

Natalia L. Ferreri
Cecilia V. Peralta Frías
(Eds.)

Violencia y dolor.

Notas sobre literatura
francófona contemporánea



Violencia y dolor.

Notas sobre literatura francófona contemporánea

Natalia L. Ferreri
Cecilia V. Peralta Frías
(Eds.)

Colecciones
del CIFYH 

Violencia y dolor. Notas sobre literatura francófona contemporánea/Agustina Concepción Alonso...[et al.]; Editado por Natalia Ferreri; Cecilia Peralta Frías. - 1a ed - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1730-3

1. Literatura Francesa. 2. Literatura Contemporánea. 3. Violencia. I. Alonso, Agustina Concepción II. Ferreri, Natalia, ed. III. Peralta Frías, Cecilia, ed.

CDD 843

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

Área de
Publicaciones

Comité de referato (por orden alfabético)

Francisco Aiello (CONICET | Celehis, Universidad Nacional de Mar del Plata)

Ana Inés Alba Moreyra (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba)

Oscar Iván Arcos Guerrero (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires | Instituto de Literatura Hispanoamericana | CONICET. Buenos Aires, Argentina | Universidad Nacional de José Clemente Paz)

Amelia Bogliotti (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba)

Ana Lía Gabrielsoni (Laboratorio Imagen, Texto y Sociedad, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina | CONICET)

Claudia Moronell (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata)

Walter Romero (Universidad de Buenos Aires | Universidad de San Martín)

Marcelo Silva Cantoni (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba)

Diseño de portadas: Manuel Coll y María Bella

Diagramación: María Bella

2023



Asociación Argentina
de Literatura
Francesa y Francófona



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

Violencia y dolor.
Notas sobre literatura francófona
contemporánea



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Vicedecano

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Mariana Tello Weiss

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Dr. Eduardo Mattio

Secretaría Académica: Lic. Marcela Carignano

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. Florencia Ortiz

Área Filosofía: Dra. Guadalupe Reinoso

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

Presentación

La literatura que miramos, una literatura que mira al mundo
por *Natalia Ferreri y Cecilia Peralta Frías* **11**

Escribir el exilio: una experiencia de dolor **19**

Dolor, cuerpo y lenguaje en *La balada del cálamo* de Atiq Rahimi
por *Agustina Concepción Alonso* **21**

Marcas en el cuerpo: reflexiones en torno a la memoria y el
exilio en *Persépolis* de Marjane Satrapi
por *Paula Gamba* **33**

Violencia y el dolor como pulsiones transformadoras **49**

Alienación del “yo”, la estulticia y la violencia en *Là où ça fait
mal*, de Edgar Kosma
por *Ana Virginia Lona* **51**

La historia y el dolor, o el dolor de la historia. Un viaje al
origen territorial de *Texaco*, de Patrick Chamoiseau
por *Francisco Pagés Reimon* **59**

Alterización y biopolítica en y sobre los cuerpos femeninos **75**

Las vencedoras del dolor
por *Lucía Villagra* **77**



Presentación¹

La literatura que miramos,
una literatura que mira al mundo

En las últimas décadas, las historias de las literaturas francesa y francófona manifiestan, en los fundamentos de los corpus propuestos o en la explicitación de sus criterios de selección, una problemática evidente: desde lo que se conoce como el “fin de las literaturas nacionales” (2006, p. 429), como lo expresa Alfonso De Toro, la Literatura de expresión francesa, específicamente, se ha convertido en un objeto de estudio cuyos componentes resultan complejos de clasificar. Esto, entendemos, interfiere en la construcción, mediación, transmisión y comprensión de saberes, o sea, en el proceso de enseñanza de la literatura. Si hasta la década de 1960, la Literatura francesa se organizaba en una sucesión de transformaciones formales distinguibles –del cantar de gesta a la novela cortesana; de los tratados al ensayo; de la tragedia clásica antigua al sistema dramático francés del Clasicismo; de las formas de la novela dieciochesca a la novela realista y a la nueva novela; entre otros ejemplos–, ya entrados los años setenta, este objeto de estudio se disemina: ingresan nuevas voces prove-

¹ Estos trabajos fueron desarrollados en el marco del equipo de investigación *Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea*, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichon” y del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por la Dra. Natalia Ferreri y co-dirigido por la Mag. Cecilia V. Peralta Frías. Esta publicación cuenta con el aval de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) y de la Alianza Francesa de Córdoba. Las investigaciones que reúne este ejemplar fueron evaluadas por el Comité de referato.

nientes de diversos espacios geoculturales, cuyos recorridos vivenciales y escriturales son singulares. Este proceso de diseminación del objeto de estudio debe ser entendido a la luz de las corrientes de pensamiento que lo atraviesan: posestructuralismo, posmodernidad y postcolonialidad.

A esta literatura, que emerge en medio de los procesos culturales mencionados, se la llama *extremo-contemporánea*; expresión acuñada por Michel Chaillou en 1987, en la revista *Po&sie*, desde la cual el autor inicia un intento por definir los límites de este nuevo concepto: “L’extrême-contemporain? Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez-vous en distinguer, l’apercevoir, définir son visage. L’extrême-contemporain, vous sans vous.” (Chaillou, 1987, p.5). A lo largo de los años que siguieron a ese esbozo conceptual, se sumaron nuevos sentidos contenidos en algunos adjetivos y sintagmas que perseguían el propósito de definirla: *inquieta, por venir, inventiva, que explora*, entre otros atributos. Estos rasgos responden, en parte, a las dos nociones que alberga el sintagma creado por Chaillou: lo *extremo* que alude a lo último, y lo *contemporáneo* que remite al hecho de algo que existe al mismo tiempo que otra cosa también existe.

Dentro de los dominios de nuestro campo, lo extremo-contemporáneo alberga un doble sentido de lo temporal: lo *contemporáneo*, criterio por el cual se crea un corpus; es decir, obras creadas y publicadas en un mismo período determinado. Lo *extremo*, rasgo que acerca en el tiempo dos momentos constitutivos del campo literario, la producción y la recepción; o sea, la lectura y la interpretación se ejecutan de manera casi simultánea o inmediatamente posterior al momento de aparición de la obra. En este sentido, se produce una especie de efecto de espejo infinito: miramos una literatura que mira el mundo que habitamos. Para Dominique Viart, el gesto de la literatura mediante el cual ella vuelve a mirar el mundo constituye una señal indiscutible de lo contemporáneo; se refiere a aquella que emerge a partir de 1975 y hasta entrados los años ochenta, período en el que el autor detecta las últimas mutaciones estéticas de importancia dado que “la littérature s’est à nouveau tournée vers le monde”² (Viart, 2013, p. 10).

En este sentido, la literatura que *miramos* en este estudio se conforma de un corpus que está, en principio, determinado por dos criterios evidentes: la lengua francesa y la contemporaneidad. En cuanto al primero de

2 El subrayado es nuestro.

ellos, es oportuno señalar que estas indagaciones abordan obras escritas originariamente en francés; para este libro se ha trabajado con ediciones traducidas y con versiones en lengua francesa. Con respecto al criterio temporal, el corpus está integrado por obras creadas a partir de la década de 1990 y hasta la actualidad. Este fundamento se basa en que los estudios que anteceden al que aquí se propone arriban hasta alrededor de aquel decenio. Resulta fundamental comprender el impacto que produce en el campo literario de expresión francesa el hecho de concebir una serie de obras publicadas en un mismo período en tanto corpus. Esta propuesta ofrece así una perspectiva de tipo transcultural para interpretar las obras literarias que, más allá de haber sido creadas en las Antillas, en el Magreb, en el África subsahariana, en Europa del Este o en Quebec, y de haber sido escritas en lengua francesa, se inscriben todas y cada una de ellas dentro del campo literario de expresión francesa cuyo centro editorial, de difusión y consagración se ubica, hasta hoy, en Francia. Con esto queremos señalar que ya no basta con estudiar cada obra en relación con el área cultural de la que proviene o a la que hace referencia, y de manera desprendida del centro cultural que es París: “Les littératures de langue française venues des quatre coins du monde font partie intégrante de cette longue histoire. Déconstruire et déplacer sont les deux attitudes à adopter pour lire, en sens fort du terme, ce qu’elles nous disent.” (Chaulet Achour, 2016, p. 163).³ Deconstruir y desplazar se constituyen como las acciones epistemológicas necesarias e ineludibles para construir conocimiento local sobre un objeto que pareciera quedar lejos lingüística, geográfica y culturalmente respecto de nuestro lugar de enunciación. Necesarias porque nuestras investigaciones se orientan en función de los contenidos curriculares que establece el plan de estudios vigente de Letras; ineludibles porque la aparente distancia entre sujeto y objeto, en un movimiento inverso, ofrece el terreno fértil para producir saberes locales en español que dialoguen con discursos hegemónicos del conocimiento.

Asimismo, las investigaciones aquí presentes vienen a ocuparse de un objeto de estudio que, por su rasgo de cercanía temporal con quienes lo estudiamos, no ha producido suficientes estudios sistematizados. *Notas*, como “la marca o señal que se pone en algo para reconocer o para darlo

3 Con “cette longue histoire”, Christine Chaulet Achour se refiere a las etapas de la historia de la literatura de lengua francesa: nacional, colonial, postcolonial y migrante.

a conocer”, constituye el tipo de texto desde el cual ofrecemos una posibilidad de lectura sobre las obras aquí reunidas. De este modo, estos trabajos que esperan construir notas sobre las literaturas francófonas extremo-contemporáneas, no se presentan con una intención preceptiva, sino que comparten lecturas sobre temas vigentes, imperantes y acuciantes del mundo actual: la violencia y el dolor.

Las formas poéticas del poder: violencia y dolor

Los trabajos aquí reunidos parten del presupuesto de que la literatura francófona extremo-contemporánea de los últimos decenios captura manifestaciones de la violencia y muestras de dolor, sustentadas en inequidades propias de un siglo signado por las paradojas (Kliksberg, 2009), y devuelve esas imágenes al mundo en forma de arte. En el corpus propuesto, conformado por novelas en lengua francesa de las últimas décadas, se escenifican formas diversas de la violencia que serán leídas desde un marco teórico que recorre desde el período de “la Terreur” en Francia –cuya representación mecánica a la vez que moderna fue la guillotina– momento entendido como anatomopolítica, pasando por la biopolítica, los terrorismos fundamentalistas, los terrorismos de Estado, hasta sumergirnos en las microviolencias de lo cotidiano tanto en sus manifestaciones de control espacial, discursivo y de vigilancia, como en el gobierno de las emociones.

Desde los escritos de Michel Foucault, pasando por Giorgio Agamben, hasta Byung-Chul Han, la noción de poder implica la idea de control de la vida mediante el gobierno de los cuerpos de los sujetos. La tecnología del poder que busca “produire une âme pour contrôler les corps” (Lemoine, 2017, p. 24) se ejecuta, unas veces, por medio de acciones determinadas (violencia, microviolencia, biopolítica), y otras mediante la producción y la circulación de las emociones (dolor).

Simon Lemoine (2017) extrae de la noción de violencia aquellas acciones discretas que constituyen lo que él llama micro-violencias, cuya naturaleza se funda en lo cotidiano, y se presenta de un modo imperceptible tal que “l’individu qui subit des micro-violences ne se révolte pas contre elles, parce qu’il ne parvient pas à identifier la source, et parce que, de ce fait, il a l’illusion qu’elles sont dans l’ordre des choses, naturelles, nécessaires ou fortuites” (Lemoine, 2017, p. 33). En otra escala, de alcance global,

Jacques Derrida y Jürgen Habermas (2003) reflexionan, desde la lectura de las retóricas del llamado terrorismo, sobre los efectos aniquilantes de este tipo de violencia masiva. En el mismo sentido, Amin Maalouf (1998) indaga sobre cómo los sistemas identitarios de pertenencia cultural suscitan en los humanos una potencial *locura asesina*. A estas manifestaciones contemporáneas de la violencia, le corresponden impresiones de dolor también particularmente actuales.

En *La política cultural de las emociones* (2015), Sara Ahmed afirma que si bien la experiencia de dolor puede ser individual y solitaria, nunca es privada. Al contrario, siempre está vinculada con la experiencia de ser con los demás, con la manera de habitar el mundo y de relacionarse con las superficies, cuerpos y objetos que lo conforman (2015, p. 59). A su vez, el concepto de “política del dolor” permite analizar de qué forma está involucrado el dolor en la producción de efectos dispares, en tanto “no produce un grupo homogéneo de cuerpos que están juntos en su dolor” (Ahmed, 2015, p. 65).

Ahmed plantea que las emociones trabajan como una forma de capital, que no reside de manera positiva en el signo o en la mercancía, sino que se producen como un efecto de su circulación. Involucran sujetos y objetos, pero no habitan en ellos, ya que su forma de residencia no es más que un efecto de una cierta historia, una historia de relaciones de poder que puede operar al esconder sus huellas (Ahmed, 2004, p. 121). La experiencia y el reconocimiento del dolor como tales involucran formas complejas de asociación entre sensaciones y otros tipos de estados emocionales, y el hecho de poder nombrar las emociones tiene en sí un poder diferenciador y performativo. Por más que la emoción pueda existir antes de su expresión, al ser puesta en palabras, se torna real como efecto. Por tanto, las palabras que se eligen para narrar la historia del dolor funcionan para crear nuevas impresiones y superficies corporales y pueden dar forma y orientar diferentes tipos de acción. En suma, entendemos que la violencia y el dolor, en cada caso, como veremos, investidos de un aspecto particular, se presentan como instrumentos del poder.

Desde estas conceptualizaciones teóricas, este estudio colectivo despliega las siguientes indagaciones. El primer apartado titulado “Escribir el exilio: una experiencia de dolor”, incursiona sobre los efectos identitarios luego de la experiencia de exilio. Esta vivencia en tanto trauma que fue vivenciado por los autores se vuelve tema en la diégesis: Atiq Rahimi,

nacido en Afganistán en 1962; y Marjane Satrapi, en Irán en 1969. En los dos estudios consagrados a esta problemática en este apartado, advertimos como imperativo que el exilio debe ser narrado en primera persona; las voces autorales penetran la diégesis con el relato de la experiencia vital. El artículo “Dolor, cuerpo y lenguaje en *La balada del cálamo* de Atiq Rahimi”, de Agustina Concepción Alonso, se enfoca en una doble acepción del concepto de exilio: la experiencia humana en tanto pasaje sin retorno, por un lado; y la experiencia migratoria y de despojo, por otro. En cualquier caso, el sujeto habita en la fractura lingüística e identitaria, y el dolor se vuelve la expresión de la imposibilidad de escritura de aquella (doble) experiencia de desgarrar. Paula Gamba, sobre la novela gráfica, analiza en “Marcas en el cuerpo: reflexiones en torno a la memoria y el exilio en *Persépolis* de Marjane Satrapi” la violencia que la narradora personaje recibe desde la mirada del otro en tanto extranjera, y que deviene trauma y enfermedad. El cuerpo, tanto en Rahimi como en Satrapi, se vuelven recintos contenedores del dolor.

“Violencia y dolor como pulsiones transformadoras” se titula el segundo apartado que contiene propuestas en las cuales la violencia y el dolor se constituyen como pulsos de experiencias transformadoras, análisis que posan la mirada sobre las novelas de Edgar Kosma (Bélgica, 1979) y de Patrick Chamoiseau (Martinica, 1953). En un terreno ya no geográfico sino psíquico, Ana Virginia Lona en su propuesta “Alienación del ‘yo’, la estulticia y la violencia en *Là où ça fait mal* de Edgar Kosma”, demuestra cómo la desconexión entre la psiquis y lo social produce, como efecto, una violencia inusitada en tanto ésta constituye una expresión especular de las dos dimensiones. La violencia transforma aquí, o más bien mutila, un cuerpo y una psiquis. Con el estudio de Francisco Pagés Reimon regresamos de la dimensión psíquica hacia la emocional; en “La historia y el dolor, o el dolor de la historia. Un viaje al origen territorial de *Texaco*, de Patrick Chamoiseau”, el dolor que circula como un torrente sanguíneo, moldea las superficies de los cuerpos y de los territorios; constituye así “la creación guerrera del barrio Texaco” (Chamoiseau, 1994, p.11).

