

La mueca. Un gesto hacia la atopía textual

Ezequiel Jáuregui y Ulises Aguilar

Facultad de Filosofía y Letras, UBA / I. S. P. "Joaquín V. González"

Resumen

El trabajo propone abordar la mueca como isotopía expresiva y de contenido en un corpus de textos en los cuales se demostrará que esta puede atravesar distintas operaciones discursivas: construcción, automatización, deconstrucción y desenraización.

En el primer segmento, se presentará la mueca como isotopía de lo siniestro o principio del horror en la literatura o novela de personajes. En segundo lugar, la automatización de la mueca se desarticula a través de la parodia ejecutada por Cervantes en el *Quijote*; en otro nivel Rabelais arrastra la automatización de la mueca hacia la carnavalización en *Gargantúa*.

El segundo segmento comprende la mueca como procedimiento constructivo. Para ello se observará cómo en *Esperando a Godot* la mueca funciona como un pliegue en el que la isotopía expresiva (Didascalía) y el discurso tensan la forma de administrar el poder, que se vela y manifiesta en el límite entre el balbuceo y el lenguaje simbólico. Por último, la mueca en el nivel de la expresión alcanza su mayor grado de intervención en la construcción del texto al desenraizar la mueca en la atopía textual, en la que el texto se sustrae a todo tipo de formalización como es el caso de Mallarmé, Paz, Vallejo.

Antes de comenzar con la exposición, nos referiremos al sentido que le otorgamos al término mueca. El mismo lo comprendemos como un gesto que en principio se presenta intencionalmente para congraciarse, pero que refractariamente se vuelve una contorsión deformante, un acto fallido, incontinente, que desenmascara la fisura del proceso discursivo.¹ Para comenzar el abordaje tomaremos como referencia la isotopía de contenido que se caracteriza generalmente a partir de un gesto descriptivo por parte del narrador o yo lírico, como es el caso del Canto VIII de *La divina comedia*, en el cual Dante y Virgilio se encuentran ante la Ciudad de Dite. Recordará el lector la instancia en que el miedo y la incertidumbre de los personajes prefigura la repetición incontinente de un gesto, que se actualiza en el sí y no que pugnan en la conciencia de Dante, cuando Virgilio lo abandona para negociar con los demonios el ingreso a la ciudad avernal. Este ejemplo nos permite establecer la posición de que la isotopía de contenido se manifiesta ante una circunstancia siniestra frente a la cual los textos (novelas de personajes por ejemplo) designan, a partir de la descripción detallada, la configuración de la mueca:

Bajos los ojos, contraído el ceño
Por la inseguridad, y suspiraba:
¡Oh, quién me veda los dolientes sitios!

Ahora bien, si esta isotopía de contenido se la lleva al punto máximo de tensión se vuelve deformidad siniestra o parodia. En el primer caso, la novela de Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* reflejaría la hipérbole de ese rasgo en la expresión sintomática que revela el pasaje del yo originario al yo original en el capítulo "El incidente de la ventana":

1 En otra parte del trabajo aplicaremos el concepto mueca en su correlato de significado en francés *visage* cuyo paralelo en castellano "visaje" nos permitirá observar el pliegue en el que se moviliza el concepto.

–Precisamente eso estaba por proponerles –replicó el médico sonriendo. Pero si apenas acababa de proferir las palabras cuando la sonrisa desapareció de su rostro, dando lugar a una expresión tan abyectos que heló la sangre de los dos caballeros que se hallaban abajo. Solo un instante alanzaron a captarla, pues enseguida se cerró la ventana, de un golpe. (Stevenson, 1996: 64)

En el caso de la parodia la complejidad es aún mayor porque se necesita reconocer los dos tipos de isotopía. Por un lado la isotopía de contenido que permite reconocer el gesto en el texto a parodiar y, por otro lado, la isotopía expresiva que construye en el texto paródico una especie de hipérbole del hipotexto. En los textos base como *Amadís de Gaula* y *El Cid* la descripción del héroe configura una serie de atributos morales, físicos y de linaje que constituyen el principio constructivo. De ahí por ejemplo que los nombres en *El Quijote*, Don Quijote de La Mancha, Dulcinea y Rocinante reflejen procedimientos isotópicos burlescos que llevan a la desautomatización en términos del formalismo ruso. Dicho de otro modo, no se puede reconocer la parodia si previamente no se hace visible la mueca en el texto base.

