

La mirada del ojo. Pasajes y réplicas del ver en figuras ominosas de la literatura moderna

Rolando Bonato*
Universidad Nacional del Comahue
rolandobonato@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza la dimensión trópico/metafórica de tres textos literarios desde donde se problematiza la representación ficcional de carácter mimético. El punto de articulación es el ojo y sus usos diferenciados que, en tanto objeto, discurren en tres esferas: ojo fetiche/erótico, ojo que rompe el orden simbólico de la realidad y el ojo víctima que interpela al verdugo de la maquinaria biopolítica. Así, *Historia del ojo* de George Bataille, “El hombre de arena” de ETA Hoffmann y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán permiten problematizar el autocentramiento del sujeto en un territorio desde donde la literatura moderna inscribe un espacio de pertenencia. En este sentido, el lenguaje poético enfatiza la dimensión humana desde la porosidad del adentro/afuera del sí, en la configuración de vínculos que puntean la frontera porosa, inestable y abierta de los pliegues intersubjetivos o, en palabras de Roland Barthes la “percusión heterogénea” de la realidad. La perspectiva de Roland Barthes, Giorgio Agamben, Jacques Derrida y el horizonte abierto por el psicoanálisis propiciarán el desarrollo de este trabajo.

Palabras clave: Literatura. Ojo. Pliegue

The glance of the eye. Passages and replicas of human gaze in modern literature’s ominous figures.

ABSTRACT

This article aims to analyze the metaphoric/tropic dimension of three works of literature in order to bring the mimetic fictional representation into question. The eye and its different uses become the articulation point in three spheres: the fetish/erotic eye, the eye that breaks the reality’s symbolic order and the victim’s eye that challenge his perpetrator, who is part of the ‘biopolitical machinery’. Thus, *Histoire de l’oeil* by George Bataille, “Der Sandmann” by ETA Hoffmann and *En el corazón de junio* by Luis Gusmán allows to question the self-centered subject, considered as its own territory by modern literature. Therefore, the poetic language empathizes the human dimension of the inside/outside part of oneself, just in the configurations of relationships that trace the porous, unstable and open frontier of intersubjective folds. Roland Barthes, Giorgio Agamben, Jacques Derrida’s perspectives as well as the psychoanalysis’s approach will provide the theoretical resources of this article.

Keywords: Literature. Eye. Fold



El olvido asesino de Orfeo, la espera de Ulises encadenado, son el ser mismo del lenguaje. (Foucault, 1993: 14)

Roland Barthes (2003) analiza la preponderancia que tiene el tropo en *Historia del ojo* [1928] (2007) de George Bataille. Advierte que la organización formal de esta ficción se apoya, primeramente, en la metáfora ya que, alrededor de un objeto, el ojo, se varía en otros con los que guarda un principio de semejanza y, en cada caso, singularidad. Los objetos globulosos en los que interviene esta cadena metafórica parten del ojo en cuestión y luego este es declinado en otros, como el huevo, las glándulas o los testículos del toro. Queda así plegado un eje paradigmático sobre el que también se apoya otro, de carácter asociativo, regido por la condición acuosa y fuertemente conectado a la primera serie: la leche, la orina, el esperma, las lágrimas.

Estas series conexas de metáforas continuadas producen una selección e intercambio semánticos de términos en una secuencia de imágenes poéticas como la que se da en “cascar un ojo” (Bataille, 2007: 64) o “reventar un huevo” (Bataille, 2007: 70). Allí, entonces, la selección

sintagmática se pliega dentro de una misma serie, ya que se recurre a un término, un verbo, que corresponde a un objeto para dar cuenta de otro; esta discordancia, esta no complementariedad, provoca un efecto de distancia típico de las imágenes poéticas surrealistas: “Cuanto más alejadas y exactas sean las relaciones de dos realidades, más intensa será la imagen.” (Barthes, 2003: 332). Estos pasajes son, para Barthes, una traslación de sentido en el que interviene una operación metonímica descrita por Roman Jakobson, en tanto figura de contigüidad, a diferencia de la metáfora que se rige por un principio de semejanza. En estos casos encontramos imágenes del tipo: “ojos chupados como un seno” (Bataille, 2007: 49) o “beber mi ojo entre sus labios” (Bataille, 2007: 54). El erotismo en Bataille presupone, por efecto de contigüidad entre sus objetos, una operación metonímica. El erotismo transgrede los valores declarados socialmente y, en *Historia del ojo*, esa transgresión es, primeramente, formal, al violentar los usos estables del lenguaje.

