ventre

<sup>31</sup> S. Winspur, *op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> B. Noël, “Tombeau de Lunven”, en *Le poème des morts*, p. 21.

le trou creusé au profond de la cuisse  
les bras les mains noyés dans un magma  
le profil dirait-on fut écrasé  
tête plantée sur désastre organique  
*mon regard a peur de ses découvertes*  
*il avance recule et se détourne*  
*craignant d'apercevoir l'image vraie*  
celle qui fut ici vécue d'avance  
dans le présent sans bords de la vision.<sup>33</sup>

Así, mientras el poeta intenta fijar en su mente las imágenes que lo acechan, su mirada le hace rehuir por miedo, justamente, a quedarse petrificado. Como si se tratara de una medusa, el poeta evita ver de frente la imagen verdadera, la del cuerpo inerte del pintor tirado en la calle. Su mirada avanza, retrocede, da la vuelta para no dejar que le agarran los ojos. De lo contrario, la imaginación, el pensamiento y la expresión serían aprehendidos por una engañosa representación que nada más haría del cuerpo amado del amigo un montón de carne, “un épouvantail contre le suicide”.<sup>34</sup> En conclusión, el poeta no subestima el poder de las imágenes –ya sean éstas producidas por la ideología burguesa en los discursos políticos, económicos y sociales–, mucho menos el de las imágenes creadas en los medios artístico y literario. Resistir a su poder de fascinación es necesario para conservar nuestros espacios y actividades mentales libres de contaminación ideológica. Las palabras de Bernard Noël, apelando a una nueva educación visual capaz de resistir al engaño y a la fascinación de las imágenes, resumen este último punto: “L’art, qui depuis toujours trouve dans nos yeux le chemin de notre intelligence et de notre émotion, occupe évidemment la seule place où peut s’élaborer la résistance”.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 19. (Las cursivas son mías).

<sup>34</sup> “ton crâne fêlé tes os éclatés / tu nès plus qu’un tas de mauvaise viande / un épouvantail contre le suicide” (*ibid.*, p. 12).

<sup>35</sup> “La force est moins efficace que le spectacle et son défilé fascinant, qui prouve à quel point l’influence visuelle retentit aussitôt sur l’espace mental. [...] Résister à une invasion qui, sans vous

En cuanto al segundo conjunto de poemas de *Le poème des morts*, éste se compone de veintiún poemas decasílabos y lo que está en cuestión es el imaginario de la muerte y del cuerpo sin vida. “Le poème des morts” comienza con referencias a los dioses egipcios –Osiris, Anubis, Horus, entre otros– que intervienen en el juicio de los difuntos y ponderan su posible renacimiento. “Anubis peut prendre soin du cadavre / il sait rapiécer les parties vitales / féconder la boîte où fut le cerveau / remplacer le cœur par une planète”.<sup>36</sup> Cabe señalar de paso que la momificación formaba parte de los ritos funerarios del antiguo Egipto, y la preservación del cadáver puede pensarse, en consecuencia, como signo de sacralización.<sup>37</sup> Sin embargo, esta mitología es progresivamente desplazada, pues la Modernidad irrumpe y rompe con esas prácticas del pasado:

[...]  
mais le passé ne vaut rien au présent  
les dieux sont morts à quoi bon les offrandes  
leur fumet flotte en vain vers le ciel  
les déesses portent des pantalons  
et cherchent ailleurs qu'en haut des paradis  
tout est à vendre y compris le salut  
reste pourtant un fleuve à traverser  
un au-delà toujours à inventer.<sup>38</sup>

agresser, manigance votre occupation en tâchant de vous plaire suppose un entraînement d'un genre tout à fait nouveau, et qui doit faire appel à une formation du regard. L'art, qui depuis toujours trouve dans nos yeux le chemin de notre intelligence et de notre émotion, occupe évidemment la seule place où peut s'élaborer la résistance” (B. Noël, “La castration mentale”, en *L'Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 470).

<sup>36</sup> “Le poème des morts”, en *Le poème des morts*, p. 27.

<sup>37</sup> En el *Libro de los muertos del antiguo Egipto* se registran hechizos, sortilegios y otras fórmulas –inscritas, por ejemplo, en ataúdes– cuyo objetivo era el de acompañar los cuerpos momificados –junto con otros objetos de carácter simbólico, a manera de ofrenda– en su camino hacia el Más Allá (cf. Grégoire Kolpakhtchy, *Livre des morts des anciens Egyptiens*).

<sup>38</sup> B. Noël, “Le poème des morts”, en *Le poème des morts*, p. 27.

La desvalorización del pasado, la muerte de los dioses, la ausencia de ofrendas y la venta de indulgencias pueden ser tomados como signos de la Edad Moderna. A pesar de que ya no se tolera el culto a los dioses, la muerte sigue ocurriendo: “autrefois trop de dieux puis plus aucun / et cependant la mort n’a pas changé”.<sup>39</sup> Se nota enseguida un cambio en la manera de concebir la muerte y, por ende, el cuerpo sin vida. Así expone ese cambio el poeta:

[...]  
dans l’atelier des morceaux de cadavres  
ils sont la réalité de l’image  
celle qui sous la peau ronge la viande  
on voit des bras des jambes et des têtes  
tout un étal qui défie la vision  
on ne voit pas la force pourrissante  
en train de s’incarner dans le Naufrage  
[...]  
la morgue reprenait la viande avariée  
et fournissait du cadavre bien frais<sup>40</sup>

Pedazos de cuerpos se amontonan en un taller como para ser “reparados” y, posteriormente, para ponerlos a disposición del mercado de la exterminación, establecido en principio por los estados modernos. La morgue se convierte así en un almacén que provee cadáveres frescos, recién hechos. Por consiguiente, el poeta insiste en trastocar el imaginario de la muerte y en dar cuenta de la desacralización del cuerpo en la Edad Moderna:

[...]  
il manque à l’État un presse-cadavres

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33.

des appareils pour exploiter les morts  
pourquoi brûler ou enterrer les corps  
chacun est une mine à ciel ouvert  
les os la peau la chair la chevelure  
un lot précieux de matières premières  
longtemps laissé au gâchis religieux.<sup>41</sup>

Puede intuirse ahí la intención poética de trastocar el imaginario de la muerte que culmina con una lúgubre concepción económica de los restos. Dice el poeta: “La vie est désormais une entreprise / tout s’y mesure en rentabilité”,<sup>42</sup> como para dejar en claro que, vivo o muerto, el cuerpo tiene que generar ingresos para el Estado que lo fabrica. Por esta razón es concebido como materia prima, como mercancía, porque aumenta, con la producción de cadáveres, la rentabilidad de la tortura, de la masacre, del exterminio. De hecho, la especulación y sus fríos cálculos también aparecen en estos poemas. Con esto es evidente la denuncia de las masacres por parte del poeta, pues expone el principio económico de la rentabilidad como regla moral de la ideología burguesa:

[...]  
la mort enfin sera rendue rentable  
si bien que les cadavres manqueront  
alors sans doute envisagera-t-on  
de diminuer la quantité humaine  
pour augmenter la matière exploitable  
la rentabilité est si pratique  
qu’elle peut servir de règle morale<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 41.

La serie de poemas concluye con versos alusivos a la tortura y a la aniquilación de cuerpos, algunos de ellos profanados con ayuda de la razón y de la técnica.<sup>44</sup> En estos últimos poemas son (d)enunciadas las prácticas criminales del Estado, como el exterminio en cámaras de gas: “sur le marché de l’extermination / rendement parfait dix mille par jour / tuer à gaz ne pose aucun problème”, o como la creación de bombas atómicas: “la chambre à gaz est trop rudimentaire / nous affinons la chambre atomisante / on y tasserait une foule et clac”.<sup>45</sup> En conclusión, lo inhumano y lo irrepresentable también se manifiestan en este conjunto de poemas donde, por un lado, es trastocado el imaginario de la muerte y, por el otro, son expuestos los montones de cadáveres producidos por la guerra, la masacre, el exterminio.

Parece cruel la representación de la tortura en estas páginas, pues mientras los cuerpos violentados son incapaces de expresar su dolor y sufrimiento, el lector sí lo experimenta en la lectura de estos poemas noelianos. En este contexto, las palabras de Agosti adquieren mayor sentido: “Le corps corporel (le corps charnel) n’a pas de mots : il ne parle qu’à travers la souffrance, le cri et le symptôme. Seul le corps symbolique est pourvu de parole: et toutefois cette parole n’a pas cours dans le langage institutionnalisé”.<sup>46</sup> Es decir, frente a un cuerpo físico que no tiene manera de expresarse en el discurso, su doble simbólico lo hace a través de términos que escapan al lenguaje institucional. Y puesto que el lenguaje poético funciona como mediador, el trabajo de Noël busca darle la palabra al cuerpo. “Donner la parole au corps est donc au fond un travail de rééducation verbale”, comenta Winspur.<sup>47</sup> Se trata, en resúmenes cuentas, de rehabilitar el cuerpo mostrando sus imágenes, así como

<sup>44</sup> Pensemos en todas las prácticas que, desde los albores de la Modernidad europea, involucran al cuerpo una vez que el poder político y el discurso científico desplazan a la religión: profanación de tumbas, apertura y disección de cadáveres; técnicas para torturar y desmembrar cuerpos con ayuda de máquinas, por mencionar algunas.

<sup>45</sup> B. Noël, “Le poème des morts”, en *Le poème des morts*, p. 34.

<sup>46</sup> S. Agosti, “Epílogo”, en *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>47</sup> S. Winspur, *op. cit.*, p. 11.

de reeducar la mirada y sus órganos, la lengua y el ritmo de la respiración. De ahí que el autor francés pretenda abarcar distintos aspectos de la corporalidad, desde el erótico hasta el pornográfico, desde el goce hasta el dolor.

Con estos argumentos ya es posible reconocer una violenta poética del cuerpo –vulnerable, vulnerado–, entrelazada con cuestiones de estética y de política, que pone en evidencia el problema de su representación. Censurar cualquiera de sus partes –sus miembros, la descomposición, el sufrimiento– resultaría polémico toda vez que implicaría ceder ante una presión externa, ya sea política, económica o social. Ésta es la razón por la que Noël intenta siempre exhibirlo en los más variados contextos, para que la sociedad abra los ojos y aprenda a reconocer los problemas de las imágenes, de las palabras, ligados a la representación del cuerpo:

Notre société, qui ferme les yeux sur la torture et sur la faim et qui menace la survie de l'espèce, est une société de l'ignorance. Elle pose le masque oppressif de l'ignorance sur tout ce qui pourrait troubler le bonheur stéréotypé dont elle dispense les images, et d'abord sur la mort. Mais l'occultation de la mort entraîne nécessairement celle du corps.<sup>48</sup>

Sin embargo, al hacer visible el cuerpo no se acaban los inconvenientes, pues existe otra estrategia que vacía de sentido las palabras utilizadas para nombrarlo. En lugar de ocultar las representaciones corporales, se pone en marcha una estrategia de saturación y banalización de las mismas de la que se hablará más abajo.

Ahora bien, en su introducción al análisis de la obra de Noël, Winspur sostiene que ésta contiene una crítica de la violencia escondida.<sup>49</sup> De hecho, el escritor francés la analiza minuciosamente en un texto donde argumenta que la violencia suele ponerse del lado salvaje, como una

<sup>48</sup> B. Noël, “La langue du corps”, en *Treize cases du je*, pp. 149-150.

<sup>49</sup> S. Winspur, *op. cit.*, p. 8.

característica de las bestias, ajena a las sociedades civilizadas de Occidente, y que resulta incomprensible cuando proviene de estas últimas:

La violence se confond avec la sauvagerie ; mais que se passe-t-il quand c'est justement une société civilisée qui la produit ? [...] Tout à coup, l'humain n'est plus ce qui nous rassure, mais ce qui nous fait peur. [...] La torture et les massacres progressent au même train que le mouvement auquel nous donnons encore le nom de Progrès..., si la violence reste hors langue, c'est qu'elle n'a pas besoin de parler : il lui suffit de s'exercer.<sup>50</sup>

De acuerdo con lo anterior, se entiende que la violencia puede originarse en el seno de una sociedad civilizada, pero logra esconderse bajo la idea del Progreso y operar sin necesidad de aparecer en el lenguaje. No obstante, el lenguaje tiene una capacidad propia de oprimir y violentar.

Esto se percibe en la escritura noeliana a partir de la idea de que todo lo sensible provoca un efecto de sentido. Así lo plantea Bernard Noël, con la intención de comunicar al lector la relevancia que tienen –en tanto representaciones de la realidad– los productos del lenguaje: “les textes agissent sur nous, tout comme l'on exerce une influence réelle sur les gens autour de soi”. Es decir que éstos actúan de manera similar a sus productores, los seres humanos, para bien o para mal. El autor entonces concluye: “par conséquent la possibilité de la violence (c'est-à-dire de l'oppression d'autrui) est inscrite dans la matière même du langage”.<sup>51</sup> Al examinar este fenómeno de cerca, el poeta pretende formular en su obra una estrategia resistente a la brutalidad del mundo moderno y redefinir el papel que juega en él la misma escritura. Por este tipo de reflexiones lingüísticas, ligadas a su aspecto ideológico y, por ende, histórico, Jean-Marie

<sup>50</sup> B. Noël, “La violence et l'oubli”, en *L'Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 186.

