

Formas de vida... ¿Formas de narración?

Hernán Faifman

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Hernan.faiifman@gmail.com

Resumen

El objetivo de esta ponencia es interrogar sobre esos profusos espacios de análisis que la imaginación, entendida esta como una fuerza de creación vital y activa, nos brinda y cuyas manifestaciones, los imaginarios, podemos encontrar a lo largo de todo el siglo XX en distintas variantes. En particular, haremos hincapié en los imaginarios de tipos sexuales, o mejor dicho, las creencias y concepciones que nos permiten inferir las formas de reproducción presentes en obras neurálgicas del siglo XX. Así, observaremos como *Viaje al fin de la noche* obtura cualquier posibilidad sexual que no sea la prostitución y evitará la reproducción humana por todos los medios, y cómo en la obra de Copi, como bien ha marcado Daniel Link, se encuentra una lógica sexual que trasciende y supera la clásica división entre hombres y mujeres.

Abstract

The purpose of this paper is to question those profuse spaces of analysis that imagination, understood as a vital and active creative force, gives us and the manifestations of such, known as imaginaries, which we can find all along the twentieth century in various degrees. We will study the sexual imaginaries, in particular, or better put, the myths and conceptions that allow us to infer the means of reproduction present in canonical works of the twentieth century. We will see how *A Journey to the End of the Night* shuts down any sexual possibility other than prostitution and will avoid human reproduction through all means possible and how in the work of Copi, as Daniel Link has very well pointed out, lies a sexual logic that transcends and overcomes the classical division between male and female.

Mi objetivo en este trabajo es producir algunas reflexiones sobre los imaginarios creativos y artísticos, particularmente el imaginario que denominaremos de la catástrofe, que alimentaron gran parte de las obras y producciones del siglo XX. Es indudable, para cualquiera que alguna vez se haya sentado a escribir, componer, tocar o simplemente hacer algo, que la imaginación es la fuerza creativa más poderosa que el hombre posee. Esto, que suena a panfleto de autoayuda barato, fue objeto de debate y discusión durante toda una buena porción del siglo que nos antecede. Si bien mi objetivo no es hacer un repaso somero de todas las corrientes de estudio y análisis que han hecho de la imaginación su tópico, sí me es necesario establecer un mínimo marco teórico que me permita dotar de cierta rigor teórico al asunto que me compete en esta ponencia y el cual desarrollaré en unos instantes. La primera gran obra importante sobre el tema a la hora de reflexionar sobre la imaginación y los imaginario fue *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, escrito por Sartre en los años 40. En este libro fundamental, Sartre establece una primera distinción entre percibir e imaginar: mientras que la percepción involucra siempre una mirada parcial y recortada de un objeto, la imaginación es totalizadora y totalizante. Sartre ilustra esto con un sencillo ejercicio: percibir una silla involucra observar un lado de la silla, ya que es físicamente imposible ver todos lados y todos los ángulos al mismo tiempo. En cambio, la silla que me

imagino en mi mente es una silla completa: todos sus lados, todas sus características, todas sus facetas se me dibujan en mi imaginación, sin tener ningún tipo de secreto. Así, de esta forma, la percepción involucraría necesariamente la observación, mientras que la imaginación sería, en términos de Sartre, una quasi-observación. Sartre deriva dos importantes conclusiones sobre ambos procesos:

- 1) La percepción, obviamente, involucra la observación.
- 2) La imaginación nos otorga una totalidad subjetiva: la silla que vemos en nuestras mentes, es una silla basada en el conocimiento empírico que hemos juntado sobre las sillas a lo largo de nuestras vidas, y nuestra intención hacia ella. Dicho de forma más simple, los objetos en nuestra imaginación aparecen como nosotros queramos que sean. Lo que esto provoca es que los tratemos como si fueran reales, no porque creamos que efectivamente lo sean, sino porque tendemos a asociarles emociones, creencias, etc. Sartre llama a este proceso “Analogon”, un equivalente a la percepción, que posibilita que tratemos a los objetos imaginarios como reales. Así, el analogon pierde su sentido propio y adquiere el sentido del objetivo que representa.