El tercer apartado se titula “Alterización y biopolítica en y sobre los cuerpos femeninos”, y aborda una de las novelas de la autora francesa Laetitia Colombani (1976). Lucía Villagra en su artículo “Las vencedoras del dolor”, descubre, a la luz de la teoría feminista que construye Sara Ahmed,

cómo el dolor se vuelve una emoción que atraviesa épocas y espacios y que con esa misma fuerza deviene en signo de lucha y resistencia.

Natalia Ferreri*
Cecilia Peralta Frías**

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Autónoma de México. Trad. Cecilia Olivares Mansuy.

Ahmed, S. (2004). Affective economies. *Social Text* 79, Vol. 22, No. 2, 117-139. Durham: Duke University Press. En línea en: [https://read.dukeupress.edu/social-text/issue/22/2%20\(79\)](https://read.dukeupress.edu/social-text/issue/22/2%20(79)). Consultado en agosto de 2022.

Borradori, G. (2004). *La filosofía en una época de terror. Diálogo con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Bs. As.: Taurus. Trad. Juan José Bote-ro y Luis Eduardo Hoyos.

Giorgi, G.; Rodríguez, F. (Comps.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Bs. As.: Paidós.

Kliksberg, B. (2009). Los desafíos éticos pendientes en un mundo para-dojal. El rol de la universidad. *Revista del CLAD. Reforma y democ-racia*, N.º 43, Febrero, 63-82. En línea en: <https://www.econo>.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Humanidades, Centro de investigación de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Dra. en Letras. Profesora Titular en Literatura de habla francesa. E-mail: natalia.ferreri@unc.edu.ar

** Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Humanidades, Centro de investigación de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Magister en Relaciones Internacionales, Licenciada y Profesora en Letras Modernas. E-mail: peraltafrías.cecilia@gmail.com

unlp.edu.ar/frontend/media/96/10996/b7fb2cc1904c84f12c-0352c8f02ebe6a.pdf . Consultado en agosto de 2022.

Lemoine, S. (2017). *Micro-violences. Le régime du pouvoir au quotidien*. Paris: CNRS.

Maalouf, A. (2018 [1998]). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza. Trad. Fernando Villaverde.

Viart, D. ; Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.

Viart, D. (2013). *Anthologie de la littérature française. Romans et récits depuis 1980*. Paris: Collin.

Viart, D. (2001). Écrire au présent : l'esthétique contemporaine. *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?* Presses universitaires de Rennes, 317-336. En línea en: <http://books.openedition.org/pur/33321>. Consultado en agosto de 2022.

Escribir el exilio: una experiencia de dolor





Dolor, cuerpo y lenguaje en *La balada del cálamo*, de Atiq Rahimi

Agustina Concepción Alonso*

Mientras que toda experiencia de exilio supone un desplazamiento territorial con efectos profundos y duraderos en la subjetividad, una experiencia de exilio que además implica una migración lingüística lleva a una reconfiguración total de la relación del hombre con el lenguaje. De allí que, en la tradición de la literatura francófona extremo-contemporánea, *La balada del cálamo* (2015) devele, a partir de ese trauma, no sólo la diseminación de la identidad del sujeto, sino también la fragmentación de su escritura; en este sentido, la experiencia del exilio –la vivencia del dolor– acompaña los procesos culturales contemporáneos, la posmodernidad, la poscolonialidad, que dejan su rastro en el lenguaje poético.

La existencia humana en tanto experiencia del exilio es un lugar común en nuestra tradición occidental –con esto seguimos las reflexiones de Jean-Luc Nancy en *La existencia exiliada* (2001)–. Se habla del exilio de la existencia en tanto que pasaje: pasaje que prepara y preludia su regreso; pero la vuelta incansable de nuestra cultura sobre este tópos parece, al mismo tiempo, venir de una experiencia moderna del exilio como pasaje definitivo y sin retorno. La participación de Atiq Rahimi en esta tradición, dada por su producción literaria en lengua francesa, se ve evidentemente problematizada por las vertientes de las culturas afgana e hindú que lo atraviesan.

Continuando con Nancy, el sujeto de exilio está siempre “fuera de” o “ha salido de”, no hacia un lugar determinado, sino como forma de una partida absoluta, de todo, de sí mismo y de lo propio. Entonces podemos

* Agustina C. Alonso: Integrante del equipo de investigación: “Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea”, del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras Modernas. E-mail: agustina.alonso@mi.unc.edu.ar

reconocer en esta experiencia, así como lo hacen Rebeca y León Grinberg en *Psicoanálisis de la migración y del exilio* (1984), la configuración de una situación de crisis, de trauma. Hablamos de trauma, por un lado, por su carácter de perdurabilidad; y por otro, por sus consecuencias profundas y duraderas en la identidad, sobre la continuidad y mismidad con las que el sujeto se percibe a sí mismo. Es en este sentido que, en la obra de Rahimi, la amenaza de desintegración y disolución del yo disparada por el dolor de esa experiencia –ya vemos cómo el autor describe el exilio como errancia y angustia eternas– se cumple en el desequilibrio de la escritura, del género, de la lengua y de los materiales elementales que constituyen toda obra.

Hace meses que me encerré en este estudio para escribir este libro sobre el exilio.

Imposible.

La angustia.

Una angustia ritual, inmutable; una prueba excitante y lacerante, que sufro a cada instante en que me pongo a escribir. Siempre la misma historia, como si fuera mi primer libro, como si franqueara por primera vez una frontera, abandonando una tierra por otra, una vida por otra, un amor por otro...

Mi errancia es eterna.

Mi angustia, igual. (Rahimi, 2015, p. 18)

A partir del itinerario de su exilio, de Afganistán a la India, a Pakistán, a Francia, y en tanto forma de autorretrato, de testimonio y de búsqueda alrededor de esa experiencia, *La balada del cálamo* se construye a través de una escritura en crisis. El cuerpo y el lenguaje, soportes de toda identidad pero también de toda escritura, entran en conflicto a partir de esa reacción específica del desarraigo: el dolor. De allí, de la imposibilidad de escribir, que la obra se vuelque hacia el desdoblamiento –desmembramiento– de sus materiales: de la lengua a las letras, a la letra, el *alif*; y del trazo de la letra a la figura del hombre, su cuerpo, las calimorfías.



Figura N.º 1: Calimorfia

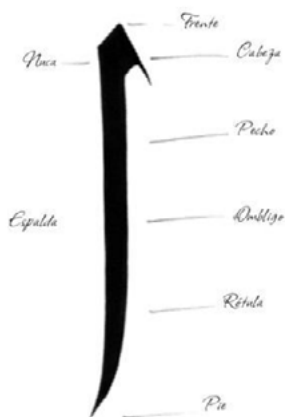


Figura N.º 2: Calimorfia



Figura N.º 3: Calimorfía¹

Lengua, escritura y cuerpo ocupan, entonces, lugares privilegiados como instrumentos y objetos a la vez; la obra se configura a partir de ellos y a su alrededor.

Podemos pensar en el vínculo que establece Rodríguez Giménez entre cuerpo, sufrimiento y lengua en *El cuerpo en la política de las cosas* (2014), donde el cuerpo y el dolor están articulados en el lenguaje; donde sólo podemos saber del sufrimiento (del otro) a través de las palabras. Y podemos pensar en este lenguaje como una forma de conocimiento, de atribución de sentido a la experiencia y a la afectividad de esa experiencia.

Pero ese papel dominante de la lengua en la articulación del cuerpo y el sufrimiento adquiere un cariz particular cuando la experiencia de exilio inviste además la migración lingüística. Entonces podemos ver que, a través de la lengua adoptada del francés, Rahimi somete la materna, el persa, a una disección que procura encontrar su origen, pero también un medio posible para la expresión. En este caso el francés y toda la experiencia del

¹ Las Figuras 1, 2 y 3 son calimorfías extraídas de las páginas 19, 22 y 55 de *La balada del cálamo*, de Rahimi, A (2018 [2015]), Editorial Siruela, Madrid. Trad. Regina López Muñoz.

exilio, que hacen del hombre una encrucijada de lenguas y culturas, actúan sobre él con el efecto de un distanciamiento que le permite reflexionar sobre su cultura originaria.

En el mundo islámico, la religión impregna todos los aspectos de la vida y las escrituras sagradas son su centro; así es que la letra *alif*, “primer trazo que esboza un niño, como para revelar la primera letra de la primera escritura que la humanidad supo trazar” (Rahimi, 2015, p. 19), letra por la que también comienza el nombre de Alá, está en el principio de todo y es el centro de todo. Con esa carga sagrada el autor transforma la letra en el enlace entre el origen y el sujeto, la convierte en el telegrama de su errancia y de su ausencia. En definitiva, busca su origen en el *alif* porque, como indica Nancy, el exilio prefigura un regreso.

Mencionamos, por otra parte, la búsqueda de una expresión para el dolor del exilio.

Solo me obsesiona la falta de palabras que describan mi exilio. Y nada más.
La ausencia del Verbo. La soledad en la lengua.

¡Sí, eso es!

Esa línea es la raya de mi soledad sobre la página en blanco. Es el tropo de una ausencia en el lugar donde confluyen mi deseo y mi soledad.

La ausencia del Otro.

La ausencia del cuerpo del Otro. (Rahimi, 2015, p. 30)

Al igual que el cuerpo, y con esto seguimos a María Pilar Bacci en *Dolor, cuerpo, sujeto* (2016), el dolor no es solo un hecho fisiológico, sino también existencial. Con esto la autora supera una disociación históricamente establecida entre sujeto y cuerpo. No es el cuerpo el que sufre sino el individuo, puesto que el cuerpo, así como el lenguaje, oficia de soporte para la identidad. En este sentido, el dolor y el sufrimiento habitan un mismo territorio; y es en este sentido también que *La balada* deshace su caligrafía: el trazo de la letra *alif* se transfigura y da lugar al cuerpo. De modo que, visualmente, las páginas de la obra quedan impregnadas de

esbozos, verbales y no verbales a la vez, que cargan en sí todos los sentidos esenciales que confluyen en el éxodo:

La desnudez calimórfica no es, pues, ni histórica ni geográfica, sino poética. Se revela *bis et nunc*, despacio, discretamente, bajo mi mirada, que lee el cuerpo y contempla las letras, sin poder descubrir sus secretos. Emmanuel Hocquard dice:

*La desnudez se mantiene secreta aunque el
cuerpo sea develado.*

El *djian* desnudo es un cuerpo universal.

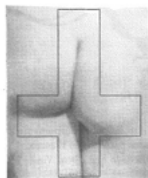
La calimorfía desnuda la letra, o, más concretamente, desviste la lengua, mi lengua, el persa.



Las letras ya no son signos gráficlos abstractos para embellecer, ornar y sublimar la palabra de una Verdad divina; lo que hace es «naturalizar» lo arbitrario de las letras y las palabras. Trata de humanizar lo sagrado, y se niega a sacralizar lo humano.

Las fotografías de Man Ray, y esta obra en concreto, me turban. Y me turban porque me incomoda ver en el cuerpo

de una mujer la Cruz, símbolo de sufrimiento y suplicio. Aunque esa violencia sobre el cuerpo humano existe, yo prefiero el fondo erótico de las nálgas crísticas.



Sin glosa.

Figura N.º 4

Para empezar está mi madre, por supuesto, mi *matruba*, fallecida el año pasado. Dejó su cuerpo —como signo— en mí. Un cuerpo tan flaco como la *alif*, debilitado, corroido por la enfermedad.

Murió lejos de su tierra natal, en el este de los Estados Unidos de América. *El exilio es morir en otra parte*, decía el gran poeta afgano Síyed Bahaeddin Machruh.

Cuando estaba muriéndose, mi padre escribía poemas. Y aullaba sordamente la muerte, que estaba allí, en su casa, en los pulmones de su mujer.

La mujer que un día le había inspirado amor,
y luego
infligido sufrimiento,
inspirado celos,
llamado a la cólera...
y recordado la imposibilidad de una vida el uno sin el otro.

Con la mirada perdida en su cuaderno, la voz ahogada, mi padre recitaba todas las mañanas, a la cabecera de mi madre, un verso o dos de sus poemas:

*Una carta sin pies ni cabeza te escribiré
En tu ausencia, nuestra historia te escribiré
Todo nuestro destino bajo el cielo injusto
Desde aquí abajo hasta los astros te escribiré
Si no has conocido el color y el
perfume de raana*

*Sobre toda la belleza de esa flor
te escribiré*

*¿Venir cuándo? ¿Marcharse cuándo?
Sobre esta vana incertidumbre te escribiré*

۸/۱۵/۱۴۰۲

برایت نامردی که با عجزم نوشت
در نیابت من و ما هم نوشت
منه جانی من گفتم که در
روز دین سزاوارتم نوشت
عمر لا تن و ده حرف ای آقا
و گشتن در زخم ای سر زخم نوشت
تسمیسم میوه روزگار
و از بوی نامردی نوشت
برستانه که من سر : بستان
با همه ذوق و عافیت نوشت

Figura N.º 5

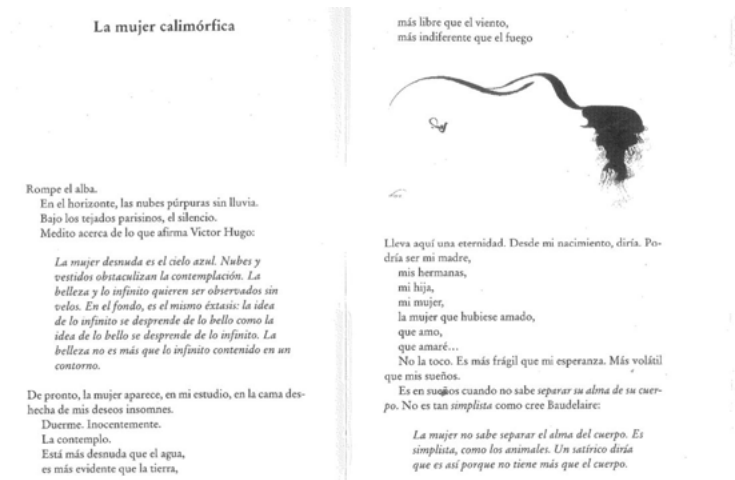


Figura N.º 6

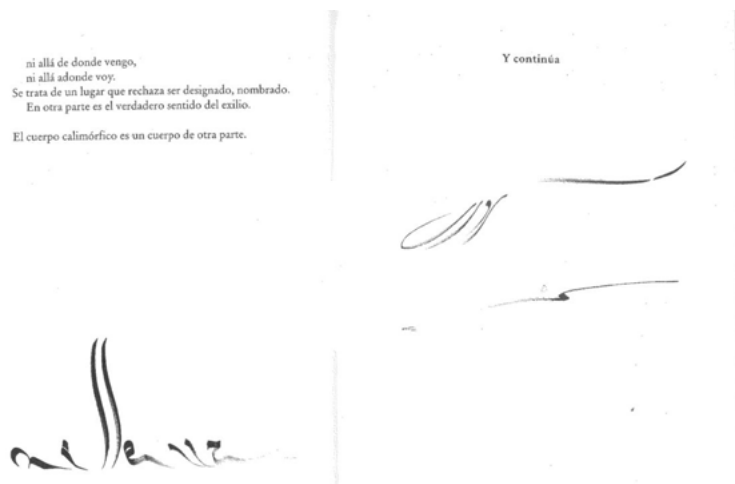


Figura N.º. 7 ²

2 Las Figuras 4, 5, 6 y 7 fueron extraídas de las páginas 46-47, 118-119, 120-121, 152-153 de *La balada del cálamo*, de Rahimi, A. (2018 [2015]), editorial Siruela, Madrid. Trad. Regina López Muñóz.

Las calimorfías –escritura de los cuerpos, la búsqueda de su gesto elemental– adquieren una importancia fundante, puesto que es el cuerpo donde se inscribe el exilio. De allí la búsqueda de *La balada* por aunar en estas formas cuerpo y habla para la expresión del desarraigo y el dolor. El mismo título de la obra reúne estos elementos: el cálamo, instrumento de la escritura y de la caligrafía, por un lado, y la balada, “ballade” de “baller”, danzar, por otro. Aparecida en la literatura del norte de Francia durante el transcurso del siglo XIV, la “ballade” refiere a un género lírico de origen coreográfico fuertemente ligado al canto y a la danza; género altamente codificado en sus inicios y luego, hacia el siglo XIX, vuelto hacia producciones de formas no fijas (Dermaules, 2015). Del mismo término viene, entonces, cierta idea de movimiento –ya sea de la palabra, en las formas y en la escritura, ya sea del cuerpo, en la recitación. La obra puede interpretarse, ahora siguiendo los sentidos que su título y la elección del género disparan, como la evocación del trazo que realiza el cuerpo durante la escritura, durante el exilio.