<sup>51</sup> S. Winspur, *op. cit.*, p. 8.

Gleize señala que Bernard Noël, testigo además de la violencia colonialista del siglo XX, es un poeta político.<sup>52</sup>

Antes de ser considerado un autor comprometido, Noël formó parte de la oposición al régimen gaullista durante las décadas de los sesenta y setenta. La guerra contra Argelia es uno de los episodios que marcó su vida y su trabajo como escritor, además de otros eventos militares evocados con frecuencia en el resto de su obra.<sup>53</sup> Esto explica el silencio literario por más de una década, entre su primer libro de poemas, *Extraits du corps* (1954), y su novela erótica *Le Château de Cène* (1969), censurada de hecho por “ultrajar las buenas costumbres”, en 1971.

Al igual que otros transgresores en la historia de la literatura francesa, su caso se llevó a la corte. La sentencia indicaba que todos los ejemplares debían ser destruidos y que el autor debía pagar una multa de 3000 francos. Sin embargo, éste apeló la decisión y se benefició de la ley de amnistía en el marco del cambio de gobierno. Para 1975, el libro fue nuevamente editado y lo acompañaron, además, dos textos liminares: “L’outrage aux mots” y “La pornographie”. De carácter abiertamente político, su ensayo sobre el ultraje a las palabras presentó un concepto fundamental que Noël declinó y afinó en sus siguientes libros.<sup>54</sup> Se trata de la “sensura”, término que alude a la privación de sentido, en regímenes democráticos, mediante el abuso del lenguaje:

<sup>52</sup> “Bernard Noël est celui à qui la violence de l’Histoire, de l’Algérie à la Palestine, ou, en mémoire, de la Commune à la boucherie de 14, est le plus physiquement et poétiquement présente, le plus liée à son expérience de sujet parlant-écrivain et pensant cette parole-écriture, ses enjeux, ses effets. [...] Bernard Noël est le poète politique. En ce sens qu’il s’inquiète de ce que font les pouvoirs (en régime démocratique de libre production et circulation du sens) au sens, au sens du sens” (Jean-Marie Gleize, “Préface”, en Anne Malaprade, *Bernard Noël. L’épreuve des c/sensures, les c/sensures à l’épreuve*, p. 8).

<sup>53</sup> Por mencionar sólo algunos de ellos que aparecen en el segundo volumen de sus obras: la segunda Guerra Mundial, la de Argelia, la de Vietnam, la del Golfo, la de Irak, la del Apartheid, la de Palestina, el genocidio de Rwanda, las dictaduras en los países de Europa del Este y en Argentina.

<sup>54</sup> Cf. B. Noël, “L’outrage aux mots”, “Le Sens la Sensure” y “La castration mentale”, en *L’outrage aux mots. Œuvres II*.

Le pouvoir bourgeois fonde son libéralisme sur l'absence de censure, mais il a constamment recours à l'abus de langage. [...] Par l'abus de langage, le pouvoir bourgeois se fait passer pour ce qu'il n'est pas : un pouvoir non contraignant, un pouvoir 'humain', et son discours officiel, qui étalonne la valeur des mots, les vide en fait de sens – d'où une inflation verbale, qui ruine la communication à l'intérieur de la collectivité, et par là même la censure. [...] pour exprimer cet effet, faudrait-il créer le mot SENSURE, qui par rapport à l'autre indiquerait la privation de sens et non la privation de parole.<sup>55</sup>

La creación de este concepto le permitió descubrir y nombrar el mecanismo utilizado en los discursos político y económico para mantenerse en o hacerse del poder y “castrar mentalmente”<sup>56</sup> a hombres y mujeres, despojándolos así de todo órgano o miembro indispensable para la reflexión y el pensamiento. En consecuencia, bocas y lenguas, cabezas y cerebros son amputados mediante este mecanismo. Además, Noël aborda en otro lugar los ataques a la libertad que implica esta práctica alienante y pone de manifiesto que se trata de una evolución de los mecanismos del poder:

La censure s'attaque à la liberté d'expression, mais elle ne peut rien contre la liberté de penser. [...] Le pouvoir a compris depuis longtemps que censurer la liberté d'expression n'était qu'un pis-aller et que, pour être efficace, il lui fallait s'attaquer à la liberté de penser, c'est-à-dire au lieu qui, en chacun de nous, est la matrice du sens.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> B. Noël, “L'outrage aux mots”, *ibid.*, p. 30.

<sup>56</sup> “L'autre nom de la *sensure* est ‘castration mentale’, titre fort d'un essai majeur de l'auteur où il décrit l'écart du sens que subissent les consciences victimes d'un pouvoir monopolisé par l'économie et par la consommation ayant réduit la création à la représentation” (F. Scotto, “Conclusion. De la représentation à l'irreprésentable”, en *Bernard Noël: le corps du verbe*, p. 275).

<sup>57</sup> B. Noël, “La castration mentale”, en *L'outrage aux mots. Œuvres II*, p. 452.

Con esto queda claro que la “sensura” acorta el pensamiento, lo recorta de acuerdo con el discurso hegemónico, y reduce los actos de lenguaje a simples enunciados indiferentes al tiempo histórico.<sup>58</sup> Esto recuerda lo expresado por Anne Malaprade,<sup>59</sup> quien sostiene que la “castración mental” afecta en el ejercicio de la libertad de expresión y de pensamiento, pues mutila otros sentidos que podrían ir en contra de los intereses políticos y económicos de unos cuantos. “La privation de sens –ou sensure– est l’arme absolue de la démocratie: elle permet de tromper la conscience et de vider les têtes sans troubler la passivité des victimes”.<sup>60</sup> Con estas palabras nuestro escritor dibuja la relación que guardan los conceptos de “sensura” y “democracia”, donde la primera es un arma de la segunda que sirve para atacar a sus víctimas, los ciudadanos sometidos a este tipo de régimen. Es comprensible finalmente el interés de Winspur en calificar la “sensura” como una violencia escondida, pues opera, en apariencia, “únicamente” en el nivel discursivo.

Como lo mencioné, la “castración mental” es otra forma de nombrar la “sensura”. Esta designación no es gratuita ni sorprendente, puesto que se inserta en una poética noeliana del cuerpo, visible únicamente cuando se violenta, hiere o mutila.<sup>61</sup> Ahora bien, hacer uso de este término –aunque sea empleado en un sentido figurado– puede llegar a ser incómodo para un público que ignora consciente o inconscientemente varias cues-

<sup>58</sup> “La sensure fonctionne seulement dans la mesure où elle arrive à réduire les *actes* de langage (qui, par définition, sont uniques et liés indissolublement aux circonstances de leur réception) à des énoncés passe-partout qui abolissent le temps” (S. Winspur, *op. cit.*, p. 45. Esta indiferencia hacia el tiempo histórico podría resultar en una falta de conciencia y de sensibilidad con respecto de las circunstancias en que se presentaron dichos actos de lenguaje. En palabras del poeta francés: “Il n’y a pas de pensée sans mémoire. La langue porte cette mémoire et fournit à la fois la matière de la pensée” (B. Noël, “La castration mentale”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 458).

<sup>59</sup> Cf. A. Malaprade, *op. cit.*, pp. 61 y 161.

<sup>60</sup> B. Noël, “La castration mentale”, en *L’Outrage aux mots*, p. 400.

<sup>61</sup> “Le corps mis en scène est neutralisé par cette mise en scène, sauf lorsqu’il est violenté, blessé, mutilé –c’est-à-dire sauf quand il se retourne contre lui-même comme pour se retrouver. Pourquoi ? Parce que sans doute notre société ne vénère tant le corps que pour oublier ses qualités proprement physiques – oublier qu’être vivant, c’est vieillir, mourir” (B. Noël, *Treize cases du je*, p. 149).

tiones relativas al cuerpo, entre las que se encuentran, por ejemplo, su aspecto orgánico y su vulnerabilidad. Sin embargo, el autor francés no se priva de nada, no intenta siquiera guardar la compostura ni respetar las buenas costumbres de una sociedad que, por mostrar cuerpos explícitamente, censuró su obra en el pasado. Por eso serán prolíficas las imágenes corporales que provocan malestar, pues el poeta usa como pretexto el argumento de que “Le bon goût est l’un des gendarmes de la morale. Il la sert”.<sup>62</sup> En este sentido, la sutileza y el decoro en la palabra representan valores que, de acuerdo con Noël, ocultan aún más la manipulación ideológica a la que se someten los hablantes de una lengua.

Frente a esta práctica incapacitante, la creación de múltiples sentidos –esto es, la polisemia– en la escritura ayudaría para oponer resistencia a los mecanismos del poder en el lenguaje porque, de entrada, los pondría en evidencia. Así lo formula Bernard Noël: “La poésie est le foyer de résistance de la langue vivante contre la langue consommée, réduite, univoque”.<sup>63</sup> La lengua desgastada, reducida y unívoca es la empleada por los otros discursos –políticos, económicos, mediáticos– y es la que ocupa mayoritariamente el espacio mental de sus hablantes. Esto se puede contrarrestar con un trabajo poético en el lenguaje, mediante la ya mencionada ruptura sintáctica; ésta cuestiona, por ejemplo, la lógica supuestamente natural, universal y racional de la lengua.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> B. Noël, “Loutrage aux mots”, en *L’Outrage aux mots. Œuvres II*, p. 24. En otro texto, Noël hace un comentario todavía más ofensivo en contra de la axiología burguesa y de la democracia liberal: “Il faut d’ailleurs en finir avec les valeurs, qui sont les signes vides de la société libérale, en finir avec les valeurs pour ne se fier qu’aux nécessités” (B. Noël, “Qu’est-ce qu’écrire?”, en *La Place de l’autre. Œuvres III*, p. 226).

<sup>63</sup> B. Noël, “L’espace du poème”, *ibid.*, p. 722.

<sup>64</sup> “La poésie étant consommation interne de la langue, le premier des combats à mener est contre l’oppression langagière, en amenant la syntaxe jusqu’à la syncope, en fragilisant la texture de la langue, afin de remettre en cause le commerce habituel des mots et de la pensée et de prendre en charge l’innommable que la langue sociale refuse de comprendre. [...] En faisant voler en éclats les catégories grammaticales, c’est la logique de la syntaxe antérieure qui est minée. Celle-ci, préconstrainte, renvoie à un ordre établi, à un arbitraire qui est présenté comme étant naturel, universel, fondé en raison. Le poète propose une anti-syntaxe qui résiste à la logique sociale de la langue” (A. Malaprade, *op. cit.*, p. 67).

Dicho, en otros términos, lo que está en juego en el poema es la búsqueda de, al menos, una manera distinta de acercarse a la palabra y, de esta forma, “cortar el aliento” viciado que permea en nuestras prácticas discursivas. Por eso resulta necesario tomar una bocanada de aire fresco, para recobrar el sentido del mundo y la libertad de pensamiento.

Lo anterior se traduce como el interés del autor en renovar, por un lado, el sentido de las palabras mediante el discurso poético y, por el otro, el espacio visual, es decir, también el mental, donde se actualiza dicho discurso. Unas veces eróticas, otras violentas, las imágenes poéticas de Noël atraen nuestra mirada y muestran distintos aspectos del cuerpo humano que pueden resultar repugnantes a primera vista: la tortura, el suicidio y la exterminación en los libros que hemos comentado. El autor, empero, es consciente del problema que acarrea la representación en cualquier tipo de discurso, incluso en el literario: “Le corps, à force d’être représenté, a fini par devenir une espèce d’alibi esthétique. Le corps ne désigne plus le corps que pour le dissimuler. On ne montre d’ailleurs que ses limites: la peau ou bien la silhouette. Conséquence : un signe de plus, un mot de plus –et donc une absence de plus”<sup>65</sup>

Es decir que uno de los propósitos de poner el cuerpo en el poema sería el de evitar justamente su desaparición y de propiciar el cuestionamiento de las maneras que tiene de mostrarse. Incluso ese montón de carne,<sup>66</sup> expuesta en *Sonnets de la mort* y en *Le poème des morts*, debe tratarse con dignidad. En todo caso, parece que Bernard Noël presenta estas imágenes del cuerpo vulnerado con la intención, en primera instancia, de sacar a la luz las violencias que ocurren fuera de la vista del lector, pero evitando luego el espectáculo mediático, la fascinación y el morbo. Sin embargo, hoy en día, es cuestionable la decisión de mostrar cuerpos vulnerados, los que se representan en los poemas estudiados,

<sup>65</sup> B. Noël, “La langue du corps”, en *Treize cases du je*, p. 133.