De acuerdo con el autor de *El placer del texto*, *Historia del ojo* se dispone en una composición poética y no novelesca. Al describir la mutación del ojo en otros objetos y otros usos diferenciados del ver, Bataille se distancia de la novela que busca la inteligibilidad y el verosímil ficcional, siempre entremezclado con lo real. La novela conecta con lo simbólico y lo imaginario de la cultura, mientras que un poema lo hace desde lo improbable, de lo que irremediamente no podría suceder. El texto poético conecta con la fantasmagoría de un presente y de elementos virtuales, mientras que la novela combina aleatoriamente el verosímil de la realidad. La hipótesis de Barthes, al leer *Historia del ojo* como poema, nos obliga a librarnos de las categorías habituales con las que trabajamos el género novelesco para acudir a otras con

las cuales la ficción pueda abrir nuevos horizontes de lo inteligible.

Historia del ojo concentra en una serie de escenas la singularidad de su propuesta estética: la enucleación del ojo del sacerdote por parte de Simone que se une, según la lectura de Barthes, con la extirpación de los testículos del toro. La castración permite al objeto en cuestión asumir otros usos y modos de circulación:

- ¿Ves el ojo? (...)
- Es un huevo.
- ¿Adónde quieres llegar?
- Quiero divertirme con él.
- ¿Y qué más? (...)
- Escúcheme, Sir Edmond, necesito inmediatamente el ojo, arránquelo.
Sir Edmond, sin inmutarse, cogió en una cartera un par de tijeras, se arrodilló y cortó la carne; luego, hundió los dedos en la órbita y extrajo el ojo, seccionando los ligamentos. Puso el pequeño globo blanco en la mano de mi amiga. (Bataille, 2007: 129)

De hecho, la escena sexual de Simone con Don Aminado se lleva a cabo más por un deseo de profanación de la investidura religiosa del sacerdote que por goce genital. Los personajes, a su vez, no parecen padecer impacto subjetivo, quizás por la atmósfera de somnolencia y vigilia surrealistas que recubre los diferentes capítulos. A modo de primera síntesis, la escritura de *Historia del ojo* es la de una búsqueda realista en el aspecto formal, ya que procura generar un efecto objetivo y lineal de la narración, mientras que, en el contenido, se apoya más en una poética surrealista. Dice Mario Vargas Llosa en esta dirección: “La palabra es prosaica y el material poético, que la expresión es objetiva y el mensaje subjetivo (...). Existe en *Historia del ojo* una contradicción irreductible entre

continente y contenido.” (Vargas Llosa, 2007: 27).

El tratamiento del ojo y la sexualidad producen un desdoblamiento. Por un lado, se lo asocia con el voyerismo en el sentido de que el goce está en el mero ver. Al respecto, toda la ficción discurre en una dimensión escópica. Por otra parte, el objeto ocular ostenta un uso próximo al juego cuando, de manera sincrónica en la puesta en relato del narrador, Simone introduce el ojo del cura en su vulva, el cuerno del toro es metido en el ojo del torero justo en el momento en que Simone mordía otro testículo extirpado del toro:

En pocos instantes, para mi horror, vi a Simone morder uno de los globos (...) desnudar su vulva donde entró el otro cojón (...). Uno de los cuernos atravesó el ojo derecho y la cabeza (...). El ojo derecho del cadáver colgaba (...). Un testículo blanco de toro había penetrado la carne rosa y negra de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven torero. Esta coincidencia, vinculada a la muerte a la vez que a una especie de licuefacción urinaria del cielo. (Bataille, 2007: 113)

La semejanza testículo/globo ocular es enlazada con la sexualidad en Bataille. La cadena de asociaciones lleva a ubicar la secuencia: ojo sexual, ojo virtual, huevo que es sexo y ojo.

Tomando como base esta lectura inicial de *Historia del ojo*, se considerará la relación que este texto tiene con otros dos a partir del *leitmotiv* globo ocular/mirada: *El hombre de arena* [1818] (2014) de E.T.A Hoffmann y *En el corazón de junio* [1983] (1983) de Luis Gusmán. El objetivo es dar cuenta de las valencias que se pueden explicitar como ojo fetiche/erótico, ojo que rompe el orden simbólico de la realidad y el ojo víctima que culpa al verdugo. En términos formales, se indicará el lugar que la metáfora ostenta en cada caso y el proceso

de singularización que produce este tropo. La escena decisiva analizada en Bataille será plegada a lo que acontece en los otros dos textos narrativos. En un segundo momento, se indicará un sistema de pasajes en el interior de cada ficción que orientan una perspectiva más singular del acontecimiento estético. Sobre todo, en lo que atañe a una representación de la lengua más allá de los horizontes del estructuralismo /postestructuralismo desde donde se sostiene la lectura de Roland Barthes.

La categoría de lo ominoso será central en la delimitación de este corpus. Los etimólogos acuerdan que el término “siniestro” es una de las palabras de mayor riqueza a lo largo de su periplo por el tiempo y los lenguajes. Los romanos le atribuían una connotación positiva al vocablo ya que consideraban que aquello que era adverso en la vida debía ser estimado como augurio de éxito, ya que los dioses estaban frente a los hombres y lo que era hostil para los terrestres era señal de augurio desde el plan celeste. Los griegos, en cambio, estimaban lo contrario: como los dioses se ubican detrás de los hombres, lo adverso era señal de advertencia. La cultura occidental ha perpetuado la acepción helénica, de ahí que este término esté fuertemente asociado a lo funesto y a lo trágico (Barcia, 1980).