Podríamos pensar las calimorfías, con esto, como sintagmas de un lenguaje particular que la obra construye. Junto con el texto, las palabras, las letras y la caligrafía, *La balada del cálamo* transforma el trauma en expresión literaria y configura, de este modo, un ejercicio de supervivencia. En su constante búsqueda e interrogación, la escritura logra una apropiación de ese *en otra parte* que habita el cuerpo exiliado; y el exilio se transforma en un asilo que permite al sujeto recogerse en el lenguaje, porque el lenguaje del exilio se hace propio. Ya se refería Bacci al dolor como una marca de persistencia del sujeto, su “estar de algún modo” (Bacci, 2016, p. 35); esta apropiación de la condición del exilio inviste esa misma potencia.

Sin embargo, en este punto surge la necesidad de ponderar la forma de esa apropiación. Sarah Ahmed nos advierte sobre el riesgo de la fetichización de la herida al hacer de ella rasgo fundante de la identidad, al desligarla de las causas que la infligieron; pero en ningún caso podríamos identificar con esto la escritura de Rahimi, pues, lejos de olvidar aquello que dio lugar al dolor, su narración es una proyección del estremecimiento que sobrevive aun cuando cicatriza la herida. En él no hay olvido, ni distancia, ni extrañamiento. La búsqueda del origen, por el contrario, está ligada a aquella percepción de lo inevitable, de lo irreversible del dolor.

En este sentido, podemos identificar el carácter de perdurabilidad que Rahimi atribuye al trauma y reconocemos en ello, precisamente, la no-

ción del exilio como traumatismo acumulativo que Grinberg y Grinberg (1984) desarrollan en su investigación. *La balada del cálamo* se remonta al origen y al exilio primero, la separación de la madre y del niño que es a la vez el exilio primero de todos los hombres; y luego retrocede aún más allá, al inicio de la creación y al exilio original, Adán y Eva expulsados hacia la tierra. La reacción específica de ese trauma, el desamparo, se presenta entonces como una herencia compartida, universal. La perspectiva psicoanalítica de los críticos reconoce en ello el modelo del trauma del nacimiento y la pérdida de la madre protectora; pero Rahimi (2018) se remonta aún antes de la creación y choca con “la ausencia del Verbo” (p. 30). Por estar anclado en esa ausencia, el exilio se hace intraducible. Así, la crisis del lenguaje y de la escritura se configura en la obra según lo que Grinberg y Grinberg señalan como amenaza de desintegración y disolución yoica, la pérdida de los límites del yo, dado que allí donde no hay verbo, no puede haber identidad.

Necesitamos considerar, con todo esto, que el exilio en tanto marca de persistencia del sujeto implica algo medular del interior del individuo que tiene que ver con un aspecto esencial de la coherencia interna de un grupo –seguimos con consideraciones de Grinberg y Grinberg. Ya mencionábamos en un principio la existencia humana en tanto experiencia de exilio como un lugar común en la tradición occidental, y puesto que el sentimiento de identidad del individuo se desarrolla basado en los vínculos con otros, podemos considerar que la afectividad del exilio vincula el cuerpo a la emoción cultural colectiva de esa experiencia. Esto es, siguiendo a Sarah Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015), la experiencia del dolor ligada a la experiencia de ser con otros.

En *La balada del cálamo*, la escritura del exilio se vuelve sitio de tensión entre lo personal y lo social justamente por el movimiento de las emociones a través de la circulación del lenguaje y de las escrituras de otros sujetos que, cargadas de afectos, el autor llama a circular en su obra. Con esto nos remitimos a una socialidad de la emoción. En su dimensión cultural y social, las emociones y en este caso el dolor, el desarraigo, la angustia generados por el exilio, crean el efecto de las superficies y los límites que ponen en contacto a los cuerpos y sus escrituras. Así, en *La balada*, son las palabras del autor las que entran en contacto con las palabras de otros que comparten la experiencia. Convoca Rahimi, con este sentido, la escritura de numerosísimas personalidades: Tagore, Hafez, Mahoma, Rumi, Bau-

delaire, Gougaud, Victor Hugo, Borges, entre tantos otros. Lo múltiple y diverso de los nombres que se dan cita en la obra devela el sentido de un acervo afectivo universal relacionado al acontecimiento del exilio; acontecimiento social y privado, transversal cultural y temporalmente. Por ello, también, la superficie de los cuerpos, el trazo que dibuja las calimorfías, esbozado desde la herida del exilio, no está nunca del todo cerrado sino que, por el contrario, permanece abierto.

A partir de esto podemos considerar la mediación del afecto como lectura de los cuerpos de otros, de sus palabras: en este caso, un reconocimiento o identificación afectiva que sirve a la composición poética de un lenguaje común. El lugar de la caligrafía, que interpreta un papel fundamental en la obra, simboliza ese aspecto de familiaridad y pertenencia: generación tras generación, el cuerpo, con su gesto, aún sincroniza el trazo de su escritura con el de aquellos que lo precedieron.

Y por último, para referirnos a esta disposición del sujeto frente a la experiencia del exilio, podemos considerar también el carácter performativo de las emociones en relación a los actos de habla. Señala Ahmed que darle nombre a las emociones implica diferentes orientaciones hacia los objetos que se construyen. En *La balada del cálamo*, se trata de la afectividad de la experiencia del exilio: lo que inicialmente se percibe como angustia y dolor se transforma paulatinamente en apropiación personal y participación colectiva. Entonces, diríamos, la emoción funciona a través del texto como apertura hacia la posibilidad de restauración, reparación, sanación y recuperación. Ese dolor abre la vía de acceso a “los campos libres de la creatividad y de la escritura” (Rahimi, 2015, p. 87). El exilio se hace clave de la escritura, aun cuando ella no puede aprehenderlo. Existe en toda la obra este grado extraordinario de consciencia de sí mismo y del proceso de creación artística. El exilio se erige entonces no sólo como tema central sino también como fuente de la creación, de sus materiales y procedimientos. La reflexión metadiscursiva queda literaturizada y se hace ella misma escritura poética.

A través de ese camino lograré traspasar mis propios límites, mi ego, para alcanzar cierta conciencia universal: no soy un invitado en este mundo, ni por lo demás exiliado. Yo formo parte de este mundo, yo soy de este mundo, yo soy el mundo, (...) en otras palabras: yo soy todo... ¡Y nada! (Rahimi, 2015, p. 64)

Con esta cita, y siguiendo nuevamente a Nancy, el exilio parece abrir una nueva perspectiva: pensar lo propio como el exilio y el exilio como lo propio. Errando en las palabras, el yo se convierte en “la apertura y la salida, salida que no sale del interior de un yo, sino que es la salida misma” (Nancy, 2001, p. 4). El yo *siendo* el todo y la nada significa la apropiación de ese *en otra parte* que habita el cuerpo exiliado y que da cierre a *La balada*; y el exilio se transforma en un asilo que permite al sujeto recogerse en el lenguaje.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género. Trad. Cecilia Olivares Mansuy.
- Bacci, M. P. (2016). Dolor, cuerpo, sujeto, en A. L. Hounie y A. M. Fernández Caraballo (coordinadoras), *Políticas del dolor. La subjetividad comprometida. Un abordaje interdisciplinario de la problemática del dolor* (pp. 34-41). Universidad de la República Uruguay, biblioteca plural.
- Dermaules, M. (2015): “La Ballade : Métamorphoses d’un genre du Moyen Âge à nos jours”, Pôle d’Arras: *Fabula. La recherche en Littérature*, Université d’Artois. En línea en: <<https://www.fabula.org/actualites/66764/la-ballade-metamorphoses-d-un-genre-du-moyen-ge-nos-jours.html>> . Consultado en marzo de 2023.
- Giménez Rodríguez, R. (2016). El cuerpo en la política de las cosas: un saber silenciado, en A. L. Hounie y A. M. Fernández Caraballo (coordinadoras), *Políticas del dolor. La subjetividad comprometida. Un abordaje interdisciplinario de la problemática del dolor* (pp. 249-260). Universidad de la República Uruguay, biblioteca plural.
- Nancy J. L. (2001). La existencia exiliada. Bogotá: *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de Los Andes, 8. En línea disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/815/81500813.pdf>. Consultado en noviembre de 2021.

Grinberg, R. y Grinberg, L. (1984): *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial.

Rahimi, A. (2018 [2015]). *La balada del cálamo*. Madrid: Siruela. Trad. Regina López Muñoz.



Marcas en el cuerpo.

Reflexiones en torno a la memoria y el exilio en *Persépolis*, de Marjane Satrapi

Paula Gamba*

A partir del año 2000 y bajo la editorial francesa L'Association, Marjane Satrapi, ilustradora, escritora y guionista oriunda de Irán, comienza a publicar *Persépolis*, novela gráfica emblemática, en la cual narra, con una marcada tónica intimista, uno de los períodos más cruentos, por un lado, de la historia política y social de Irán y por otro, de su experiencia personal.

Rememorar desde la narración gráfica

“Esta soy yo cuando tenía 10 años, era 1980” (Satrapi, 2003, p. 8). Con esta frase, Marjane Satrapi inicia con la recapitulación de su vida, que tiene como punto de partida el primer año luego del nacimiento de la República Islámica de Irán. Marjane Satrapi es hija única, nacida en el seno de una familia fuertemente progresista y de clase acomodada, privilegios que, tal como narra ella en su obra, la hacen sentirse incómoda desde corta edad: le avergüenza que su padre tenga un auto costoso, le genera culpa la desigualdad social que existe entre ella y su niñera, que la cuida siendo ambas niñas y le desconciertan las jerarquías sociales persistentes en esa sociedad en proceso de cambio. Sus primeros años de vida transcurren en el trajín de la Reforma Blanca¹ y en una sociedad iraní fuertemente occidental, esto

1 Se denominó como Reforma Blanca a una serie de medidas económicas, agrarias, sociales y educativas, que tuvieron como principal objetivo la modernización de Irán en detrimento de la tradición y cultura islámica. Dicha reforma trajo un desequilibrio social desmedido y enfrentó al Sha contra los sectores más tradicionales del país.

* Paula Gamba: Integrante del equipo de investigación: “Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea”, del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Licenciada en Letras Modernas. E-mail: paula.gamba@mi.unc.edu.ar

ocasiona que, una vez llegada la revolución y la instauración del nuevo régimen teocrático en Irán, ella sienta doblemente el impacto en el cambio de costumbres y en el retorno a la tradición religiosa, de las cuales había crecido alejada y que le resultan prohibitivas.



Figura N.º 1: *Persépolis*, pág. 8

La novela gráfica de Satrapi inicia y es testimonio de ese trasfondo social de cambios abruptos: Marjane, desde su inocencia de niña, es incapaz de comprender la complejidad de los eventos sucedidos, no entiende el porqué del uso obligatorio del velo, por qué de la noche a la mañana separan su grupo de escuela en niños y niñas, o por qué su madre es violentada en la calle por negarse al uso del *hiyab*. El crecimiento de la narradora y protagonista, a lo largo de la novela, se encuentra influenciado por los cambios y las violencias de un entorno que empieza a parecerle hostil. Debido a su marcada educación progresista y como consecuencia del modo de pensar de su familia, a ella le resulta complejo y difícil adaptarse a los nuevos códigos de conducta social: se expresa, se niega a acatar las normativas que se le imponen y se rebela contra sus maestros. Finalmente, sus padres toman la decisión de enviarla a vivir fuera de Irán, en un claro intento de salvaguardar la integridad de su hija. El destino elegido es Viena y allí reside, prácticamente, toda su adolescencia y sus primeros años de adultez, y experimenta, en carne propia, la xenofobia y el racismo por

su lugar de procedencia. Es durante estos años y su posterior regreso a Irán que se desencadena un conflicto con su identidad a partir de cual ella siente la no pertenencia: en Occidente se siente oriental y es maltratada como tal, mientras que en Oriente siente que está demasiado occidentalizada como para pertenecer y adaptarse a los nuevos parámetros sociales del Irán post-revolución². Esta crisis se convierte en uno de los núcleos temáticos desde los cuales ella construye su autonarración: en la actividad de rememorar también está el deseo de construir una imagen de sí misma.

La actividad de narrarse a sí misma lleva implícito un proceso de rememorar lo ya ocurrido, o sea, traer al presente el acontecimiento pasado, es en este contexto que la obra de Satrapi puede ser entendida como una expresión propia del campo que Leonor Arfuch denomina bajo el término de Espacio Biográfico,³ un espacio compuesto por todas aquellas expresiones narrativas (narraciones del yo), artísticas, gráficas, entre otras, que tienen como elemento central al sujeto en actitud reflexiva sobre sí mismo, su historia y pasado. Narrar el pasado desde la subjetividad individual de la posición de espectadora y partícipe, en Persépolis, se constituye entonces como la génesis del relato que si bien parte de la experiencia individual, es inevitable que se entremezcle con otras historias, otras voces, que

2 Esta problemática fue abordada en profundidad a lo largo del Trabajo Final de Licenciatura de mi autoría titulado Representaciones de Oriente desde Oriente: exilio y retorno en la novela gráfica, autoficcional, Persépolis, de Marjane Satrapi (2022), en íntima relación con las representaciones que se hacen sobre Oriente desde el Orientalismo discursivo definido por Edward Said en su libro Orientalismo (1995).

3 Arfuch acuña el término Espacio Biográfico para referirse al aire de época en la década de los ochenta, que volvía a centrar su interés en el sujeto. Fue un término que surgió para dar cuenta de esa convivencia, aparentemente sin conflictos, de expresiones multifacéticas con este rasgo particular en común. Se trata de un espacio que vas más allá de los géneros discursivos, que no contiene jerarquías taxonómicas, ni límites prefijados y que habilita a trazar una línea histórica que toma como punto de inicio las *Confesiones* de Rousseau y abarca hasta las incontables narraciones contemporáneas, en una trama sin fin de interacciones e interrelaciones. A través del Espacio Biográfico Arfuch intentaba comprender fenómenos que se iban produciendo en las sociedades tales como: la indistinción entre espacios públicos y privados, el repliegue de lo privado; la afirmación ontológica de las diferencias a través de la multiplicación de las identidades; cierto aflojamiento de las costumbres y una liberación de las palabras sobre todo respecto a la sexualidad y a las emociones. Dentro de este contexto, el espacio biográfico operó entonces no como una mera acumulación fortuita de géneros discursivos sino como una trama simbólica, un horizonte de ininteligibilidad para el análisis de la subjetividad contemporánea.

son retomadas y revividas por Satrapi para la consolidación de un fresco social que da cuenta de ese clima de época.

Si la génesis del relato se encuentra en esta tarea de rememorar lo ocurrido, es imposible negar la centralidad que la memoria ocupa en la obra de Satrapi, como motor de acción dentro del relato y en íntima relación con la experiencia de la narración gráfica en sí. Hay en Persépolis una reconstrucción del pasado, que toma distancia de aquellas narraciones del yo en prosa, porque en la experiencia de rememorar, la memoria, se recupera desde la plasticidad de la narración gráfica, que narra no solo desde lo escrito sino teniendo en cuenta el componente visual. La transformación de lo abstracto, de lo impreciso del recuerdo en una materialidad gráfico-visual obliga, necesariamente, al dibujo a retorcer su capacidad referencial y con ello a no asumir criterios de verdad ateniendo a la exactitud de su parecido icónico, sino fijándose cómo un dibujo no solo pretende la reproducción de la realidad, sino que para ello activa los mecanismos de la memoria para expresar y dar vida a un recuerdo cuya naturaleza será necesariamente inexacta, en la medida que la memoria es incapaz de recrear en su totalidad el momento que se pretende rememorar. Persépolis no es una narración que pretenda caer en el vicio del texto histórico de reproducir el acontecimiento pasado tal y como fue, hay una estética de la rememoración, más próxima a la experiencia autoficcional que a la autobiografía lejeuniana, que habilita a la construcción de una narración que baila entre lo histórico y lo ficticio para construir un relato de naturaleza intimista en donde la historia se construye a partir de la retroalimentación continua del contenido gráfico en conjunto con el componente escrito.