<sup>66</sup> En estos libros de poemas, es frecuente la designación del cuerpo humano, o de sus restos, como *un montón de carne*: ce tas de viande, pauvre tas humain, un tas informe, corps devenu tas sanglant, tas de viscères en fleurs.

frente a un cuerpo vulnerable, el del lector sobreexpuesto a las imágenes de la violencia contemporánea. En última instancia, sería posible hablar de una estética que, pensando la representación como una mediación del mundo, intenta darle un sentido crítico para acabar con la ignorancia y con la pasividad del lector frente a determinadas prácticas que vulneran el cuerpo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAQUÉ, Dominique, *L'effroi du présent. Figurer la violence*. París, Flammarion, 2009.
- BERAY, Patrice, “Bernard Noël, le poète dédoublé”, en *Mediapart*, 6 de enero de 2018. <<https://blogs.mediapart.fr/patrice-beray/blog/060118/bernard-noel-le-poete-dedouble>>. [Consulta: 6 de febrero de 2021].
- COLOMB, Chantal, “(Note de lecture) Bernard Noël, ‘Le Poème des morts’”. 11 de abril de 2018. *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/04/note-de-lecture-bernard-no%C3%ABl-le-po%C3%A8me-des-morts-par-chantal-colomb.html>>. [Consulta: 6 de octubre de 2020].
- KOLPAKTCHY, Grégoire, *Livre des morts des anciens Égyptiens*. París, Editions Dervy, 2002.
- MALAPRADE, Anne, *Bernard Noël. L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*. París, Éditions Seli Arslan, 2003.
- NOËL, Bernard, “Le retour de Lunven”, en *Velly sur François Lunven*, 2005. <[http://www.velly.org/Noel\\_sur\\_Lunven.html](http://www.velly.org/Noel_sur_Lunven.html)>. [Consulta: 20 de junio de 2020].
- NOËL, Bernard, *Extraits du corps*. París, Gallimard, 2006.
- NOËL, Bernard, “L’Outrage aux mots”, en *Œuvres II*. París, POL Editeur, 2011.
- NOËL, Bernard, *La Chute des temps*. París, Gallimard, 1993.
- NOËL, Bernard, “La Place de l’autre”, en *Œuvres III*. París, POL Editeur, 2013.
- NOËL, Bernard, *Le lieu des signes*. París, Éditions Lignes & Manifestes, 2006.
- NOËL, Bernard, *Le poème des morts, précédé de Tombeau de Lunven*. Saint-Clément-de-Rivière, Editions Fata Morgana, 2017.
- NOËL, Bernard, *Sonnets de la mort*. Les Cabannes, Fissile, 2012.
- NOËL, Bernard, *Treize cases du je*. París, POL Éditeur, 1998.

- PELLETIER, Alexis, “(Note de lecture), Bernard Noël, François Lunven”. 11 de diciembre de 2020. *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2020/12/note-de-lecture-bernard-no%C3%ABl-fran%C3%A7ois-lunven-par-alexis-pelletier.html>>. [Consulta: 3 de febrero de 2021].
- SCOTTO, Fabio, ed., *Bernard Noël : le corps du verbe*. Lyon, ENS Éditions, 2008.
- SONTAG, Susan, “Regarding the Torture of Others”, en *The New York Times Magazine*, 23 de mayo de 2004.
- TELLERMANN, Esther, ed., *Bernard Noël. L'expérience extérieure*. París, Hermann éditeurs, 2018.
- TROCMÉ, Florence. “(Note de lecture) Sonnets de la mort de Bernard Noël”, 11 de julio de 2007. *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/07/sonnets-de-la-m.html>>. [Consulta: 6 de octubre de 2020].
- WINSPUR, Steven, *Bernard Noël*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991.

## *La lumière gagne le corps: la música y la escritura encarnadas en Piano blanc de Nicole Brossard*

IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

En el discurso que leyó en San Francisco al recibir el Premio del Centro Internacional de Estudios Francófonos en 2014, la canadiense Nicole Brossard sostiene que la materia prima de la escritura está conformada, entre otras cosas, por el cuerpo, la infancia, la lengua, los libros leídos y el sentido que le damos a lo que nos rodea. Sobre el cuerpo, la primera palabra de su lista escribe:

Le corps est notre solitude, notre seule certitude. À partir de son bien-être, de son autonomie, de son mal-être, nous faisons notre philosophie de vie. Mais puisque le corps a des yeux pour voir, des oreilles pour entendre, une mémoire pour fabuler et des mots pour comparer, voilà que déjà, nous sommes plus seuls et que, dans l'agitation ambiante, le corps apprendra, pour le meilleur et pour le pire, à se frotter à autrui.<sup>1</sup>

Como podemos ver, para ella, decir 'cuerpo' es una complejidad entre muchas otras:

[...] le corps-tombeau de Platon, le corps-théâtre, le corps d'écriture, celui de la modernité, le corps féminin de différence, le corps d'utopie lesbienne, le corps de spectacle *queer*, et le corps de performance rêvée, le corps invente sa survie, son récit, c'est-à-dire son déplacement au

<sup>1</sup> Nicole Brossard, "Allocution pour le Prix 2014-Conseil International d'Études Francophones: La Volatilité des sens", p. 3.

milieu du savoir et des croyances. Il faut placer le corps au bon endroit dans la part de rêve que nous habite.<sup>2</sup>

Para ella siempre estamos contando una historia del cuerpo. La escritura, continúa, es del cuerpo y en ella recuperamos lo corporal esencial porque ahí se unen tanto el cuerpo inquieto como el del significado: “Au risque de me contredire, je dirais que l’écriture c’est du corps qui tente d’échapper au corps par le langage, du corps qui cherche à traduire le c’est tellement, tellement”<sup>3</sup>

Con esta larga mención al discurso de Brossard, espero haber dejado claro lo importante que es para la escritora el cuerpo y su búsqueda para traducirlo como motivo de la escritura. Mi idea es leer en su libro, *Piano blanc* (2011), una écfrasis modelada en torno a la música y al piano,<sup>4</sup> considerando estas dos palabras de la última frase citada de Brossard: cuerpo y traducción, procurando no olvidar la complejidad que, como hemos visto, la autora atribuye a la escritura. Sin embargo, antes de centrarme en el análisis del libro, me parece importante, en aras de esta

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>4</sup> Seguiré la definición de Claus Clüver (1998) de écfrasis, esto es, “la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en sistemas de signos no verbales” y su consideración de que se trata de una forma de traducción intersemiótica. Debido a la forma de la referencia en el libro de Brossard también vale la pena recordar el concepto de “modelo pictórico” de Tamar Yacobi (1995) y extenderlo para el caso de la música. Yacobi sostiene que un modelo pictórico es la mención de la obra completa o de varias obras de un pintor o la alusión a un estilo o tema, en lugar de a una obra específica. En él, se alude “a un común denominador, a una imagen visual generalizada. Esta diferencia en el objeto re-presentado (entre la obra de arte específica y el modelo artístico, digamos) es un cambio de nivel mediante el cual el discurso alusivo se amplía y generaliza su referencia desde una configuración muy particular de elementos de otro medio a una que es mucho más habitual y tradicional. Así, cuando la cita al objeto visual no es más que una línea o una frase, el texto enfatiza ciertos elementos del discurso –su extensión, dirección y, por lo tanto, la fuerza de un proceso– que permiten giros y cambios de comprensión que no aparecían originalmente en la fuente visual” (Irene Artigas Albarelli, “Las poéticas visuales: un espacio en la [in]disciplina”, en Adriana de Teresa Ochoa, coord., *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*, p. 186). Más adelante presentaré el análisis del libro de Brossard considerando la manera en la que alude al piano y la música en general.

búsqueda (y memoria) de la complejidad, mencionar algunas cosas relacionadas con los afectos y la noción de corpografías, que nos ayudarán a la lectura de este libro.

Seigworth y Gregg definen “afecto” como aquello que “arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon”.<sup>5</sup> Se trata de una relación, además de un tránsito de fuerzas e intensidades:

Affect [...] is the name we give to those forces –visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion– that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world’s apparent intractability.<sup>6</sup>

Los afectos pasan de un cuerpo a otro y se encuentran en esas intensidades y reverberaciones que circulan en y entre los cuerpos y el mundo, que se pegan a ellos, y que, además, están en los mismos tránsitos o variaciones entre intensidades y resonancias. El afecto, dicen Siegwoth y Gregg, “is persistent proof of a body’s never less than ongoing immersion in and among the world’s obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations”.<sup>7</sup>

Meri Torras, por su parte, contrasta esta manera de entender los afectos con lo que se piensa sobre las emociones, menospreciadas porque se vinculan con el individuo y se les considera más superficiales y conscientes. Mientras que el afecto no puede reducirse sólo a lo personal, las emociones se entienden como involuntarias, no cognitivas y sobre todo corporales. Torras decide usar los dos términos simultáneamente, sin privilegiar ninguno, y su aproximación a ambos subraya el anclaje a un cuerpo que “afecta y es afectado, que genera formas diversas de conoci-

<sup>5</sup> Gregory Seigworth y Melissa Gregg, “An Inventory of Shimmers”, en *The Affect Theory Reader*, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 52.

miento, además de lugares distintos que se les otorga a dicho saber”<sup>8</sup> Me parece que su decisión de referirse a los afectos y a las emociones al mismo tiempo es una manera estratégica de evitar dicotomías y subrayar la complejidad de estas nociones, complejidad que, como mencioné antes, es importante también para Brossard.

Por otro lado, Aina Pérez y Meri Torras, acudiendo a las investigaciones en torno al tema de la autoría, sobre todo en la academia francófona, sostienen que la noción de autor/a postula y problematiza que existe “alguna relación entre cuerpos y *corpus*, entre sujetos cuyo denominador común se ha concebido como una marca del cuerpo y los productos culturales que dichos sujetos se supone producen”.<sup>9</sup> Su intención, como la de muchos estudios que imbrican la autoría con el género, es que la identificación automática entre autoría, autoridad, propiedad o expresión de una interioridad autónoma se desestabilice, cuestión fundamental en la escritura de Brossard quien, fuertemente influida por la teoría crítica de los años setenta y ochenta del pasado siglo, continuamente se pregunta sobre nuestra relación con las palabras y la manera en que nos conforman. Sherry Simon considera que la escritura brossardiana se centra justamente en su propia escritura y utiliza las técnicas y percepciones del modernismo y el posmodernismo para investigar los procesos gracias a los cuales generamos significados.<sup>10</sup> En un texto de 2018 sobre su propia escritura, “Lorem Ipsum”, al que volveré posteriormente, Brossard sostiene:

<sup>8</sup> Meri Torras, “Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del *corpus*. *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe”, en Roland Spiller, Aranzazu Calderón Puerta y Katarzyna Moszczyńska-Durst, eds., *Extremas. Figuras de la felicidad y la furia en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*, p. 31.

<sup>9</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, “El género de la autoría”, en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 11.

<sup>10</sup> Barbara Godard, al traducir *Picture Theory*, una novela de Nicole Brossard de 1982 identificó en ella citas a Wittgenstein, Gertrude Stein, James Joyce, Djuna Barnes, además de referencias a Bajtín, Derrida y Françoise Jacob, por ejemplo (véase Sherry Simon, *Gender in Translation*, p. 23).

I don't want to be me in a text. I want only the essential of what can make me say 'I'; and to live from this combining grammar, punctuation, breathing words, and a point of view on the world. Dust, splendence, etymology, verb. Then redesign the sentences with the emphasis that writing is the most refined of the technologies that concern our species, a form of jouissance, body and soul.<sup>11</sup>

Esta referencia a lo que constituye el lenguaje aparece continuamente a lo largo de su obra y veremos cómo adquiere características materiales notorias que también se relacionan con la noción de cuerpo de diferentes formas.

En este punto es pertinente acudir a otro de los conceptos de Pérez y Torras, el de “corpografía”, esto es, “the inscription of sense into the body” y “the inscription of the body as sense [...] as a ‘textual and semiotic [conformation] of the body’ according to ‘situations and procedures more or less [...] institutionalized’.”<sup>12</sup> Pérez y Torras buscan enfatizar el hecho de que todas estas representaciones incluyen la apariencia encarnada<sup>13</sup> y, por lo tanto, genderizada del autor/a. Y pensar a Nicole

<sup>11</sup> N. Brossard, “Lorem Ipsum”, en Sina Queyras, Geneviève Robichaud, Erin Wunker, eds., *Avant Desire. A Nicole Brossard Reader*, p. 282. No pude conseguir el texto en francés. Este hecho da cuenta de que, escribir en francés en Canadá, incluso desde Montreal, supone vivir en una zona de contacto entre lenguas, cuestión de la que Brossard está consciente y a la que se refiere constantemente en su escritura.

<sup>12</sup> A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès, “Authorial Corpographies. Performing Gender and Cultural Authorship”, en *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, p. 5.

