

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CAROSELLA, SOLEDAD.

29632801

PONENCIA PARA EL CONGRESO UTOPIAS Y SUS DERIVAS

AÑO: 2021

LA INFANCIA COMO HETEROTOPÍA

Nuestra propuesta parte del análisis de las estrategias de uso y la consecuente función del material autobiográfico en dos textos que pueden considerarse de distinto género literario. *Una novela natural* de Gueorgui Gospodínov y *Mi Pushkin* de Marina Tsvetáieva son dos textos aparentemente disímiles pero que reelaboran productivamente las vivencias infantiles de les autores y hacen de este su material privilegiado.

En términos de Tomashevsky, según su artículo *Literatura y biografía, nos* preguntamos: ¿Cuál es la función literaria de la biografía? Queremos indagar de qué manera les autores recrean el material histórico y lo convierte en hazaña, en nudo narrativo o en hilo conductor de la sintaxis interna de la obra.

Al mejor estilo Gospodínov, divorciados del orden y la correlatividad este comienzo recoge una de las últimas propuestas de Lopez Arriazu en su artículo *La Historia y las historias*: “Nos queda la consecuencia más radical de la novela: su efecto sobre la identidad” (Arriazu, 2021:7) Nos interesa sobre todo, rastrear por medio de qué procedimientos el autor va problematizando el tópico “identidad”, combinando la preocupación literaria por la naturaleza del dispositivo autor y la preocupación política por el sentido de pertenencia e identidad nacional. Su propia vida se coloca en primer plano y es el punto de partida para todas estas asociaciones. De los 47 capítulos de la novela, al menos 25 traman su vida personal. Autor – país – familia – literatura - moscas están yuxtapuestos, conviven como categorías incongruentes, “sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión. Cabe al lector desentrañar estas implícitas asociaciones paradigmáticas de las que resultará entonces el sentido (¿último?) de la obra

procedimientos

El descalabro mayor de Gospodínov es multiplicar las perspectivas, desjerarquizarlas y conseguir así desautorizar la mirada antropocéntrica, la construcción identitaria de mayor peso en la historia, la medida perceptiva por excelencia. Nos atrevemos a agregar que invierte la perspectiva adultocéntrica, anula su hegemonía y la deconstruye.

Si bien en el primer capítulo se nos introduce en la narración de un divorcio, del divorcio del autor, ya ese mismo capítulo resulta ser un sueño. Es una ficción dentro de la ficción (aunque autobiográfica) del divorcio del autor Gospodínov. Este procedimiento tanto de “cajas chinas” como de relatos enmarcados, se repite en casi todos los capítulos, multiplicando fragmentos, sumando ficción heterogenea.

Una primera afirmación sobre la estructura de la obra (aunque resulte blasfemo pretender enumerar y ordenar correlativamente en esta lógica horizontal que prima en la obra): la fábula principal, el divorcio, está tramada en capítulos independientes y no correlativos que a su vez enmarcan otras fabulas. Cada elemento está compuesto de nuevos microelementos narrativos, cuyo material es la autobiografía (de cuya intensa literaturidad ya estamos advertidos) o ficciones/cuentos/narraciones del mismo autor (que se resumen o reponen completas) o comienzos de otras novelas, o textos ajenos. La cita como fragmento privilegiado. La fragmentariedad está también en el uso de distintos géneros discursivos y personas gramaticales para el tratamiento de los mismos temas recurrentes. Mencionar algunos sirve para evidenciar la heterogeneidad: capítulos que son fragmentos de conversaciones escuchadas/espiadas (Cap. 32, 39, 41), secuencias puramente narrativas (Cap. 22, 25,33, y otros), los relatos enmarcados (Nota del editor, caps. 10, 15); el género científico-literario (Cap.7, 9, 12), el señalamiento de un capítulo a otro (Cap. 37 reenvía al lector a comprobar que la lista de los placeres es bastante corta), una narración en tercera persona (Cap. 6) y el cap. Y, como una convergencia desordenada semejante a un fluir de la conciencia que “narra” en diez renglones lo que parece ser un año de vida. Todas estas variaciones están dispuestas a la misma distancia, y es difícil encontrar un lugar común aparente, fuera de la conciencia autoral que las cura (en el sentido de un curador de arte).