Fuera de las sutilezas etimológicas, Sigmund Freud –en “Lo siniestro” (1999)– define esta categoría como una perturbación en el orden familiar a raíz de que algo que ha sido destinado a estar oculto y secreto finalmente sale a la luz. También representa esta variable como una toma de conciencia por parte del sujeto donde este advierte que lo familiar se revela como extraño e inhóspito; una verdadera experiencia de exilio en el propio hogar. Esta relación de lo oculto y lo revelado es articulada a través de la noción del doble. Freud se detiene en los cuentos de E.T.A Hoffmann para analizar la constitución de la alteridad (es decir, la potencialidad de un

sujeto de ser sí mismo y la posibilidad de ser otro, desconocido u oculto). Por ejemplo, en el relato *El arenero*, el padre del psicoanálisis advierte que el miedo provocado por el hombre de arena –el personaje que arranca los ojos a los niños que no quieren dormir– al niño protagonista es el mismo personaje que participa con su padre en prácticas oculistas. Es decir, quien representaba –en el horizonte del niño– el emblema de la protección, la Ley y el cuidado, termina siendo la materialización de su propio fantasma. Por esta razón, lo siniestro está estrechamente vinculado al horror y a lo ominoso.



1. De la profanación a la revelación del rostro en *El hombre de arena* de E.T.A Hoffmann

El Hombre de Arena es un hombre malo que viene a casa de los niños cuando no quieren irse a dormir y les echa puñados de arena en los ojos hasta que estos saltan llenos de sangre. Entonces él los mete dentro de una bolsa y se los lleva a la luna creciente para dárselos de comer a sus hijitos (...) que se devoran los ojos de los niños desobedientes (E.T.A Hoffmann, 2014: 22).

El hombre de arena de E.T.A Hoffmann recorre la peripecia vital de

Nathanael. Así, la muerte de su padre y el vínculo de este con su jefe, Coppelius, quien lo persigue en el recuerdo en el intento de arrancarle los ojos¹, conforman el ámbito en que se juega siniestramente su vida. Ese trauma con el que se inicia la historia conecta la fantasmagoría y su asociación perversa con los ojos y la mirada. Dos acontecimientos se potencian, el relato folklórico y el terror a Coppelius, en el momento en que el protagonista se enamora de una autómatas a la que, cuando su creador le quita los ojos, provoca una crisis conducente a la locura y el suicidio. En la ficción, el ojo reúne a Coppelius con el Hombre de arena y a este último con Coppola (en italiano *coppola* remite al contorno de los ojos), quien procura venderle elementos de óptica a Nathanael. Así, Spalanzani es el responsable de la alienación del protagonista: “Entonces vio Nathanael en el suelo un par de ojos sangrientos que lo miraban fijamente. Spalanzani los recogió y se los lanzó al pecho. El delirio se apoderó de él.” (Hoffmann, 2014: 56).

En este cuento se produce una especial secuencia de términos que gravitan alrededor del globo ocular. Si la cadena metafórica se vincula al erotismo en Bataille, en Hoffmann la relación trópica del ojo se da con el pasaje aberrante a la alienación y la locura. En Nathanael, el ojo del terror y el pánico de la infancia pasaron al amor ideal por Olimpia hasta que esta reveló su condición inanimada. *El hombre de arena* ubica en la locura el programa estético de la ficción, si se observan las consecuencias del protagonista cuando le arrojan los ojos a su cuerpo, o bien en la figura del monstruo, con la descripción de Coppelius que recorre un retrato caricaturesco y flamígero del personaje. El desplazamiento en el que se juega el texto ocurre cuando a Olimpia le es arrebatada su precaria condición humana y termina siendo una “víctima sacrificial” (Agamben, 2009), especialmente en la escena grotesca² en que es

disputada por los dos hombres: “Nathanael permaneció inmóvil. Había visto que (...) Olimpia no tenía ojos (...) era una muñeca sin vida.” (Hoffmann, 2014: 56).

El movimiento de profanación y consagración implica, según Giorgio Agamben (2010) una intercambiabilidad simbólica entre la esfera humana y la sagrada. Para los romanos, lo sagrado intervenía en el ámbito de los dioses y la consagración implicaba salir del libre uso de los hombres hacia lo celestial; profanar aseveraba el movimiento opuesto, restituir al libre uso de los hombres, lo que antes estaba destinado a los dioses. El latinismo *sacer* denotaba, precisamente, tanto lo sagrado como lo extirpable de la comunidad. El rito y el sacrificio marcaban, desde la religión, el pasaje de un ámbito al otro. El sacrificio es una experiencia del límite en el que queda interceptado el lugar de la comunidad. Valiéndose de la imagen benjaminiana de la religión capitalista, Giorgio Agamben afirma:

Ahora hay un único, multiforme, incesante proceso de separación, que invade cada cosa, cada lugar, cada actividad humana para dividirla de sí misma (...). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente improfanable (Agamben, 2010: 107).