Marcas en el cuerpo: la construcción del exilio y la enfermedad en la narración gráfica de Satrapi

La experiencia vital retratada en Persépolis tiene como centro narrativo la vida de Marjane Satrapi, sus afectos y vivencias, entre las cuales es posible mencionar el exilio como un momento bisagra o piedra angular para el surgimiento de la crisis de identidad que aparece como resultado de ese sentimiento de no pertenencia que experimenta a lo largo de la historia. Ser diferente y destacar en ambos polos, en Oriente por crecer dentro del seno de una familia y una sociedad fuertemente occidentalizada y en Occidente por ser iraní en un período histórico en el cual todo oriental

era percibido desde la amenaza, como un posible terrorista, la empujan a sentirse incómoda consigo misma. Es desde este encuadre que resulta relevante la experiencia migratoria que atraviesa en Viena y que deviene en un estadio de enfermedad que repercute en el cuerpo de la protagonista.



Figura N.º 2: *Persépolis*, pág. 96

León y Rebecca Grinberg, en su libro *Psicoanálisis de la Migración y el Exilio* (1984) realizan un abordaje de las problemáticas psicosomáticas que aparecen como consecuencia de los cambios y tensiones que se viven durante todo proceso migratorio al cual definen como una situación de potencial trauma y crisis para el sujeto que se ve obligado a atravesarla. Dentro de estos procesos es posible distinguir al exilio como un tipo de migración forzada, ya sea por razones políticas, religiosas o culturales, en donde el sujeto es obligado a marcharse de su lugar de origen, sin fecha posible de regreso y bajo amenaza. No hay en el sujeto libertad en el momento de elegir marcharse o no, sino la certeza de las consecuencias si no lo hace.

En *Persépolis*, Marjane Satrapi no toma parte en la decisión que toman sus padres sobre enviarla al extranjero, quienes optan por esto debido a que consideran que su hija, la manera en la que fue formada y su modo de pensar son incompatibles con el nuevo sistema de poder a partir del cual empieza a regirse Irán luego de la revolución. Ante la certeza del peligro,

la amenaza de lo que sucede con aquellos que contravienen los nuevos códigos de conducta que aspiran a una sumisión total de la mujer, los padres, adultos, toman la decisión de enviar a Marjane a Viena, por su bienestar y seguridad, sola, sin posibilidad de un regreso temprano.



Figura N.º 3: *Persépolis*, pág. 77



Figura N.º 4: *Persépolis*, pág. 79

Toda situación migratoria y en especial el exilio, conlleva un proceso de duelo como consecuencia del espacio perdido y para que el individuo sea capaz de desarrollar sentimientos de pertenencia que le allanen el camino para la superación de dicho duelo, es necesario que se sienta acogido en su nuevo lugar de residencia. En este sentido, el rol que ocupa el espacio y la sociedad receptora durante los primeros meses de adaptación del sujeto migrante es de suma importancia: la necesidad de este de sentirse bien acogido es tal que cualquier persona que le demuestre algún tipo de interés por su bienestar, que manifieste cordialidad o empatía lo hacen sentirse querido, así como cualquier contrariedad o muestra de desprecio pueden hacerle sentirse rechazado por el nuevo hogar.

Desde los primeros momentos de su arribo, Marjane Satrapi no se siente cómoda ni bien recibida por su nuevo hogar. Le cuesta encajar y encontrarse dentro de la nueva ciudad, a este hecho se le suman los múltiples episodios de violencia y xenofobia de los cuales ella se víctima a lo largo de toda su estadía: desde las monjas que la tildan de ser una persona falta en modales, como todos los iraníes, sus compañeras que se burlan de su manera de hablar y vestir; la casera que le alquila una habitación que la trata de puta, el común de la gente en espacios como el subte; hasta la madre de su novio, que no duda en acusarla de querer sacar ventaja de la nacionalidad de su hijo a través de su relación.



Figura N.º 5: *Persépolis*, pág. 26



Figura N.º 6: Persépolis, pág. 69



Figura N.º 7: Persépolis, pág. 70

Todas estas muestras de violencia y rechazo que sufre la protagonista terminan por repercutir en su persona y en su autoestima, y vuelven imposible la tarea de formar vínculos afectivos que la ayuden a sobrellevar el proceso de duelo por el espacio perdido.

A estas violencias que sufre Marjane a lo largo de su estadía en Europa es necesario sumarle el inmenso sentimiento de culpa que le genera

saberse a salvo, lejos de Irán, mientras su familia se encuentra atrapada en una guerra que parece no tener fin (el período en el cual Marjane vive en Viena coincide con los años del conflicto bélico entre Irán e Irak, guerra que sirvió a la consolidación del régimen islámico en Irak) y a merced de un poder religioso cuya brújula apunta hacia un devenir sanguinario y violento.

Durante sus años en Viena, Marjane se siente incapaz de conciliar con su realidad, el anhelo por regresar, la culpa por su seguridad y la certeza de que está obrando en contra de los preceptos familiares la llenan de vergüenza y de culpa:

Cuanto más esfuerzos hacía por integrarme, más tenía la impresión de alejarme de mi cultura, de traicionar a mis padres y mis orígenes, de meterme en un juego que no me correspondía. Cada llamada de mis padres me recordaba mi ruindad y mi traición. Por un lado, me hacía ilusión hablar con ellos y por el otro, me entraba vergüenza [...] Si hubieran sabido... si hubieran sabido que su hija se maquillaba como punk, que fumaba porros para quedar bien, que había visto a hombres en calzoncillos mientras a ellos los bombardeaban a diario... no habrían seguido considerándome la hija soñada por todos los padres. (Satrapi, 2003, p. 42).



Figura N.º 8: *Persépolis*, pág.42

A lo largo de la novela, en especial durante este período en Europa, Marjane Satrapi pone de manifiesto la incapacidad de poder verbalizar lo que le sucede, de poder hablar de sus sentimientos porque la experiencia del exilio la lleva a aislarse cada vez más, a retrotraerse hacia su persona: es incapaz de hablar con sus padres porque siente que no es digna del esfuer-

zo que ellos hacen para mantenerla a salvo y si bien establece algunos vínculos de amistad durante esos años, ninguno es lo suficientemente fuerte ni duradero como para que ella se sienta en libertad o lo suficientemente cómoda para abrirse y contar sus penas. La única certeza que ella tiene durante sus años en Viena es que nadie parece ser capaz de comprender en profundidad las problemáticas emociones de ser una exiliada.

Ante esta incapacidad de poder verbalizar, hablar del dolor que le ocasiona su situación de inmigrante, el cuerpo aparece entonces como el medio a partir del cual las dolencias se manifiestan. La enfermedad, que puede ser entendida como un estadio de desequilibrio físico la invade y le hace tomar conciencia de su situación. En este sentido resulta interesante ver cómo la narración gráfica y sus componentes habilitan a la representación de la soledad y de la enfermedad a través de la anatomía expresiva de la protagonista durante sus últimos días en Viena.

Cuando se está frente a una narración gráfica reducir la experiencia narrativa a la confluencia de imágenes y palabras resulta demasiado reduccionista; el lenguaje desde el cual se construye la novela gráfica *Persépolis* se encuentra plagado de elementos de soporte que ayudan a la transmisión de la idea. Durante la primera parte de la secuencia, la idea de soledad es retratada ya desde la posición de los actantes dentro del recuadro que hace a la totalidad de la viñeta, por un lado, en el sector izquierdo, sentada sobre una banca, la protagonista, en el lado derecho, en grupo, las personas que avanzan sin percatarse de la existencia de Marjane, entre ambos, una línea, que hace de borde de la acera pero que al mismo tiempo incrementa el efecto de separación. La representación no termina ahí, porque el tratamiento que se hace del tiempo dentro de la narración hace al aumento de esa representación de la soledad: en la primera viñeta es de día, de mañana, la segunda, por la presencia de la luna en el cielo da cuenta de la noche.



Figura N.º 9: Persépolis, pág. 89

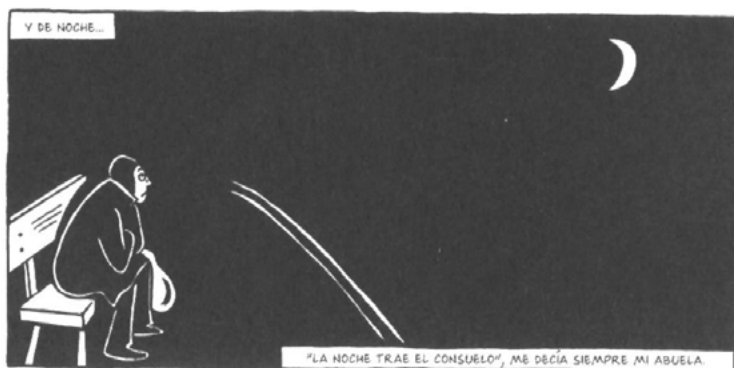


Figura N.º 10: Persépolis, pág. 84

El mensaje es claro, Marjane ha pasado todo el día sola, sentada en esa banca, observando cómo las personas van y cumplen con sus respectivas vidas de las cuales ella no forma parte. Podría pensarse que estas viñetas resumen la experiencia de vida de la protagonista durante sus años en Viena, una ciudad a la cual no pudo adaptarse como consecuencia de su condición de inmigrante y oriental. Llegados a este punto de la narración es necesario aclarar que la secuencia pertenece al último episodio del tomo tres de la obra en donde se pone de manifiesto lo que fueron las últimas semanas de la protagonista en Viena antes de tomar la decisión de regre-

sar a Irán. El dolor de un corazón roto, el desengaño por la infidelidad de su novio y el vagabundeo al cual se ve expuesta como consecuencia de una acusación de robo por parte de la casera que le rentaba una habitación y que siempre la trató con desprecio, sirven de desencadenante para el estallido patológico de la protagonista, que no es más que el resultado de su incapacidad para sobrellevar la crisis devenida de la experiencia migratoria. Su cuerpo es un cuerpo que duele, las marcas de las violencias vividas, del rechazo y la soledad de su condición la invaden, como un cuchillo que la violenta hasta lo más íntimo de su ser.



Figura N.º 11: *Persépolis*, pág. 43

La certeza de reconocerse sin un lugar dónde pertenecer, el vaciamiento simbólico de su ser que deviene de toda esta problemática identitaria que se desprende del hecho de no pertenecer a ningún lado, se exterioriza en el cuerpo, a partir de la enfermedad: la tuberculosis.

La tos, representada a partir de las líneas de movimiento que salen de la boca de la protagonista, las onomatopeyas, cof, cof, que sirven de soporte, el esfuerzo del cuerpo durante la enfermedad, la sangre en forma de gotas y el desmayo final hacen a la conformación del panorama gráfico del padecimiento y malestar de Satrapi.

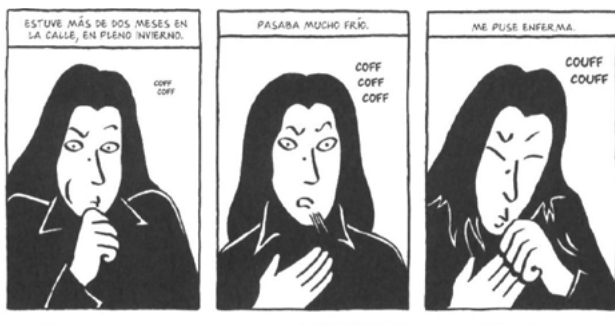


Figura N.º 12: *Persépolis*, pág. 89



Figura N.º 13: *Persépolis*, pág. 84



Figura N.º 14: *Persépolis*, pág. 89

La enfermedad como desequilibrio y el cuerpo como el medio que lo exterioriza dan cuenta de una experiencia gráfica del dolor sobre un cuerpo migrante y es en este sentido que resultan pertinentes algunas consideraciones que realiza Sarah Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* (2004) en donde explora cómo funcionan las emociones, el dolor, a la hora de moldear las superficies de los cuerpos individuales y colectivos. A partir de esto es que Ahmed considera que a través de las experiencias sensoriales como el dolor es posible llegar a sentir la piel como una superficie corpórea, como algo que mantiene separado al sujeto de los otros y media en la relación entre lo interno y lo externo, lo de adentro y lo de afuera; esto no significa que el dolor sea la causa de la formación de una superficie, sino que estas se establecen mediante el flujo de sensaciones y sentimientos que se vuelven conscientes; y la impresión que se pueda ejercer sobre una superficie no será otra cosa más que el efecto de dichas intensificaciones del sentimiento (las emociones existen pero lo que prima a la hora de dejar marcas es la intensidad con la cual el sujeto las experimente y las asociaciones que se desprendan de ella). El sujeto es capaz de percatarse que su cuerpo tiene una superficie cuando siente malestar de algún tipo y este reconocimiento del malestar supone, al mismo tiempo, la reconstitución de un espacio corporal: me duele porque mi cuerpo es una superficie capaz de experimentar diversos tipos de emociones. En el dolor, entendido como una experiencia de disfunción, es en donde el sujeto toma conciencia de la materialidad de su cuerpo, a partir de esta es que el individuo experimenta un regreso al cuerpo, o un volver presente, a la conciencia, lo que antes estaba ausente: “Me percaté de los límites corporales como mi morada o espacio que habito cuando siento dolor” (Ahmed, 2004, p. 59).



Figura N.º 15: *Persépolis*, pág. 93

En este sentido la enfermedad y el dolor físico que se desprenden de ella no solo habilitan la toma de conciencia de la corporeidad de su existencia, sino que también es la verbalización del malestar que Marjane tanto tiempo se negó a reconocer y a poner en palabras. La enfermedad, como verbalización de las dolencias internas de la protagonista, es la ruptura de esa frontera autoimpuesta que la llevaban a guardarse todo por vergüenza, por temor, por no sentirse digna, hasta el punto de dejarla muda, incapacitada para hablar, pero se convierte también en el estadio previo al proceso de sanación.

Dolor, cuerpo y enfermedad se constituyen una tríada dentro del relato de Satrapi, que pone de manifiesto una contracara de la experiencia migratoria y la crisis que de ella se desprende, y hacerlo eligiendo como medio la novela gráfica es el modo a través del cual la autora incrementa en el efecto de realidad propio del discurso gráfico para asociarlo con la intimidad de la experiencia personal.

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2004). La contingencia del dolor. En Ahmed, S. (2004). *La Política Cultural de las emociones* (pp. 47-76). México: Universidad Autónoma de México.

Arfuch, L. (2018). *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María, Córdoba-Argentina: Editorial universitaria.

(2010). Sujetos y Narrativas. *Revista Sociológica Universidad Nacional de Misiones*, N.º53, pp. 19-41. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/140105837/Sujetos-y-Narrativas-Leonor-Arfuch>. Consultado en julio de 2022.

Eisner, W. (1996). *La narración Gráfica*. Madrid-España: Norma Editorial. Trad. Sánchez, Enrique.

Grinberg, L. y Grinberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la Migración y el Exilio*. Madrid-España: Alianza Editorial.

Satrapi, M. (2003). *Persépolis 2*. Norma Editorial, ediciones en castellano (2000). Traducción: Agut, Albert.

(2003). *Persépolis 3*. Norma Editorial, ediciones en castellano

(2001). Traducción: Agut, Albert.

Trabado Cabado, J. M. (2013). *La novela Gráfica: poéticas y modelos narrativos*. Madrid-España: editorial Arco/Libros.



Violencia y el dolor como pulsiones transformadoras



Alienación del «yo», la estulticia y la violencia en *Là où ça fait mal*, de Edgar Kosma

Ana Virginia Lona*

Introducción

La propuesta de análisis se presenta en el marco de la investigación “El dolor y violencia en las literaturas francófonas extremo-contemporáneas”, cuyo fundamento es la indagación y reflexión de los modos en los que la violencia y el dolor, en tanto instrumentos del poder, se plasman en textos literarios de habla francófona. *Là où ça fait mal* (2016), obra escrita por el escritor y actor de comedia en vivo Edgar Kosma, de Bélgica.¹

Edgar Kosma es el seudónimo de Benoît Dupont —quien más tarde cambiaría su nombre oficial a Edgar Dupont— nació en Namur, Bélgica en 1979. Diplomado en filosofía y periodismo, además de escribir novelas y poesía, es guionista del famoso cómic *Le Belge*, cuya primera edición fue en 2013, y actor de comedia en vivo (comedia de *stand up*). Entre las numerosas publicaciones novelísticas están *Éternels instants* (2010), *Comment le chat de mon ex est devenu mon ex-chat* (2015), *La femme cougar* (2015) —novela corta dirigida a los estudiantes de francés como segunda lengua—. Colaboró con un texto titulado *L’assassin n’habite pas rue de Flandre* en la antología de novela negra *Noir Bruxelles* (2015), la cual se publicó aparte en 2018. En 2019 participó en otra antología dedicada a Greta Thunberg. Entre las segundas, por el momento hay una obra poética titulada *#VivreAuVingtEtUnièmeSiècle* (2019)².

