

ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES



CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Jornada

LA CONCEPCIÓN DE LO MONSTRUOSO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y SU ECO EN EL MUNDO MODERNO

**VIERNES 27 DE SEPTIEMBRE DE 2019
A LAS 17:00 HS**

AVENIDA ALVEAR 1711 3° (C1014AAE) BUENOS AIRES 4811-3066
INFO@CIENCIAS.ORG.AR WWW.CIENCIAS.ORG.AR

Buenos Aires, septiembre de 2019

El CENTRO DE ESTUDIOS del IMAGINARIO de la ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES, Jornada sobre:

“La concepción de lo monstruoso en la Antigüedad clásica y su eco en el mundo moderno”.

Participaron del acto la **doctora Graciela C. Sarti** (UBA) quien disertó sobre:

“Ecos de Erictonio. Referencias míticas en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes”, la lic. Mónica Gruber (UBA), sobre **“Reflexiones en torno a la figura del vampiro: Nosferatu de R. W. Murnau a E. E. Mehrige”**. Tras una pausa, lo hicieron la **doctora Claudia Mársico** (UBA y UNSAM) sobre **“Entre el abandono de Yolao y la Hidra: los monstruos del Eutidemo de Platón”** y la **Mgtra. Patricia Calabrese** (UBA) sobre **“¿Qué muestran los monstruos de Berni?”**.

Dr. Hugo F. Bauzá

ACADÉMICO DIRECTOR

Bauzá, Hugo Francisco

La concepción de lo monstruoso en la antigüedad clásica y su eco en el mundo moderno / Hugo Francisco Bauzá ; compilado por Hugo Francisco Bauzá. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2020.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y
online ISBN 978-987-537-
160-6

Dirección postal

Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
Av. Alvear 1711, 3° Piso – C1014AAE – CABA – República
Argentina

info@ciencias.org.ar

www.ciencias.org.ar

ISBN: 978-987-537-160-6

© **Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires**
Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
Queda hecho el depósito que prevé la ley 11723.

ECOS DE ERICTONIO. REFERENCIAS MÍTICAS EN UNA FAMILIA LEJANA DE CARLOS FUENTES

GRACIELA C. SARTI

Dentro del conjunto de seres teriomórficos –es decir, aquellos donde se mezclan lo animal y lo humano-, Erictonio es una de las figuras mitológicas más extrañas. Niño con cuerpo de serpiente o de doble serpiente en varias de sus versiones, en el mundo clásico comparte con otras figuras menos conocidas, Sosípolis de Elis, Ofeltes de Nemea y Yamos de Olimpia, esa condición de niñez vinculada a la forma de la sierpe. Solo que en el caso de estos últimos se produce una muerte temprana ligada a un tabú, mientras que la carrera de Erictonio, como se verá, es más exitosa.¹ También comparte con el dios Pan, los centauros, los sátiros y las sirenas ese carácter de doble naturaleza, cabeza y torso humanos y parte baja del cuerpo animal, cosa de por sí harto significativa. Pero se destaca por notas especiales relativas a su progenie y su misterio. No tiene tal cantidad de reformulaciones moderno-contemporáneas como sus pares de similar naturaleza, sátiros, centauros o sirenas. Sin embargo, se puede encontrar su eco en un ejemplo literario bastante reciente.

Comencemos por dos citas. La primera, correspondiente a los mitos clásicos:

Atenea, (...) lo metió en una cesta y se lo confió a Pándroso, la hija de Cécrope, prohibiéndole que la abriera. Pero las hermanas de Pándroso la abrieron por curiosidad y vieron una serpiente enroscada en la criatura. Y según dicen algunos, fueron aniquiladas por la serpiente, según otros se volvieron locas por la cólera de Atenea y se arrojaron ellas mismas desde la acrópolis.” (Apolodoro, *Bib.* III, 189-190);

La segunda, surgida de la novelística latinoamericana contemporánea:

Conocía el interior del Citroën; después de todo, era su auto. Pero esa cueva maloliente, transformada en el curso de tres días y tres noches en un depósito de hierbas podridas, temperaturas turbias y restos de cosas no era, [...] más que una jugarreta monumental, una travesura terrible de los niños [...]