Una imagen que se reitera en *El hombre de arena* es el momento en que se abre el velo de las cortinas para dejar entrever una revelación decisiva: cuando el narrador observa a Coppelius en la infancia y, más adelante, cuando este contempla a Olimpia: “Podía Nathanael contemplar la belleza de su rostro. Solo los ojos le parecieron algo fijos, muertos (...). Creyó que ella veía por primera vez y que sus miradas eran cada vez más vivas y brillantes”

(Hoffmann, 2014: 45). La visión es la encargada de testificar, con la sinergia producida por el sentido del oído, a través de los pasos de Coppelius, el relato del Hombre de arena y proyectar, en un mismo movimiento, la fantasmagoría interna hacia la encarnadura del personaje siniestro.

Así, la visión organiza constructivamente el texto de Hoffmann. La dimensión escópica permite acentuar la perspectiva moderna del texto. El personaje que destaca la tecnología del ver es Coppola con la venta de los anteojos y los catalejos. La visión indebida con este instrumental precipita la locura del protagonista por no tolerar aquello que ve. Coppelius miraba desde abajo para que Nathanael se arrojará desde el precipicio.

2. La alegoría del síntoma en *En el corazón de junio* de Luis Gusmán

La novela de Luis Gusmán se organiza a través del tropo metafórico y la intermitencia producida por la antítesis alegórico/realista. La construcción trópica se lleva a cabo por medio de un sistema de sustituciones que se constituye a través de una relación de semejanza claramente definida: el escenario de exterminio de la década de 1970 y el Río de la Plata como referencia inexcusable del destino de las personas desaparecidas. En esta línea, la fábrica de escobas remite por su exhaustiva descripción a la sala de tortura; la casa donde se aloja el huésped connota, en su conjunto, el campo de concentración; el pozo ciego en que es advertido el personaje para que este no caiga representa el lugar donde “chupaban” a las personas (Gusmán, 1983: 79); la eliminación del almohadón de plumas en el río sugiere las desapariciones físicas; los graznidos lastimeros de los gansos provenientes del río se asocia a la figura de los desaparecidos y el reclamo social por la verdad del acontecimiento –“al anochecer, cuando comienzan

sus graznidos inquietantes, es como un llamado desde el fondo de las aguas” (Gusmán, 1983: 28). De manera que el conjunto de estas referencias metafóricas conforma el núcleo fundamental desde donde la novela se lee en clave alegórica.

Estas sustituciones metafóricas configuran un relato eminentemente alegórico, aunque Luis Gusmán contrasta, a este sistema de referencias metafóricas, otro que remite, sin ningún tipo de mediaciones trópicas, a la última dictadura cívico-militar argentina. La antítesis alegórico/realista se hace presente cuando, inmediatamente después de un contenido imaginario, los graznidos de los gansos, por ejemplo, con la connotación señalada en el párrafo anterior, se vinculan con un suceso que, en el orden denotativo de la lengua, da cuenta de manera frontal de un hecho aberrante como el crimen que lleva a cabo Soler al final de la novela o las consultas que los familiares realizan al médium por las desapariciones de familiares. A estos dos procedimientos formales, metáfora y antítesis alegórico/realista, se le suman dos semas que están particularmente presentes a lo largo de la novela: río y oscuridad, que son sustituidos en muchos momentos de la trama por los términos “río de la muerte” y *darkness* (con una clara reminiscencia a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad).

La escena singularísima de *En el corazón de junio* radica en el hecho de que una mujer cae a las aguas del río y mira a su verdugo, mientras se encuentra precipitándose al vacío. La descripción que sigue conecta la verosimilitud del arrojado, la condición de los cuerpos como desaparecidos y dormidos; sin embargo, los ojos asoman por la bolsa para interpelar al asesino. El adverbio temporal “ahora” comunica dos tiempos, el pretérito, el de la acción deliberada, y el presente, marcado por la culpa y el tormento:

Desde el aire, los cuerpos eran arrojados al mar. Estaban dormidos. Eran como una pesadilla. Bolsas que caían y abrían agujeros en el agua. Pero unos ojos sacaron la cabeza de una bolsa y en la caída no dejaron de mirarme, y eran de color verde como el mar (...). Ahora están clavados en mi frente y no puedo morir (Gusmán, 1983: 100).