<sup>13</sup> La reflexión en torno a las posibilidades de la palabra inglesa *embody*, aquí utilizada como “encarnada”, es muy interesante y ha sido el foco de muchos estudios tanto de poéticas visuales como de estudios sobre el cuerpo y el género. Desde las poéticas visuales se le ha considerado emparentada a la noción de presencia. Bryson, por ejemplo, la utiliza para enfatizar una de las diferencias entre las imágenes visuales y las palabras. *Embody*, para él, debe funcionar de manera descriptiva para dar cuenta de la importancia que en la pintura tienen las huellas del autor y del tiempo que éste usó para su cuadro: “*Embodiment* debe entenderse entonces como el registro de una conciencia en un cuerpo, conciencia que va desde lo que copia hasta el lugar en donde lo copia [...] La idea de corporalización/encarnación se encuentra ligada a la de práctica y se separa de nociones que consideran a lo corporal como algo dado pre-social y, biológicamente hablando, como una sustancia que no se ve afectada por la socialización del sujeto en la cultura y que se encuentra

Brossard y su obra en términos de dichas “corpografías”, de dicha inscripción del género, del cuerpo y el texto, puede enriquecer el análisis que presento. De ahí la importancia que les estoy dando en este trabajo a las entrevistas a la autora, a sus discursos, a las posibilidades de la voz lírica y a la materialidad de los textos que asignamos a los distintos géneros literarios.

*Piano blanc* es una colección de poemas que conducen uno al otro y se presentan como variaciones o perspectivas numeradas sobre diversos temas. Corriveau considera que el libro es un cuestionamiento inquieto, continuo, poderoso de lo que es habitar un espacio, de las sensaciones, los saberes, las emociones que se desprenden de ello y que nos afectan.<sup>14</sup> Yo añadiría que es también una reflexión sobre lo que es el tiempo y la presencia, un día cualquiera, un miércoles, por ejemplo, como dice el primer poema de la primera sección “Tressaillir”, cuando el yo lírico se hace consciente de que la luz alcanza el cuerpo y la oscuridad se queda bajo custodia:

1.  
c'est un mercredi tranquille  
personne ne se révolte  
la lumière gagne le corps  
roule autour des poignets  
ténèbres en garde à vue.<sup>15</sup>

fuera de los procesos sociales e históricos, como algo unitario, o como fuente de un valor místico” (I. Artigas Albarelli, “Las poéticas visuales: Un espacio en la [in]disciplina, en A. de T. Ochoa, coord., *op. cit.*, p. 187). Desde los estudios de género y del cuerpo, Meri Torras utiliza la palabra “encuerpamiento” como la traducción de *embodiment* y la define como: “Acción y efecto del verbo *to embody*, que implica expresar, representar y/o encarnar en y con el cuerpo, desde y mediante el cuerpo; por lo que siendo éste poseedor de agencia en mayor o menor medida, la materialización corporal es significativa, produce significado a la vez que es producida por él, y esta simultaneidad es importante” (véase Meri Torras, “*Embodiment (embodimén)*”, en R. Lucas Platero Méndes, María Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla, eds., *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, p. 161.

<sup>14</sup> Hugues Corriveau, en “Poésie: La musique de Nicole Brossard”, en *Le Devoir*, s.p.

<sup>15</sup> N. Brossard, *Piano blanc*, p. 11.

*Tressaillir*, el estremecimiento, la vibración que comienza todo, el estado de alerta que parece preceder incluso a la percepción; es el tema de estos primeros poemas numerados que comienzan lo que Brossard llama un flujo de sentimientos, historias, significados virtuales, lugares, un flujo que se despliega como variaciones y resonancias entre pronombres y personas, y que, como Brossard pretende, mostrará lo desconcertante que es moverse entre la civilización humanista, la cultura lesbiofeminista y la de la era de la información y las tecnologías que han cambiado nuestra forma de relacionarnos con el tiempo y el espacio, incluso con “Nuestro cuerpo, nosotras mismas”.<sup>16</sup> *Piano blanc* presenta este desconcierto ante la complejidad de lo que somos, ante la manera en que podemos, por mencionar un ejemplo de la misma poeta, tener un ojo en el iPod y otro en las estrellas:

*L'usage des vertiges minuscules*

qui voudra encore s'entêter de réel  
balbutier dans le répertoire  
des armes et des boucles en série d'autrui  
debout notre corps n'en pense pas moins  
la mer, la faim, la manœuvre mystérieuse  
de l'air et de ses bonds fabuleux dans la poitrine  
à bonne vitesse d'ombre  
sortir de soi exige de filer doux  
entre siècles et galaxies marelle céleste

notre mythologie de nuit millénaire  
quelques noms de bêtes au cœur arraché  
la transparence fruitée de nos sexes  
tout ça sort de soi vivant trop bref.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> N. Brossard, “La lucidité, l'émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière”, en *Nouvelles Questions Féministes*, p. 20.

<sup>17</sup> N. Brossard, *Piano blanc*, p. 14.

A lo largo del libro, Brossard juega con la referencia a la música anunciada desde su título, la transpone imitando algunos aspectos de su estructura y contenido, además de utilizar diversos medios ya sea miméticos, descriptivos, sugestivos, alusivos y simbólicos, que resultan en un libro que continuamente se refiere al proceso de escritura.<sup>18</sup> Estas transposición y autorreferencia conforman una relación con el tiempo que la autora equipara a una arquitectura de obertura y final que le dan los verbos que titulan las secciones. Al *tressaillir* que ya mencioné debemos añadir el *ruisseler* de la sección última, el flujo constante, el murmullo continuo de vidas contrastadas, afectadas o no. Brossard ha sugerido que con esto buscó otorgar un ritmo particular a la colección.

Después de la apertura de estremecimientos comienza otra parte que lleva el mismo nombre del libro y que está dividida a su vez en subsecciones: “Hotel Furama, L. A.,” “Piano frontera” y “Piano topologie”. Más adelante, se encuentra otra sección mayor denominada “Piano Prose”. Por lo pronto, pensemos en “Hotel Furama, L.A.” y en que ahí se habla de un salón denominado “piano blanc”: “au salon piano blanc/ une œvre en imagination/ doigts collés centrés sur le clavier/ rien de la nuit ne vaut la nuit et son récit”.<sup>19</sup> Las referencias al piano y su teclado, incluso en sus notas, sus cuerdas y martillos, siempre en movimiento, permitiendo posibilidades infinitas, seguirá dando forma al volumen y se seguirá relacionando de distintas

<sup>18</sup> Robillard, a partir de la intertextualidad, establece una serie de categorías presente en toda éfrasis: la comunicatividad, la referencialidad, la estructuralidad, la selectividad, la dialogicidad y la autorreflexividad. A estas dos últimas es a las que estaré prestando mayor atención y son las que dan una perspectiva específica al pre-texto (en nuestro caso, a la música de piano). La dialogicidad se relaciona con la recontextualización del texto al que se hace referencia y la tensión semántica e ideológica que se produce entre éste y el texto nuevo. La autorreferencialidad, por su parte, refleja y problematiza la relación entre el texto escrito y la fuente producida en el otro sistema de signos (véase Valerie Robillard, “In Pursuit of Ekphrasis, an Intertextual Approach”, en Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds., *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. 1998).

<sup>19</sup> N. Brossard, *Piano blanc*, p. 23.

maneras con el cuerpo: “piano coups de clavier dans les artères”.<sup>20</sup> Si en estos versos citados la imaginación creaba dedos curvados sobre el teclado de un salón o el piano resonaba en las arterias, consideremos cómo, al final de “Piano blanc”, se presenta un piano intervenido, como el propio texto de Brossard que incluye una cita, en su materialidad: “John Cage s’intéressait surtout au piano comme instrument de percussion, intrudisant entre les cordes des objets divers, tournevis, clé, bouteille de coca-cola cette technique s’appelle *piano préparé*”<sup>21</sup> y con los siguientes versos: “c’est une ombre de piano/ douleur lisse inépuisable/ de piano piano”.<sup>22</sup>

Otro ejemplo de cómo se van mencionando el piano y sus posibilidades está en los versos “plus tard, piano blanc/ gorge ardente, je sais:/ una vie de clavier vaut/ l’ombre sincère d’une voix/ jusqu’aux tympanes le déferlement”.<sup>23</sup> El piano blanco será el nombre del libro, de una sección del mismo, de un salón y, según Freure, será también el teclado de la computadora en que se escribe el propio libro, imaginando así el proceso de escritura como una composición musical (sobre todo de una improvisación de jazz). Para Freure, la similitud entre la manera de recorrer las teclas de un piano y el teclado de la computadora nos recuerda el cuerpo que escribe y se relaciona físicamente con cada palabra.<sup>24</sup> Esta conexión corporal seguirá presentándose a lo largo del libro.

“Piano frontera”, por ejemplo, es una secuencia escalofriante de poemas sobre los cuerpos de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y abandonadas en terrenos desiertos una tras otra. Los poemas son variaciones sobre los párpados, las bocas, las cabezas en descomposición, distribuidas a lo largo de tres series llamadas “Paupières 1”, “Paupières 2” y “Paupières 3” (2 veces) y la tercera con la misma palabra y los números romanos. Algunas de las palabras en ellos (boca, ojos, cabeza) aparecen en tipografía más clara, en tono gris, como si la tinta y las palabras mismas

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>24</sup> Jason Freure, “Playing Over the Noise”, en *The town Crier*, s.p.

se estuvieran también deshaciendo. Copio aquí los poemas de la primera variación:

*Paupières 1*

sa bouche fait la morte pendant que le sang  
rigole dans la poussière d'un terrain vague  
sa bouche ne fait Ocuñ bruit  
pas même un geste coagulé  
léger sur ce qu'il reste de *lipstick*

presque pas morte  
seulement une palpitation un mot coincé  
dans le creux doux de la joue que nous avons tous  
un mot caressé avec la langue  
comme un petit morceau de piment, ire<sup>25</sup>

*Paupières 2*

on ne dit plus les yeux  
un œil ici œil qui luit tapi  
esclave au milieu des *reflets* de prose<sup>26</sup>

*Paupières 3*

tu as encore ta tête  
tous les jours ça se passe  
avec du sang qui afflue décliné  
routine de ventres ronds

<sup>25</sup> N. Brossard, *Piano blanc*, p. 32.

<sup>26</sup> *Idem.*

bien entassés juste avant la mort  
bref tu sais compter.<sup>27</sup>

Freure considera que esta experiencia casi táctil del lenguaje sitúa a las palabras en el mismo contexto de la descomposición. Si los cuerpos de estas mujeres que se encuentran en el desierto quedan a la intemperie, el lenguaje refleja nuestra afectación ante la realidad y simula deshacerse; el libro fluctúa entre la composición y la descomposición lingüísticas. No es azaroso que esta serie desemboque en un poema llamado “Piano topology” que se ve así:

## PIANO TOPOLOGIE



Toute langue quand nous la respirons est  
brève comme on dit ma mère jusqu’au fond  
du retour

Figura 1. Nicole Brossard, *Piano blanc*, p. 41.

La poeta, como los buitres que se comen los ojos de las mujeres y que se mencionaron en una cita al empezar “Piano frontera” en boca de un testigo (“*les vautours avaient déjà mangé sa langue et ses yeux*”),<sup>28</sup> interviene en el cuerpo del texto de forma análoga a como, nos advirtió al final de “Hotel Furama, L. A.”, hacía John Cage con las cajas de sus pianos preparados. Y una se pregunta en este punto, al igual que Brossard,

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 27.

cómo seguir después de esto. Cómo seguir ante estos hechos que nos afectan tanto y cómo seguir viviendo o escribiendo o leyendo un libro como éste. La respuesta es la que damos todos los días siguiendo:

[...]

dans chaque langue notre violence est intacte  
nous la respirons avec ses collisions  
ses t/erreurs et petits caractères  
puis en 3pas dans un musée *Neues*  
trait d'archet  
une image détourne notre attention.<sup>29</sup>

En el libro, se vuelve a la repetición, al letimotiv, a la secuencia. Se regresa a las variaciones, le reedición y la numeración de los poemas, como, según el mismo libro, hacían a principios del siglo XX para desviar la atención: “Vers 1900, le monde est aussi plein de pianos qu’il est aujourd’hui plein d’autos. Le marché est saturé; celui qui achète un instrument ne le fait que parce que le piano du voisin lui est devenu intolérable et qu’il préfère produire son propre bruit”.<sup>30</sup> Estas frases son el epígrafe a la sección llamada “Piano prose” y podemos vincularlas a lo que ocurría cuando Brossard escribió el libro y a lo que atestigüamos y sentimos recrudescido con respecto a cómo vivimos el tiempo presente en la era de la información y la distracción.