En la obra encontramos la violencia, o la amenaza de esta, representada en escenarios oníricos cuyo efecto en el personaje es poco claro porque

1 Sitio oficial del autor <https://edgarkosma.com/>

2 Se respeta la mayúscula del texto original.

* Integrante del equipo de investigación: “Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea”, del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Téc. Correctora Literaria. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras Modernas. E-mail: anavirginalona@mi.unc.edu.ar.

este no encuentra una conexión entre lo ocurrido en los sueños y su vida durante la vigilia. La falta de vínculo entre el espacio onírico, que es una metonimia de la psique, y la vigilia se representa como indiferencia. Esta se dirige tanto hacia el mismo personaje como hacia los otros que lo rodean. Por lo tanto, el personaje parece no tener conciencia de sí. Lo cual le impide indagar sobre sus causas y efectos de las acciones —o la ausencia de estas— que afectan tanto a él mismo como a los demás. Comprendemos este comportamiento como la representación alegórica de la ausencia o poca de conexión entre la psique y el mundo exterior. Este vínculo permite la constitución de un *yo*, de una sujeción histórico-social y de la representación de una otredad (Castoriadis, 2013, p. 501) e impide la estulticia, está entendida como metáfora de la falta de consciencia de sí y la alienación del *yo* de lo social (Foucault, 2014, p. 135). En los términos de Castoriadis (2013), la relación entre la psique instituida y lo social es que la segunda instituye a la primera y permite la incorporación del otro. Siguiendo a Castoriadis, citando a García Vallester, se percibe como violencia la intromisión de lo social en la psique, ya que esta se autopercibe como completa (Vallester, 2013, p. 100). Así lo social es una representación de la completud interior de la psique. Cuando no hay vínculo, el *yo* se aliena y se manifiesta la estulticia como metáfora de la no percepción de la propia sujeción histórica y social, lo cual ser presa de los avatares de las circunstancias de manera acrítica, tomando la síntesis que hace Foucault del concepto de Séneca (2014, p. 135).

La obra

Là où ça fait mal (2016), de Edgar Kosma es el relato de la historia de un hombre que pierde progresivamente las falanges de las manos hasta perder el miembro sexual en relatos de sueños en situaciones absurdas que vive el personaje junto con otros, cuyas identidades y roles son confusos en espacios familiares, cotidianos y urbanos. En ellos los demás personajes y los elementos que lo rodean se perciben como amenaza, lo cual predispone al personaje a actuar como posible víctima de una agresión que lo lleva a amputaciones accidentales. Se da una suerte de experiencia cíclica con una progresión que deja una marca en una parte del cuerpo del personaje.

La novela relata en primera persona la historia de un hombre que tiene sueños recurrentes en escenarios diversos en los que sucesivamente pierde los dedos de las manos hasta perder el miembro sexual. Luego de que el personaje despierta, encuentra que tiene amputado un miembro y no recuerda cómo sucedió, tampoco indaga en los sueños para encontrar la causa o alguna explicación de la pérdida. La extrañeza que provoca la situación se presenta cuando el personaje toma el teléfono móvil. No hay dolor, no hay molestias de ningún tipo. Solo la ausencia de una falange de la mano. Se da una suerte de experiencia cíclica con una progresión que deja una marca en una parte del cuerpo del personaje. La sorpresa es breve y retoma la rutina conyugal cuya automatización está representada por la repetición de la estructura de las frases finales con las cuales finaliza cada capítulo. Este comportamiento mecánico varía en el final de la obra, en el último capítulo, cuando relata la pérdida del miembro sexual.

Las claves del título y el epígrafe: *La où ça fait mal*

La propuesta del autor se puede rastrear en el título y el epígrafe, que funcionan como indicios para comprender la naturaleza del dolor al que hace referencia y como clave de lectura de la obra. En primer lugar, propone un título que nos anticipa el reconocimiento del dolor; pero se presenta su naturaleza con un carácter vago. El significado de *là*, en su traducción al español, tiene una variedad de sentidos espacio-temporales de acuerdo a la posición del locutor; van desde “allí”, “ahí”, “acá” hasta “ahora”, “entonces”. Por otro lado, *ça*, cuya traducción es “eso”, hace referencia a algo cuya naturaleza y origen es también confuso, de carácter muy general. En segundo lugar, tenemos el epígrafe de la novela, en este podemos encontrar parte de las respuestas relacionadas con el dolor, qué duele, en qué lugar o qué tipo de dolor se trata. Se trata del fragmento de una nota periodística que relata un suceso ocurrido en Nueva Zelanda en el 2011 en el que un hombre de veintiocho años se autoflageló un dedo, lo comió y se lo comió. El acto caníbal iba a seguir su curso si el hombre no hubiera acudido al hospital en búsqueda de ayuda para controlar su deseo irrefrenable de cortarse los dedos restantes. El periodista citó las palabras del psiquiatra que atendió al hombre, quien explicó que la autoagresión y el canibalismo fue un impulso producto de un estado depresivo sin tratar psicológicamente (2016, p. 3). En este punto de la lectura, tenemos una

idea de que ese dolor es tanto físico como emocional; aunque sigue siendo algo generalizado.

La localización del dolor físico suele ser específico y puntual por tratarse de un mecanismo de supervivencia que nos permite reconocerlo para reproducir acciones que impidan que aquello que nos hace daño continúe haciéndolo. En cuanto al dolor emocional, podemos inferir que hay en esa sensación una conexión con la percepción del dolor físico. Sin introducirnos todavía en el texto, podemos hacer otra vinculación con la violencia. Autoflagelarse es un acto violento, atenta contra la integridad de sí mismo y, por lo tanto, de la propia supervivencia. En suma, una disociación de la existencia física y psíquica de la autopercepción de sí mismo conlleva también una desvinculación de la sociedad, de la parte de la psique que es social (Castoriadis, 2013, p. 501). El acto violento hacia sí mismo lo es también simbólicamente hacia el otro.

Hasta aquí, en los primeros encuentros con el texto, el autor nos presenta dimensiones psíquicas y sociales del ser en las cuales la dolencia se presenta; pero no sabemos cómo los personajes del relato gestionan el dolor y si lo reconocen o no. En este, el narrador nos introduce en la historia desde la perspectiva de la primera persona, la cual limita el campo de percepción de lo que ocurre, pero permite también mantener el enigma de la naturaleza del extraño hecho. La historia presenta elementos que dan cuenta de una acción que se repite de manera cíclica y sucesiva. Cada sueño termina de la misma manera, una situación absurda, un dedo amputado, sin dolor, sin recuerdos de la amputación y un nuevo comienzo de una rutinaria relación conyugal. Las amputaciones se relatan conforme avanza cada capítulo hasta el nueve, ya que en el diez el personaje pierde su miembro sexual, ya divorciado y sin nadie con quien compartir la rutina conyugal. Luego de que el personaje se despierta, encuentra que tiene amputado un miembro y no recuerda cómo sucedió, tampoco indaga en los sueños, que no recuerda, para encontrar la causa o la razón de la pérdida. El estupor provocado por la amputación se presenta solo cuando toma el teléfono móvil. La breve primera impresión de extrañeza no parece afectar la rutina conyugal cuya automatización está representada por la repetición de la estructura de las frases finales con las cuales finaliza cada capítulo.

C'est au moment où je ressens une intense douleur au bout du bras que je me réveille. Marie-Claire dort d'un sommeil lourd à côté de moi et doit être perdue dans un de ses rêves dont je ne comprends jamais trop les enjeux lorsqu'elle tente de m'en faire le récit pendant le petit-déjeuner. J'attrape mon smartphone, en veille au pied du lit, pour prendre quelques notes dans l'application dédiée. Et c'est en déverrouillant l'écran que je constate que mon annuaire a disparu. Point de sang ni de cicatrice. Juste un trou béant au milieu de ma main moite. (Kosma, 2016, p. 10)

En cambio, la vivencia onírica, de la cual solo tenemos indicios al finalizar cada capítulo, presenta escenas diversas con personajes desconocidos, pero con roles e identidades familiares en la vida del personaje, en espacios de lo cotidiano, lo urbano, lo habitual como lugares en los que surgen situaciones violentas. Estas no son ataques conscientes de *otro* dirigidos al personaje; sino que son accidentes domésticos o acciones absurdas que llevan a una relación con lo que lo rodea, la naturaleza, los objetos y acciones cotidianas y contienen el germen de la amenaza. Cualquier objeto o acción es potencialmente peligroso, sean estos de creación humana o elementos de la naturaleza. La interacción con los demás personajes suele presentar algún elemento inusual que provoca un accidente que termina en una amputación o en una predisposición que lo lleva a autoflagelarse accidentalmente por buscar resguardarse de la amenaza que percibe en ellos. Una vez ocurrida la amputación, el personaje despierta. Esta dimensión onírica representa la psique con una doble dimensión, una social y otra individual. Es social porque en ella se codifica el mundo tal como su sujeción histórico-social le da sentido. Es decir, todo lo que el personaje espera de otros personajes o de los elementos con los que interactúa están codificados por la cultura en la que está inmerso. La particularidad de esta predisposición ante los demás personajes, objetos y situaciones como amenazantes es que se mantiene hasta el capítulo nueve, cuando ya perdió los dedos. La percepción de la amenaza es, como diría Castoriadis (Valles-ter, 2013, p. 100), la intromisión de lo social en la psique no instituida. Es una forma de violencia, ya que el modo en que se presenta el mundo nos es impuesto desde el nacimiento y, de alguna manera, somos coaccionados a aceptarlo, aunque eventualmente aprendemos a darle el sentido en el modo en que la sociedad nos enseña. Como hay una parte de la psique que no está instituida, lo que se puede encontrar el personaje en el sueño puede ser amenazante, aunque no lo fuera realmente.

Ahora bien, en el capítulo diez la estructura cambia. El personaje se despierta adolorido y reflexiona sobre los sueños, percibe un dolor de cabeza y recuerda el día anterior en el cual vivió una situación que percibió extraña, se queda dormido por la embriaguez. Tanto la reacción del personaje ante el miembro amputado como su conexión con el espacio onírico es mecánica y automatizada. Es decir, soñar es un acto natural que sucede mientras dormimos, no hay ninguna razón para pensar que lo que ocurre allí va a impactar en la realidad; si el personaje hiciera tal asociación, sería también absurdo y accidental como tener “tantos sueños raros como dedos de las manos”.

Les rêves sont par essence toujours un peu étranges mais ceux qui ont traversé ma nuit m'ont paru l'être encore plus que d'habitude, et j'ai l'impression qu'ils étaient nombreux, peut-être autant que les doigts de deux mains, ou presque. (Kosma, 2016, p. 73)

La indiferencia con la que el personaje reacciona ante la inesperada amputación es un signo de su estado estulto; es decir, de su desconexión con su sujeción social, representada por los sueños. En ellos está la experiencia psíquica de la esfera de lo social, en la que se encuentra con un *otro*, que puede ser amenazante o protector, así como él también puede tener esa característica.

Cuando despierta con un fuerte dolor de cabeza, constata al ir al baño que no tiene ya su pene. Es aquí que el personaje percibe que “ahí, donde hace mal”, pero sin dolor en la zona inguinal, sin conexión con lo ocurrido previamente, que en el capítulo diez no se sabe si fue un sueño o si lo vivió realmente.

Je me poste face à la cuvette des WC et c'est en abaissant mon slip que je constate que mon pénis a disparu. Point de sang ni de cicatrice. Juste un trou béant au milieu de mon entrecuisses velu, une absence de matière terrifiante pile là où ça fait mal. (Kosma, 2016, p. 83)

La incapacidad del personaje de reconocer lo real de lo que ha soñado, comprendido como irreal, es otro signo de su estado estulto. No hay una conexión entre su mundo psíquico, representado por sus sueños, y su cuerpo, que interactúa con el mundo exterior. El personaje es incapaz de reconocer su mundo interior, en el cual la violencia se presenta como flagelaciones accidentales y absurdas. Por lo tanto, asimismo sucede con

los elementos del mundo exterior; es decir, la representación de la experiencia de lo social. La relación inconexa entre la psique y el mundo exterior como signo de la incapacidad del reconocimiento de la interiorización de la violencia en tanto representación de lo social en la psique; lo cual conlleva una falta de consciencia de sí y una imposibilidad de representación del otro. Esto se traduce en actos violentos que se vuelven a sí mismo como acciones especulares de esa falta de sujeción, contribuyendo, a su vez, al desarrollo de un comportamiento estulto como metáfora de la alienación del *yo* de lo social. En los términos de Cornelius Castoriadis (1997, p. 6), la relación entre la psique instituida y lo social es que la segunda instituye a la primera, pero la segunda es también producto de la interacción con el otro. Siguiendo a Castoriadis, la violencia es la intromisión de lo social en la psique, que se percibe de manera “natural” como completa (Vallester, 2013, 100). Sin embargo, esta debe operar para que el otro emerja y se conforme lo social. Por lo tanto, la falta de conexión entre la psique y lo considerado como real es una manifestación de la estulticia del personaje como metáfora de la no percepción de la propia sujeción sociohistórica. Esta está representada en su experiencia psíquica, los sueños, como exterior. Lo cual lo lleva a estar a la deriva de los avatares de las circunstancias (Foucault, 2014, p. 136) sin reconocer en ellas las estructuras del *yo* y del *otro*. Así como también conlleva una incapacidad para reconocer y reflexionar sobre las marcas en su psique y en su cuerpo la interacción también estulta con el mundo que lo rodea.

Conclusión

La où ça fait mal representa de manera alegórica la esfera estulta de la violencia. Es decir, es la violencia no reconocida como tal que es ejercida hacia sí mismo sin sujeción sociohistórica, condición necesaria para la construcción y reconocimiento de un *yo* y de un *otro* de quien, simultáneamente, se identifica y se diferencia. Este *yo* alienado por su estulticia impide al personaje reconocer en el sueño aquello que es social en su psique.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Madrid: Ed. Taurus.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini.
- (1997). *El Imaginario Social Instituyente*. Zona Erógena, 35, Trad. Luciana Volco. En línea en: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>. Consultado en diciembre de 2021.
- Foucault, M. (2014). Clase del 27 de enero de 1982. Primera hora. En *Hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. 1.^a ed. 5.^a reimp. Fondo de Cultura Económica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 129-150. Trad. Horacio Pons.
- García Ballester, V. (2013). Las raíces de la violencia en la obra de Castoriadis. Eikasía. *Revista de Filosofía*. 106, 99-106. En línea en: <https://www.revistadefilosofia.org/50-08.pdf>. Consultado en diciembre de 2021.
- Kosma, E. (2016). *Là où ça fait mal*. Bruselas: Éditions ONLIT.



La historia y el dolor, o el dolor de la historia.

Un viaje al origen territorial de *Texaco*,
de Patrick Chamoiseau¹

Francisco Pagés Reimon*

Hacia la historia

“Nada más entrar en Texaco, Cristo recibió una pedrada cuya agresividad no fue sorprendente” (Chamoiseau, 1994, p. 17). Con estas líneas inaugurales, *Texaco* (1994), de Patrick Chamoiseau (Fort-de-France, Martinica, 1953), nos brinda puertas de acceso a la historia de su creación. El recién apedreado Cristo es llevado ante la fundadora del barrio al que es enviado para evaluar, analizar y, posteriormente, demoler. Una pregunta iniciática, que quizás abusa de abstracta para los datos brindados por la obra, sería: ¿cuál es el origen de esa piedra? Toda roca proviene de algún lugar, son resultados de la erosión de la corteza terrestre que por meteorización y otros procesos de desgaste son desprendidas de un material mayor, pulidas y reducidas. Otras piedras de nuestra actualidad urbana se originan en el desmoronamiento de edificios cuyo material es debilitado con el tiempo y adoptan la forma de ruina olvidada. Así, lo que alguna vez fue un hogar o un templo, es ahora reducido a escombros anónimo. Quizás esa es la historia de la piedra que golpea el cuerpo del urbanista occidental —entendiendo lo occidental en términos de Bhabha (2002)— que ve en Texaco solo un barrio insalubre que debe ser estudiado y derribado. De ser así, bien podríamos decir que este Cristo fue agredido con un pedazo de historia, y que ciertamente no sería la primera o la última con la que sería abatido. Una pedrada aún más desgarradora y profunda le espe-

1Este artículo fue desarrollado en el marco de la beca Estímulo a las Vocaciones Científicas, otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

* Integrante del equipo de investigación: “Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea”, del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras Modernas. Becario del CIN. E-mail: francisco.pages.reimon@mi.unc.edu.ar

raba en las palabras de Marie-Sophie Laborieux, la fundadora de Texaco. Aquel primer impacto que repercutió el cuerpo se ve automáticamente opacado por un segundo golpe más devastador, uno que causa malestar en otros órdenes. Una pedrada histórica. Si aquella primera piedra podía pensarse como un pedazo de historia, un escombro derruido, Marie-Sophie arroja al urbanista un edificio entero, una historia completa, con sus cimientos intactos.