Las dos primeras oraciones evocan la contundencia del testimonio en el intento por dar cuenta del descenso de los cuerpos. La primera, más completa sintácticamente, tiene un carácter descriptivo a diferencia de la segunda que puntualiza y enfatiza la condición somnolienta de las personas, énfasis alcanzado, a nivel sintáctico, a través de la economía verbal que supone el sujeto tácito. La tercera oración remite al impacto subjetivo de quien, siendo responsable del arrojado, no tolera el recuerdo. El contraste entre las dos primeras unidades sintácticas y esta se potencia por la ausencia de un conector temporal o lógico que cohesionen las dos secuencias oracionales. La cuarta oración de la cita intercepta dos metáforas, en una construcción perifrástica, de los cuerpos como bolsas y la apertura violenta si se piensa la potencia del verbo “abrir” en su articulación con el agua. Se capta la descripción cosificada de los cuerpos con el impacto subjetivo del narrador sobre la violencia a través de la imagen visual “abrían agujeros”. La animación de los ojos, saliendo de la cabeza de una de las bolsas, señala la inminencia del suceso oponiendo, a través del conector de oposición “pero”, la secuencia anterior. La pesadilla anunciada en la oración pareciera tener como causa, y no como antítesis, la revelación de esa imagen de los ojos mirando y examinando. La igualdad del color de los ojos con el frente de agua une especialmente la relación río/desaparecidos. El cuerpo cayendo para morir se contrasta con la del verdugo en su

imposibilidad de hacerlo y conecta, además, con la imagen de Flores en el cuarto del hospital cuando no podía dormir por los ojos que lo miraban desde el cuadro. Una vez arrojado el cuerpo a las aguas del río, Soler busca el cadáver y se detiene en los ojos de la víctima:

No bien arrojó el cuerpo al agua, él se precipitó detrás de ella. La buscó en el fondo del mar (...). Se inclinó sobre ella y miró esos ojos vidriosos, narcotizados (...). Algo vio en esas pupilas que lo horrorizó. Los ojos despertaron y lo miraron un instante. Se abrieron para *condenarlo a vagar* como una sombra (Gusmán, 1983: 202)³.

La imagen del horror de la víctima condena al verdugo inquiriéndolo con los ojos y, particularmente, a través de las pupilas. Estas son el límite intersticial que separa en la visión, al sujeto del mundo, de la misma manera que el tímpano lo hace desde la audición. Los límites perceptuales del sujeto, determinantes de una formación subjetiva, serán analizadas como formas de plegamiento y pasajes del sí mismo hacia otro.

3. Tímpano como plegamiento y frontera del adentro/afuera

Se ha observado que la finura del oído está en relación directa con la oblicuidad del tímpano. El tímpano bizquea (Derrida, 1998: 13).

Derramarse, sollozar, orinar, eyacular, forman un sentido *temblón*, y (...) significa como una vibración que produce siempre el mismo sonido (pero, ¿qué sonido?) (Barthes, 2003: 333)

El sujeto autocentrado concebido en la Modernidad se constituye, paradójicamente, con la mirada del otro. Del encuentro de sí con la alteridad, nos fundamos en sujetos simbólicos y culturales dentro de la

lengua. En esta paradoja moderna se vuelve a advertir el azaroso límite simbólico e, incluso, material que separa a una individualidad del afuera, más allá de los sentidos y el lenguaje. En esa línea, dos sentidos y órganos particulares se presentan como los espacios materiales, los intersticios y fronteras en que la realidad externa se pliega hacia el interior del sujeto: la visión, el ojo —especialmente la pupila— y, en la audición, el oído —particularmente el tímpano. Este último es el órgano privilegiado, encargado de adecuar la vibración externa hacia el interior. La membrana timpánica se presenta tensa, elástica y en forma cónica; es la encargada de transmitir las variaciones de presión en movimientos mecánicos. Jacques Derrida lo describe en estos términos: “tela tendida, sostenida para recibir los golpes, para amortiguar las impresiones, para hacer resonar los tipos [*typoi*], para equilibrar las presiones que golpean del *typtein*, entre el adentro y el afuera una percusión heterogénea” (Derrida, 1998: 13).

La anatomía del tímpano se esboza así como una figura oblicua. La membrana tendida en el conducto auricular del oído medio produce un aumento en la superficie de capacidad de vibración; este movimiento del órgano, esta disposición no perpendicular al eje del conducto, garantiza una desviación del material sonoro. Así, el martillo es el encargado de mitigar los golpes del afuera en el interior del oído, desequilibrando las presiones en los diferentes puntos de la membrana. Tiene un rol decisivo, ya que amortigua los impactos sonoros del exterior en la membrana de los sonidos potentes que “martillan” el interior.

La imagen oblicua de la membrana timpánica nos remite a la mediación trópica que el lenguaje tiene en lo que respecta a los modos de nombrar y dar cuenta de la realidad. Amortiguar y moldear la percepción externa para volverla interior parece

ser la condición de una formación subjetiva.