Ainhoa Kaiero tiene un texto sobre la obra multimedia de Laurie Anderson y cómo la artista medita en torno a lo que ella considera son nuevas formas de percepción derivadas de las tecnologías y que “sitúan al ser humano entre el tiempo de la vivencia y el tiempo del registro, es decir, en un tiempo virtual donde la presencia y ausencia simultánea de

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 81.

los eventos se confunde”<sup>31</sup> En él apunta que somos una sociedad que experimenta el tiempo a través de “un circuito dinámico (e incluso acelerado) de sucesos registrados y reproducidos”<sup>32</sup> por medios como el internet, la televisión o el radio. Kaiero nos recuerda que, aunque nuestra era se caracteriza por la posibilidad de acceso y conocimiento de los eventos más infinitesimales ocurridos en cualquier parte del planeta, Anderson nos hace notar que en lugares en “los que se producen diariamente miles de historias, nadie recuerda realmente cuál de ellas era la suya”<sup>33</sup> El análisis de la manera en la que esta artista multimedia medita sobre lo que le ocurre al “yo” presente y su prolongación a través de la memoria con sus espectáculos es clave para ilustrar cómo la música sigue estructurando *Piano blanc*. Kaiero nos recuerda que:

[...] la música sólo puede manifestarse en el presente de una primera persona (yo-aquí-ahora) y performar los acontecimientos en el mismo instante en que se producen. Desde este punto de vista, la música sólo puede actuar (discurso) y no narrar (récit) [...] Los relatos se ponen en música para actualizar en ellos la voz presente de un narrador [...] la música sirve para manifestar esta conciencia presente que narra una historia.<sup>34</sup>

Historia que entonces recita, representa, performa. Esta diferencia que Kaeiro señala entre cantar y contar historias es similar a la distinción que Brossard hace entre poesía y prosa. La canadiense considera que la poesía vibra siempre en presente cuando se escribe y que no ocurre lo mismo cuando se relata algo, porque el relato remite al pasado. Cuenta también que, al empezar a escribir este libro se resistía a la prosa, pero

<sup>31</sup> Ainhoa Kaiero, “Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14, p. 1.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 9.

que finalmente dejó que la invadiera.<sup>35</sup> Algo similar puede encontrarse en los párrafos que anteceden a “Piano prose”:

[...] le récit tu vois je ne l'ai pas écrit. Il devait commencer à Montréal, devant le parc Lafontaine, avec une femme qui regarde par la fenêtre d'un hôtel. Elle attend un manuscrit que, par contrat, elle doit traduire dans les prochains six mois sans connaître le nom de l'auteur, son sexe, son âge [...]

Le récit m'était promis, je l'attendais. De loin, je distinguais ma peur. Je déplaçais constamment la femme, comme je peux maintenant le faire et la regarder marcher au milieu d'une foule montréalaise assoiffée de jazz. Elle circule rue Jeanne-Mance entre les jets d'eau et la présence avalanche des sons croisés dans les pensées et les pianos de Satie, Honegger et Malipiero de Venise. Plus tard, à la tombée de la nuit, sous un éclairage fétiche de rouge *lipstick*, quand on distinguera les épaules et les nuques fragiles, elle réapparaîtra avec son visage intelligent et des questions pour toute la planète.<sup>36</sup>

De pronto, el rumbo de la escritura hace a la voz poética preguntarse cuestiones como qué palabras son las que tienen un valor simbólico tal que determinan que un texto sea poético o prosa; cómo se desorganiza una frase en prosa para que el contenido se vuelva poético; cómo se hace que un texto se apresure o desacelere y qué consecuencias tiene esta velocidad en las características y la definición textuales. Recordemos que el libro tiene secciones escritas en prosa, como la siguiente, que desemboca en una serie titulada “Piano prose” (escrita en verso) y que se presentan como respuesta y planteamiento de todas estas preguntas, corografías que conforman textual y semánticamente las búsquedas de esa autora que nos decía quería separarse del “yo” enunciado:

<sup>35</sup> N. Brossard, “La lucidité, l'émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière”, en *op. cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> N. Brossard, *Piano blanc*, pp. 76-77.

Un récit m'êtait promis, m'attendait. Partout la prose s'installait dans mes cahiers, dans les pensées, elle plaçait ses gens, tissait des liens, nouait des intrigues dans mon lit juste avant le sommeil. Elle donnait l'impression de pouvoir soulager et donner du plaisir. J'aimais son apparente transparence qui m'incitait à penser avec ce peu de ruse et d'immobilité qu'il faut pour apaiser le contour ailé de la mort. Puis un matin, la poésie a refait surface, s'accommodant un temps de la prose qui enrobait à peu près tous les détails auxquels je pensais. Des fuites de récit, comme on dit fuite d'eau, traversaient la présence, le moindre élan de poésie.

Le temps a passé. La grammaire du quotidien ne veut pas lâcher prise. Désormais le poème absorbe la poussière de prose et l'ardeur toute spéciale qui s'apparente au besoin de penser dans la durée.<sup>37</sup>

Intentando resumir podríamos decir que para Brossard, como la música, el poema performa, hace lo que nombra, mientras que la prosa encadena sucesos, tiempos, consecuencias. Las páginas “preparadas” que hemos visto antes, en donde se juega con el tamaño y el color de la tipografía, en donde se añaden esquemas o se eligen versos son ejemplos de significados relacionados con lo performativo del libro de Brossard, tanto para quien lo escribe como para quien lo lee. Los fragmentos narrativos la ayudaron a conseguir el equilibrio que buscaba en el libro y me hacen pensar en varias palabras, como “intrusión”, “versión”, “traducción”, “transposición” o “desviación”, a las que Brossard siempre regresa.

Recordemos el comentario de la autora citado al inicio de este ensayo sobre cómo para ella la escritura es “un cuerpo que intenta escapar del cuerpo por el lenguaje, un cuerpo que busca traducir lo que es”. *Piano blanc* es ese esfuerzo por pensar la escritura y el tiempo de la escritura comparándolos con el tiempo de la música y el piano, e *incorporándolos* tanto a nivel temático como estructural y *conformando* una reflexión sobre la experiencia de la escritura en un tiempo muy particular. El ca-

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

rácter abstracto de la música, que puede representar y ser representada de una manera distinta a la más obvia, esto es, a la descriptiva más convencionalmente hablando, es aprovechado para conformar toda una red de alusiones, variaciones, series, cuestionamientos y significados asociados al piano y a nuestra experiencia y percepción del mismo a través del cuerpo y de lo que lo afecta. El libro es una écfrasis, un espacio de reflexión sobre el propio medio y sus posibilidades, sobre la música y su cualidad abstracta, estructurada, sugestiva y no necesariamente mimética, y además sobre la materialidad de ambos sistemas, en momentos específicos y complejos en los que el tiempo se vive de otra manera.<sup>38</sup>

Según Elizabeth Bergmann Loizeaux, la écfrasis es un modo enfáticamente déictico, que supone un aquí y un ahora. Extendamos su comentario, que se refiere a obras verbales de obras pictóricas, a otros medios y pensemos que, en toda écfrasis, alguien percibe algo y escribe sobre eso percibido, selecciona lo que le afectó y emocionó de la obra, lo que incluirá en su escritura, lo que quiere decir sobre ella. Su propio discurso se coloca junto al de la otra obra y quien lee puede reconocer

<sup>38</sup> La obra de Brossard se caracteriza por este tipo de reflexiones sobre el papel de la traducción. A propósito de *Le Désert Mauve*, uno de los textos más conocidos de la autora, Sherry Simon ha escrito que se trata de una reflexión muy original y autoconsciente sobre la traducción, dividida en tres partes: “Le Désert Mauve”, el relato de una historia que se desarrolla en el desierto de Arizona y en la que una joven recorre las carreteras en el coche de su madre, mientras que un hombre asesina a otra mujer; una segunda parte que está supuestamente escrita por una traductora que se encuentra el libro y decide traducirlo, por lo que lo que leemos es una especie de prefacio a la traducción que hace y la lectura necesaria en cualquier proceso de traducción; y una tercera parte que es la supuesta traducción de la primera historia, también en francés: “The result, as we see, is *practically* identical with the original. Despite –or perhaps because of– the long reveries which have allowed the translator to enter the imaginative world of the text, the translation looks surprisingly just like the original” (véase Sherry Simon, “Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border writing in Quebec”, en Susan Bassnett y Harish Trivedi, eds., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, pp. 65-68). *Le Désert Mauve*, como hemos visto en *Piano blanc*, enfatiza la materialidad de la misma novela como objeto e incluye, en la tercera parte, un libro dentro del libro, con otra supuesta portada y un texto que repite una historia contada casi de la misma manera. Lo interesante es que también presenta la confianza que tiene Brossard en la traducción y sus posibilidades.

esas dos voces que a veces corren paralelas y a veces enfrentadas. Debido a su estructura y su carácter derivado, la écfrasis incluye necesariamente este dialogismo. Bergmann explica que las écfrasis de obras artísticas visuales se hicieron comunes durante los siglos XIX, XX Y XXI debido a, entre otras causas, la invención de medios como la fotografía, el cine, la televisión y los medios digitales.<sup>39</sup> *Piano blanc* puede entenderse también entonces como una respuesta a los estímulos de un mundo que Brossard ya en 2011 avistaba y que en 2018 explica de la siguiente forma:

Beginning in 2000, I often said that the world had changed. The leitmotif was still mysterious: it elicited questions, a veritable jolt of concern and of an excitement bearing lyricism. Then the world kept on changing, but with the difference that it started to seep into me, to fragment my use of time, to disjoint and unravel gestures, my projects, to change me into a drone soaring above knowledge, history, my feelings and emotions. Something happened that transformed our sapience, our revelry, our dreams. We often find ourselves on the following day shaped by the articles we read the previous day, which come back at us with the smell of coffee and fresh newspapers.<sup>40</sup>

Concluyo entonces con la siguiente reflexión de Brossard, esperando que el recorrido que he propuesto ayude a entender la complejidad de la obra de una escritora afectada por la complejidad del mundo y de sus cambios: “Je crois que le réel en général n'est pas très intéressant et que seulement ce qui arrive à notre corps a une valeur sémantique. Pour le reste, tout n'est qu'imagination, traduction, interprétation pour le meilleur et pour le pire, bien sûr”.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, p. 3.

<sup>40</sup> N. Brossard, “Lorem Ipsum”, en S. Queyras, G. Robichaud y E. Wunker, eds., *op. cit.*, pp. 281-282.

<sup>41</sup> Karim Larose y Rosalie Lessard, “Entretien avec Nicole Brossard”, en *Voix et Images*, p. 29.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene María, “Las poéticas visuales; un espacio en la (in)disciplina”, en Adriana de Teresa Ochoa, coord., *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. México, Bonilla Artigas, 2012, pp. 177-192.
- BERGMANN LOIZEAUX, Elizabeth, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Nueva York, Cambridge University Press, 2008.
- BROSSARD, Nicole, “Allocution pour la Prix 2014-Conseil International d’Études Francophones: La volatilité des sens”, en *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, núm. 1, primavera de 2014, pp. 1-14. <<https://www.jstor.org/stable/24244778>>.
- BROSSARD, Nicole, “La lucidité, l’émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière”, en *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 23, núm. 1, Les disciplines en jeu, 2004, pp. 104-119.
- BROSSARD, Nicole, “Lorem Ipsum”, en Sina Queyras, Geneviève Robichaud y Erin Wunker, eds., *Avant Desire. A Nicole Brossard Reader*. Trad. de Lotbinière-Harwood. Toronto, Coach House Books, 2020.
- BROSSARD, Nicole, *Piano blanc*. Montreal, Editions de l’Hegagone, 2011.
- BROSSARD, Nicole, *White Piano*. Trad. de Robert Majzels y Erin Moure. Toronto, Coach House Books, 2013.
- BRUHN, Siglind, “A Concert of paintings: ‘Musical Ekphrasis’ in the Twentieth Century”, en *Poetics Today*, vol. 22, núm. 3, 2001, pp. 551-605. <<https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>>.
- CORRIVEAU, Hugues, “Poésie: La musique de Nicole Brossard”, en *Le Devoir*. 2 de julio de 2011. <<https://www.ledevoir.com/lire/326567/poesie-la-musique-de-nicole-brossard>>.
- FREURE, Jason, “Playing Over the Noise”, en *The Town Crier*, 18 de marzo de 2014. <<http://towncrier.puritan-magazine.com/white-piano/>>.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa, “Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14, 2010. <<https://www.sibetrans>>.

- com/trans/articulo/9/ficciones-tecnologicas-tiempos-registrados-y-replicantes-en-los-conciertos-de-laurie-anderson>.
- LAROSE, Karim y Rosalie Lessard, “Entretien avec Nicole Brossard”, en *Voix et Images*, año 37, vol. 3, núm. 111, 2012, pp. 13-29. <<https://doi.org/10.7202/1011950ar>>.
- LÓPEZ CANO, Rubén, “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, 2005. s/p. <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>>
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri Torras Francès, “El género de la autoría”, en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, pp. 7-23.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri Torras Francès, “Authorial Corpographies. Performing Gender and Cultural Authorship”, en *Interférences littéraires/ Littéraire interferences*, vol. 21, diciembre 2017, pp. 3-21. <<http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/996>>.
- ROBILLARD, Valerie, “In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach”, en Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds., *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.
- SEIGWORTH, Gregory y Melissa Gregg, “An Inventory of Shimmers”, en *The Affect Theory Reader*. Durham & Londres, Duke University Press, 2010, pp. 50-389.
- SIMON, Sherry, “Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border writing in Quebec”, en Susan Bassnett y Harish Trivedi, eds., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999, pp. 58-74.
- SIMON, Sherry, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- TORRAS, Meri, “Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus. *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe”, en Roland Spiller,

Aranzazu Calderón Puerta y Katarzyna Moszczyńska-Durst, eds., *Extremas. Figuras de la felicidad y la furia en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*. Berlín, Peter Lang, 2019, pp. 27-46.