La fundadora llevará al urbanista por un recorrido que atraviesa el tiempo y el espacio. Desde su presente, en el ya establecido barrio Texaco, conquistado por la voluntad de sus habitantes y el deseo de poseerlo, ambos son trasladados, mediante el relato, al pasado, a los tiempos de la esclavitud en la Martinica. Desde allí, ambos viajarán nuevamente hacia el presente, no sin antes detenerse en la historia de los antepasados de Marie-Sophie y en aquellos eventos que dieron forma y razón a aquel insalubre barrio. La analepsis que nos transporta al pasado se nos presenta como un viaje de búsqueda, como una actividad casi arqueológica que tiene como objetivo seguir las raíces de Texaco hasta aquella semilla originaria de la cual proviene, hasta aquella mano alfarera que lo ha moldeado, que le dio forma. La historia de Marie-Sophie sirve entonces como un hilo conductor con el cual recorrer y comprender la naturaleza de Texaco. Y en tanto esta novela hace de dicha historia su cuerpo y forma narrativa, podemos comprender a *Texaco* como la historia de una historia, como un texto genético. Esta observación emparenta la novela de Chamoiseau con otras obras propias de la novela histórica —filiación ya advertida por Laura López Morales (2005), quien postula esta familiaridad a partir de los estudios de Noé Jitrik—, y especialmente a aquellas relativas al Caribe. Por mencionar un ejemplo, *Cecilia Valdés* (1839), del cubano Cirilo Villaverde, comparte muchos de los tópicos neurales de Texaco: el terror de los ingenios azucareros, la odisea de los mulatos rebeldes o el recorrido atemorizante de los negros libertos desterritorializados. Pese a las muchas distancias que podríamos establecer entre estos textos —siendo la mayor y más clara, la carencia de un proceso emancipatorio nacional en la Martinica—, resulta innegable que ambas obras plantean un principio activo común: organizar una historia de origen. Mientras que *Cecilia Valdés* acompaña el nacimiento de una nueva nación independiente, *Texaco* actúa con una escala reducida y ofrece la historia genética de un territorio, de un barrio y su comunidad. Esta actividad que reconstruye el pasado

manipula un pronunciado torrente de materia memorística. Marie-Sophie abre ventanas al pasado no desde los anales oficiales de la Martinica, sino desde una perspectiva genealógica, íntimamente familiar y personal. Es una memoria genealógica la que nos acompaña durante toda la trama y organiza los materiales allí dispuestos en una lógica antes ausente. Chamoiseau organiza el caos de la historia antillana producida por occidente, ahora desde una perspectiva *créole*, y busca llenar los vacíos propios de una comunidad desterrada y desposeída. El relato genealógico de Marie-Sophie será la herramienta predilecta para organizar la historia de Texaco, y con ella, exhibir la mixtura étnica de la isla y el Caribe todo.

Al respecto, Laura López Morales (2005) refiere a una profunda necesidad genética propia del Caribe y exhibida en obras como las de Patrick Chamoiseau o Maryse Condé. Ante el desarraigo de las comunidades sesgadas o trasplantadas en el continente americano y sus ínsulas, los sujetos requieren concretar novedosos referentes culturales que les brinden refugio, identidad. Una nueva historia, una nueva lengua, una nueva organización social, territorial y política. Los medios culturales del pasado quedan silenciados y reprimidos por la acción colonial. En *Texaco*, por ejemplo, la actuación indígena se encuentra prácticamente ausente; la obra refiere a los caribes y *arawaks* como un antecedente dentro de la isla y sus técnicas de construcción y cultivo son referencias a su previa existencia mayoritaria. En la actualidad diegética, representan solo un lejano resabio. La cultura africana de los esclavos de los que descende Marie-Sophie aparece también como un eco lejano que muere en la obra tan pronto fallece la abuela de la fundadora. No existe entonces una cláusula cerrada que pueda determinar la suscripción cultural de los sujetos como algo estático, finito. Hay, en cambio, una voluntad creativa que reinventa constantemente los términos en los que la vida y la actuación de blancos, negros africanos, negros *créoles*, indios y asiáticos se desarrolla dentro de la isla. La respuesta más apropiada a esta propuesta se encuentra en la perspectiva de lo *créole*, que abordaremos más adelante.

¿Cómo contar una historia como la del Caribe, con experiencias tan disímiles y culturas tan heterogéneas? ¿Cómo hacer converger el mundo de los aborígenes sesgados y los negros esclavizados? ¿Cómo unificar una historia tan variada y diversa? El crisol desparejo de etnias y experiencias requiere la incorporación de un ingrediente capaz de concentrar y organizar a su alrededor la materia histórica dentro de la novela. Este

aglutinante que brinda forma y orden a los sucesos de la obra será, según nuestra lectura, el dolor. Nucleado como una directriz rectora, el dolor hace orbitar a su alrededor los acontecimientos históricos que dan forma al territorio de Texaco. Así mismo, la gran analepsis que conforma el cuerpo novelesco adopta la forma de torrente sanguíneo capaz de transportar y difundir el dolor. Las historias tienden de esta manera a comportarse como canales de circulación por los que el dolor se disemina entre las décadas, los territorios y los cuerpos, exhibiendo un amplio abanico instrumental y las repercusiones de su despliegue. Desde aquella pedrada iniciática, el dolor inaugura la entrada del lector a *Texaco* y le advierte que la historia por venir será la historia de un dolor. Es esta la única potencia capaz de dar razón y sentido a una superficie insalubre y marginalizada como la de la faz de Texaco. El relato memorístico de Marie-Sophie hilvana en un hilo doloroso la historia genealógica y construye alrededor de aquel un territorio a su imagen y semejanza. En *La política cultural de las emociones* (2004), Sara Ahmed postula a la historia como elemento vehiculizador del dolor. Es mediante las historias que los padres comparten con sus hijos que el miedo y el dolor son aprehendidos, asimilados y repetidos por las generaciones del porvenir. Por eso es necesario que Marie-Sophie retorne al tiempo de sus abuelos y al de su padre, porque lo que ellos han sufrido, Marie-Sophie lo lleva marcado en la piel como si le hubiera ocurrido a ella:

Ella siguió hablándome con la misma franqueza de sí misma, de su intimidad, de sus carnes, de su cuerpo, de sus amores, de sus lágrimas, todo ello mezclado con la vida de su Esternome, de su Idoménée, y balizando con un corazón en carne viva la historia de Texaco. (Chamoiseau, 1994, p. 396).

En un tono narrativo que recuerda al del *griot* africano, Marie-Sophie evoca la historia de su genealogía y despierta en ella un dolor sedimentado, incrustado, fundido en las fibras mismas de aquel hilo conductor que es la historia. El dolor es la respuesta a la pregunta nunca realizada por el urbanista que, allí frente a la fundadora, recibirá una historia dolorosa como una puñalada, “la palabra de una mujer *matador*”² (Chamoiseau, 1994, p. 15). Siguiendo lo expuesto por Ahmed, el dolor pareciera estar ungido por una potencia alfarera que moldea las superficies de los sujetos

2 En itálica en el original.

y sus cuerpos; y si recuperamos la familiaridad entre este y otros textos genéticos, si Dios tomó barro y creó al hombre a su imagen y semejanza, el dolor tomó, en *Texaco*, el limo antillano de la mixtura étnica y forjó a sus habitantes a fuerza de martillazos sobre un yunque. De esta manera, seremos capaces de ver en este desarrollo cómo el dolor atraviesa en la obra diferentes capas y deja a su paso proyecciones de su acción.

El presente artículo tiene como objetivo preguntarse sobre el origen de *Texaco* desde una perspectiva territorial. Este origen se exhibe, como hemos dicho, mediante la gran analepsis que ocupa casi la totalidad de la obra y que revisita la historia genealógica de Marie-Sophie. Al mismo tiempo, esta historia genealógica es la historia de un dolor heredado y transmitido de generación en generación mediante el relato de experiencias que sobreviven o atestiguan dichos dolores. En su sumatoria, historia y dolor arrojan luz sobre la fisonomía de guerra de *Texaco* y la fachada herida de sus habitantes:

Lo urbano es una violencia. La ciudad se extiende de violencia en violencia. Sus equilibrios son violencias. En la ciudad criolla la violencia golpea más que en ninguna otra parte [...]. El barrio de *Texaco* nace de la violencia. Entonces ¿por qué sorprenderse de sus cicatrices y de su faz de guerra? (Chamoiseau, 1994, p. 156).

El dolor de aquella historia pasada que aún pervive en el presente de la fundadora es lo que ha dado forma a aquel anhelado territorio que ante los ojos ignorantes del urbanista solo parece insalubre. El paraíso *Texaco* de los desterrados y desposeídos es el infierno arquitectónico del urbanista y su orden occidental. Entonces, ¿qué es aquello que el Cristo no puede ver?

Ocupar

El proceso de territorialización. De eso carece el urbanista al ingresar en *Texaco*. Aquella operación subjetiva por la que los sujetos crean lazos sensibles de pertenencia con un hábitat (Calomarde, 2017). Los orígenes del territorio *Texaco*, resguardados en la memoria de Marie-Sophie, son ajenos al urbanista. Su sentido, su suscripción cultural, permanecen ocultos a los ojos extranjeros. Es por esto que la fundadora lo lleva de viaje por la historia, para mostrarle cómo los años y el dolor han forjado a *Texaco* en lo que es. El urbanista, llevado de la mano por Marie-Sophie es testigo

del proceso de construcción —material y conceptual— de aquel hábitat. La naturaleza subjetiva de esta operación la hace inalcanzable a sujetos que no participan de ella o que no conocen su historia. La potestad simbólica y material que el proceso de territorialización confiere a sus participantes sobre el terreno es irrevocable y, además, intrínseca a ellos, a su identidad, a su historia. No es posible adoptarla o desarticularla; en Texaco, solo podemos conocerla —y aun así, jamás aprehenderla—. Como toda operación subjetiva, implica en su desarrollo una relación sujeto-objeto, y otorga a este primero la autoridad para administrar la materia sensible depositada en el segundo. Al ejecutar esta designación, los sujetos concatenan elementos semióticos en un orden territorial óptimo, con una lógica funcional a su experiencia. Aglutinan así lo que Deleuze y Guattari (2004) llaman índices territoriales: ordenan e incorporan de manera complementaria una historia, una memoria, una cultura y un espacio, entre otros. Ahora, contemplando que los sujetos presentes en Texaco, los encargados de concretarlo tanto en su materialidad —fundándolo— como en su concepto —ideándolo—, se encuentran determinados por una sumatoria interseccional de condicionamientos —hablamos de sujetos racializados, feminizados, marginalizados, invisibilizados, etc.— y bajo la constante regencia de un dolor genealógico, memorístico, y una violencia sistemática que limita las posibilidades de asentamiento y construcción del territorio, ¿bajo qué condiciones la territorialidad se desarrolla en *Texaco*?

Hay una piedra angular bajo esta maquinaria territorial, un principio activo dentro de la obra que despliega en la diégesis la búsqueda por lo propio. Al evocar la historia de su padre Esternome, Marie-Sophie recupera las palabras del *Mentô* que llama a los negros a la ocupación de la En-Ville:

Ocupar (le había notificado el *Mentô* con palabras extrañas a la memoria consciente, aunque sospecho que aquí mi Esternome reconstruyó un poco sus recuerdos con vistas a las necesidades fraudulentas de sus historias) ocupar urgentemente lo que todavía no habían ocupado los *békés*: los cerros, la tierra seca del sur, las brumosas alturas, los fondos y las barrancas, y luego cercar esos lugares que ellos habían creado pero que ningún *béké* consideraba aptos para desatar su Historia y convertirla en nuestras cien mil historias. (Chamoiseau, 1994, p. 62).

Esternome Laborieux y otros esclavos libertos se arrojan así a la conquista y la ocupación, y a lo largo de la obra se enumeran diversos establecimientos, su planeamiento y edificación. El primero y quizás más representativo del principio de ocupación será el de la cima de los cerros que rodean Saint-Pierre. Allí, Esternome y otros se establecen, crean una comunidad cuasi utópica: construyen en colaboración sus viviendas y administran de forma colectiva el cultivo y la distribución de alimentos. Es ahí donde descubre inicialmente la vida en pareja y la apacible vida en libertad. La ocupación, como lo dictaminó el *Mentô*, no se limitará así a la toma del territorio, sino también al desarrollo de sus cien mil historias. Se trata entonces de una ocupación material y simbólica, que no solo se asienta en el espacio, sino que hace circular en él una diversidad de materiales sensibles, una ubicación dentro de la cosmovisión propia de tal comunidad. Estos primeros habitantes de los cerros, que aparecen en la obra como un antecedente directo de los residentes del futuro Texaco, ejercitan la apropiación material y conceptual del tiempo y el espacio. Reordenan los elementos propios del territorio y la historia occidental para adecuarlos a sus particularidades. Nuevamente, debemos tener en cuenta lo expuesto por López Morales: se trata de un constante proceso creativo que inventa su propio mito de origen, su identidad.

Hablamos de una ocupación material y conceptual, en tanto la toma del territorio va acompañada por una ubicación temporal que, si bien no rehúsa de la linealidad occidental, la reinventa en sus propios términos. Al comenzar la lectura, el lector encontrará una detallada línea temporal que localiza la historia de Texaco en los marcos de la historia universal. Nos resulta una estrategia creadora de alto impacto que Chamoiseau elabore tal ordenamiento, como una introducción a la territorialización de Texaco. De una manera similar a como la historiografía occidental ha pensado y catalogado la historia universal en períodos —Edad de Piedra, Edad de Bronce, Edad de Hierro— de acuerdo a las innovaciones tecnológicas propias de cada recorte, Chamoiseau postula la creación de Texaco en *tiempos*: Tiempos de Bohíos y de *Ajoupas*, Tiempos de Paja, Tiempos de Madera de Cajones, Tiempos de Fibrocemento y Tiempos de Hormigón. Etapas que no solo administran históricamente el relato memorístico de Marie-Sophie y ofrecen al lector un mapa de su genealogía y vida, sino que también se corresponden con los materiales de construcción al alcance de los sujetos. En Tiempos de Paja, se narran las vicisitudes de Esternome en el cerro

de los negros libres y su choza de paja; de la misma manera, en Tiempos de Madera de Cajones, Marie-Sophie recuerda aquella precaria vivienda en la que cuidó a su padre hasta su deceso, y, de esta manera, progresivamente a lo largo de la narración y el tiempo. Texaco posee así su propia historia, con categorías fundadas a su medida. La ocupación, como dijimos, no puede ser meramente espacial. El principio de ocupación se complementa intrínsecamente con la necesidad creadora, se trata de generar, a partir de la ausencia de raíces definidas (borradas, invisibilizadas) y la presencia de materiales diversos, una ubicación temporo-espacial propia.