Los procedimientos trópicos llevados a cabo en el corpus de trabajo están franqueados por mediaciones, aunque hay una que se impone y es la del “pasaje” entre una esfera —íntima, privada, subjetiva— a otra, de carácter intersubjetivo. En el caso de *Historia del ojo*, Roland Barthes dio cuenta de los sistemas de sustituciones e intercambios a través de dos significantes decisivos. Tal como se indicó, el adentro representado en esta ficción es la intimidad de dos personajes, identificados con una atmósfera de somnolencia y vigilia, frente a la cual se encuentra un afuera, el mundo adulto circundante que representa la Ley que impone límites y restricciones al desenfreno del goce.

Nathanael no reconoce su voz, sí está cómodo con la escritura: “Cuando terminé y leyó el poema en voz alta, el horror se apoderó de él y exclamó espantado: —¿De quién es esa horrible voz?” (Hoffmann 2014:39). Nuevamente, el adentro y el afuera se encuentran inscriptos por la mirada a través de las indicaciones pronominales del protagonista: “—¿No puedes mirarme? Coppelius te ha engañado, no eran *mis* ojos los que ardían en *tu* pecho, eran ardientes gotas de sangre de *tu* propio corazón... yo tengo *mis* ojos, ¡mírame!” (Hoffmann, 2014: 39). Obsérvese el peso y la densidad que los pronombres posesivos y enclíticos tienen en tanto afirmación enunciativa. Una primera persona del enunciado manteniendo su lugar en la percepción a través de los sentidos de la mirada y la dimensión táctil.

En los casos en que aparece este principio de dualidad y choque entre el adentro y el afuera surge un tópico que precipita el desarrollo de la trama del relato. El punto de fuga que se construye es Olimpia al quedar sin ojos, ya que desata el aislamiento, posterior locura y suicidio del protagonista. De igual manera, hay una escena

equivalente en *Historia del ojo* y es en el momento en que Marcelle se aísla en el armario y deviene en locura. En cuanto a *En el corazón de junio*, la relación adentro/afuera se encuentra organizada en el sentido que el psicoanálisis le da a la noción de síntoma.



3. Metáfora, pliegue, síntoma

En una primera caracterización, el síntoma es una irrupción constante, reiterante, de un significante no previsto dentro de un orden o sistema. Para el psicoanálisis, este articula una serie de fuerzas de choque de carácter inconsciente y de permanente conflicto. El sujeto no es consciente de la manifestación compulsiva del síntoma que puede provocar sufrimiento o agotamiento psíquico. La positividad del síntoma radica en el potencial de expresión de aquello que se encuentra reprimido para volver, como expresión figurada y trópica, en tanto fantasma del inconsciente. Para Sigmund Freud (1986), una escena puede activar el recuerdo de antaño de una seducción asociada a lo erótico; la manifestación de ese recuerdo se expresa sintomática y elípticamente. El recuerdo no irrumpe miméticamente sino como síntoma histórico. Lo reprimido inconsciente se organiza bajo la forma de una descarga dando

rodeos, ya que el retorno de lo reprimido resulta críptico y/o intolerable. El síntoma puede organizarse en un encuentro entre el deseo y la defensa en el sentido de una satisfacción sustituta del deseo reprimido y, a la vez, desfigurado por la resistencia del yo. Jacques Lacan (1995) caracteriza esta satisfacción dolorosa como goce. El síntoma se corporiza en significantes cuyo significado se encuentra ausente en la conciencia. El síntoma siempre se ubica en relación con el discurso del Otro en tanto discurso del amo.

En el corazón de junio se distribuye en quince capítulos, siete de los cuales reiteran en el título el término *bloomsday*⁴. Seis capítulos realizan una segunda reiteración léxica: la expresión “en evidencia” sin otra referencia nominal que complementa la titulación. Estas dos secuencias de capítulos son antepuestos por los dos primeros de la novela: “El hombre de los gansos” y “Darkness”. La expresión “en evidencia” se conecta con el *leitmotiv* de los médiums y las sesiones de espiritismo en la obra de Gusmán. La palabra *bloom*, palabra inglesa que significa “flor”, se asocia en la ficción con personajes relacionados con la muerte, la intriga y el personaje Flores. De hecho, estas reiteraciones se complementan en conjunto con la datación temporal “16 de junio” (día de las flores) que aparece en, al menos, diez oportunidades: en el capítulo 2 (1983: 95), cuando Soler visita al adivino luego de cruzar el río. En el capítulo 3 (1983: 110), se muestra fugazmente a animales muertos encontrados en esa fecha, muy próximos al emblemático río de la muerte. En el capítulo 4 (1983: 112), se indica el día de las flores y el caminar de una mujer con señales de arrastrar la muerte y una especial preponderancia del narrador en captar el deseo de búsqueda que posee su mirada. En el comienzo del capítulo 5 (1983: 123), el narrador anuncia la despedida en esa fecha, 16 de junio, de la mujer que está en la casa.

