

Notaciones espaciales como formas de inteligibilidad cultural: José María Arguedas, Graciliano Ramos y Juan José Saer

*Graciela Ravetti**

Notaciones son una especie de mnemotecnias utilizadas, en el arte de la danza, para favorecer el conocimiento y manejo de elementos espaciales tales como: trayectorias, distancias, cantidades y dimensiones; y elementos temporales como: intervalos, acentuación, velocidad y duración. El coreógrafo, filósofo y arquitecto austriaco Rudolf Von Laban (1879-1958), precursor de la danza moderna alemana, fue el creador de la Notación Laban y del sistema Effort & Shape (estos últimos en colaboración con F.C. Lawrence y Warren Lamb). Laban fue un gran observador del proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida, no sólo los relacionados con la danza. Analizó e investigó los patrones de movimiento de los más variados tipos como los que se efectúan en las artes marciales o los que producen las personas con discapacidades físicas o mentales. Refinó la apreciación y la observación al punto de desarrollar un método para experimentar, ver, describir y anotar movimientos buscando que las implicancias funcionales y expresivas quedaran en total evidencia. La Notación Laban proporciona un sistemático vocabulario para describir movimiento, cualitativa y cuantitativamente. Es aplicable a la danza, a los deportes, al teatro, a la danza-terapia, a la psiquiatría, a la antropología, a la sociología. En las artes espectaculares, aumenta la capacidad de observación exhaustiva para ampliar el espectro del lenguaje de notación en lo que se refiere a expresividad y funcionalidad. Para el aspecto terapéutico, posibilita una mayor comprensión de los sutiles cambios del manejo del cuerpo y de las consecuencias en el significado y la adaptación al medio ambiente de las personas portadoras de incapacidades motoras. El Método Effort & Shape se utiliza especialmente para describir sistemáticamente los cambios de calidad en el movimiento, las sutilezas del cuerpo en movimiento. Quien danza, como quien escribe, se desplaza en las dimensiones de espacio y tiempo. Las coordenadas que la danza concretiza son tanto materiales como inmateriales, objetivas y subjetivas y, a rigor, cada acto de danza tiene lugar una única vez, es un producto performático cuya existencia dura lo que tarda el acto de realizarla.

La aparición de algo como la notación es muy tardía y responde, precisamente, a la ansiedad humana reciente por registrar las performances y ornarlas de permanencia. Si la coreografía es una geometría creada con el objetivo de fijar tales performances en la tentativa de mantener lo efímero con alguna consistencia, la notación es la reproducción gráfica de la coreografía con la finalidad de controlar, registrar, archivar esos acontecimientos inmateriales.

Tanto la coreografía como la notación comparten alguna cosa esencial de la naturaleza de la escritura. Hasan (2005) se pregunta: ¿Hasta qué punto se pueden leer los movimientos de la danza, puro trazo en movimiento, como escritura? El famoso caso de Lucia Joyce, la hija del escritor irlandés James Joyce, muy debatido en psicoanálisis, trae a la discusión, entre otros, el tema de las relaciones entre danza y literatura¹.

Hasta aquí nada de nuevo sobre el empeño humano en registrar el movimiento. Tal vez la única novedad sea el significativo aumento de las actividades memorialísticas no sólo en la modernidad como en la postmodernidad. Los usos y abusos del archivo como receptáculo de la memoria y de la historia, y de la escritura como fármaco – tanto veneno como remedio–, fueron temas constantes de reflexión durante las últimas décadas. La paradoja es que en esta época de aparente rebajamiento del pasado como parte integrante de la constitución de las identidades, en paralelo, se ve una corrida al tema de la memoria – en el arte en general, en la literatura en particular. Una primera explicación, la más obvia, es la que relaciona el aumento de las preocupaciones con las formas de conservación de la memoria con la resistencia a la desmemoria, considerada una marca de época. Otra explicación, menos obvia, dice sobre la naturaleza de esa desmemoria, que, no siendo una carencia, podría venir a ser una nueva forma de ejercer la vieja memoria. Una tercera, es la que relaciona a la memoria con el cuerpo y la performance: todo lo que de variadas formas es reprimido, tanto en el ámbito personal como en el colectivo, vuelve, tiende a la repetición potenciada. Sin embargo, la pregunta siempre es: ¿cómo registrar y conservar lo que es efímero, intangible, incorpóreo? Y, ¿cuál es el valor que ese registro posee para los estudios humanísticos?

La notación comparte algo esencial de la naturaleza de la escritura: ambas registran, por vía de símbolos gráficos fuertemente codificados, el pensamiento y la acción; se diseminan por un espacio al cual se puede volver, para leer y releer, un espacio de contención de los signos gráficos como la inscripción en piedra, rollos, papel, monitor de computador y tantos otros. Con la coreografía como base de sustentación, la notación es del tipo de escritura performática.

Sobre la performance escrita² se pueden levantar cuestiones tales como: ¿se pueden compaginar performance y escrita?; y ¿con relación a las memorias escritas?; ¿hasta dónde se puede aceptar como performática un tipo de narrativa que sea, al mismo tiempo, archivo y recuperación de formas de expresión corporal? La investigadora Diana Taylor considera que la Performance se insurge contra el poder dominador de la escritura y, principalmente, contra la consolidación de posiciones que escrituralmente se presentaron y se presentan como tradición genuina. Argumenta Taylor:

El archivo y el repertorio han sido siempre fuentes importantes de información, ambos excediendo sus limitaciones, aún en las sociedades más letradas. Su relación no es, por cierto, de un binarismo directo — pensando lo escrito y lo archivístico como constituyendo el poder hegemónico y el repertorio produciendo el desafío anti-hegemónico. [...] Aunque la relación entre el “archivo” y el “repertorio” no sea por definición antagonística o de oposición, el documento escrito ha reiteradamente anunciado la desaparición de las prácticas performáticas contenidas en la transmisión mnemónica. La escritura ha servido como una estrategia de repudio y de clausura de las prácticas corporificadas que proclama describir. (TAYLOR, 2002, p. 20) (Traducción nuestra)

Si las notaciones pasan a constituir el archivo, es importante deslindar si, por ese motivo, se transforman, también, en documentos archivados como formas “verdaderas”, “canónicas”, o simplemente permanecen allí como apoyos de la memoria para el permanente trabajo de creación y recreación identitaria, en los diferentes marcos en que esto ocurre: individual, artístico, social, político. Así como las notaciones, cierto tipo de escritura relacionada con la descripción del lugar y del movimiento en el lugar, pueden ser también reconocidas en lo que llamo, en otros trabajos, 'el transgénero performático' – un transarchivo (no apenas registrado por escrito), una transescritura (no apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que hacen uso de su cuerpo, de su saber corporal, para registrar y comunicar ese saber y para, también, sensibilizarse frente al saber performático transmitido por otras personas y

grupos. Tener sensibilidad para descubrir los comportamientos performáticos y, en seguida, encontrar formas escriturales de registro y transmisión que, sin borrar lo que se afirma estar registrando, produzca, como consecuencia, nuevos códigos que permitan a los lectores sensibilizarse también.

¿Por qué transgénero? El prefijo trans se refiere a 'movimiento para más allá de'; 'a través de'; 'posición para más allá de'; 'posición o movimiento de pasaje'; 'intensidad'. En este caso, utilizo ese concepto en el sentido de 'ir más allá de la noción de género literario, en el más amplio de los sentidos', y aún más, en el de atravesar los géneros en un movimiento paradójal que, al mismo tiempo en que consigue intensificarlos en su especificidad, los homogeneiza porque son traspasados por la experiencia performática. Lo performático se encuentra con facilidad en muchas obras de los antiguos géneros y productos de las distintas escuelas históricas y, al destacar esa característica, la percepción de los géneros y de las modalidades se modifica. Lo que pasa a tener relevancia para una clasificación de tipo genérico son las variantes derivadas de la presencia o no de la performance, de las maneras como esas formas son registradas y trabajadas, sin que por eso desaparezca lo que caracteriza a cada género. O sea, los textos pueden continuar siendo novelas, poemas, piezas de teatro – románticos, barrocos, clásicos, etc. y, dentro de esa clasificación, continúan siendo importantes las variaciones de subgéneros, sólo que ahora pensados a partir del registro de la performance.

Esa ansiedad por encontrar formas de notación del espacio y del movimiento en el espacio es una búsqueda no sólo de registro de lo que ya existe, aunque esté condenado a la desaparición, sino también una tentativa de descifrar todo lo que fascina a la percepción humana y aún así es desconocido. Diseñar un mapa de un acto de danza es una manera de poseer una clave que permite, a quien puede decodificar la notación, repetir el acto, volver a realizarlo, hacer con que permanezca vivo y, al mismo tiempo, ofrece la oportunidad de estudiar sus condiciones de existencia, la inteligibilidad del conjunto, las especificidades de su arte combinatorio, el alcance de sus fines explícitos o no. De la misma forma, la escritura que se propone – en el marco de un texto definido por sus características de ficcional e imaginario, por lo tanto, literario– la descripción minuciosa de un lugar y de los movimientos que se producen en ese lugar, podría ser apreciada como una forma de decodificar la cultura, un camino que nos llevase a otros niveles de comprensión y, consecuentemente, de conocimiento del mundo.