Esternome se asienta en la cima de aquellos cerros, pero sabemos desde un inicio que su establecimiento es transitorio, porque Texaco no se yergue sobre esos cimientos, no en su materialidad al menos. Su feliz libertad es interrumpida por dos eventos dolorosos, como no podía ser de otra forma. En primer lugar, es abandonado por Ninón, primer interés romántico, hecho de profundo dolor emocional; posteriormente, el territorio conquistado por los negros libres debe ser abandonado por motivos de fuerza mayor: la explosión de una fábrica adyacente. Al dolor emocional se suma ahora el dolor de los cuerpos calcinados y mutilados. Esternome, como tantos otros, se ve obligado a migrar en busca de un nuevo espacio que territorializar, que ocupar. En vano es detallar la larga concatenación de espacios habitados por Esternome y posteriormente por Marie-Sophie hasta que esta funde Texaco, lo importante será comprender que ningún territorio fue, antes de Texaco, totalmente grato o permanente. Todos los espacios ocupados por los sujetos protagonistas quedan enmarcados en una constante tensión de construcción y destrucción. Esternome y Marie-Sophie edifican materialmente sus hogares y generan pertenencias que duran poco tiempo. Son corridos, arriados, siempre por potencias violentas superiores, obligados a reubicarse constantemente. Abandonan momentáneamente sus ocupaciones espaciales, pero llevan siempre en ellos la ocupación conceptual: conocen su origen y su misión —conquistar la En-Ville— cargan con ellos una historia genealógica, el relato de su memoria, una identidad. De esta manera, al principio de ocupación dictado por el *Mentô* se opone un principio occidental de destierro constante. Esternome y Marie-Sophie, al igual que Idoménee, la madre de la fundadora, y otros tantos sujetos negros, desposeídos, son siempre expulsados, tanto del centro urbano —Fort-de-France— como de sus pequeñas ocupaciones espaciales. Se crea así un fenómeno propio de lo imaginario, tal y como lo

plantean Rodríguez Bello y Ramirez (2017), donde lo espacial queda relegado —momentáneamente— a la idea, es decir, al concepto de ocupación más que a su acto. Texaco será, hasta su efectiva fundación, un concepto presente en el imaginario de Marie-Sophie y su padre, un concepto que llevan a cuestas por su recorrido itinerante alrededor de la En-Ville. Evidentemente, este imaginario Texaco se origina en el principio de ocupación y es evocado como anhelo cada vez que la violencia irrumpe en sus vidas. Al recordar estas constantes destrucciones, Marie-Sophie despierta el dolor de cada pérdida, aquel dolor que durante tantos años nutrió la idea de Texaco y que, posteriormente, fijó los cimientos para su efectiva construcción. Pareciera así que, desde las palabras del *Mentô*, Texaco se hizo presente, sin nombre o materialidad, pero como imaginario condensado del deseo de propiedad y el principio de ocupación, como la cúspide del proceso de territorialización.

En la búsqueda de lo netamente propio, Marie-Sophie funda Texaco en los predios desocupados de la petrolera homónima. Qué ironía tan dolorosa. Lo propio se funda, aquí, en un terreno que ya tiene dueño. La voluntad de ocupación, no obstante, es absoluta, de ahí que el barrio no sea bautizado bajo otro nombre y que Marie-Sophie haga, como última petición, que jamás cambie su nombre:

Le pedí un favor, [...] que jamás, en ningún tiempo, por los siglos de los siglos, le quiten a este lugar su nombre de TEXACO, en el nombre de mi Esternome, en el nombre de nuestros sufrimientos, en el nombre de nuestros combates, en la ley intangible de nuestras más elevadas memorias. (Chamoiseau, 1994, p. 389).

Esta voluntad se corresponde con la concreción de una identidad *créole* que funda la cosmovisión predilecta para refugiar a los desposeídos. En *Elogio a la creolidad* (2011), Chamoiseau, Bernabé y Confiante exponen la naturaleza transculturada propia de las Antillas y reclaman, para esta su cultura, los elementos propios y constituyentes de una. Una historia, una lengua, un territorio; necesidades originadas en el borramiento de las culturas originarias (antillana, africana, asiática, etc.) cuya falencia origina aquel vacío del que ya hablamos y que se anhela llenar. Texaco ocupa esa vacancia. En tanto territorio, concentra los índices territoriales necesarios para construir cosmovisión, identidad, y cumple con todos los requisitos para concretarse como espacio total, en términos de Lefebvre (1974). Se

convierte así en un Todo-Mundo, un cronotopo antillano de pertenencia netamente *créole*, como Glissant lo había reflexionado (2008). Texaco, que ha conquistado exitosamente el tiempo y el espacio — pese a su impropiedad legal sobre el terreno — forja con su historia de dolor — que aglutina la historia de muchos otros por fuera de la genealogía Laborieux — la pertenencia de sujetos y cuerpos históricamente desterrados y despojados del asilo de la identidad. La creolidad, en tanto estado de ser en el mundo antillano, rige la creatividad y el imaginario que crea el nuevo orden territorial de *Texaco*:

En Texaco, como éramos los últimos en llegar a la corona de los barrios viejos, lo reinventamos todo: las leyes, los códigos de urbanidad, las relaciones con la vecindad, las reglas de implantación y de construcción. (Chamoiseau, 1994, p. 325)

La historia transmite el dolor. El dolor moldea la superficie de los sujetos y cuerpos. Los sujetos construyen el espacio. Esta es, hasta aquí, la concatenación lógica que hemos establecido para pensar el origen del territorio Texaco. El dolor, como aquella potencia que da forma a los objetos dentro de la obra, deja una marca. Se proyecta. Crea *continuum*s, reclama la pertenencia de sus creaciones. En el proceso de territorialización, el dolor, agente que aglomera los índices y les confiere el poder de originar el territorio ordenándolos alrededor de la historia genealógica, queda grabado. Exhibe así los términos violentos y dolorosos en los que el territorio fue forjado. La construcción del espacio, de esta manera, queda adaptada a tales circunstancias, su rostro insalubre y la heterogeneidad de su construcción no se deben a otra cosa más que a su génesis mixta, a los constantes dolores de la destrucción y el despojo, así como al limitado acceso a materiales dejados como desecho en la periferia. Que el espacio se adapte al territorio creado — conceptualmente, siguiendo el lineamiento de la historia proporcionada por Marie-Sophie — hace que la fisonomía de Texaco esté, al igual que los cuerpos, mixturada por el dolor que le dio forma. Es decir, así como los cuerpos, herederos del dolor y la violencia esclavista, quedan marcados por cicatrices, Texaco, en su aspecto insalubre, presenta el desorden heterogéneo de sus técnicas y materiales de construcción. Si pudiéramos realizar un corte transversal sobre su materialidad, veríamos que, como palimpsesto, Texaco se levanta sobre la sucesiva superposición de capas, de sedimentos dejados a lo largo de su historia. La obra organiza,

en torno al dolor, tres niveles de mixtura o de heterogeneidad. En primer lugar, como dijimos, un nivel corporal, en el que los cuerpos reflejan en su piel las marcas del dolor (cicatrices, mutilaciones, enfermedades) que se contraponen a la homogeneidad de una piel tersa. En segundo lugar, el cuerpo se proyecta, necesariamente, en la fisonomía espacial de Texaco, sus capas y su técnica de *collage*. Finalmente, observamos en la lectura, una mixtura relativa al nivel textual, en su gramática y en el ordenamiento de sus materiales. La intersección del francés hexagonal con las transcripciones fonéticas del *créole* hablado, crean lo que N'Zengou-Tayo (1996) llama una lengua *chamoisificada* (*chamoisification du français*). Una lengua propia de la escritura de Chamoiseau que responde al anhelo creativo, genético, y también a su voluntad de representación. Al mismo tiempo, el texto incluye interferencias de diversos archivos: los cuadernos de Marie-Sophie, las anotaciones del Escribidor de palabras y el urbanista. Estos elementos ingresan a la obra como referencias temporales que sitúan la narración y los acontecimientos, brindan datos por fuera del relato memorístico y denotan la evolución del entendimiento del urbanista sobre el barrio. Si pensamos al texto bajo un símil corporal, la piel tersa del francés recibe un escopetazo *créole* que incrusta en su superficie los perdigones de la transculturación, los rastros de la territorialización que reclaman la elaboración de una lengua propia. La lengua, al igual que el espacio, al igual que el tiempo, es ocupada. Intervenida. Reinventada. Adaptada:

La informadora hablaba con voz lenta, o a veces muy rápida. Mezclaba el criollo y el francés, la palabra vulgar, la palabra rebuscada, la palabra olvidada, la palabra nueva... como si en todo momento movilizase (o recapitulase) sus lenguas. (Chamoiseau; 1994: 396)

La coraza

La cita que abre este artículo se refiere a la hostilidad de la pedrada como esperada, no genera sorpresa en el urbanista que ingresa a Texaco como un extranjero, portador de un orden y una lógica occidental que no comprende ni conoce el proceso de territorialización propio del barrio. Cristo solo puede percibir el espacio, su imagen insalubre, heterogénea, desagradable, una fachada que perturba la disposición hegemónica propuesta por el centro urbano —Fort-de-France—. La construcción de la carretera

Penetrante Oeste es la que ha revelado a los habitantes de la En-Ville la presencia de Texaco a sus márgenes y su estructura que genera rechazo. El territorio, en tanto resultado subjetivo de la territorialidad, es invisible a los transeúntes que lo atraviesan. Desconocen su origen. El uso de la Penetrante Oeste y el ingreso del urbanista a Texaco representan, nuevamente en el imaginario de los ocupantes, la irrupción de un orden ajeno que viene a desterrarlos. La hostilidad no puede ser extraña, claro, es una respuesta natural a la constante —histórica y sedimentada— opresión que el centro ejerce sobre la periferia, sobre los habitantes de Texaco. Cuando advertimos que el dolor forjó la superficie de los sujetos, los cuerpos y el espacio, dejando en ellos un rastro, reconocemos también un proceso de adaptación, de resistencia. La piel se convierte en un cuero duro, difícil de perforar, los edificios fortifican su construcción con materiales más resistentes y adecuados, la historia genealógica se convierte en una historia común, regional, que une a los habitantes de Texaco bajo una identidad ahora visible, estable, el concepto se materializa, afianza sus raíces. El territorio se acoraza: “Esos múltiples esfuerzos concluirán con la creación guerrera del barrio Texaco” (Chamoiseau, 1994, p. 11).

La coraza que rodea a Texaco y se refleja en su hostilidad hacia el afuera, implica pensar al territorio de Marie-Sophie como opuesto a un territorio otro, representado por el urbanista, que dispone sus índices según una lógica occidental. Un territorio otro que ha sido efectivamente territorializado a partir de una experiencia que invierte la dinámica del dolor y el ejercicio de la violencia: mientras Texaco lo siente y la padece, Fort-de-France —y podríamos decir, la En-Ville en general— la ejerce. El dolor y la violencia sistemática, históricamente ejercida sobre los habitantes de Texaco y sus antepasados, moldearon no solo la fisonomía de sus hábitat, sino también el perfil de su carácter; resalta así su hostilidad y rechazo al orden exterior que desea, nuevamente, moldear a su manera occidental los límites de su superficie.

Los territorios opuestos, a saber, el periférico Texaco y el céntrico Fort-de-France, en un histórico contacto, compiten por la expansión y la ocupación. Una lógica de conquista similar a la expuesta por Frantz Fanon (2003): el colonizado (aquí, la comunidad nucleada en Texaco) desea invertir los roles de propiedad de la tierra con el neocolono (en este caso, el sistema relativo al urbanista occidental). El mandato del *Mentô* de ocupar los espacios aún no ocupados se convierte, en el ideario de Esternome, en

una misión por conquistar la En-Ville, por subvertir la posesión. A la expansión de Texaco se opone la opresión del Fort-de-France, de la misma manera en la que el dolor delimita las formas y moldea las superficies de los objetos. La presencia del urbanista en Texaco es representación de tal dinámica, la superficie de Texaco ha adquirido una fachada que precisa ser reestructurada por la mano alfarera occidental; en los mismos términos, la pedrada y el relato de Marie-Sophie, son respuestas a esa incursión.

Así se desarrolla la constante lucha de Texaco por establecerse, resistiendo las continuas destrucciones e intromisiones violentas del centro urbano en sus territorios. El *endurecimiento* de los límites de Texaco, el acorazamiento de la piel de sus habitantes, o la corteza que forra su historia resguardada en la memoria genealógica, ajena a la historiografía oficial, está acompañado de un profundo desarrollo identitario. Este proceso da forma a lo que Ramirez y Rodríguez Bello llaman *espacio contracultural*. Siguiendo a Britto García, los autores afirman que

una cultura trasladada desde África —como mano de obra esclava— al coexistir con la cultura oficial se entiende como subcultura, pero cuando libra batalla por establecer su identidad y crear vínculos connotadores de esta, adquiere rasgos de contracultura. (p. 13)

La propuesta de los autores quizás se vea nutrida al incorporar el proceso de territorialización como un punto clave en la *batalla por establecer su identidad*. Así mismo, revelaría que aquella cultura africana trasplantada en América se vio necesariamente transculturada con muchas otras: la raíces de Texaco se extienden hasta el pasado africano, pero no se detienen allí. Aún así, Texaco en tanto espacio contracultural se convierte en signo de resistencia, un territorio acorazado que rechaza ser moldeado por el centro, por occidente, y en ese acto rebelde, en el relato de Marie-Sophie, la memoria genealógica es despertada, evocada y valorada, utilizada como escudo, y también como espada. La vida de los habitantes de Texaco, y de quienes vinieron antes que ellos, se convierte en una nueva pedrada al urbanista y su orden. La palabra de la mujer matador abate al representante de la lógica céntrica, lo cuestiona, pero también le revela una historia oculta, le entrega el relato del territorio. En una nota del urbanista al Escribidor de palabras, leemos:

Es ella, la Vieja Dama, quien modificó mis ojos. Hablaba tanto que por un instante creí que deliraba. Luego, hubo en su torrente de palabras continuo, un período largo de tiempo invencible en el que se inscribía el caos de sus pobres historias. Tuve la impresión, de repente, de que Texaco provenía de más allá de nosotros mismos y que tenía que aprenderlo todo. E incluso reaprenderlo todo... (Chamoiseau, 1994, p. 173)

Volver

La historia genealógica de Marie-Sophie se presenta en la obra como un relato capaz de explicar la agencia del dolor sobre los cuerpos y las formas. Al igual que la fuerza de gravedad, que moldea los objetos celestes que percibimos en el cielo nocturno, el dolor delimita la superficie materiales y sensibles de los sujetos que afecta. Tiene la capacidad de proyectarse en su aspecto y composición. *Texaco* concentra en su materia literaria la historia de un territorio determinado por el paso del dolor. Al volver a la historia, a la memoria de sus antepasados y su vida, Marie-Sophie le presenta al urbanista respuestas esclarecedoras sobre la naturaleza de aquel barrio. Se trata de una historia que va de dolor en dolor, de violencia en violencia, comunicando espacios y tiempos, imágenes y figuras. Aquel dolor originario, el del destierro de las comunidades trasplantadas en América por la esclavitud, o sesgadas por la colonización, converge en *Texaco* de una manera novedosa, conectando la actualidad de un barrio periférico con una historia mayor, superadora.

Al escribir la historia de *Texaco*, Chamoiseau se enfrenta a la historia oficial, la de una nación y la de una isla, convierte los datos historiográficos de números y estadísticas —esclavos transportados, indígenas eliminados, negros liberados, etc.— en una historia familiar. Ingresas al ámbito privado de la historia, relega el aspecto público, y hace que una historia singular, la de Marie-Sophie, se convierta en una historia susceptible de trasladarse a diversos puntos del Caribe. El dolor de una familia, aquel que ha delimitado la forma de sus cuerpos y la superficie de sus espacios, es el mismo dolor que atormentó durante generaciones a los sujetos de la región.

La historia particular se convierte así en una historia colectiva. El dolor presente en ella hace orbitar a su alrededor las experiencias disímiles del crisol heterogéneo de etnias, hermanadas en ese sentimiento doloroso

acérrimo, en la lucha por conquistar sus identidades y por establecer un territorio. *Texaco* nos ofrece respuestas sobre el origen de su territorio y, con ellas, explicaciones posibles a la génesis de muchos otros: “Aquí, en la periferia se sobrevive de la memoria” (Chamoiseau, 1994, p. 178).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P., y Confiant, R. (2011): *Elogio de la creolidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Calomarde, N (2017). Ficciones territoriales. Formas de un atlas latino-americano. *RECIAL* (12), 1-23.
- Chamoiseau, P. (1994). *Texaco*. España: Anagrama.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Fanon, F. (2003). *Los condenados de la tierra*. México: Octaedro.
- Glissant, E. (2008): *El discurso antillano*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas.
- N’zengou-Tayo, M. (1996). Littérature et diglossie: créer une langue métisse ou la “chamoisification” du français dans texaco de patrick chamoiseau. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* (9), 155-176.
- Lopez Morales, L. (2005). Diversidad y memoria o cómo destejer y volver a tejer la madeja de la historia según Maryse Condé y Patrick Chamoiseau. En *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en Contraste*. Graciela Marinez-Salce, Luzelena Guitier-

rez de Velasco, Ana Rosa Domenella (editoras) (pp. 409-432).
Ciudad de México: ALDVS.