En el capítulo 8, (1983: 143), acontece el viaje a la estación en el marco de la muerte del tío del narrador. En el capítulo 10, (1983: 162), se insiste sobre el día de las flores, y la consulta del viajero que va a Trieste a ver los escritos de un difunto para consultar qué hizo en su último día con vida. Dos páginas después, (1983: 164), aparece el encabezado de la última carta del difunto y, en la página siguiente, (1983: 165), la palabra *Bloomsday* con datos anecdóticos del interfecto. El título del capítulo 12, (1983: 179), se titula con la datación 16 de junio. Finalmente, en el capítulo 12, (1983: 180), se indica el exterminio en la plaza y los aviones precipitándose al río para garantizar la eliminación de personas.

Estas repeticiones, junto a la de los temas “en evidencia” y “*bloomsday*”, además de las reiteraciones en los títulos de los capítulos, permiten leerlos como totalidad sintomáticamente. El sistema que marca un pulso a la narración se asocia a la inquietud de los personajes por saber qué pasó en el pasado, personal o colectivo, o bien transitar la sensación persistente de persecución.

Las series de reiteraciones recorren *En el corazón de junio* de manera continua, produciendo articulaciones a nivel formal, pese a que la progresión de capítulos sea disruptiva al contar dos historias en apariencia inconexas (la de Flores y la de Soler). A esta ruptura en el orden de la trama, el hecho de comenzar con una historia y luego interrumpirla para comenzar otra, se le añade la continuidad de las series de repeticiones entre un capítulo y otro, que pueden ser leídas en un sentido sintomático para remarcar, dentro del horizonte abierto por la estética, la crisis en el orden subjetivo de lo que implica la pérdida (si se piensa en la figura de los desaparecidos) y la invasión/intromisión (esto es, la presencia fantasmal del terrorismo de Estado

o bien la amenaza de las células subversivas para el orden liberal).

Hay una escena destacada en el comienzo de la novela que sitúa la mirada que tiene Flores, cuando ve el cuadro en su habitación: “El cuadro sobre la pared extiende el paisaje (...). Las dos siluetas se pierden por un sendero oscuro” (Gusmán, 1983:13). El personaje destaca que allí el motivo de la pintura se prolonga al exterior del nosocomio donde está internado. Así, en la apertura del primer capítulo se subraya la atención que el protagonista tiene de aquello que lo rodea en la habitación donde se encuentra convaleciente. El paciente presta atención en detalle a los jinetes del cuadro, ya que: “Si al menos esos jinetes decidieran volver sus caras y mirarme (...). El bosque de los caballos y el parque se pierden en la oscuridad (...). Tampoco puedo cerrar los ojos porque ese rostro desconocido retorna una y otra vez.” (Gusmán, 1983: 14). En esta cita queda presente, con el motivo del cuadro y la reflexión de Flores, la necesidad de búsqueda que en verdad es su propia indagación por el donante cuyo corazón late en su interior. Al irse de la habitación del hospital, el protagonista es consciente de que sus preguntas sobre el motivo del cuadro serán tema de deliberación de otros pacientes: “Dejo atrás el parque helado, el cuadro de jinetes. Nunca llegaré a saber adónde lleva ese sendero oscuro. Pronto serán otros ojos los que busquen su presa en la habitación del bosque. Ya no estoy en la caja de cristal” (Gusmán, 1983: 19). *En el corazón de junio* no solo se explicita la continuidad de ciertos significantes, sino que, además, se incorpora en la conciencia del sujeto la certeza de que otro ocupará el lugar de interpretante. Los signos perduran, la interpretación se desplaza.

4. Cierre

A lo largo de estas páginas se ha observado el lugar que la metáfora tiene en la ficción para poner énfasis en el modo en que el lenguaje lleva a cabo diferentes desplazamientos de semejanza. La representación ficcional así configurada pone en tensión la idea, ya perimida, de una lengua que refleja la realidad dada, para acentuar, más bien, la actuación viva de un lenguaje regido por el deseo, el inconsciente y la memoria de la lengua. De esta manera, la representación ficcional encuentra en la puesta de manifiesto de la trama los procedimientos formales que ubican al lenguaje en una dimensión más próxima a la semiótica de Julia Kristeva, que a las hegemónicas tradiciones lingüísticas del siglo XX.

Ahora bien, el tratamiento con el que Roland Barthes pergeñó su análisis de metáforas dobles y sistemas paralelos estaba fuertemente arraigado en la tradición saussureana de Roman Jakobson; esto es, la elaboración de una idea del tropo a través del doble eje paradigmático y sintagmático con el que el lenguaje poético se define. A este comienzo del análisis se proyectaron otras variables a través de dispositivos de análisis más allá del apego del significante. Así, el tímpano, en su dimensión simbólica, articuló la relación del adentro/afuera del sujeto en la configuración de subjetividades. En esa misma dirección, el síntoma en tanto reiteración rítmica de aquello que intercepta la estabilidad del orden simbólico permitió dar cuenta de las tensiones en la relación subjetividad/acontecimientos de violencia. Entre estas dos nociones, tímpano y síntoma, la espesura de la realidad en la experiencia del sujeto captó la “percusión heterogénea” (Barthes, 2003: 328) para dar cuenta en el lenguaje, del acontecer humano en el tiempo.

El tratamiento según el cual el ojo y la visión fueron desplegados en este corpus

muestra el límite desde donde el afuera y el adentro del sujeto puntean la frontera porosa, inestable y abierta de los pliegues intersubjetivos. Ese límite y, a la vez, abertura exhibió, en el caso de la escena en que a Olimpia le fueran retirados sus ojos, el retorno a su condición de maniquí. La escena decisiva que funge de articuladora entre los textos trabajados —en la que los ojos saltan llenos de sangre en un caso, o los ojos que buscan la mirada del verdugo, o la extirpación de ojos— organiza diferentes modulaciones: ojo fetiche/erótico, ojo que rompe el orden simbólico de la realidad y el ojo víctima que culpa al verdugo.

Michel Foucault (1993) plantea la hipótesis de que la retícula de similitudes que garantizaban la armonía entre la esfera humana y la cósmica ya ha dejado de existir, porque la colaboración entre el macrocosmos y el microcosmos, pensados especularmente, ya no tiene lugar en la Modernidad tardía. El lenguaje se disminuye en el intento mimético de la semejanza. Así, lo que la literatura hace es plantear el límite desde donde el acontecer se vuelve generador de formas discursivas que muestran la esfera humana expuesta, vulnerable y contingente. Lo que nos queda es puro acontecer de la lengua: asociaciones trópicas, imágenes, duplicaciones y, tal como lo indica Gilles Deleuze, a propósito del pliegue en el barroco: “El Barroco remite (...) una función operatoria. No cesa de hacer pliegues (...). Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue (...). El Barroco diferencia los pliegues (...) los de la materia y los del alma.” (Deleuze, 2008: 11). Así, el procedimiento de la puesta en expresión de las cadenas metafóricas, de la articulación del adentro/afuera en la conformación de subjetividades y el pliegue, no son más que modos en que se da cuenta de un umbral humano en su búsqueda por la palabra y el encuentro en el otro.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *Qué es lo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo
- (2010). *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2003). “La metáfora del ojo”. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Bataille, G. (2007) [1928]. *Historia del ojo*. Madrid, España: Tusquets.
- Derrida, J. (1998). “Tímpano” en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Cátedra.
- Deleuze, G. (2008). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Foucault, M. (1993). *El pensamiento del afuera*. Valencia, España: Pretextos.
- Freud, S. (1985). “Inhibición, síntoma y angustia”. En *Obras Completas*, tomo XX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- (1999). “Lo siniestro”. En *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Gusmán, L. (1983) [1983]. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Hoffmann, E. (2014) [1818]. *El hombre de arena*. Buenos Aires, Argentina: Salim.
- Lacan, J. (1995). *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Vargas Llosa, Mario. (2007). *El placer glacial*. Madrid, España: Tusquets.

* Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es profesor regular a cargo del área teoría literaria del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Dirige el equipo de investigación *Acontecimientos masivos e imaginarios sociales: debates, polémicas y pliegues en expresiones literarias y culturales* y la colección *Recorridos teóricos y críticos de la literatura*, editada por la editorial EDUCO. Ha publicado en diversas revistas especializadas y ha asistido a eventos científicos de nivel nacional e internacional.

¹ “- Ahora ya tenemos ojos, ¡ojos! ¡Un hermoso par de ojos de niño! –y con sus manos cogió uno del hogar un puñado de carbones ardientes que se disponía a arrojar a mis ojos cuando mi padre, con las manos juntas, le imploró:

- ¡Maestro! ¡Deja los ojos a mi Nataniel! ¡Déjase-los! Coppelius se echó a reír de forma estrepitosa.
- Que el niño conserve sus ojos para que estos realicen su trabajo en el mundo.” (Hoffmann, 2014: 22)

² “Un hombre de anchos hombros con una enorme cabeza deformada, de tez mate, cejas grises y espesas bajo las que brillaban dos ojos verdes como los de los gatos y una enorme nariz gigantesca que descendía bruscamente sobre sus gruesos labios. Su boca torcida se encorvía aún más con su burlona sonrisa en sus mejillas dos manchas rojas y unos acentos a la vez sordos y sibilantes se escapaban de entre sus dientes irregulares (...). Su corta peluca, que apenas cubría su cuello, terminaba en dos bucles pegados que soportaban sus grandes orejas, de un rojo vivo, e iba a perderse en un amplio tafetán negro que se desplegaba aquí y allá en su espalda (...). Aquella cara ofrecía un aspecto horrible y repugnante, pero lo que más nos chocaba a nosotros, niños, eran aquellas grandes manos velludas y huesudas”. (Hoffmann, 2014: 18)

³ Este subrayado y los otros pertenecen al autor.

⁴ El *Bloomsday*, sin b como aparece en la novela, es una festividad celebrada en Dublín para homenajear a Leopold Bloom, protagonista del *Ulises* de James Joyce.