Otra productiva estrategia es la constante remisión a *auctoritas*. No nos referimos a citas o menciones inocentes, sino a nombres como avales, a menciones de nombres propios como abogados. En el cap. 3 Gospodínov explicita su santísima trinidad (compuesta por) Empédocles, Anaxágoras y Demócrito. Eventualmente, las ideas de otros autores también participan en su autorización personal. La novela adquiere la impronta de un códice medieval, mediado por transcripciones, copistas, autoridades. Gospodínov simula una anonimia, una muerte autoral del tipo que propuso Barthes el año de su nacimiento, que hace ubicua con la proliferación de discursos ajenos o apócrifos, con la legitimación constante de las voces de otros. Esos otros, como mencionamos, también pueden ser anónimos: los interlocutores de los diálogos, los refranes populares, los graffittis de los baños.

Gospodínov será explícito en cuanto a la necesidad de fragmentar la visión al modo de las moscas y componer otro tipo de imagen, otro tipo de novela. La idea de composición, inspirada por la visión de las moscas, pero también al estilo de los elementos químicos, o al estilo pictórico, es la estrategia fundamental de este trabajo. No sólo la acumulación o equiparación de discursos, sino la refuncionalización de las partes, estas otras perspectivas re dimensionadas como integrantes de un todo, un todo que es la compleja *Novela natural*.

Todas las voces concurren para resaltar la voluntad esquiva de ese yo autoral. O también podemos decir: el autor, quien existe, firma y se nombra a sí mismo como personaje en varias oportunidades se distancia de su discurso con la ventriloquía que le habilitan las citas, los relatos enmarcados, las autoridades. Una vez más, es cuestión de perspectiva. Sin embargo, esta segunda acepción es la interpretación que nos permite avanzar con nuestro análisis de la conformación identitaria del dispositivo autor.

¿En qué medida la fragmentación compone identidad? (Capitulo 40)

La yuxtaposición desjerarquizada de estos fragmentos implica una transgresión política. La yuxtaposición sin mediación, es decir, sin explicación ni interpretación autorizada genera la soberanía de los microfragmentos, los coloca en igualdad de condiciones, en igualdad de potencialidad significante. La historia natural del retrete es tan necesaria como la anécdota que transcurre en Novi Sad, frente a la plaza. Sepamos que “En todos los pequeños estados del antiguo Imperio Austrohúngaro hay una plaza así delante de la Catedral”, o la declaración del narrador del 2do capítulo, de su tarea noble de reportar una crisis que tiene fecha exacta: “Alguien tiene que describir la miseria del invierno de

1997…” (Gospodínov, 2009:11)

Este es el tipo de comentarios, situado, histórico y puntualmente referencial que hace específica una identidad, aunque sea muy amplia. Son los señalamientos a nombres propios del territorio, la mención de una religión y este tipo de deixis las que funcionan como cierto elemento unificador de una identidad nacional histórica. Permite reconocerse con otros biográficamente, y pueden considerarse referentes (al menos simbólicos) que esta literatura provee.

Sin embargo, este tipo de menciones históricas entretejidas en esta trama fragmentaria funcionan sólo a manera de guía problematizadora. No proponen una identificación personal con el receptor, no intentan reafirmar una esencialidad cultural y generar así una continuidad sustentadora de diferenciación con *los otros* estable en el tiempo, sino que subvierten su sentido de anclaje territorial. Escribir austrohúngaro es equivalente a escribir Sofía, o el mercado, o el jardín de plantas exóticas. Nada es tan importante. O todo resulta igual de relevante dentro de esta codificación variada.

En términos de Mansilla Torres, esta es una literatura que problematiza la realidad. Genera un movimiento de extrañamiento de la realidad representada, a través de una problematización de la propia retórica. Esta composición fragmentaria es una máquina que produce extrañezas: provee la visión de las moscas, deshumaniza el génesis bíblico, exalta la mirada infantil por sobre la científica, subvierte las actitudes esperables en los personajes (Por ejemplo, su reacción apócrifa frente al embarazo de su mujer, o la indiferencia del vagabundo ante el dinero.) Es así como promueve la dimensión procesual de la identidad, como propone una naturaleza cambiante, en constante actualización, de la identidad cultural. No se propone, obviamente, como una mirada de esencia ontológica sustancial y esencial, sino que manifiesta reiteradamente, instrumentado con estas rebeldías retóricas, su condición subalterna, su necesidad de devenir anti-canon. No sólo cuestiona la esencialidad del ser búlgaro, sino la esencialidad de la novela, y de los entramados discursivos que supuestamente atesoran la identidad cultural.

infancia

El nodo que concentra el topo de la identidad nacional con la identidad personal autoral es, sin lugar a dudas, esa heterotopía llamada infancia.