Lefebvre, H. (1974): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Ramirez, Y., Rodriguez Bello, L. I. (2017). Imaginarios espaciales en Texaco de Patrick Chamoiseau. *Investigación y Postgrado* (32), 9-35. En línea en: https://www.researchgate.net/publication/324755172_Imaginarios_espaciales_en_Texaco_de_Patrick_Chamoiseau. Consultado en julio de 2022.

Alterización y biopolítica en y sobre los cuerpos femeninos





Las vencedoras del dolor

Lucía P. Villagra*

Les victorieuses en francés y *Las vencedoras* en su traducción al español, es una novela de Laetitia Colombani, del año 2019 que presenta historias de mujeres, situadas aquellas en el Palacio de la Mujer. Este espacio, en la obra, fue fundado por Blanche Peyron, en 1926. La fundadora buscaba crear un ambiente donde las mujeres en situación de exclusión fueran acogidas y contenidas.

Laetitia Colombani (Francia, 1976) es escritora, guionista, actriz y directora de cine. A sus veinticinco años, y después de graduarse en la Escuela Nacional Superior Louis Lumière, dirigió, escribió el guión y actuó en su primer corto. En la actualidad, sigue llevando a cabo esas actividades, tanto en cortos como en largometrajes.

Además de formar parte del séptimo arte, en el 2017 publicó su primera novela *La Tresse* (en su traducción al español *La Trenza*), esta novela lleva publicado más de medio millón de ejemplares y se ha traducido a más de treinta idiomas diferentes. En el 2019, se publicó la edición en francés de *Les victorieuses*, novela que ha sido traducida al español, en el 2020, en la editorial Salamandra en su colección narrativa; su título es *Las vencedoras*.

Esta novela consta de veintiocho capítulos, de los cuales veintiuno tienen como protagonista a Solène, una abogada de cuarenta años que ha consagrado su vida a su trabajo, ella vive en París en la actualidad. Mientras que los siete restantes se centran en la historia de Blanche Peyron, una Comandante del Ejército de Salvación en Francia de 1925. Los capítulos están entremezclados, cada siete de Solène en el presente hay uno de Blanche y su historia. Las vidas de estas dos mujeres se entrecruzarán, con un siglo de diferencia, en el Palacio de la Mujer, lugar fundado por Blanche a principios del siglo XX que serviría de refugio para mujeres excluidas; a donde Solène llega como voluntaria luego de vivir una experiencia traumática y estresante en su trabajo.

* Integrante del equipo de investigación: “Transiciones, renovaciones e innovaciones en la Literatura de expresión francesa: hacia una poética extremo-contemporánea”, del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Licenciada en Letras Modernas. E-mail: lucia.pilar.villagra@mi.unc.edu.ar

Solène dedicó su vida al trabajo, era abogada de una prestigiosa firma de París hasta que presencia el suicidio de uno de sus clientes, Arthur Saint-Clair, en el Palacio de Justicia, tras la lectura de la sentencia de su causa. Saint-Clair, no conforme con enfrentar su condena, al salir de la sala se arroja desde el sexto piso. En ese salto, Solène observa cómo su vida se estalla contra el suelo y el mundo que conocía hasta el momento, deja de tener sentido. Luego de una estancia de recuperación en una clínica, su psiquiatra le recomienda que realice un voluntariado porque “necesita salir de sí misma, volverse hacia los demás, encontrar un motivo para levantarse por las mañanas. Sentirse útil para algo o para alguien.” (Columbani, 2020, p. 19).

En su búsqueda no se siente capaz de poder brindar lo que las organizaciones buscan: *tiempo*. Cuando está a punto de darse por vencida, encuentra un anuncio que contiene una palabra que la atrae: *escribir*, es así como envía un mensaje a la organización para ser voluntaria como escribiente público. Lo que Solène desconoce es que ese voluntariado le va a cambiar la vida.

Blanche Peyron forma parte del Ejército de Salvación en Francia y su misión principal es hacer un mundo más justo para los más desvalidos. En su afán de justicia, decide comprar un viejo edificio que remodelará para que sea un hotel para mujeres en situación vulnerable. Esta decisión la lleva a realizar la campaña de recaudación de fondos más grande e importante de su vida, no solo por la cantidad de dinero que necesita, sino porque su salud se encuentra bastante deteriorada. La campaña llevada a cabo por Blanche la ubica en un lugar que, hasta el momento, no era común para las mujeres; una mujer líder, capaz de hablar con quién fuera necesario para exponer sus razones de una contribución económica. Blanche revoluciona la Francia de 1925, por su rol clave en un mundo de *hombres* y por las personas a quienes estaba destinada su ayuda: mujeres. Sin saberlo, esta Comandante, un siglo después seguirá ayudando a mujeres, las que están adentro del Palacio y a Solène.

Giorgio Agamben, en *Homo sacer*, analiza el concepto que da nombre al libro, proveniente de la Antigua Roma, y analiza cómo este concepto se relaciona con la política y el poder en la sociedad contemporánea. Entendemos al *homo sacer* como una figura que se encontraba fuera de la ley y de la sociedad, y que cualquiera puede quitarle la vida. Según Agamben, la vida humana, representada en el *homo sacer*, pierde su valor y se convierte

en algo que puede ser eliminado sin consecuencias. Es importante retomar este concepto porque plantea el valor de determinadas vidas, lo que podemos traspolar a un momento actual donde, todavía, algunas vidas tienen *más valor* que otras. Esto es algo que Agamben crítica a lo largo de su obra y que Colombani pone de relieve en su novela.

Este recorrido permite adentrarnos en otro concepto trabajado por el filósofo italiano, y es el cuerpo. Él sostiene que el cuerpo es un sitio de lucha política y que ha sido utilizado, a lo largo de la historia, como una herramienta de opresión y control por parte de las instituciones de poder. La violencia puede *hacerse carne*; frente a esto, podemos pensar la relación entre el cuerpo y la violencia que examina Agamben, se plantea que la violencia es inherente al poder y que el cuerpo es el lugar donde esta violencia se manifiesta. La violencia se hace visible en forma de heridas, lesiones y la propia muerte.

El autor propone una política que busque deshacer el control sobre el cuerpo humano y que reconozca la importancia del cuerpo en la lucha política. Para poder generar estos cuerpos liberados hay que tratar al cuerpo, desde la sociedad, con respeto y dignidad. Esto nos permite pensar en la motivación principal de Blanche Peyron que buscaba esas condiciones para los cuerpos femeninos, tanto para el de las mujeres que intentaba ayudar como para el de ella misma. Es fundamental pensar y entender esta idea del cuerpo y la relación que se establece con la violencia porque en la obra de Colombani se puede identificar y analizar la violencia ejercida sobre los cuerpos y el dolor que esta provoca.

Para entender qué es el dolor, y por qué resulta necesario para complementar nuestro análisis es necesario retomar a Sarah Ahmed quien explora, en *La política cultural de las emociones* (2014), cómo las emociones pueden ser utilizadas para construir vínculos solidarios entre mujeres feministas. Podemos entender, en el contexto del transcurso de la historia, bajo la mirada del capitalismo y el patriarcado, las feministas son aquellas mujeres que no cumplen con los estándares de la razón y la imparcialidad. Pero, Ahmed agrega que son mujeres que han atravesado diversas experiencias, de amor, de odio, de dolor, y que “la relación entre el feminismo y el dolor es larga [...]” (Ahmed, 2014, p. 261). La autora propone que la experiencia del dolor puede ser solitaria pero nunca privada, también aclara que las historias de dolor pueden *compartirse* pero solo cuando entendemos que no son la misma historia. La contingencia del dolor, plantea Ahmed, es

importante porque permite entender que la experiencia del dolor no es universal y que está influenciada por múltiples factores (sociales, culturales, políticos, entre otros).

El dolor impulsa a las personas a acercarse al feminismo, continúa Ahmed, “porque *lee* la relación entre afecto y estructura [...] de una manera que deshace la separación entre la persona individual y los otros.”¹ (Ahmed, 2014, p. 264). Esta sensación o sentimiento, también está vinculado con la manera en que se habita el espacio. Por lo que el Palacio de la Mujer tendrá relación con las mujeres que lo habitan y sus historias de dolor. A su vez, el dolor, y las emociones, pueden ser utilizadas para excluir y marginar a otras mujeres pero también pueden contribuir a conectar a mujeres que experimentaron la violencia de género, por ejemplo. Y en el específico caso de esta obra es el tipo de violencia que atraviesan las mujeres.

Por último, destacamos que las experiencias de dolor nos impulsan hacia el feminismo, entendiendo a este como una política en contra del sufrimiento y como política de reparación. Y que también se pueden utilizar como forma de construir comunidades solidarias y que puedan presentar resistencia. Ahmed plantea la existencia de una diversidad de experiencias y perspectivas dolorosas pero entre nuestras vencedoras el dolor que se experimenta es la opresión del patriarcado y del Estado.

Retomo el análisis. Solène bajo la recomendación de su psiquiatra comienza, entonces, a ser escritora pública del Palacio de las Mujeres. En el Palacio viven Binta y Viviane, quienes se cruzarán con Solène. Sus historias, además de confluir en el Palacio, están signadas por las violencias física y simbólica. Solène y Viviane comparten un tiempo y un espacio similar, ya que las vidas de ambas, previas a una experiencia traumática, transcurren en París. Mientras que la historia de Blanche Peyron ocurre en el mismo espacio geográfico, pero, aproximadamente, un siglo antes. Por último, la vida de Binta transcurre en un exilio voluntario de Guinea para que su pequeña hija Sumeya no sea sometida a la mutilación genital, práctica propia de su cultura. Esta violencia ejercida hacia las mujeres remite a la propuesta del *homo sacer* de Agamben y a cómo algunas vidas valen más, los cuerpos de las niñas de Guinea están asociados al poder patriarcal. Y son los hombres, quienes les dictaminan ese valor, infundado para la cultura occidental pero basado en su sistema de creencias y valores.

¹ Subrayado en el original.

Estas cuatro mujeres —Solène, Blanche, Binta y Viviane— habitan un mismo edificio, pero en dos momentos históricos diferentes y provenientes de culturas y sociedades muy disímiles. Las mujeres de la novela de Colombani son feministas porque no cumplen con los estándares establecidos para ellas. Solene consagra su vida a su trabajo y no a ser madre, Viviane abandona a sus hijos y a su marido para salvar su propia vida, mientras que Blanche se mete en un mundo de hombres, en un momento histórico particular como lo es la década de 1920; por último Binta también abandona a uno de sus hijos, a toda su comunidad y su cultura para que su pequeña hija no sufra lo que ella, y muchas antes de ella han sufrido, en Guinea.

Sus historias son similares pero a su vez diferentes lo que la hace que puedan compartirlas y podemos identificar que el dolor por el cual atravesara cada una es, de cierto modo individual, pero no privado. Por ser mujeres, por ir en contra de los mandatos, por ponerle el cuerpo a esas experiencias, hacen que el dolor sea colectivo. En todas estas historias reconocemos el dolor de no ser madre, de ser *mala* madre, entre otros.

El dolor lleva a Binta, Solene y Viviane a conocerse y entenderse sin prácticamente hablar. Mientras que es la misma sensación, el mismo sentimiento el que provoca que Blanche, en su contexto, se movilice para ayudar a mujeres en una situación de vulnerabilidad. Entre la fundadora del Palacio y estas nuevas habitantes existe una conexión muy fuerte, *el espacio*. Ese espacio que se relaciona con los cuerpos, con los objetos y con las experiencias. Las paredes del Palacio albergan no solo mujeres y algunas niñas y niños, sino que también contiene historia, dolor, indignación, enojo, esperanza, sensaciones y sentimientos que atraviesan los cuerpos de todas y cada una de ellas. Y las acerca, las une, por más que las divide casi un siglo, el idioma o la cultura. Porque en consecuencia a lo que plantea Ahmed, al deshacer la separación entre la persona individual y los otros es que podemos acercarnos a un colectivo, en este caso al feminista.

Binta abandonará su país de origen, Guinea, para poner a salvo a su hija. Para que esta no tenga que atravesar el dolor que tantas otras sí, legitimado por la cultura patriarcal que, aún en la actualidad, permite la práctica de la mutilación genital femenina. Escapar de esta situación tendrá como consecuencia otras aristas del dolor, el de dejar a su hijo, unos años mayor que Sumeya pero que al ser varón no se verá sometido a tales prácticas. De todas maneras, la madre de Sumeya puede salvarla de un

momento que busca reproducir la violencia machista y patriarcal pero no puede rescatar a su hijo, por el simple hecho de ser varón. Esto lo único que conlleva es la perpetuación de mecanismos de violencia, principalmente simbólica basada en cuestiones de género, pero también física. Esta experiencia, que parece que Binta solo comparte con Sumeya se vuelve pública y compartida cuando recurre a Solene para que la ayude a escribir una carta para ese hijo que quedó sin noticias de su madre y su hermana en ese país de África occidental. Solene comprende que esta historia no le pertenece, que es diferente a la de ella pero puede reconocerse en el sentimiento, en la sensación.

Ocurre de manera similar con Viviane, tanto Solene como Binta son capaces de entender el sentimiento por el cual atravesó esta madre y esposa que cumplía con sus deberes y quehaceres de manera correcta, pero eso significaba convivir con su marido violento. El punto final de esta mujer y su paciencia fue el borde mismo del abismo que casi la lleva a la muerte cuando es apuñalada varias veces por su esposo. Luego de esto decide abandonar esa vida, relativamente *acomodada*, que tenía y buscar refugio en el Palacio para, principalmente, salvar su vida.

Viviane vivía en un barrio de París, donde trabajaba como secretaria de su marido dentista. Este último ejercía una violencia simbólica y económica sobre su mujer, y en algunos momentos, física. Uno de esos ataques físicos por parte de su esposo casi termina con su vida y es por esto que debe tomar una decisión muy difícil, semejante a la de Binta, abandonar a sus hijos. Ella pone su vida en primer lugar y sabe que si no se refugia en el Palacio su vida corre peligro y también la de su descendencia. Luego de un tiempo, Viviane aprende a convivir con el dolor que supone abandonar a sus hijos para salvar su vida. En la historia de esta mujer, podemos identificar lo planteado por Agamben porque en el cuerpo de ella se hace visible la violencia, en las heridas provocadas por su marido que la llevan al borde de la muerte.

Estas cuatro mujeres, de distintos tiempos históricos, distintas culturas y países, con valores diferentes terminan encontrando en un espacio que habitan, compañeras, pares. A lo largo de la novela se narran las distintas experiencias de muchas mujeres pero todas tienen en común el dolor provocado por el simple hecho de ser mujer. En ningún momento de la novela se identifican como feministas pero dentro de la propuesta teórica de Ahmed, lo son. Además utilizan este sentimiento, no como mo-

tor de venganza, sino como motivador de lucha, una lucha que tiene como objetivo el hacer reaccionar, que nos lleva a cuestionarnos, que no busca la utopía de un mundo igualitario.

El dolor atraviesa los cuerpos y el espacio que habitan Solene, Blanche, Binta y Viviane, lo hacen narrable. En la novela podemos identificar, además de cómo se experimenta el sentimiento de dolor, cómo se construyen colectivamente en vencedoras. Venciendo las imposiciones de sociedades patriarcales, rompiendo con esa figura de *homo sacer*, que le quitaba valor a su cuerpo y vida se conforman como feministas de un colectivo que busca generar una lucha a consciencia que provoque y genere espacios de contención y no de exclusión. Intentan construir, desde sus cuerpos, un lugar de lucha y resistencia. Así es como las vencedoras se constituyen como vencedoras del dolor.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006) *Homo sacer y Cuerpo soberano y cuerpo sagrado*. En *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (pp. 93 a 97, pp. 119 a 134). Valencia: Pre-Textos. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera.
- Ahmed, S. (2015). La contingencia del dolor, En el nombre del amor y Vínculos feministas. En *La política cultural de las emociones* (pp. 47 a 76, pp. 191 a 220 y pp. 255 a 286). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Colombani, L. (2020). *Las vencedoras*. Buenos Aires: Salamandra. Trad. José Antonio Soriano Marco.

SBN 978-950-33-1730-3



ciffyh
Centro de Investigaciones
María Salomé de Baurichion
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

..
Área de
Publicaciones

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba