

Valles, Verónica

La metáfora como nexo entre la experiencia y el arte : “Los planetas” , de Sergio Chejfec

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Valles, Verónica. “La metáfora como nexo entre la experiencia y el arte: “Los planetas”, de Sergio Chejfec.” Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/la-metafora-como-nexo.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

La metáfora como nexo entre la experiencia y el arte. *Los planetas*, de Sergio Chejfec

Verónica Valles
Universidad Nacional de Córdoba

Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación realizada en la U.N.C., en la Facultad de Lenguas¹, dirigida por la Doctora Silvia Barei, en la que intentamos ver la vinculación de discursos complejos como el del arte o el de los medios con la vida cotidiana. En este caso particular trabajamos con el discurso artístico y, más específicamente, con el de la novela, ya que entendemos que la novela –“zoológico de las prácticas cotidianas”, la llama De Certeau (1990: 231)– es el espacio artístico por excelencia en el cual aparecen narrados, de un modo estético, los hechos cotidianos. Es posible reconocer en los mundos narrativos imaginados por un escritor los mismos lugares que la vida diaria hace perceptibles, aunque esos lugares se hallen más o menos alejados de nuestra cotidianidad, según sea el grado de ficción que la narración proponga.

Siguiendo a Michel de Certeau (1990), lo cotidiano se inventa a partir de acciones, de maneras de hacer, de producciones que los consumidores (dominados) de una cultura realizan continuamente. El hecho de ser consumidores no los hace pasivos o dóciles, por el contrario, estos usuarios producen con aquello que consumen. Esos productos son las prácticas cotidianas, miles de maneras de hacer a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por las técnicas de la producción sociocultural. Para De Certeau las prácticas cotidianas son una especie de antidisciplina, una manera de separarse de lo impuesto, de construir lo particular a partir de la apropiación de lo recibido.

Estas prácticas cotidianas o artes de hacer son habitualmente puestas en relato, es decir, contadas o narradas. Ahora bien, la narrativización de las prácticas es también una manera de hacer, una manera de hacer textual con sus procedimientos y sus tácticas propios; los relatos son en sí mismos una práctica cotidiana. A partir de estas consideraciones podemos reconocer a la novela como un arte de contar las maneras de hacer, como una práctica cotidiana en sí misma, y por lo tanto, como una indisciplina, una trasgresión, una forma de alejarse y transformar el sistema social del que es parte.

Según De Certeau, el funcionamiento de todo arte de hacer –y en consecuencia, del arte de contar– se basa en la regla de la multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios. Esta relación de economía implica la mediación de un conocimiento, que es *memoria*, en el antiguo sentido del término, que indica una presencia en una pluralidad de tiempos y no sólo en el pasado. Esta memoria permanece oculta hasta que se revela en el momento oportuno: la *ocasión*, nudo fundamental, tanto en las prácticas cotidianas como en los relatos de esas prácticas. En la composición de lugar inicial, el mundo de la memoria interviene en el momento oportuno y produce modificaciones en el espacio; por lo tanto, la memoria mediatiza las transformaciones espaciales. La novela –como arte de contar, como práctica cotidiana– aprovecha la ocasión y hace de la memoria el medio para transformar los lugares. Sobre la página en blanco, una práctica, un arte, compone un producto que es la apropiación de lo recibido. Es en esa página donde se produce la transformación: lo que entra en ella, algo legado, relacionado con una tradición y con un tiempo acumulado, se convierte, en la medida en que se aleja y se diferencia de lo exterior y por el aprovechamiento de la ocasión, en un producto, en algo exclusivo, que transforma a su vez aquella realidad a la cual remite, de la que en un primer momento se había distanciado.

Entendemos la novela, entonces, como el arte de hacer que narra las prácticas cotidianas, y esto nos permite adjudicarle prácticamente un valor teórico, una importancia casi científica, ya que hace posible el estudio de esas prácticas. Ahora bien ¿cómo abordamos ese estudio? Considerando con Bajtín que “El lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de sus enunciados” (1990: 251), creemos que la manera de encarar un estudio de lo cotidiano relatado en la novela es a través del lenguaje. Indudablemente, el discurso artístico, situado en un contexto social del que no puede enajenarse, reproduce, reelaborándolo, el discurso de la vida cotidiana. A su vez, creemos que el pasaje de uno a otro discurso puede leerse en el trabajo de las metáforas.

Las metáforas, que se manifiestan en muchos de los lenguajes de nuestra cultura, constituyen un principio estructurador del pensamiento, es

decir que, como dicen Lakoff y Johnson (1998), nuestro sistema conceptual normal está estructurado metafóricamente. Ahora bien, este principio rige tanto el funcionamiento de la mente como el del lenguaje y el de las culturas. En efecto, la metáfora se produce dentro de una comunidad no sólo como marca de estilo personal sino como un modo de producción cultural. Como lo explica Lotman (1993), la retórica no es privativa de los lenguajes artísticos o de los discursos verbales, sino que también es propia de los mecanismos culturales. Las metáforas nos informan acerca de las experiencias que vivimos a diario, por esa razón pueden ser el vehículo para el estudio de las prácticas cotidianas.

El principio metafórico –que rige, como se ha dicho, la mente, el lenguaje y la cultura– funciona, al igual que las maneras de hacer habituales, a través de dos operaciones fundamentales: conserva la información de una tradición cultural (memoria) y al mismo tiempo desarrolla complejos mecanismos de creación (transformación por aprovechamiento de la ocasión). Las metáforas en general responden a los dos mecanismos: conservación y creación. Por una parte, atesoran los datos valiosos para la sociedad; por otra, proponen nuevas miradas de la cultura en la cual se manifiestan.

En una primera parte del trabajo, realizada el año pasado, tomamos para el análisis las novelas *Los años noventa*, de Daniel Link; *De culpa y cargo*, de Mónica Ferrero; *Puertas Adentro*, de Lila Lardone; y *Los planetas*, de Sergio Chejfec, a la que me voy a referir en esta oportunidad. Este año estamos trabajando, entre otras, las novelas *Dos veces junio*, de Martín Kohan, y *Bajo el mismo cielo*, de Silvia Silberstein.

Refiriéndonos a *Los planetas*, podemos decir que la obra vuelve su mirada sobre un tiempo lejano y sobre un hecho puntual que dejó una profunda huella en la cultura (sociedad) argentina: la última dictadura militar y los desaparecidos; se mueve constantemente entre los espacios de memoria-olvido-creación. El texto es por una parte un conservador de la memoria, ya que hace referencia a un hecho fundamental para la vida y la historia del pueblo: golpe-dictadura-desaparición; y por otra parte, se convierte en un dispositivo pensante: transformador de la cultura y generador de nuevos sentidos, ya que ofrece una nueva mirada sobre esa realidad.

Los hechos a los que se aproxima la novela son de por sí oscuros y resbalosos (innombrables), consecuentemente, la obra presenta de manera compleja un mundo cotidiano y familiar que deja de serlo frente a la manifestación de lo extraño y lo perverso: la desaparición, que excede a la muerte.

Toda la obra es una gran metáfora, en el sentido de que es, o más bien, trabaja, con un lenguaje extraño, de una forma indirecta, con ecuaciones enigmáticas, paradojas e incógnitas, que son el modo que el autor ha elegido para nombrar lo innombrable –parafraseando a Fernando Reati (1992)–, para referirse a hechos de nuestra historia que aún hoy no pueden ser expresados con palabras y a una condición que todavía no encuentra una adecuada traducción: la del desaparecido. Esta novela es un sistema metafórico que transmite distintos modos de pensar y percibir la realidad y presenta la posibilidad de lecturas múltiples.

Las metáforas referidas al *espacio* y al *tiempo* (que determinan la realidad textual), al *otro* (como diferente, como posibilidad de ser uno mismo) y al *cuerpo* (como lugar) se aúnan para crear una atmósfera abrumadora que impregna toda la obra y que intenta transmitir lo que supone la pérdida incierta de un ser querido. El *espacio* vacío, el *tiempo* dilatado y el *cuerpo ausente* se unen en la figura del desaparecido, que a su vez genera en el protagonista el deseo de ser el *otro*.

La noción de espacio y lo espacial se vuelve fundamental en la novela. Todo es medido y analizado a partir de una concepción territorial y muchas de las metáforas utilizadas tienen que ver con el espacio. Ocurre, como señala Lotman, que el lenguaje de las relaciones espaciales es una construcción ideológica, y como tal, es uno de los medios de interpretación de la realidad. Desde el epígrafe, que señala el inicio del espacio textual o, mejor aún, desde el título hasta la definición de la amistad de los protagonistas (una amistad “territorial”), el espacio impregna el lenguaje de la novela y por lo tanto se transforma en modelizador del mundo.

En el epígrafe –“Del conjunto de países invisibles el presente es el más extenso”– se pone de manifiesto cómo relaciones lingüísticas espaciales sirven para la construcción de modelos no espaciales. La noción temporal “presente” es adjetivada mediante un calificativo espacial: extenso. Además, el “presente”

es uno de los *países* (es un espacio) invisibles. En el capítulo denominado FINAL, el autor vuelve sobre esta cita y la explica, dándole sentido y relacionándola con el contenido de la novela, logrando así dar una clausura a lo plural del texto. Lo plurisignificativo converge en este final y en esta afirmación, que fue la que dio comienzo al espacio textual. En este final el narrador explica:

“Habitamos diversos países a la vez, de una transparencia tan cristalina que los hace *invisibles*, pero nunca el más luminoso. Y *la actualidad es la condena más extensa*, la que más dura. Desde la ausencia de M no sólo yo, también varios otros residimos en un *presente plano, desagregado* de la realidad, *dentro de un territorio* cuyas fronteras si existen son imprecisas, dependen de nuestros movimientos, y donde sin embargo la quietud es la única alternativa adecuada” (p.128).

Vemos cómo se utilizan nociones espaciales para determinar un momento: un tiempo llano y transparente, extenso, que es el resultado de una época oscura y temible que sumió a los argentinos en este “territorio” de fronteras inciertas. La idea de transparencia hace referencia a la no-visibilidad, es una idea contradictoria a lo físico, que se supone opaco; pero en este caso, como quedará plasmado en el resto de la novela, la transparencia hace alusión al desaparecido, ya que es una asimilación con la ausencia. Lo transparente es lo ausente.

El narrador define su amistad con M como una amistad “territorial”, determinada por el espacio y el territorio, por las órbitas de los planetas –ellos dos–, que se entrecruzan y se influyen. La concibe como aquella en la que lo esencial es la huella en el fango, la impronta que deja, la marca de uno en el otro, más allá y a pesar de la distancia; entonces el territorio se transforma en algo secundario, inabarcable, porque la distancia ya no importa. Y aquí la noción de espacio se mezcla con lo temporal, ya que el territorio se manifiesta como demora, como pasado o como presente; la distancia –noción espacial–, se transforma en una categoría temporal.

Y así como el espacio se desvanece, el tiempo también se dispersa, se dilata. Aparece la noción del tiempo como algo que fluye y, ante la cotidianidad cercenada por la desaparición del amigo, el narrador siente que ese tiempo se disgrega, se esfuma: “Salí a la calle y el orden habitual me resultó doloroso (...) Todo se dilataba, el tiempo adquiriría una duración intolerable, refractaria a cualquier medida (...) había otro tiempo que se me escapaba.” (p.35)

Hay en la obra una “gradación” de espacios, que va desde lo más inconmensurable a lo más limitado, desde lo más abierto a lo más cerrado, desde lo más universal a lo más particular. Así, aparecen: el Universo, la ciudad, el barrio (dentro de él, las vías), la casa, la habitación, el cuerpo. A partir de la metáfora que atraviesa la novela –“las personas son planetas”, es decir, pueblan el universo y sus trayectorias están definidas en el Espacio–, el *espacio exterior* se presenta como esencial en el texto (planetas, órbitas, recorridos, constelaciones, etc.); la concretización de ese universo absoluto y extenso es la ciudad: Buenos Aires y su geografía determinan mucho de la vida de los personajes: “... ambos parecíamos sostener la ciudad sobre las líneas transparentes que conectaban a nuestros cuerpos en movimiento.” (p. 147). Dentro de esa ciudad, la vida cotidiana se desenvuelve en el barrio, determinado por la presencia de “la vía”, lugar que es a la vez espacio y frontera: “El planeta dividido por el ferrocarril San Martín...” (p. 74). Luego la casa de M y, en particular, su habitación, que servirá como espacio-puente entre dos niveles de narración. La casa estaba en el “corazón profundo de la manzana” (p.27). Y finalmente, un *micro espacio*, el *lugar* de cada uno en este mundo: el cuerpo, que aparece como categoría negativa en el caso de los desaparecidos: “...al no haber lugar alguno donde asignar su presencia...” (p. 125); “La falta de lugar, pensé, la ausencia de espacio donde esté el pobre cuerpo de M” (p. 131).

El cuerpo constituye una categoría fundamental de estudio en la novela que analizamos, ya que representa una metonimia de una cuestión social, la pérdida del cuerpo “desaparecido” se transmuta en hecho de lenguaje. En el caso de los desaparecidos, el cuerpo instauro la incógnita, el enigma y se manifiesta como condición negativa. Además de las metáforas referidas al cuerpo como lugar, hay en la novela otras, que tienen que ver con las huellas dejadas por éste en el mundo: “...ir perdiéndole el rastro a la huellas de M.” (p. 225); el cuerpo transparente: “...M se diluía.” (p. 172); “...una nostalgia cada vez más diluida, el eco de una presencia paulatinamente más delgada.” (p. 226); el cuerpo desaparecido: “... era como buscar una aguja en un pajar...” (p. 143); “...no queremos gritar, sino borrarlos, desaparecer, morir.” (p. 126); además de algunas alusiones al cuerpo detenido o encarcelado, y los usos físicos del cuerpo: la sexualidad y la violencia.

El problema de la otredad está fuertemente vinculado al de la identidad, ya que ésta —que siempre supone un rasgo de permanencia e invariabilidad—, implica, por oposición, lo plural y lo múltiple; y lo que da la posibilidad de esa variación es la existencia de los otros. Se podría decir que la novela que analizamos es la búsqueda de una identidad, la del narrador, que quiere “armarse” a sí mismo a partir de la reconstrucción del recuerdo de M y de su amistad con él. El propósito de su escritura tal vez sea “divulgar algo de su historia [la de M]” (p. 115), como señala él mismo, pero en realidad lo que parece buscar, aunque no lo declare, es recomponer fragmentos de su propia vida, que en esta geografía ha sido marcada por el abuso y la injusticia: el exceso.

Ante la violencia brutal, que provoca una pérdida de la confianza en la unidad del *yo*, se produce un interés por el *otro*. El *yo* deja de ser el centro para orientarse hacia el *otro*, en el que intenta descubrir las claves de la ruptura. El descubrimiento de la alteridad significa una forma de autodescubrimiento y una posibilidad de reconstruir la subjetividad dividida. En el caso de *Los planetas*, el *yo* es el narrador en primera persona, de quien no hay rostro, no hay nombre, no hay descripción física, lo que aumenta la idea de una identidad difusa; el *otro* es su amigo del alma, M, con quien se asimila hasta desear confundirse. La alteridad aparece entonces como parte de sí mismo y como extrañamente apetecible, como sujeto de deseo; pero en otras ocasiones se manifiesta en su forma de narrarse en tercera persona, o en lo raro y diferente: “El espacio, (...) esa ciudad habitual donde nuestra identidad recíproca se ponía de manifiesto” (p.105); “Los judíos son como Sergio y Miguel, que creen que el otro es sí mismo” (p. 59); “La relación entre M y el otro se apoyaba en un tiempo mutuo...” (p. 45).

El autor narra desde un presente —que por mínimas referencias (en la novela y en la biografía de Chejfec) podemos identificar como casi veinte años después de los acontecimientos y en Caracas—, los hechos ocurridos en aquel pasado tormentoso, y ofrece una nueva visión de aquella realidad: “...una forma del horror, no derivada de lo espantoso sino de la confusión.” (p. 101). Lo que se destaca en esta mirada actual es la idea del silencio y el olvido. El escritor levanta su voz a modo de queja, en contra de ese mutismo y esa

quietud, privilegiando la memoria de aquel tiempo y la de su amigo desaparecido.

Desde este presente el autor caracteriza al pueblo argentino y lo condena, lo acusa por ese silencio irresponsable, palpable, en el que se sumió toda la sociedad a partir del golpe de Estado, y por el olvido que se instaló como una constante: “Más palpable, era el triste silencio ... ” (p. 22); “Ese pacto entre ausencia y realidad, hecho con nadie y entre todos ...” (p. 42); “... el exceso nos quita el habla: no queremos gritar, sino borrarlos, desaparecer, morir” (p. 126).

En síntesis, después de haber trabajado las metáforas referidas al espacio y el tiempo, al otro y al cuerpo en un texto artístico, podemos ver que tal vez aquellas vivencias de la vida cotidiana que de por sí no son racionales, como la que refleja la novela, no puedan ser expresadas de una manera que no sea metafórica. Así, encontramos metáforas que intentan dar cuenta de la experiencia vivida de un modo figurado e indirecto. Al mismo tiempo la construcción de estas imágenes no es imparcial: el sistema metafórico modeliza la realidad en tanto transmite modos de pensar y de percibirla. En la novela que nos ocupa puede verse en las metáforas la subjetividad del autor frente a la experiencia narrada. Al mismo tiempo podemos ver cómo metáforas que usamos cotidianamente para referirnos a asuntos corrientes son transferidas al arte e incorporadas a un nuevo mensaje en el cual actúan de una manera no esperada. Por una parte, remiten a su contexto original, pero por otra se modifican y se llenan de nuevas significaciones: “en el corazón profundo de la manzana” (p. 27), “pasa el tiempo tan veloz” (p.114) “le perdí el rastro” (p. 113), “buscar una aguja en un pajar” (p. 143); todas metáforas de uso sumamente habitual en nuestra cultura, que aparecen en la novela como frontera entre lo cotidiano y lo artístico.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail. 1990. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México: S. XXI.
- BAREI, Silvia; ARIZA, Julio; VALLES, Verónica et al. 2002. "El funcionamiento de la metáfora en los sistemas culturales complejos", en Revista *Bitácora*. Año 1, N° 10. Córdoba: Facultad de Lenguas. U.N.C.
- CHEJFEC, Sergio. 1999. *Los Planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- DE CERTEAU, Michel. [1990] 1996. *La invención de lo cotidiano. 1-Artes de Hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. 1998. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Juri. 1993. "La retórica", en Revista *Escritos*, N° 9. México: Universidad de Puebla.
- . 1995. *La semiosfera I*. Valencia: Ed. Frónesis-Cátedra.
- REATI, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa.

¹ "Manifestaciones del lenguaje en los sistemas culturales complejos. La construcción de las metáforas en el discurso cotidiano, el arte y los medios de comunicación". U.N.C. Facultad de Lenguas, Centro de Investigaciones Lingüísticas.