Nuestra intención no es historizar la mueca en un corpus de obras literarias sino trabajarla como concepto. ¿Por qué? Porque podría ser pensada como procedimiento isotópico (de contenido y expresivo) en la construcción misma de un texto.

En el siguiente apartado tomaremos la isotopía expresiva que tiene como objeto el significado que tiene un elemento textual que en su repetición se vuelve *le visage* (el rostro)/visaje (mueca). Se podría pensar entonces “la mueca” como un pliegue puesto que, en principio, se presenta siempre como gesto, como articulador del proceso discursivo, no se reconoce a sí misma como el artificio de la “mueca”, por el contrario, muchas veces es la sobrevaloración de un recurso para tratar de “agradar” al receptor. De ahí que no pueda pensarse en una intencionalidad del autor (se podría pensar la intencionalidad del gesto para determinado proceso discursivo). No se puede pensar la intencionalidad de la mueca en términos de contenido sino desde lo expresivo, es decir enfrentarla ante el espejo para que se reconozca su estadio de develamiento, de deconstrucción de sí misma. Al volverla patente se “despliega” por el texto, al desplegarse se desoculta y así pierde uno de sus rasgos de identidad más propios (*le visage*). Este es el momento en el que se puede reconocer que el texto revela un pliegue.

Este desplegarse podría ser pensado desde la idea de evolución de Tinianov y aseverar que el develamiento de la “mueca” en determinados textos de distintos períodos literarios es lo que ha hecho caer en la parodia a determinadas estructuras dominantes. No obstante, no puede acercarse este concepto a aquella duplicidad que el formalismo ruso concibe entre extrañamiento y automatización. Tan solo se lo podría concebir de esa manera en uno solo de los aspectos de develamiento del pliegue: cuando se deja ver como procedimiento automatizado por su reiteración gestual, pero no como siniestro. De esta manera, podría pensarse el develamiento de “la mueca” como un articulador que permite reconocer los elementos que automatizan el texto y permiten construir la parodia. Más aún, podría pensarse el develamiento de la mueca como el elemento propio de todo texto paródico y también de los textos carnavalescos.

Sin embargo, este develamiento de “la mueca” necesita de un trabajo previo de análisis que permite reconocerla en el pliegue gestual. En ese sentido, el concepto se aleja de la idea de automatización porque no necesariamente aparece en una época, en una estructura literaria dominante sino que se encuentra en todo proceso discursivo ya sea dominante o periférico, es decir, es algo propio de todo texto y no de un determinado corte diacrónico o sincrónico de la evolución literaria. Más aún, todo acto de habla repliega “su mueca”, está en los cimientos de todo proceso discursivo, de toda comunicación. De ahí que pueda relacionarse el concepto con la idea de “deconstrucción” de Derrida en la medida en que a partir del reconocimiento de la fisura que presenta el texto pueda deconstruírsele. “La mueca” podría ser una de las huellas que permitirían llevar a cabo la deconstrucción. No solo en los textos literarios, sino en cualquier

tipo de discurso que se dirige en el campo cultural o político. En ese sentido se aleja aún más del concepto de automatización trabajado por los formalistas.

Pensar la mueca como “una huella”, que permitiría reconocer las fisuras del texto, como una de las tantas marcas que lo permiten sería haber comprendido el pliegue y colocarse sobre el pliegue mismo para poder identificar la tensión entre el visaje y *le visage*, accediendo al pliegue como límite que puede ser traspasado.²

Hasta aquí, se podría hablar de tres instancias propias del concepto de “la mueca”:

- 1- Constructor
- 2- Automatizador
- 3- Huella deconstructora

Más allá de estas tres funciones posibles, podría pensarse, por ejemplo, en un texto como *Esperando a Godot*, que la “mueca” está fuera del texto mismo, es decir, en el territorio de frontera, como pueden ser pensadas las didascalias que construyen el gesto isotópico expresivo de Beckett, propio de una obra que se organiza en torno al balbuceo. Así, se presenta desde los límites textuales en un plano “diferente” a los otros mencionados. Se podría sostener que es en ese lugar de ocultamiento, de frontera textual donde se expresa con mayor soltura porque es el “espacio textual” en el cual el pliegue presenta su mayor poder para desplegarse. Por ejemplo en el uso de una didascalia, de una nota al pie, o en cualquier otra instancia fronteriza, en esos territorios paratextuales la mueca se vale a sí misma. Se deja reconocer sin análisis y se presenta como frontera hacia el lenguaje propiamente simbólico del texto, ya no como develamiento, sino como límite en el que el texto puede ceder su lugar como tal.

Derrida reconoce, muchas veces, en estas instancias del texto el lugar propicio para generar la deconstrucción; se podría decir que solo comprende la “mueca” como pliegue que se devela y permite el descenso hacia los cimientos. La mueca no es simbólica, pero tampoco pertenece plenamente al territorio del lenguaje semiótico. Es justamente pliegue y repliegue. De ahí que al encontrarse en los paratextos no tenga que ser leída siempre, como posible marca de deconstrucción.

También puede ser leída como el límite mismo, como la última instancia textual, sin serlo, es decir, como la última estructura simbólica, siendo en sí misma pulsión, impulso, deseo. Si volvemos al teatro de Beckett, esto vuelve a reflejarse en las didascalias de *Esperando a Godot*. En ese espacio de frontera, la indicación se vuelve parte de la necesidad constructora de la obra, en tanto elemento semiótico de la escena pero, a la vez, ciertas indicaciones tratan de recuperar en lo gestual el discurso simbólico elíptico, por ejemplo las indicaciones sobre los gestos de Pozo que remiten desde lo semiótico (la pura pulsión gestual) a la estructura fálico-simbólica del dominio.

En ese sentido la huella reconstruye su identidad como escritura: marca, signo, pero para volverse elipsis, para pasar a ser lo no dicho: el espacio en blanco heterónimo. Ese espacio en blanco en Paz (En el poema “Blanco”, por ejemplo), imposibilita la enraización y abre desde lo no dicho hacia la heteronomía textual. Justamente, es en este último aspecto en el cual “la mueca” se retrotrae sobre sí misma, se “repliega” en su propia frontera instaurándola como tal, como límite entre lo dicho y la elipsis. Es esta zona en que la isotopía expresiva cede y se vuelve atopía puesto que los espacios en blanco imposibilitan la territorialización del texto.

De esta manera, la “mueca” niega en su repliegarse la posibilidad de enraizar el texto, porque trabaja en un plano de meseta que gesticula y deforma toda posibilidad de construir una obra.

2 “El mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es el aporte por excelencia del barroco. (...) La duplicidad del pliegue se reproduce necesariamente en los dos lados que el pliegue distingue, pero que, al distinguirlos, relaciona entre sí: escisión en la que cada término remite al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro.” Deleuze, Gilles, *El pliegue; Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 44-45.

Cada vez que se trata de “escarbar”, el gesto se repliega sobre sí y desde su atopía, que es el lugar propio de la “mueca” en el texto, prefigura otros gestos, que conllevan en sí mismos la posibilidad de deformarse.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. 1994. *La Divina Comedia*. Battistessa, Ángel (trad.). Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri: Infierno.
- AA.VV. 1989. “Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la deconstrucción”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, Barcelona, N° 93.
- Beckett, Samuel. 2004. *Esperando a Godot*. Moix, Ana (trad.). Buenos Aires, Tusquets/Fábula.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1988. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.
- Rastier, François. 2005. *Semántica interpretativa*. Molina y Vedia, Eduardo (trad.). México, Siglo XXI.
- Stevenson, Robert. 1996. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Escobar Isaza, Javier (trad.). Bogotá, Norma, Col. Cara y cruz.
- Todorov, Tzvetan. 2004. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Nethol, Ana María (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI, Col. Crítica Literaria.