TORRAS, Meri, “*Embodiment (embodimén)*”, en R. Lucas Platero Méndes, María Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla, eds., *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2017, pp. 161- 167.

YACOBI, Tamar, “The Ekprastic Model: Forms and Functions”, en Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds., *Pictures Into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.

## El dilema ético en *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal: muerte, cuerpo y emociones

ALBERTO ALEJANDRO MUÑIZ MÁRQUEZ  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

En los últimos años, numerosas disciplinas sociales han vuelto la mirada hacia los estudios del cuerpo para abordar desde un enfoque materialista tanto sus respectivos objetos de estudio como las problemáticas actuales que de ellos resultan. El cuerpo como animal, como apetencia, falaz y embustero, laxo y pasional: éstas son algunas representaciones que la filosofía occidental ha elaborado del cuerpo y ha trasladado a otras disciplinas sociales. Para Platón, por ejemplo, el cuerpo era una suerte de engañador epistemológico, cuyos sentidos poco fiables y veleidosas pasiones, nos hacen decantarnos hacia lo transitorio en detrimento de lo permanente, tal como lo relata el mito del carruaje alado en el *Fedro*. La Modernidad, por su parte, retoma esta construcción del cuerpo desagregada del Ser y, en ocasiones, rechaza el uso de los sentidos en el desarrollo de la subjetividad, como lo plantea Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*. Si bien Descartes creía que podíamos trascender los límites epistemológicos del cuerpo mediante el método filosófico adecuado, la cultura contemporánea parece afanarse en desafiar el envejecimiento, modificar los mecanismos biológicos e incluso desviar el curso mismo de la muerte.

Ahora bien, el cuerpo muerto no escapa tampoco a las construcciones culturales que se gestan al interior de los diversos grupos humanos, mediados ellos mismos por un sistema axiológico bien definido, por creencias, costumbres y tradiciones que sitúan frecuentemente la sacralidad del cuerpo en su materialidad y el Ser, en su impermanencia. Pero, ¿qué ocurre con el cuerpo muerto desde el punto de vista cultural una vez que el dualismo se fisura? Pues bien, mientras que la muerte es claramente un fenómeno biológico inherente a todo ser vivo, las condicio-

nes de la muerte, los comportamientos, las actitudes y los rituales asociados a la misma son un constructo social. La literatura no ha descuidado las representaciones de la muerte como abstracción, ni de aquéllas de los cuerpos sin vida, antes bien, han estado presentes desde sus inicios, tanto en el contexto occidental como en las literaturas de otras latitudes. Ejemplo de ello son las obsequias de Patroclo después de morir a manos de Héctor en el canto XXIII de la *Ilíada*, el descenso del arcángel Gabriel para asistir el cadáver de Roland en el campo de batalla en *La chanson de Roland*. Por su parte, los escritores decimonónicos centraron sus energías no sólo en la representación de la muerte sino también en las emociones que emanan de este acontecimiento, haciendo del detalle y la precisión, la estrategia narrativa por antonomasia. En efecto, las plumas realistas y naturalistas del siglo XIX mostraron un interés especial por acercarse a los fenómenos sociales de la realidad de manera objetiva para, posteriormente, plasmar en el texto literario sus observaciones con meticulosas descripciones del hecho real, en este caso, el suceso de la muerte. Flaubert, por ejemplo, nos ofrece un retrato minucioso de la muerte de Madame Bovary, recurriendo a los campos semánticos de la religión y de la muerte para abordar el rito fúnebre; a los de la anatomía y la sintomatología para retratar el cuerpo agonizante y espasmódico de Emma.

En cuanto a la literatura contemporánea, los relatos continúan prestando atención a la representación de los cuerpos sin vida y a la forma en que se concibe el fenómeno de la muerte. En su libro, *Réparer les vivants* (2014), Maylis de Kerangal describe las peripecias de un corazón en el marco del trasplante de órganos. El protagonista, Simon Limbres, se encuentra en estado de muerte cerebral como resultado de un accidente automovilístico. *Réparer le vivants* es una novela polifónica en la que todas las voces son escuchadas: las de los médicos y enfermeros, las de los padres de Simon y su novia, e incluso, la de la donataria.

Esta novela tiene distintos enfoques, entre los que destacan las dimensiones documentaria, afectiva y ética. Uno de los aspectos más relevantes de la perspectiva documentaria es la descripción pormenorizada de los procedimientos médicos que conciernen directamente el trasplan-

te de órganos, ya que la voz narrativa permite al lector conocer los delicados códigos de la práctica médica, así como los discernimientos éticos respecto de la disposición del cuerpo exánime del protagonista, quien, a pesar de estar ausente, modula la tensión narrativa. Ahora bien, en el marco de los estudios culturales sobre el cuerpo, Margo DeMello apunta a una renovación de los criterios para determinar la muerte:

Today, in the West, the scientific concept of brain death is used to determine life or death. In brain death, brain activity, which can be measured on an electroencephalography (EEG), has stopped. Brain death is complicated, however, because if a person is brain dead, the rest of the body can still be kept alive so that they may be harvested for organs to be donated to others.<sup>1</sup>

Esto quiere decir que el concepto de muerte cerebral es un indicador ineluctable de la muerte aun cuando el cuerpo siga cumpliendo ciertas funciones biológicas como la respiración o el ritmo cardiaco. De hecho, una explicación similar es la que Pierre Révol, médico de la unidad de reanimación, da a los padres del protagonista en *Réparer les vivants*: “Il [Pierre Révol] recommence: les fonctions de la vie de relation, autrement dit la conscience, la sensibilité, la mobilité de votre fils sont abolies, et de même, ses fonctions végétatives, sa respiration et la circulation de son sang ne sont plus assurées que par de machines”<sup>2</sup> El personaje de Pierre Révol explica a Sean y Marianne que si el sistema circulatorio de Simon continúa activo, lo mismo que la actividad respiratoria, es de manera artificial y gracias a aparatos médicos. Por otro lado, Pierre Révol hace énfasis en la anulación de la conciencia y en la obliteración de la motricidad y de la sensibilidad, lo que deja entrever que el carácter fundamental de la vida reposa en la capacidad perceptiva del cuerpo. En otras palabras, el cuerpo con vida supone la actividad sensorial, el dinamismo

<sup>1</sup> Margo DeMello, *Body Studies: An Introduction*, p. 90.

<sup>2</sup> Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, p. 104.

de sus partes constitutivas y el conocimiento que el ser humano tiene de su propia existencia, de sus actos y de sus estados. Este último aspecto que es, precisamente, la conciencia, hace eco en la máxima cartesiana.

Por el contrario, aquello que ocurre con los restos mortales después del deceso es una cuestión puramente social y cultural. De alguna manera, todas las culturas humanas cuidan a sus muertos, ya sea sepultándolos, incinerándolos o embalsamándolos. Éstas son prácticas que nos fueron heredadas de las antiguas civilizaciones y las cuales conservan aún su vigencia en nuestras sociedades contemporáneas, puesto que se han inscrito en un sistema de tradiciones que comparte una misma comunidad. En este sentido, conviene señalar la reflexión de Margo DeMello respecto a los ritos y ceremonias mortuorios dentro de un contexto religioso específico:

In the Catholic tradition, the dying are given last rites, including anointing the dying and providing penance, by a priest just before death, which is thought to prepare the soul for the afterlife and cleanse the person of their sins. For those who die in a hospital, often the people who surround one at death, however, are doctors, who are the least qualified in terms of handling the wishes and care of the dying.<sup>3</sup>

En efecto, en la tradición católica es frecuente la presencia de un sacerdote que realice la extremaunción, profiriendo, en ocasiones, un réquiem, justo como ocurre en la trágica muerte de Madame Bovary que ya hemos mencionado. En cuanto a aquellos que fallecen en los hospitales, DeMello sugiere que el personal médico carece de aptitud para llevar a cabo las actividades de cuidado del moribundo y después, del cuerpo muerto. Esta observación no dista mucho del relato de Maylis de Kerangal que intenta aprehender el fenómeno de lo real.

En *Réparer les vivants*, Virgilio Breva, el cirujano que se encargará de retirar los órganos de Simon para su posterior trasplante, se muestra

<sup>3</sup> M. DeMello, *op. cit.*, p. 91.

ajeno a las preocupaciones del duelo de los padres del protagonista y de la propia condición del cuerpo inánime que habrá de escindir, lamentándose, por el contrario de dos cuestiones: la primera es el partido de fútbol de Francia contra Italia que no podrá ver; y la segunda, sus impulsos sexuales que se ven espabilados por la presencia de Rose. Contrario a este absoluto desapego, el rol que juega el enfermero Thomas Rémige es fundamental en la diégesis, ya que vive el duelo al lado de Sean y Marianne, procura el cadáver que le fue confiado antes y después de la intervención quirúrgica, y realiza un rito espiritual una vez que el cuerpo ha sido despojado de sus órganos. Por un lado, la autora destaca la importancia de la figura del enfermero, confiriéndole todas aquellas actividades de cuidado que representan las relaciones con el Otro y, por tanto, la forma en la que se da la alteridad en la novela. Y por el otro, desmitifica esas tareas de cuidado que se habían considerado típicamente femeninas. Así, Maylis de Kerangal nos ofrece una descripción precisa de la escena en la que Thomas Rémige repara el cadáver de Simon:

Thomas comprime maintenant les points de ponction qui subsistent à l'endroit où les cathéters perçaient l'épiderme, il range le garçon dans un change, et même il le recoiffe de manière à faire rayonner sa figure. Le chant s'amplifie encore dans le bloc opératoire tandis que Thomas enveloppe la dépouille dans un drap immaculé – ce drap qui sera noué ensuite autour de la tête et des pieds –, et l'observant travailler, on songe aux rituels funéraires qui conservaient intacte la beauté du héros grec venu mourir délibérément dans le champ de bataille, ce traitement particulier destiné à rétablir l'image, afin de lui garantir une place dans la mémoire des hommes.<sup>4</sup>

Este pasaje presenta varios ejes de reflexión, de los cuales, el primero concierne la figura del enfermero y su pertinencia radica en su actualidad. Efectivamente, en el contexto actual de la pandemia ocasionada

<sup>4</sup> M. de Kerangal, *op. cit.*, pp. 287-288.

por el virus Covid-19 que azota a toda la humanidad, las relaciones interpersonales se han modificado, así como la gestión de los tiempos y espacios en los que se desenvuelve el cuerpo. Como consecuencia, las funciones que desempeñan médicos y enfermeros han adquirido una relevancia significativa en el ámbito del cuidado. En este fragmento, Thomas Rémige se da a la tarea de reparar el cuerpo de Simon, un cuerpo que, en la generosidad de Marianne y Sean, habrá de garantizar la vida a partir de la muerte. Thomas Rémige identifica en sí mismo la responsabilidad de restituir la integridad de Simon por medio del rito mortuario en donde el canto es el regulador de acto ético. Se trata, por tanto, de la dimensión sagrada del cuerpo. En segunda instancia, la focalización externa y el narrador extradiegético rinden cuenta de la forma en que se representa el cadáver de Simon, comparando la técnica de lavado corporal con los procedimientos realizados al héroe griego muerto en la arena de batalla. Para Thomas Rémige es imperativo conservar la belleza del joven cuerpo de Simon, a quien, en otro momento de la narración, se le compara a un dios griego. No es sólo el hecho de peinar sus cabellos para resaltar la belleza de su rostro, sino ocuparse de la miseria que representa esa unidad corporal sumida ahora en la más absoluta inercia. Por otro lado, aunque las tareas de cuidado están en función del género, la clase y la raza, al comparar las labores de Thomas Rémige y Virgilio Brega, no en el sentido profesional sino humanitario, caemos en la cuenta de que la diferencia obedece a un estamento de autoridad. Mientras que Virgilio es un prestigioso cirujano del hospital de la Pitié-Salpêtrière que intenta emular al fundador de tal recinto, Thomas Rémige es el enfermero responsable de coordinar el retiro de órganos y tejidos para su trasplante. En este sentido, la relación jerárquica que ambos mantienen con Simon se traduce en una relación de poder que tiene sus últimas consecuencias en el ejercicio del cuidado.