La conclusión final de la obra es que la imaginación es lo que posibilita la libertad ontológica: uno no puede ser libre sin primero imaginarse libre. Para dotar al análisis de una dimensión social (pues es indudable la estrecha relación que existe, desde Weber hasta ahora, de la unión entre la sociedad y las concepciones imaginarias que la componen), resulta pertinente revisar la investigación de Cornelius Castoriadis. Según Castoriadis, todas las sociedades están inherentemente formadas y fundadas sobre algún tipo de concepción básica sobre el hombre y su lugar en el mundo:

From what has been stated thus far flows the crucial idea, according to Castoriadis, that every society regardless of the magma of imaginary significations that founds it, is ‘self-instituted’ (*auto-instituée*). This does not mean that a society is its own master or that it ‘makes’ itself in the same manner as, say, an artisan makes a table. In fact, the types of object that a society gives birth to and which aim at channeling the driving forces in order to found a living-together, rests not on an identifiable subjectivity but on an instituting movement which, drawing from the imaginary, is at the foundation of the genesis of beings. This includes all subjectivity that could pretend to be its master (the same goes for all otherworldly entities –Gods, Cosmos, Nature, etc.– that could present themselves as inspiring it). As the self-institution does not correspond in any way, according to Castoriadis, to the sovereignty of humanity, humanity being merely the bearer of the imaginary, the place or the ‘there’ where it manifests itself, this ‘anonymous’ imaginary can thus be identified with the *arkhé* understood as the Beginning and the principal organizer of all things. (...) Through complex mechanisms, these societies, allying myths, rites and so on, rest in fact on a magma of significations that present them as ‘hetero-determined’, that is, as dependent on transcendent entities (Gods, the Cosmos, etc.). The source of Law, that is, the source of that which holds the world and society together, is believed to be otherworldly and therefore unreachable for humans. This means that society is organized in such a way that it must endlessly repeat the rules established once and for all at the very beginning. (Labelle 2001)

Después de esta breve exposición, podemos hacer un pequeño resumen de lo que la noción de imaginario significará a los fines de este trabajo. Por un lado, entenderemos

que será una concepción total del sujeto y de su rol en una sociedad dada, que estará motivado por significaciones auto-instituidas y que se manifestará en formas de remplazo o de metonimia (es decir, al igual que la foto del padre en el ejemplo que provee Sartre, una pieza imaginaria, sin ser real, adquiere el estatus de tal). Hechas estas precisiones, finalmente puedo pasar a reflexionar y explicar aquello a que será el tema principal de esta ponencia: la forma en que ciertos imaginarios sociales se manifiestan en obras literarias y los motivos que estos adquieren. El primero que me propongo imaginar es el imaginario de la catástrofe. Por esto, lo que entiendo es que lo que se puede observar en ciertas obras de posguerra (particularmente aquellas que dicen transcurrir en etapas posteriores a la primera guerra mundial) como representativo del clima de época perseverante en Europa después del trauma que esta significó. La obra que he escogido para analizar es *Viaje al fin de la noche* de Celine, un gran exponente de este tipo de fenómenos. Podemos caracterizar al libro de Celine como una obra atrapada entre medio de dos imaginarios: el imaginario del heroísmo patriótico, aquel que con sus alas y sus alcances llevó a los países más indómitos a participar del evento bélico, y del imaginario de entre y posguerra, un imaginario más cercano a sus condiciones de enunciación. Estos dos hechos, el narrador los explicita ni bien comenzado el libro:

¡Somos los héroes!, diríamos en el momento de la cuenta... ¡Defensores de la Patria! ¡Y bastaría!... ¡Pagaríamos con banderitas francesas!... La cajera rechazaría, incluso, el dinero de los héroes y hasta nos daría del suyo, junto con besos, cuando pasáramos ante su caja. Valdría la pena vivir. (Celine 1994: 11)

Mientras seguía adelante, recordaba la ceremonia de la víspera. En un prado se había celebrado, esa ceremonia, detrás de una colina; el coronel, con su potente voz, había arengado el regimiento: “¡Ánimo! –había dicho–. ¡Ánimo! ¡Y viva Francia!” Cuando se carece de imaginación, morir es cosa de nada; cuando se tiene, morir es cosa seria. Era mi opinión. Nunca había comprendido tantas cosas a la vez. (Celine 1994: 11)

Y un poco más adelante, también de forma significativa:

Los aztecas destripaban por lo común, según cuentan, en sus templos del sol, a ochenta mil creyentes por semana, como sacrificio al Dios de las nubes para que les enviara lluvia. Son cosas que cuesta creer antes de ir a la guerra. Pero, una vez en ella, todo se explica, tanto los aztecas como su desprecio por los cuerpos ajenos; el mismo debía de sentir por mis humildes tripas nuestro general Céladon des Entrayes, ya citado, que había llegado a ser, por los ascensos, como un dios concreto, él también, como un pequeño sol atrocemente exigente. (Celine 1994: 21)

Lo que se manifiesta en estas primeras líneas (y que luego veremos más pronunciado en la primera relación sentimental que el narrador tiene) es la dicotomía entre dos imaginarios que se presenta en toda la primera parte de la novela: mientras que el imaginario anterior a la guerra está basado en el heroísmo (ir a la guerra es servir a la patria, y un acto noble en sí mismo), el narrador puede descomponer el presente y observar la realidad de la posguerra: un acto de pura crueldad y masacre. Quizá el efecto más importante del imaginario de la posguerra (o de la catástrofe, como le dice un reconocido profesor de esta casa de estudios) sea la obturación completa del amor y de la posibilidad de:

Mientras nos hablaba así, a media voz, su mujer y sus dos hijas, rubias llenitas y apetitosas, se mostraban de perfecto acuerdo, con una palabra de vez en cuando... En resumen, nos echaban. Entre nosotros flotaban los valores sentimentales y arqueológicos, vitales de repente, pues ya no quedaba nadie en Noireceur para impugnarlos... Patrióticos, morales, estimulados por las palabras, fantasmas que intentaba atrapar, el alcalde, pero que se esfumaban al punto, vencidos por nuestro miedo y nuestro egoísmo y también por la verdad pura y simple. (Celine 1994: 21)

A lo largo de la novela, las que mejores representarán el imaginario heroico serán las mujeres. Si bien no hay ninguna razón lógica para que esto sea así, se nos da una pequeña pista de cuáles podrían ser las causas en un pequeño monólogo que un doctor sostiene en el hospital para levantar el ánimo de las tropas heridas:

Francia, amigos míos, ha puesto la confianza en vosotros; es una mujer, Francia, ¡la más bella de las mujeres! –entonó—. ¡Cuenta con vuestro heroísmo, Francia! Víctima de la más cobarde, la más abominable agresión. ¡Tiene derecho a exigir de sus hijos que la venguen profundamente! ¡A recuperar la integridad de su territorio, aun a costa del mayor sacrificio! Nosotros aquí, en lo que nos concierne, vamos a cumplir con nuestro deber. Amigos míos, ¡cumplid con el vuestro! ¡Nuestra ciencia os pertenece! ¡Es vuestra! ¡Todos sus recursos están al servicio de vuestra curación! ¡Ayudadnos, a vuestra vez, en la medida de vuestra buena voluntad! ¡Ya sé que podemos contar con ella! ¡Y que podáis pronto reintegraros a vuestros puestos, junto a vuestros queridos compañeros de las trincheras! ¡Vuestros sagrados puestos! Para la defensa de nuestro querido suelo. ¡Viva Francia! ¡Adelante! (Celine 1994: 26)

Así, la razón detrás de esto sería una especie de descendencia (o incluso metonimia) según la cual las mujeres enarbolarían las banderas de la heroicidad porque todas son, de cierta forma, la representación carnal de la patria gala. El conflicto más importante que se nos figurará a lo largo de toda la primera parte de la novela (entre un imaginario patriótico que habilita la posibilidad del amor y el afecto y el imaginario de la guerra que lo obtura por completo) ocurrirá con Lola, una norteamericana que viaja a Europa como enfermera para colaborar. Lola es la mujer perfecta para los requisitos imaginarios de la novela: una mujer más preocupada por colaborar en el frente y llevar adelante los caprichosos deseos de la patria que por su integridad física. Lo aclaración que hicimos antes, que las mujeres serían una especie de metáfora de Francia y el imaginario épico, parece confirmarse cuando el narrador nos cuenta que: “Para Lola, Francia seguía siendo una especie de entidad caballeresca, de contornos poco definidos en el espacio y el tiempo, pero en aquel momento herida grave y, por eso mismo, muy excitante” (Celine 1994: 30). La confrontación entre ambos será desastrosa y Lola terminará, al cabo de la primera parte de la novela, dejando al protagonista por sus ideas sobre la guerra. Siguiendo esta línea de análisis, también se puede apreciar, como una consecuencia lógica del imaginario de la catástrofe, una obturación completa del sexo legítimo (y por legítimo, me refiero a que acontezca dentro de las instituciones burguesas como el matrimonio) y de la reproducción. Sobre lo primero, podemos mencionar como paradigmático el caso de Monsieur Puta (el nombre no es casual), gran ejemplo de los hombres en la novela, que para satisfacer sus deseos sexuales recurren a prostitutas. Para concluir, me gustaría acotar sobre el miedo absoluto a la reproducción que recorre toda la novela: los personajes no tienen hijos ni tampoco lo desean. El caso más notable (y también, el que mejor conjura todas las líneas que hemos venido

tratando) acaso sea el de la señora Herote, una mujer muy deseada... por haber perdido sus ovarios:

Empezó a hacer fortuna en pocos meses, gracias a los aliados y a su vientre, sobre todo. Le habían quitado los ovarios, conviene señalarlo, operada de salpingitis el año anterior. Esa castración liberadora fue su fortuna. Hay blenorragias femeninas que resultan providenciales. Una mujer que pasa el tiempo temiendo los embarazos no es sino una especie de impotente y nunca irá lejos por el camino del éxito. (Celine 1994: 41)

Pare continuar, me gustaría analizar la obra de Copi, en la cual observamos que la presencia de un imaginario es, a la vez, la presencia de un proyecto político y estético, proyecto que Copi desarrolla a lo largo de todo su corpus de obras, tomando al travesti y sus distintas encarnaciones como figura principal y haciendo realidad el sueño andrógino del intercambio genérico. Entre los intercambios más lúcidos que ha habido al respecto, podemos destacar las palabras de Daniel Link, quien ha estudiado este tópico con particular insistencia:

Copi ha presentado con extremada claridad su propia filosofía, su radical concepción del mundo (incluido su Dios) como un universo consistente aun cuando toda ley universal (o precisamente por eso) haya sido suspendida, en particular (pero no sólo) la de los géneros y las sexualidades. En una de sus obras teatrales más ambiciosas, *La torre de la defensa* (1981), la travesti Micheline pregunta: “¿Me prefieres como hombre o como mujer?”. Ahmed, el chongo árabe con quien está hablando, le contesta: “Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer”. Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas tan “importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales sino desde una ética trans: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruosos”, proclama Cachafaz, el sainete de Copi). Es sólo una cuestión de accesorios. Masculino/femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas”, se lee en *El uruguayo*. (Link 2008)

Me gustaría dedicar aquí algunas líneas a la forma en que este proyecto se desarrolla en la obra gráfica de Copi, puntualmente en las historietas que dibuja para el periódico *Nouvel Observateur*. Lo primero a destacar es el trazo simple, casi torpe, pero que encuentra, justamente en su simpleza, el dispositivo que le permite activar el imaginario sexual que describimos al comienzo. Diversos autores han notado el potencial simbólico que tienen los dibujos poco definidos y el potencial de universalidad (o universalizante) que ello conlleva. Es solo con esto en mente que, creemos, se puede entender el poco detalle de las tiras de Copi. Es solo mediante una gran maestría (que explota al máximo los recursos de identificación que las obras gráficas permiten) que se pueden lograr seres completamente ambiguos, en lo que a género se refiere: ¿qué hace de *La mujer sentada* una mujer más que el nombre atribuido por el artista? *La mujer sentada* es solo mujer por la presencia de un *logos*; un agente externo (que se le puede poner el nombre que se quiera: sociedad, orden burgués, ciencia) la designa como tal. Copi se ríe de las modas, todas, incluso de las de género y la atrocidad de las leyes matrimoniales: en una tira, una niña se casa con un caracol. Es el humor al servicio de un programa político, y es un programa estético al servicio de lo que, a la postre, será un programa literario.

Lo que hemos visto en este trabajo son diferentes formas de vincular imaginarios sociales y artísticos con obras literarias y gráficas, y cómo una obra puede representar, a su manera, un imaginario social (sin mencionar la relación recíproca que se produce entre ambos). Quedará para otro investigador analizar los nuevos imaginarios que mejor representen los tiempos convulsados que vivimos.

Bibliografía

Aira, César. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.

Celine, Louis-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa, 1994.

Cournot, Michel, “La mujer sentida”, 1971. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html>

Labelle, Gilles. “Two refoundation projects of democracy in contemporary French philosophy Cornelius Castoriadis and Jacques Rancière”. *Philosophy Social Criticism*, N° 4: 75-103.

Link, Daniel. “Las fuentes de Copi: crítica y teoría de “la loca”, 2011. En: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Las_fuentes_de_Copi_0_415758651.html

_____. “Santa Copi”, 2008. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-115-2008-06-06.html> (01/10/2012)

Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1976.

Vazquez, Laura. “Después del fin del arte: Copi”. Boletín de estética, CIF, Buenos Aires, 2009. http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin_de_Estetica_10_Caillois_Copi.pdf