El lenguaje, lo sabemos, es espacial. La escritura de una narrativa literaria es una notación que pretende traer, a la página en blanco, lo que es

del orden del imaginario y de lo real, de lo inventado y de lo constatado. Es evidente que no existe, para la literatura, un lenguaje universal como el que representa la Notación Laban para la danza; por el contrario, la literatura es un campo específico de desarrollo de la alteridad, porque ofrece un campo apto a la experimentación de procedimientos que tienen que ver con modos de describir y de narrar de las diversas tradiciones culturales, siempre diferentes entre sí e irreductibles unas a las otras. No es que cada tradición, nacional o comunitaria, tenga alguna diferencia originaria, sino que, de la contemplación y el estudio de esas diferencias es posible encontrar matrices con cierta amplitud que permitan teorizar sobre algunos aspectos de la escritura literaria en relación con las formas de representar lugar y espacio, ritmo y trayectorias espaciales, y que esas investigaciones sirvan para encontrar formas nuevas de inteligibilidad de las culturas. Por ejemplo, sabemos que la matriz homérica, o la greco-latina en general, que procede de la epopeya, es fuerte y decisiva en Occidente. La palabra *muthos*, en griego, se refería tanto al acto de habla como al rito; un mito era un acto de habla ritualizado, y el agente del *muthos* era un jefe en asamblea, un poeta o un sacerdote, una especie de consignatario del archivo. Y *logos*, en griego clásico significa «una historia convincente, una argumentación ordenada». Oralidad ritualizada, conducida por una voz legitimada y consensual de la comunidad, transmitida por un orden discursivo reconocido, por los que escuchan, como coherente y articulado, entendible. Es a partir de esa matriz que pueden ser transmitidas informaciones sobre espacio y movimiento, en el pasado, y continúan a poder serlo en el presente. Existen otras matrices que provienen de las culturas no influenciadas por las formas griegas, como las precolombinas, en América, o las africanas, las asiáticas y otras.

Para este trabajo, estamos considerando tres escritores y las notaciones espaciales que ensayaron, lo que nos permite reflexionar sobre la literatura y sus relaciones con tradiciones y culturas determinadas y sobre como ese aspecto específico – las notaciones espaciales –, permiten pensar en formas de inteligibilidad cultural. La literatura, al final, ¿tiene ese poder, el de hacer el mundo más inteligible? ¿Es un espacio – material y simbólico – que nos permite algún acceso al conocimiento? ¿Podemos entender el mundo un poco más a partir de las formas experimentadas y ofrecidas por la literatura?

Cuando Aristóteles, en la *Poética*, dice que no existe un nombre (y él no se habilita para crearlo) para designar el arte hecho sólo de palabras, deja en evidencia un espacio vacío de lo que vendrá a ser llenado, mucho después, por la palabra literatura. Aristóteles arriesga una nomenclatura: los agentes de este arte del lenguaje son llamados poetas, pero sólo porque

escriben en forma de versos. El escenario del arte de la época presenta para Aristóteles básicamente la música, la danza y la recitación, todo como partes integrantes de un todo sobre el cual no es necesario establecer fronteras. Para lo que nos interesa aquí, el arte de hacer versos que Aristóteles contempla en su razonamiento tiene que ver con espacio y movimiento, con texto para ser leído en voz alta, con cadencia que posibilita la memoria y la consolidación de un tipo de identidad plural, amarrada por la palabra en acción, palabra que toma posesión de un lugar para ser habitado en el imaginario antes que en lo real. El verso, por su ritmo y musicalidad, oficia de facilitador, y la lectura en voz alta es la performance que, de variadas formas, deja en evidencia el cuerpo y su inscripción en un espacio, la relación con los otros. Podríamos decir que la poesía, la oral y la escrita, en verso y en prosa, por su calidad de musical, convierte a sus lectores en potenciales esclavos, ya que leer en voz alta es poner la voz a disposición de lo escrito. Según Jesper Svembro, helenista sueco, en la Grecia arcaica el texto que invitaba a la lectura oral ejercía un poder específico, se servía del cuerpo del lector y lo utilizaba como a un esclavo.³ Estamos, entonces, en la presencia de la descripción de un acto performático que tiene un componente conservable, la notación, que es el texto escrito que puede ser leído en voz alta, y habitualmente lo es, en determinadas circunstancias y bajo ciertas condiciones.

Arguedianas

La notación del espacio en el cual se apoyan sus personajes es una de las preocupaciones centrales del escritor peruano José María Arguedas. Los movimientos que observa este etnógrafo, poeta y narrador que fue Arguedas tiene mucho que ver con la notación musical y la coreográfica. Él sabía de la importancia estratégica que la danza tiene, como articulación de ritos y preservación performática de cultura, tanto en la época de la colonia como en el día de hoy. Claramente un producto cultural pos-colonial, la danza indígena fue objeto de censura rígida hasta el siglo XX. En el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1974) esa expresión pasó a ser vista como símbolo artístico y patrimonio cultural del Perú. Políticas de financiamiento y patrocinio propiciaron la protección de ese archivo performático que ofrece la lectura de un pasado que todavía resiste y se actualiza. Autores como Martin Lienhard, Sara Castro-Klarén y otros han estudiado ese fenómeno cultural, social y político en las zonas andinas, especialmente en el Perú. Sobre las relaciones entre Arguedas y la cultura indígena peruana existen abundantes estudios que se detienen en las relaciones entre la vida y la obra de este escritor y el entrecruzamiento

bastante original y feliz de su interfaz con la cultura “del blanco” y la “del indio” y, más tarde, con la “del mestizo”⁴. No voy a detenerme aquí a discutir la veracidad de la información etnográfica comprobable de lo que se vehicula en los textos de Arguedas, sobre todo en La agonía de Rasu-Ñiti, cuento que focalizamos en este estudio. Para todos los efectos críticos y teóricos aquí abordados, las relaciones entre realidad y ficción no son pertinentes ni decisivas. Partimos del acierto de que en el escenario literario la especificidad es, exactamente, ese entrelazar entre los dos campos, uno limitando y potenciando al otro. Se sabe que Arguedas, que mucho escribió como antropólogo sobre la importancia de la danza en la cultura peruana, nunca lo hizo sobre la danza de las tijeras desde la perspectiva antropológica, mientras que sí lo hizo, como escritor, en el cuento que aquí tratamos. Arguedas, sin duda, es un escritor influenciado por la música, él mismo cantaba y tocaba algunos instrumentos, y la música no sólo instruye su escritura como también es uno de sus temas preferidos, como se puede comprobar leyendo sus novelas Yawar fiesta (1941), Los ríos profundos (1958) y El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971). Zeballos-Aguilar (1999) comenta que

“Martín Lienhard estudia las funciones que cumple el danzante en la obra literaria de Arguedas, con excepción de Los ríos profundos, con el propósito de averiguar de ‘qué manera estos textos se sitúan frente a la cultura quechua en su conjunto’ (1983: 149). De ese modo, reconoce que en las acciones y comportamientos de varios personajes en El zorro de arriba y el zorro de abajo son análogos a las acciones que realizan los danzantes de tijeras. ‘El haber descubierto una cierta analogía entre el diálogo de los zorros mitológicos y el diálogo bailado de los danzantes que permite al novelista salvar la ruptura temporal entre el siglo XVI y el siglo XX y mostrar la continuidad — que no significa insensibilidad a la historia — de la cultura popular andina’ (Zeballos-Aguilar, 1999).

Arguedas se da cuenta de que la configuración espacial asume una importancia capital para dar una representación específica a su cultura, tal como él la concibe. Los ejecutores de la danza de las tijeras, la descripción del espacio con base en determinados movimientos, objetos y elementos naturales comparten la naturaleza de lo real y de lo mítico, y esa característica les permite traer, a la literatura, un paisaje cultural de alta complejidad donde, por un lado, el pasado colonial está aún vivo y

aguardando redención; por otro, el ahora (para Arguedas, el siglo XX) está vivo en los signos de la modernidad tecnológica, en las nuevas generaciones que a veces pueden “ver” los signos del pasado en el presente y, en otras situaciones, no consigue hacerlo. En La agonía de Rasu Niti⁵, el narrador comienza el cuento así:

Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. La otra sombra, la del resto de la habitación, era uniforme. No podía afirmarse que fuera oscuridad; era posible distinguir las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes, cuando salían algo espantados de sus huecos y exploraban en el silencio. La habitación era ancha para ser vivienda de un indio.

La figura recostada en el suelo, en una cama de piel de animales, es la de un bailarín. Los objetos son: un cuero de vaca colgado de una viga del techo, un mojinete, una cama, las ollas, las bolsas de papas, la lana. Los elementos de la construcción edilicia: la ventana única, el tamaño de la habitación. Dos vectores geométricos: la luz del sol y de la sombra que trazan líneas de fuerza de geometría móvil y que permiten medir el espacio (el tamaño) y el tiempo (el día que avanza) y el andar de los ratones de campo que exploran el lugar. Podemos imaginar el paso errático de los animales, en el silencio de la madrugada, presos en las líneas temporales que demarcan el espacio. El tiempo histórico está determinado por la conjunción mal conjugada entre lo antiguo y sin posibilidad de fechar con exactitud, considerando sólo este fragmento, que está representado por lo artesanal del trabajo indígena en la hechura de sus pertenencias domésticas, y lo moderno, convocado por el comentario del narrador que, sin atenuantes, afirma que el cuarto era demasiado amplio para ser la vivienda de un indio. El tiempo cósmico, en la forma espacial de luz y sombra, se mezcla al histórico mientras el factor humano está ahí, en la cama, esperando su turno para aparecer.

Lo que se ve y se mueve es de varios órdenes de percepción: del real y del mítico, pero se usan las mismas formas de notación para la representación de esas clases heterogéneas. En el próximo fragmento el bailarín le pregunta a su mujer si ella ve al Wamani:

– *¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza?* –
preguntó el bailarín a su mujer.
Ella levantó la cabeza.
 –*Está –dijo–. Está tranquilo.*
 – *¿De qué color es?*
 –*Gris. La mancha blanca de su espalda está ardiendo.*
 (Arguedas, 1976, versión electrónica)
En otro fragmento, la madre le hace la misma pregunta a la
hija, pero la joven no consigue ver lo “invisible”. Todos
viven en el mismo espacio, pero las percepciones son
diferentes:
 – *¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre?* –
preguntó la mujer a la mayor de sus hijas.
Las tres lo contemplaban, quietas.
 – *¿Lo ves?*
 –*No –dijo la mayor.*
 –*No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo,*
oyendo todos los cielos; sentado sobre La cabeza de
tu padre. La muerte le hace oír todo. Lo que tú has
padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir
 (Arguedas, 1976, versión electrónica).

Así como fueron descriptos el cuarto, el momento del día, las condiciones materiales de existencia de los indígenas, también, con la misma naturalidad y con las mismas formas de notación, es introducido el otro real. El Wamani⁶ es un ser mítico que aparece arriba de la cabeza del bailarín. La esposa no sólo confirma la presencia del Wamani y describe su posición como pregunta a la hija si ella también lo ve. Ante la negativa de la chica, la madre concluye que ella aún no puede observarlo, no está preparada, por eso le cuenta que están de alguna forma observando, siendo testigos de la llegada de la muerte con la carga de conocimiento no humano, sobre-humano, que el ser mítico carga, y que tiene que ver con el dolor, los hechos de la vida y el futuro. El tiempo de la muerte es el tiempo del presente, los espacios humano, histórico y cósmico encuentran sentido pleno con el entrecruzamiento con el tiempo mítico, y así la cultura de esa comunidad se consolida como conocimiento.

A continuación, la danza se describe con indicaciones de movimiento: proezas, hazañas, levantar, lanzar, atravesar, caminar. La notación de la danza se va entrecruzando con los vectores espaciales, visibles para cualquier mortal y con los vectores míticos, visibles sólo para los miembros

de esa cultura. El narrador pregunta: “¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera”. Y agrega:

“Rasu-Ñiti” vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayu pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio. “Rasu-Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra.

¿Qué es la pequeña bestia? ¿Por qué esa visión provoca mayor impulso? Rasu-Ñiti sabe lo que sus hermanos de la comunidad también saben. Y ese animal mítico, que llega con la muerte sólo puede ser pensado, descrito y recordado con el código que representa la descripción de la naturaleza, del espacio y esos dos tipos de descripciones de movimientos en el lugar se conjugan: cósmico, mítico, natural, humano.

Gracilianas

Graciliano Ramos ve e imagina, en *Vidas secas*, una geografía y una cultura que se construye por la falta y por el revés de lo oficial canónico. Una notación de movimiento orienta para lo que el espacio donde se despliega tiene de naturaleza, y otra orienta para lo cultural. Los retirantes parecen seguir una coreografía con vectores ambivalentes: mentales y espaciales. El espacio oscila entre ser una proyección de la mente en fuga y una descripción factual. La inmovilidad provocada por el hambre crea alucinaciones de movimiento, tanto temporales como sociales y culturales:

“Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão”.⁷

La escritura de Graciliano esconde la conciencia de que su creatividad depende de la observación de ese paisaje concreto – humano, animal, vegetal y paisajístico–, de la invención de un lenguaje que no se propone sólo como representación literaria, y mucho menos como creación de exotismos de un regionalismo mágico. Se puede incluso suponer que lo que le dio a sus intuiciones literarias una pretensión de verdad fue su experiencia histórica, específicamente dirigida a la generación con la cual compartió una ideología. Inspirado por el espíritu del materialismo histórico marxista, Graciliano lleva en serio los mecanismos que evidencian los hechos históricos, intenta que esos hechos hablen, testa la productividad de esa concreción en la literatura – mezclando los datos materiales y abstractos– para provocar la reflexión e iluminar el conocimiento del espacio y del momento histórico. El hambre, la miseria, el sistema económico capitalista pasa a ser representado con la notación espacial y material de los retirantes que mueren de hambre y sed, de la tierra exhausta, de los animales muertos o agonizantes, de la vegetación moribunda. De la observación del paisaje y de los objetos y seres que contiene surge la notación de los movimientos, como prueba de la creencia en la productividad que la propia realidad tiene de revelar, sólo con su existencia y presentación fenomenal, la historicidad y la significancia.

¿Cuál sería, entonces, el sentido de anotar (registrar, archivar) los movimientos inútiles que conforman una tradición, destacando la figura de Fabiano que, con la

“cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita y para a esquerda. Eses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário” (RAMOS, 2002, p. 17).

El hombre animalizado, un bicho, el vaquero, “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (RAMOS, 2002, p. 19). Los movimientos del hombre se asimilan al del animal:

“Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos y não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pedia para um

lado, para o outro lado, cambaio, torto y feio”
(RAMOS, 2002, p. 19 y 20).

El hombre, asimilado a la naturaleza animal y vegetal; la performance cultural ancestral, pasa de generación a generación, se revela en los movimientos en el lugar, en el espacio, uno explicando al otro, y todo conformando el escenario del hambre, de la pobreza, de lo torcido, de lo feo, de lo mísero.

Saerianas

El narrador de *El limonero real*, de Juan José Saer, se somete al trabajo de la notación de los mínimos pormenores del ambiente y de los personajes de la historia que relata. Wenceslao y su mujer, en el medio de la nada (una nada que de a poco el lector irá identificando con una isla del río Paraná), desarrollan sus coreografías cotidianas insertados en un paisaje descrito con meticulosidad, cercando un misterio de muerte, alrededor de un él ya muerto, un vacío que apenas se insinúa al inicio, pero que insidiosamente va revelándose esencial a medida que avanza la narrativa. Se nota que el desarrollar de la descripción a través de la notación de los movimientos es una decodificación al contrario: se trata no de mostrar lo obvio (porque en ese caso, ¿para qué evidenciarlo?), sino de hacer ver lo que aún no fue visto, lo que está delante de los ojos y nadie ve. Los personajes están de luto y la mujer le cose bandas negras a la ropa, aunque el tiempo del luto ya haya pasado. La mujer está presa en la red melancólica de la pérdida y escribe su dolor con el gesto de la costura:

“–Estoy de luto– dice ella.

–Ya te he dicho que ha pasado el tiempo del luto– dice Wenceslao.

–Para mí no– dice ella” (SAER, 1996, p. 21).

La imagen de la neblina se vuelve, para el lector, un elemento iluminador de los propósitos del narrador, que crea una perspectiva espacial y geográfica que permite la expansión de los procesos emocionales de los personajes y que anula el flujo secuencial de la narrativa, dejando lugar para un narrar en simultaneidad y anacronismo permanente. La neblina impide la visibilidad y sirve para descortinar los procedimientos. Véase el siguiente pasaje del mismo texto: los dos personajes –él y ella– están conversando en el patio y Wenceslao enciende un cigarrillo, entonces,

“El humo queda detrás suyo, una nube grisácea en el aire inmóvil que nunca termina de disgregarse y

desaparecer, tan evanescente que no proyecta ninguna sombra en el suelo”.

La canoa se ha deslizado el último tramo sin necesidad de los remos (...). La neblina rodea todo, compacta, húmeda y blanca, y ellos dos y la canoa son lo único que se ve” (SAER, 1996, p. 23).

Entre un párrafo y el siguiente, sin solución de continuidad, cambiaron los personajes y el tiempo volvió atrás décadas; ahora Wenceslao es un niño y navega por el río con su padre. Lo más notable en este fragmento es la imagen de la neblina impidiendo la visión y la transformación nebulosa de los personajes y de los tiempos en el mismo espacio y con casi el mismo ritmo, trayectoria y movimientos. Si el espacio se va conformando a partir de la mirada del narrador en combinación con las miradas de los personajes y sus percepciones, la imagen de la dificultad para ver sugiere el trabajo de la escritura y el de la lectura. Este juego de bruma cerrada recuerda las representaciones fundacionales, el discurso religioso de creación del mundo a partir de una materia cenagosa. Se puede observar que el niño, en la neblina cerrada, se siente en un lugar sin anclas, vacío, sin referencias espaciales, y la mirada se fija, concentrada, en el padre que emerge de la neblina y vuelve a ella, sale de la invisibilidad y a ella retorna. El padre dice “vamos a limpiar una parte y nos vamos a mudar de aquí”, y así refuerza la imagen de creación del espacio por la percepción, al mismo tiempo en que aparece algo que, desde el exterior, exige orientación: el padre está “tratando de orientarse” y el niño ve la importancia de eso. El padre avanza un poco, se para, vuelve la cabeza, avanza un paso, estira el brazo, palpa el aire. Esos movimientos, que podrían ser considerados triviales si se los considerara en conjunto con la situación narrada (el niño con el padre) en medio de la ceguera provocada por la neblina, resultan cruciales porque le revelan, al lector, el momento iniciático en la relación padre e hijo: es por primera vez que el muchacho sale a trabajar con el padre, a conocer un mundo en el cual va a tener que vivir (sobrevivir) el resto de su vida. Los animales, el río, todo está en silencio profundo, así como profunda es la invisibilidad que rodea a los objetos de la cultura y de la naturaleza. Es así como la imagen de la construcción a partir del barro es muy clara. Finalmente, en la misma escena, el narrador describe al yacaré que

“muestra su dorso lleno de anfractuosidades verdosas – un verde pétreo, insoportable, planetario – en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es

imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura” (SAER, 1996, p. 29).

Así, la configuración de la naturaleza y de los objetos como signos a ser descifrados se asimila al trabajo de la escritura como decodificación más que simplemente como un modo más de ejercitar un estilo de lenguaje narrativo. Es, sobre todo, una búsqueda de ese código, un esfuerzo por anotar los modos de aparecer de los seres y de los objetos en el mundo y, además, de anotar los movimientos a partir de los cuales esos seres y objetos se orientan y mueven creando un espacio, literalmente, y siendo creados por él. Es eso lo que hace el narrador para volver a la escena inicial de la novela: “Aparece y desaparece y vuelve a aparecer entre los árboles, en el patio trasero. La mañana...” (SAER, 1996, p. 31). Desaparecen entonces, en la escritura, como en la escena descrita, la neblina, el padre y el hijo y vuelve el Wenceslao adulto a caminar sin tropiezos.

El espacio se constituye por los gestos ausentes de la madre que perdió el hijo; el ritmo acompasado de las canoas que, en diferentes tiempos y en un mismo lugar, llevan y traen las pasiones de los humanos, aislados de la existencia en una nada empeñada en dar a luz la vida; el ritmo continuo de la lluvia; la gestualidad contrastante de la juventud y de la vejez. Es la canoa la que crea el río, es el río el que da lugar a la isla, es el limonero real el que da orientación al caos creando el escenario para que los seres desarrollen sus vidas. La muerte del hijo deja a Wenceslao y a su mujer sin identidad, sin referencias, y el comenzar a vivir implica recomenzar a orientarse, saber quiénes son, saber dónde están. “La mirada rebotará como ciega por el lugar familiar, de golpe desconocido...” (SAER, 1996, p. 43).

Como conclusión parcial de este trabajo, que surge de una investigación más amplia sobre el asunto, llamamos la atención para la importancia que las notaciones espaciales adquieren para entender con más propiedad la necesidad que los escritores tienen de encontrar un lenguaje que traduzca, al mismo tiempo, el lugar y el movimiento en el lugar. Como se trata de espacios con herencia colonial, ese lenguaje se articula a una resistencia natural a los modelos heredados de una tradición que ha condenado esos espacios a una representación marcada por la ignorancia de los elementos que hacen la cultura inteligible para sus miembros, y, también, por la condición de narrada y descrita desde afuera, mediante procedimientos y figuras que llevan la marca del presupuesto ideologizado y distante.

Notas

* UFMG/Fapemig

¹ HASSAN, 2005. Lucia habría participado activamente como proveedora de significantes, pero sin servirse de ellos para una construcción propia. Para Lacan, ella y su padre habrían padecido la imposición de la palabra, pero Lucia, por alguna razón, no alcanza la invención, o sea de la escritura, como en el epígrafe encima. Carol Loeb Schloss llega a decir que Lucia participa de un lenguaje silencioso y secreto con su padre, y que a partir de esta "comunicación" ambos construyen lo que llama un hijo espiritual: el *Finnegans Wake*, transliteración de la danza de Lucia, escribiendo con Lucia, contra Lucia – que toma el libro en gestación como gemelo rival – y para Lucia, como sugiere Christine de Boheme Saaf, otra estudiosa de Joyce.

En todo caso, el pasaje de Lucia Joyce por el arte dura poco, no se puede sostener en el eje básicamente narcisista que la liga a su padre. Como afirma Lacan en "Cuestión preliminar...", es una solución precaria...(17). Joyce va en socorro de Lucia con las *lettrines*, letras iluminadas de Pomes Penyeach. El ornamento de las letras joyceanas, "forma menor de arte decorativo", no podrá "substituir la danza"(18). Sin embargo, posibilita a Lucia el pasaje por una actividad artística por la que es recompensada. Por añadidura, ese movimiento la ubica en una genealogía: en el arte de iluminación de letras de Irlanda, en línea directa con el libro medieval de Kells.

² Sobre este tema, trabajé en otros lugares.

³ SVEEMBRO, Jesper, en Cavallo y Chartier, 1999. Citado en Vidal, 2005.

⁴ Rómulo Monte Alto y Melissa Gonçalves Boechat, mis estudiantes de maestría, entre otros, dedicaron sus disertaciones a esos temas. En el site http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/jzadanzaks/jza_danzaks4.html, 1999, se puede encontrar más información sobre el tema Arguedas y las danzas indígenas, en ensayo de Juan Zevallos-Aguilar, 1999.

⁵ Las citas del cuento *La agonía de Rasu-Ñiti* (1976), son de la versión publicada en <http://www.abanico.edu.ar/2005/07/arguedas.rasu.htm>

⁶ No conto explica-se assim: El genio de un dansak' depende de quién vive en él: el "espíritu" de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y "condenados" en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros "malditos" o "extraños", el hakakllo, el chusek' o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas (Arguedas, 1976, versión electrónica).

⁷ RAMOS, 2002, p. 11.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María. «La agonía de Rasu-Ñiti» Obras completas. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1983. <http://www.abanico.edu.ar/2005/07/arguedas.rasu.htm>

ARGUEDAS, José María. [Ayuque Cusipuma, Julián]. «El wamani en 'La agonía de Rasu-Ñiti'». Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Ed. Juan Larco. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 197-208.

ARGUEDAS, José María. Formación de una cultura nacional indoamericana. Selección y prólogo de Angel Rama, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1977.

ARGUEDAS, José María. Indios, mestizos y señores. Lima: Editorial Horizonte, 1987.

BLANCHOT, Maurice. "Nietzsche y La escritura fragmentaria". In: La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1973.

- CAMPOS, Jorge Lucio de. “Erwin Panofsky e a questão da perspectiva”, *Especulo* (Madrid). Año 8, nº 23, junio 2003. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/perspect.html>. 06/09/2005
- CASTRO-KLARÉN, Sara. «Discurso y transformación de los dioses en los Andes». El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy Siglo XVI. Comp. Luis Millones. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990, pp. 407-424.
- CAVALLO, Guglielmo, y Chartier, Roger (eds.). *A History of Reading in the West*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- DALLAL, Alberto. “Danza como lenguaje, danza como expresión: algunas consideraciones teóricas”, en *La danza contra la muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. pp. 41-56.
- FORGUES, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.
- HASAN, Sara Elena. “Lucía Joyce y el psicoanálisis”, *Revista Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura*. nº 21, julho 2005. www.acheronta.org.
- LIENHARD, Martín. “La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas”, *Revista Iberoamericana* 122 (1983): 149-157.
- LIENHARD, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latino americana Editores y Tarea, 1981.
- LOEB, Carol: “Lucia Joyce – To dance in the Wake”. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. Citado en HASAN, 2005.
- MANGUEL, Alberto. *A History of Reading*. New York: Viking, 1996.
- PANOFSKY, Y. *La perspective comme forme symbolique*. (Trad. de Guy Ballangé). Paris: Minuit, 1975. 1ª edición de 1927.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, 2002. 84ª edición.
- ROWE, William et al. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1984.
- SAER, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Alianza, 1996.
- TAYLOR, Diana. *Encenando a memória social: Yuyachkani*. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.
- VIDAL, Raúl. “Sancho lee una carta o El valor de cierto ángulo secreto en la transferencia psicótica”, *Revista Acheronta, Revista de Psicoanálisis y Cultura*. nº 21, julho 2005. www.acheronta.org

Resumen:

Se estudian, en este artículo, formas de diseñar el espacio literario desde la perspectiva del “lugar” y del “movimiento en el lugar” en escritores con fuertes vínculos con, por lo menos, dos tradiciones. Es posible afirmar que cada tradición –y dentro de ellas, cada período histórico– consolida un modo de representación del espacio y, con eso, refleja una visión de mundo particular. La expectativa es encontrar nuevas formas de inteligibilidad de la cultura

a partir de los problemas de figuración. Los tres autores estudiados son latinoamericanos: José María Arguedas es peruano y considerado un escritor bicultural, siendo como fue ligado tanto a las culturas indígenas de su región (aymará y quechua) como a lo que de más moderno presentaba la literatura de América Hispánica en las décadas de 1950 y 1960 (el realismo mágico y el testimonio narrativo); Graciliano Ramos es comúnmente asociado a la tradición literaria brasileña en lo que ésta tiene de occidental y moderna, pero muestra fuertes vínculos con el interior del nordeste brasileño, lo que le presta un perfil ligado a dos aspectos determinantes de la cultura brasileña; Juan José Saer es argentino y ligado, por un lado, a la tradición argentina de los siglos XIX y XX, y, por otro, conectado, por las circunstancias de su exilio (1968 hasta su muerte, en 2005) a Francia y a la cultura europea. De José María Arguedas su cuento “La agonía de Rasu-Ñiti”; de Graciliano Ramos se privilegia aquí su novela *Vidas secas*; de Juan José Saer, su novela *El limonero real*. Los tres textos apuntan, asimismo, a la constitución de un espacio rural, de resistencia cultural tanto a la tecnocracia del espacio urbano como al espacio convencionalizado del paraíso irredento al cual se relacionan, con base en ideologías de dominio, los territorios con herencias coloniales. Un espacio que no tiene una representación consolidada, que parece convocar a descifrar un tipo de código encriptado, a la manera de origen pero que exige también el trabajo de observar y de dar nombre a lo que está creándose al ritmo de la mirada y del movimiento.