Si bien Thomas Rémige revaloriza la dimensión corporal, la idea de la sacralidad profanada permanece latente en la conciencia de aquellos que experimentan la aflicción del duelo, como es el caso los padres de Simon. Mientras que en un primer momento, Sean concibe la idea de la

donación de órganos como un ultraje al cuerpo de su hijo, pues se refiere a ello como un “stock d’organes sur lequel il s’agit de faire main basse”,<sup>5</sup> en un segundo momento de reflexión y por acuerdo consensuado, los progenitores acceden finalmente a la propuesta que antes les parecía enfadosa. Así, del cuerpo de Simon se extraerán seis órganos, a saber, el hígado, dos pulmones, dos riñones y el corazón. Sin embargo, Marianne desautoriza la donación de córneas, lo que deja entrever que los ojos en cuanto órganos poseen un valor cultural diferenciado e intrínseco a la identidad del sujeto. Una diferencia paralela se presenta, por ejemplo, entre las partes del cuerpo que revelan la identidad sexual de un individuo, como los órganos sexuales, y otras tantas que pueden considerarse como neutras, tales como la nariz o el dedo meñique del pie. En este sentido, cabe destacar la observación de DeMello para comprender mejor el valor que se asigna a los ojos en el cuerpo inanimado: “Covering the eyeholes was thought to be especially important, both to keep out the spirits, and also perhaps to let the deceased see their way to the afterlife”.<sup>6</sup> Si bien DeMello se refiere al culto que rinden algunas culturas del noroeste del Pacífico a sus difuntos, no puede negarse que esta idea está presente en un buen número de sociedades. Ya sea que se parta de algún precepto religioso para permitir al muerto atravesar un espacio transitorio entre el mundo terrenal y algún tipo de paraíso, o que se trate simplemente de rendir tributo a los restos materiales de alguien que compartió la misma condición humana en el pasado, el carácter sagrado de los órganos y las partes del cuerpo está en función de las especificidades de la construcción social que cada cultura ha hecho de la muerte.

*Réparer les vivants* es una narración de gestos y movimientos, de impulsos y emociones en la que los personajes experimentan una transición particular: la transición de la muerte a la vida. El órgano que no solamente desencadena reflexiones de orden ontológico sino también en el que confluyen las emociones de los personajes es el corazón. A este

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>6</sup> M. DeMello, *op. cit.*, p. 92.

respecto, Hernán Baeza sugiere que el corazón actúa a través de las emociones, de las intuiciones, por impulsos, por amor, por sensaciones físicas de nuestro pecho y nuestro cuerpo.<sup>7</sup> Vemos entonces que existe una clara relación entre el corazón, los lazos que se tejen entre los seres humanos y el mundo material, o por lo menos, es la forma en la que se le representa. Lo cierto es que este constructo del corazón se da por medio de símbolos culturales que pueden o no ser compartidos culturalmente, pues ello depende del enfoque que se le otorgue a la manifestación de las emociones. Aún en la actualidad, persiste la controversia entre la postura universalista de las emociones, que heredamos de los trabajos de Darwin, y el enfoque del constructivismo cultural que aboga por un proceso de percepción de la realidad que inicia con un juicio de valor, pasando por reacciones corporales, y concluye en una cierta disposición que llega a traducirse en una acción.<sup>8</sup> A menudo, este método parte de un discernimiento moral que se encuentra ya presente en los textos filosóficos de la segunda mitad del siglo XVIII. En su *Disertación sobre las pasiones*, Hume indica que las causas de pasiones como el amor y el odio “son aquello que excita la emoción, el objeto, aquello a lo que la mente dirige su mirada cuando la pasión está excitada”.<sup>9</sup> Así, el filósofo escocés distingue la presencia de una cualidad, como la bondad o la maldad, y un sujeto con los cuales se relacionan las pasiones. En otras palabras, lo que una persona puede experimentar como desagradable o no y, por tanto, como bueno o malo, no reside en el objeto mismo, que puede ser, según Hume, probable, posible o imposible; sino en la relación con ese objeto y con los otros. En *Réparer les vivants*, esta reflexión filosófica se observa a partir del temor que implica el trasplante de corazón : “c’est la peur de la mort, et la peur de la douleur, la peur de l’opération, celle des traitements postopératoires, la peur du rejet et que tout recommence, la peur de l’intrusion

<sup>7</sup> Hernán Baeza, “El mito del corazón”, en *Revista Española de Cardiología*, p. 369. <<https://www.revespcardiol.org/es-el-mito-del-corazon-articulo-10021523>>.

<sup>8</sup> María Tausiet y James S. Amelang, eds., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, pp. 11-12.

<sup>9</sup> David Hume, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, p. 89.

d'un corps étranger dans le sien, et de devenir une chimère, de ne plus être elle-même".<sup>10</sup> Claire Méjan, la donataria, experimenta el miedo que representa la cirugía de trasplante, el objeto de tal miedo reside en la idea de saber alterada su constitución orgánica, mientras que la causa es una posible distorsión de la propia identidad, pues el personaje se asemeja a una quimera. Más allá de una reconfiguración ontológica, el personaje metaforiza la anulación de su existencia por medio de una comparación mitológica. De este modo y desde la perspectiva cultural de las emociones, los símbolos mediante los cuales se representa al corazón tienen la función de espabilar nuestra conciencia y mostrarnos el significado de lo que sentimos para guiar luego nuestro proceder: siento, luego existo.

En efecto, en *Réparer les vivants* encontramos una de las configuraciones del corazón que mejor ilustra la conciencia de Occidente. Para Virgilio Brea, el corazón en cuanto órgano se asemeja a un receptáculo de las emociones perfectamente confeccionado a partir de las relaciones con los otros:

Il [le cœur] est pour lui l'organe central du corps, le lieu des manifestations les plus cruciales et les plus essentielles de la vie, et sa stratification symbolique à ses yeux est intacte. Plus encore, à la fois mécanique de pointe et opérateur d'imaginaire surpuissant, Virgilio l'envisage comme la clé de voûte des représentations qui ordonne la relation de l'homme à son corps, aux humains, à la Création, aux dieux, et le jeune chirurgien s'émerveille en cela de son inscription dans la parole, de sa présence récurrente en ce point magique du langage toujours situé à l'exacte intersection du littéral et du figuré, du muscle et de l'affect, il se délecte des métaphores et des figures qui le font apparaître comme l'analogie même de la vie et répète à l'envi qu'apparu le premier cœur serait aussi le dernier à disparaître.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 219.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 244-245.

Este pasaje describe la jerarquía privilegiada e inalterable del corazón en tanto materia orgánica y lo representa como el punto de convergencia de los afectos que marcan la existencia del sujeto. Además, Virgilio lo relaciona directamente con la extensión del propio cuerpo, con otros cuerpos y con una o varias entidades supraterráneas, lo que apunta a la perspectiva espiritual de esta construcción. Adicionalmente, el personaje evoca el impacto de tal conceptualización en el discurso oral, el cual se articula mediante la metáfora para explicar una circunstancia particular de la realidad inmediata del sujeto. Esta instancia de enunciación pertenece al ámbito de la medicina, por tanto, de lo objetivo, de lo tangible y lo mesurable; y sin embargo el código que transmite la formulación está impregnado de reminiscencias poéticas. Si bien *Réparer les vivants* nos ofrece numerosas pautas de reflexión en cuanto a la representación del cuerpo y de las emociones, estas mismas consideraciones nos encaminan hacia otras problemáticas de índole ética que están presentes en el relato y ponen en juego la alteridad.

La alteridad es uno de los rasgos fundamentales que permean en el texto literario contemporáneo y esto es significativo en la medida en que la alteridad atiende a la vulnerabilidad del sujeto, transformándolo en un agente individual capaz de responder a los violentos sucesos sociales que configuran el convulso mundo contemporáneo. En pleno Siglo de las Luces, los trabajos de Kant sobre las relaciones con el otro representaron una sólida base para la teorización de la alteridad, lo que permitió a otros pensadores como Husserl, Sartre, Arendt, Foucault, Deleuze y Ricœur, entre muchos otros, continuar reflexionando sobre la importancia de la otredad y su repercusión en la propia existencia. Es, no obstante, Emmanuel Levinas quien lleva a sus últimas consecuencias los efectos de la alteridad, puesto que anula la preeminencia que Occidente había concedido a la noción de identidad, desterrando al Yo del centro, espacio que solía ocupar en los sistemas filosóficos precedentes. Efectivamente, en *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1987), Levinas se manifiesta en contra de la concepción subjetivista cartesiana que hacía del Yo el

principio epistemológico por excelencia, promoviéndolo, por el contrario, a rasgo distintivo de la totalidad de lo existente:

[...] la subjetividad en sí es el rechazo de sí; lo que requiere decir de modo concreto: acusada de lo que hacen o sufren los otros, responsable de lo que hacen o sufren. La unicidad de sí es el hecho mismo de llevar la falta del otro, en la responsabilidad para con el Otro, la subjetividad es tan sólo esta pasividad ilimitada de un acusativo, que no es la consecuencia de una declinación que hubiese sufrido a partir del nominativo.<sup>12</sup>

Esto significa que, en el sistema levinasiano, el desplazamiento del Yo hacia la periferia tiende a la rotación de la misma subjetividad en torno a la otredad, y con ello, no sólo la preocupación sino, sobre todo, la responsabilidad hacia los otros queda manifiesta. Por otro lado, Levinas recurre a las nociones metalingüísticas para explicar la mutación del Yo, el cual abandona su dinamismo para adoptar una pasividad absoluta que lo expone a la influencia de los otros. En otras palabras, el sujeto pierde su autonomía, pues ha adquirido un compromiso ético irrevocable hacia el Otro, lo que lo constriñe a responsabilizarse de él, lo dese o no.

No obstante, la construcción identitaria del sujeto se da a partir del rostro del Otro, concepto clave en la filosofía de Levinas, y no de la propia subjetividad. El rostro del Otro exige la atención ética de todo sujeto dada su vulnerabilidad, convirtiéndolo así en la esencia misma de la alteridad: “El rostro del prójimo significa para mí una responsabilidad irrecusable que antecede a todo acontecimiento libre, a todo pacto, a todo contrato”.<sup>13</sup> El rostro, no en tanto que constitución sensible sino como componente metonímico de la fragilidad humana, interpela al sujeto para que lo asista en su desamparo. Sin embargo, los cambios estructurales que se producen al interior de las sociedades contemporá-

<sup>12</sup> Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, p. 180.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 150.

neas obedecen, naturalmente, a necesidades incipientes que alteran la forma en la que el sujeto se relaciona con el rostro ajeno. El desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías y la aparición de crisis sociales, tales como las plataformas de videoconferencias y la actual crisis sanitaria respectivamente, entorpecen el estricto encuentro con el rostro del Otro, presentándolo en cambio bajo una suerte de filtro, lo que desestabiliza el fundamento levinasiano. Por su parte, Maylis de Kerangal nos presenta una situación igualmente particular: Thomas Rémige acude al encuentro con un rostro petrificado, el de Simon, y se entrega totalmente a ese cadáver, logrando ilustrar uno de los aspectos cruciales de esa responsabilidad ética al que Levinas llama *substitución*.

De acuerdo con Levinas, la sustitución supone el desmoronamiento categórico de la autonomía del sujeto moderno y en su lugar viene a instaurarse una nueva subjetividad abierta al compromiso con el Otro. El rostro ajeno anuncia el advenimiento de esta sustitución inexorable a la que debe atender el sujeto en virtud de su pasividad: “En esta sustitución en la que la identidad se invierte, en esta pasividad más pasiva que la pasividad conjunta del acto, más allá de la pasividad inerte del designado, el sí mismo se absuelve del sí”.<sup>14</sup> La sustitución implica entonces asumir el lugar del Otro, sustituirlo estrictamente hablando, y ocuparse de sus necesidades, de su indigencia, de sus sufrimientos y flaqueza característicos de la condición humana y, de ser necesario, anteponerlos a los propios. Así pues, en *Réparer les vivants*, el acto de la sustitución ocurre cuando Thomas Rémige asea, despeja y procura el cuerpo de Simon, una vez que los órganos le fueron extraídos:

Ensuite, il ôte du corps tout ce qui l'envahit, ces fils et ces tubes, les perfusions et la sonde urinaire, il le débarrasse de tout ce qui le traverse, l'enlace, en obstrue la vision, il le dégage et alors le corps de Simon Limbres s'apparaît dans la lumière, plus nu que nu soudain: corps humain catapulté hors de l'humanité, matière inquiétante dérivant

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 183.

dans la nuit magmatique, dans l'espace informe du non-sens, mais entité à laquelle le chant de Thomas confère une présence, une inscription nouvelle. Car ce corps que la vie a éclaté retrouve son unité sous la main qui le lave, dans le souffle de la voix qui chante; ce corps qui a subi quelque chose hors du commun rallie maintenant la mort commune, la compagnie des hommes. Il devient un sujet de louanges, on l'embellit.<sup>15</sup>

Este fragmento privilegia el encuentro entre el enfermero y el cadáver. Consciente del estado de privación en el que se encuentra el cuerpo de Simon, Thomas Rémige ocupa su lugar, lo sustituye para lavar y cuidar ese cuerpo que ahora le pertenece a él y del que ya no puede hacerse cargo Simon. La miseria del cuerpo escindido y despojado de sus órganos deviene el catalizador de la substitución que sólo puede darse en la pasividad total del sujeto. La vulnerabilidad de Simon o, mejor dicho, de su cuerpo, queda al descubierto mediante la locución “plus nu que nu soudain”, mientras que las expresiones “corps humain catapulté hors de l'humanité” y “espace informe du non-sens” refieren, por un lado, a una condición que ha dejado de ser humana y por tanto, inaccesible. Y, por otro lado, la inercia del cadáver grita desesperada el socorro de Thomas, quien cede su autonomía a favor de la pasividad de la que habla Levinas.