Es oportuna la denominación foucaultiana porque permite alinear este texto con la cuestión primordial de nuestro programa de la materia, las utopías. Pensando en la utopía como una versión textual de una propuesta social superadora, que dialoga (o discute) con nuestra condición presente, la infancia o, mejor planteado, la búsqueda de una glosa de la infancia como una matriz identitaria puede leerse como una heterotopía, es decir, un topo que inquieta, que desarma cualquier orden, especialmente el de la sintaxis, aquel que pretende mantener unidas no sólo las frases, sino las palabras y las cosas.

La preocupación por los comienzos no es inocente en Gospodínov. Los comienzos de las novelas, el comienzo de su relación de pareja, el comienzo del fin de su matrimonio, el comienzo del hombre, de la palabra, el epígrafe de cada capítulo, el capítulo como unidad homogeneizadora de su obra. Pero la infancia es privilegia como el origen del hombre que se es, la infancia y la primera juventud como componentes de la personalidad actual, como dato biográfico que da sentido espiritual a nuestro presente, que ordena y afecta directamente a nuestra identidad

En este caso Gospodinov verbaliza la infancia como una predisposición epistemológica deseable. La infancia heterotopa: no como un lugar físico o un tiempo datable sino como una conciencia humana capaz de operar rizomaticamente. E impunemente, sin la supervisión de la ciencia. Cierta frescura que identifica con la Historia Natural, cierta capacidad de asociación ilimitada, sin fronteras. La misma asociación de horizontalidad (¿cómplice?) que propone la obra.

La representación de la infancia pierde esa condición originaria/causal para resignificarse como una meta ontológica, como una identidad deseada, como un querer ser. En este heterotopo se encuentran la búsqueda autoral de una identidad cultural y la búsqueda de la novela natural de una hermenéutica del mundo.

La disposición de esa heterotopía es regular y ubicua en el texto. Existe en los fragmentos narrativos del propio pasado (Cap. 15,16,19,20, y muchos más), en los registros desgravados de las conversaciones con niños anónimos, y se presenta sobre todo en el tono cómico y transgresor del texto.

Tanto lo cómico como lo transgresor está cifrado en la insistencia en el oxímoron como metáfora extrema. La cohabitación entre lo público y lo privado, como con el tópico del retrete (el ritual privado versus las retóricas del higienismo); la vida y la muerte (fotos de bodas/ funerales o boda/divorcio); la infidelidad marital y su indiferencia (su propia inversión de lo esperable); comer/descomer; infancia/sabiduría. No hay conflicto entre estos opuestos, su convivencia es potente como ejercicio de transgresión y composición heterodoxa.

La coincidencia entre la anarquía del pensamiento infantil y la propuesta de la obra tiene un capítulo explícito. (Cap. 13) Esta infantilización de la obra acaba por escindirse de la biografía autoral y plantearse como una criatura autónoma.

El mejor ejemplo de esta autonomía del mecanismo es la recurrente puesta en abismo de las situaciones clave, que a la vez funciona como repetición y refragmentación de las secuencias: escritor/esposa/mecedora/divorcio; escritor que escribe un cuento sobre un escritor que escribe sobre vagabundos/que se va a vivir con vagabundos/se hace vagabundo/el escritor (¿original? ¿primero?) planea ir por dos días a vivir con vagabundos; historia del jardinero/notas del naturalista; y otros.

Esta relectura de la infancia como productor identitario la hemos reconocido en el texto Mi Pushkin, de Marina Tsvetáieva. Por supuesto que el tono general y la adscripción genérica de ambas obras son dispares, pero seguimos la técnica natural y aceptamos a estos dos autores como un continuum en la formación de nuestra propia identidad como lectores. Nos sirve reconocer que Tsvetáieva se expresa desde una singularidad que está en primer plano, desde el posesivo en el título del libro hasta los detalles de su vida familiar. Si bien incluido en esos detalles está la ciudad de Moscú, la exhaustiva mención a Pushkin y su obra, referencias explícitas a la identidad cultural del pueblo ruso (¿Cuál de los pueblos tiene semejante protagonista de una historia de amor? Pág. 40, la mención de los gitanos y el espanto que generan en las nodrizas como “otros” pág. 29; “los que crecieron bajo el monumento a Pushkin”pág. 19) y todos estos datos parecen recurrir a lo simbólico de la identidad nacional, cargados de sentidos tanto racionales como emocionales, la identidad que persigue Marina es la propia, la individual.

Su relectura de la infancia esta vista tras el cristal romántico: la niña Marina es diferente a los demás niños. Su destino de escritora es inapelable como su sensibilidad artística. No sólo prefiere a Tatiana y Oneguin antes que cualquier fabulilla infantil, y además “tienes un don especial de no mirar a donde debes…” (Tsvetáieva, 2003: 24) sino que es mejor hermeneuta que los estudiantes mayores que ella. Y esto ocurre naturalmente, sin esfuerzo. En este mirar donde no debes está la problematización de la herencia cultural, que distinguimos en las amonestaciones a la niña que se le impone una hermenéutica cerrada, oficial, esperable.

Todos los elementos primigenios fueron diseminados en su infancia para provocar la vida de la escritora, un poco a la manera de la panspermia.

Lo análogo a la novela natural es la indeterminación de ese origen, del brote de la primera semilla significante. Desde la primera hoja leemos esta persecución a la cadena de significantes: “Comienza como un capítulo del libro favorito…” y enseguida, “Pero anterior al armario secreto…” es decir, remite a un tiempo previo. O, en la página 20: “el racismo antes de su aparición está derribado por Pushkin, (…) Pero no, mucho antes: en el día (…). Pero, no, aun anterior a eso (…) (Tsvetáieva, 2003: 20). La autocorrección y la prolongación de esta genealogía significante es una voluntad manifiesta de revisión del sentido causal del estado de cosas de la realidad y a su vez de la propia determinación (sufrida, casi dolorosa) del destino literario.

Ejemplo de lo primero es el misterio del cuarto rojo, luego el armario prohibido, el fruto prohibido, y después: “Pero, anterior al blanco – otro brillo: de mis propios ojos verdes en el espejo (…)”: pág. 27) y de lo segundo: “(¿Dios Mio, como a cada cual le corresponde su destino! A los cinco años ya fui el recurso de alguien. No lo digo con orgullo, lo digo con amargura.)” (: pág. 29).

Si bien la inspiración de Marina es romántica, su planteo de una infancia sabia es desestabilizante en términos de identidad cultural y de antropocentrismo hegemónico. Si bien su referencia autoral/de autoridad es Pushkin, la autoridad hermeneuta es la propia niña Marina. Encontramos en este compararse, equipararse con Pushkin (su origen) una voluntad de desmitificar su figura, de apropiarse del símbolo y releerlo, e inmiscuir en esta complejización de los modelos cristalizados un contra-canon.

En Tsvetáieva, la revisitación a la infancia tiene matices de autorretrato y en la relación de la niña con el genio, en la tozudez estética de su sensibilidad se configura la autora adulta o, mejor dicho, la autora íntegra. La función literaria de su biografía es desestabilizar lo dado, lo establecido. En Gospodínov, el material personal tiene la impronta de ser el tono, el estilo y el pegamento con el que la misma novela persigue un género inédito.

En sus retóricas, la infancia no representa un estadío inerte y estático, sino que su relectura opera como una afirmación identitaria de quien escribe, a la vez que una forma actualizada de ver el mundo. Creemos que, en ambos textos, aunque con operaciones y estéticas distintas, la infancia se plantea como una heterotopía, es decir, como un lugar recreado para desafiar lógicas anquilosadas y desde el cual potenciar la hermenéutica del texto.

**BIBLIOGRAFÍA:**

Foucault, M. (2010) Las palabras y las cosas. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gospodínov, G., (2014) “De cómo estamos hechos, de cómo están hechos nuestros libros”. En *Las crisis invisibles*. София, Жанет. Traducción del búlgaro de E. López Arriazu para la cátedra.

Gospodínov (2009) *Una novela natural*, Barcelona: Saymon, . Trad. de Neva Micheva y Juan Manuel Rodríguez Tobal.

López Arriazu, E. “¡Amor! ¡Amor! En los calambres y en la tumba”. Mi Pushkin de M. Tsvetáieva. Material de cátedra

López Arriazu, E. “La historia y las historias”. Material de cátedra.

Mansilla Torres, Sergio. (2006) *Literatura e identidad cultural.* En Revista deESTUDIOS FILOLOGICOS nro. 41: 131-143.

Tomashevski, Boris. - Literatura y Biografía. Material de cátedra.

Tsvetáieva, Marina. (2003) *Mi Pushkin,* Buenos Aires: Santiago Arcos. Trad. de Irina Bogdashevski.