No es sino a través de la metáfora del eclipse que la substitución de Simon tiene lugar, pues las expresiones “en obstrue la vision”, “le corps de Simon Limbres s'apparaît dans la lumière” y “nuit magmatique” enfatizan los momentos clave del reemplazo. Sin embargo, esta substitución no sobreviene de manera despótica. A pesar de que el cadáver representa la anulación de la existencia de Simon, Thomas Rémige da un vuelco al encuentro cara a cara que parecía imposible, pues se trata de un rostro paralizado: “entité à laquelle le chant de Thomas confère une existence, une inscription nouvelle”. En efecto, mediante el canto, el personaje atribuye una presencia particular a Simon, lo resucita para que el encuentro

<sup>15</sup> M. de Kerangal, *op. cit.*, pp. 286-287.

sea efectivo y la sustitución, ejecutable. Además, impregnado de una dimensión poética, el canto es el vehículo de la interacción verbal que se traduce en una atención inmediata y que significa “Heme aquí frente a tu desdicha y dolor. Heme aquí para cuidar de ti”. La consumación de la sustitución implica la restitución del carácter sagrado del cuerpo, así como de la unidad de sus componentes orgánicos: “ce corps que la vie a éclaté retrouve son unité sous la main qui le lave, dans le souffle de la voix qui chante”. Es así como la subjetividad rechaza la reivindicación de la propia identidad y alienta, por el contrario, una alteridad que tiene una base ética redireccionada hacia la otredad.

A pesar de que Levinas concibe la sustitución como una metáfora que ha de guiar la conducta moral del sujeto, *Réparer les vivants* presenta una auténtica sustitución que sólo es posible gracias a las técnicas narrativas y a la alternancia de la focalización capaces de invertir la identidad del personaje dentro del universo narrativo, lo que constituye, de hecho, el dilema ético de la novela. Ahora bien, para Levinas, la entrega total del sujeto es unilateral y desinteresada, lo que permite ver en la sustitución el punto de partida para reflexionar sobre dos nociones éticas cardinales que han orientado el pensamiento filosófico desde Platón: el Bien y el Mal. Efectivamente, Levinas señala que el Bien consiste en asumir la responsabilidad del Otro y entregarse radicalmente a él sin tener la intención de recibir alguna retribución ulterior:

El Yo no es un ente capaz de expiar por los otros; es esa expiación original e involuntaria porque es anterior a la iniciativa de la voluntad, anterior al origen, como si la unicidad y la unicidad del Yo fuesen ya la carga sobre sí de la gravedad del otro. En este sentido, el sí mismo es bondad o está bajo la exigencia de un abandono de todo tener, de todo *lo suyo* y de todo *para sí*, hasta llegar a la sustitución.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> E. Levinas, *op. cit.*, p. 188.

Esto supone una relación de igualdad entre la substitución del Otro y la bondad moral, lo que equivale a decir que ser incondicionalmente generoso es ser moralmente bueno. A diferencia de otras éticas deontológicas como la kantiana, por ejemplo, el enfoque levinasiano es sumamente riguroso en la medida en que tiende a la radicalidad.

Ahora bien, históricamente, la tradición filosófica ha favorecido un régimen temporal específico a partir del cual el sujeto actúa sobre los objetos y otros sujetos: el presente. Con todo, la responsabilidad ética en Levinas no obedece a este régimen historicista dado que tal compromiso no está en función del libre albedrío del Yo porque “es anterior a la iniciativa de la voluntad, anterior al origen”. Es por ello que Levinas sitúa esta responsabilidad en el pasado, en un tiempo anárquico en el sentido que carece de *arché*: “En la proximidad se escucha un mandamiento que procede de algo como un pasado inmemorial, un pasado que jamás fue presente, que no ha tenido comienzo en ninguna libertad; este *modo* del prójimo es el rostro”.<sup>17</sup> Para Levinas, la responsabilidad con relación al Otro exterioriza el carácter anacrónico de la temporalidad humana, puesto que es anterior al génesis del tiempo, lo que lo hace inaccesible a la memoria. En *Réparer les vivants*, Thomas Rémige evoca ese tiempo preoriginal en el momento preciso de la substitución: “corps humain catapulté hors de l’humanité, matière inquiétante dérivant dans la nuit magmatique, dans l’espace informe du non-sens, mais entité à laquelle le chant de Thomas confère une présence, une inscription nouvelle”. Por un lado, las expresiones “hors de l’humanité”, “nuit magmatique” y “espace informe du non-sens” refieren a un espacio insular y enigmático que escapa a la conciencia y en el que acontece el pacto ético no intencionado, ya que se da por anulado el consentimiento del sujeto que lo asume, en este caso, Thomas Rémige. En el momento en el personaje acepta la responsabilidad del Otro, se da por sentada la pasividad que habrá de encaminarlo irremediabilmente hacia el Bien, mientras que el canto del personaje, además de reanimar el rostro de Simon, habilita la substitución.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 150.

En otro orden de ideas, la responsabilidad levinasiana se presenta bajo la forma de un deber adquirido con el rostro del Otro desde antes de existir. Aunque este compromiso puede establecer un paralelismo con el acto del propio nacimiento en la medida en que se quiere involuntario; en la narración se equipara a la muerte, pues el cuerpo de Simon es proyectado a una instancia que excede igualmente los límites de toda instancia humana. Esta circularidad propia del tiempo anárquico pone de relieve la totalidad de la vida del individuo, así como cierto determinismo que intenta conducir al sujeto por una senda de generosidad constante y cuyos efectos incidentales se ven reflejados en una sociedad más humanizada.

La literatura francesa contemporánea busca sensibilizar al lector ante los sucesos que se producen en la realidad inmediata como la muerte, el duelo y el sufrimiento; y se reflexiona sobre ello a partir de la instancia de la otredad. En ese sentido, *Réparer les vivants* pone en juego conflictos éticos actuales que involucran el cuerpo y las emociones, haciendo palpable la responsabilidad del agente individual de reparar lo que es reparable y acceder así a una vida más humanizada. En efecto, Maylis de Kerangal reivindica la dimensión del cuerpo a través del carácter sagrado inmerso en su materialidad, al tiempo que hace del corazón el órgano en donde reposan las emociones, siendo éstas el resultado de un complejo entramado de relaciones interpersonales e introspectivas. En cuanto al dilema ético de la narración, las tareas de cuidado responden al clamor de un cuerpo que demanda ser reparado después de haberse mostrado generoso con otros cuerpos. De este modo, la muerte se presenta como el catalizador de lo sagrado y a ella sobreviene la pasividad del Yo. Así, la novela permite explicar la esencia de la filosofía levinasiana, la cual se basa en una dialéctica de la subjetividad que se inclina hacia una conducta moralmente buena. Sin embargo, el sujeto no decide ser bueno de manera voluntaria, de allí que la responsabilidad con el Otro se adquiera en un tiempo inasequible a la conciencia; esto es el núcleo de la vida ética de un individuo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAEZA, Hernán, “El mito del corazón”, en *Revista Española de Cardiología*, vol. 54, núm. 3. <<https://www.revespcardiol.org/es-el-mito-del-corazon-articulo-10021523>>. [Consulta: 4 de enero de 2021].
- DEMELLO, Margo, *Body Studies: An Introduction*. Nueva York, Routledge, 2014.
- HUME, David, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos*. Introd., trad. y notas de José Luis Tasset Carmona. Barcelona, Anthropos, 1990.
- KERANGAL, Maylis de, *Réparer les vivants*. París, Gallimard, 2014.
- LEVINAS, Emmanuel, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Introd. y trad. de Antonio Pintor Ramos. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011.
- TAUSIET, María y James S. Amelang, *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid, ABADA, 2009.

## Índice

PRÓLOGO . . . . .	7
EL CUERPO FEMENINO EN LA LITERATURA MEDIEVAL: DEL EROTISMO A LA OBSCENIDAD . . . . .	15
<i>Rosalba Lendo</i>	
DEL CUERPO GROTESCO AL CUERPO MODERNO: LA REPRESENTACIÓN DEL PENSAMIENTO EN LOS <i>ESSAIS</i> DE MONTAIGNE . . . . .	29
<i>Berenice Ortega Villela</i>	
VERSOS HERMAFRODITAS: ESCRITURA POÉTICA Y REPRESENTACIÓN HERMAFRODITA EN LA FRANCIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII . . . . .	53
<i>Mario Alfonso Alvarez Domínguez</i>	
EL DESPERTAR DEL CUERPO ADOLESCENTE EN LAS NOVELAS <i>THÉRÈSE PHILOSOPHE</i> Y <i>L'ÉCOLE DES FILLES</i> . . . . .	81
<i>Claudia Ruiz García</i>	
LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO REAL EN LA PORNOGRAFÍA POLÍTICA DEL SIGLO XVIII: EL PLACER COMO ESTRATEGIA DE MOVILIZACIÓN POLÍTICA . . . . .	103
<i>Jehieli Geovanni Guzmán Aburto</i>	
DEL JOYERO LIBERTINO AL HÁBITO CONVENTUAL EN LA NARRATIVA DIDEROTIANA . . . . .	125
<i>José Luis Gómez Velázquez</i>	

FULGORES DEL CUERPO LIBERTINO EN LA PRIMERA POESÍA DE ARTHUR RIMBAUD .....	139
<i>Pedro Hugo Alejandre Muñoz</i>	
CUERPO, IMAGEN Y LIBERTAD EN EL VITALISMO BACHELARDIANO ..	153
<i>José Ezcurdia Corona</i>	
ENTRE EL DOLOR Y EL VACÍO: EL CUERPO SUSPENDIDO EN MEURTRE DE DANIELLE COLLOBERT.....	177
<i>Merry Rodríguez Martínez</i>	
“CE TAS HUMAIN GARDE UN SEMBLANT DE CORPS”. APUNTES SOBRE EL CUERPO EN SONNETS DE LA MORT Y LE POÈME DES MORTS DE BERNARD NOËL .....	195
<i>Mario Alfonso Álvarez Domínguez</i>	
LA LUMIERE GAGNE LE CORPS: LA MÚSICA Y LA ESCRITURA ENCARNADAS EN PIANO BLANC DE NICOLE BROSSARD .....	221
<i>Irene María Artigas Albarelli</i>	
EL DILEMA ÉTICO EN RÉPARER LES VIVANTS DE MAYLIS DE KERANGAL: MUERTE, CUERPO Y EMOCIONES.....	241
<i>Alberto Alejandro Muñoz Márquez</i>	

*La representación del cuerpo y de las emociones en la literatura en francés*, fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2022 en Proelium Editorial Virtual - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la serie <sup>PROELIUM</sup> así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, la familia tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Los recursos electrónicos, la conversión digital y el cuidado de la edición estuvo a cargo del equipo de editores de Proelium Editorial Virtual. La supervisión editorial estuvo a cargo de Juan Carlos H. Vera.

## CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Doctora en Letras por la UNAM, Maestra en Lingüística por la Université Stendhal III (Grenoble/Francia), y Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Francesas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Imparte cursos y seminarios en la licenciatura de Letras Francesas y en el posgrado en Letras. Ha sido jurado del Premio Juvencio Vázquez que distingue los mejores trabajos de titulación en Letras Modernas (Francesas) y en cinco ocasiones de PUN y DUNJA. Fue coordinadora de la Cátedra extraordinaria "José Saramago" durante 6 años.

En 2001 recibió la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de Docencia en Humanidades. Su área de investigación es la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII.

### **Obra asociada**

*Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades (Biblioteca de Letras), México, 1998.

## ROSALBA LENDO FUENTES

Doctora por la Universidad de La Sorbona, Francia y Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Francesas), por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Se especializa en literatura medieval francesa, pero sus investigaciones hacen énfasis en la novela artúrica y en Merlín; otras áreas de su interés son la novela de caballería, la poesía épica y la francofonía. Sus investigaciones han formado parte de las publicaciones del proyecto *Medievalia* a cargo de la UNAM, El Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana. También ha participado en numerosos congresos y coloquios nacionales e internacionales.

### **Obra asociada**

*El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la "Suite du Merlin"*: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003.