Los vio. André, desnudo, [...] liso como un efebo de Donatello del cuello a la cintura, antes de que una selva hirsuta se apoderase de sus pies, sus piernas

¹ Al respecto, remito al trabajo de Diana Rodríguez Pérez, contrastando estas cuatro figuras en relación con el tabú de tocar la tierra y la amenaza de la muerte por ataque de una serpiente, o la transformación en una serpiente (2010).

y su vientre enmarañados como culebras ensortijadas de arañas. / Branly quiso taparse los ojos. (Fuentes, Carlos, *Una familia lejana*, 1980, 136-137)

Entre uno y otro texto hay casi dos milenios de distancia. Si pensamos en las fuentes más antiguas del mito esbozado en la llamada *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, tal distancia podría volverse bastante mayor. Sin embargo el mito antiguo y el texto contemporáneo comparten algunas notas señaladas: se trata de figuras de niños envueltos en un misterio que no debería ser develado y cuya visión causa espanto. La serpiente es un atributo importante: de hecho, en la versión del gramático Higino, en el siglo I de nuestra era, ese niño ha de tener cuerpo de serpiente. Pero además comparten algo más profundo que tratará de plantearse en este trabajo: el carácter de incompleto, de búsqueda del ser, y la omisión del principio femenino. Claro está que remitiendo a contextos de lo más alejados, que hacen de la novela del mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) un potente acto de resignificación.

Orígenes, desarrollo y significado del mito

Erictonio es nacido de los amores irrealizados de Hefesto por Atenea. El dios herrero intenta violar a la diosa virgen. Pero no lo consigue:

Atenea se presentó a Hefesto porque quería que le fabricase unas armas. Como había sido abandonado por Afrodita, cayó en deseo de Atenea, y empezó a perseguirla, pero ella escapaba. Cuando por fin logró acercarse con mucha dificultad (pues era cojo), intentó unirse con ella, que como era casta y virgen, no lo consintió. Pero aquel derramó el semen en la pierna de la diosa, que se lo limpió asqueada con un copo de lana y lo arrojó al suelo; huyó luego y del germen caído en la tierra nació Erictonio. Atenea, sin embargo a escondidas de los demás dioses lo crió y quiso hacerlo inmortal (Apolodoro *Bib.* III, 187-191)

Como bien sabemos desde Lévi-Strauss, la verdad del mito está en la sumatoria de todas sus variantes. Tomemos algunas las más citadas dentro de la literatura antigua. En la mención de Eurípides, en el prólogo de *Ion*, Erictonio ha sido abandonado en una cesta y Atenea lo deja bajo el cuidado de dos serpientes. En Apolodoro, quien tendría cuerpo de serpiente es Cécrope, el padre de las tres vírgenes destinadas a cuidarlo y que mueren tras la visión fatal. También es Cécrope el anguipedo en la versión de Ovidio, del Libro II de *Metamorfosis*: llama a Erictonio “prole sin madre creada”, nombra la cesta de mimbre y a las tres

hermanas, “del geminado Cécrope nacidas”, menciona la imposición del secreto y el descubrimiento: “miedosa llama sola a sus hermanas/ Áglauros y los nudos con su mano separa, y dentro/ al pequeño ven y, al lado tendido, un dragón” (*Met. II*, vv. 552-561). En cualquiera de los casos se reiteran los mitemas de la cesta –el lugar oculto-, la imposición de un secreto, la punición por la violación de ese secreto, y la presencia de las serpientes, ya en su cuerpo, ya rodeándolo.



Gea entrega a Erichonion a Atenea,
Kylix ca. 440 a. C.
Antikensammlung, Berlín



Lekitho ático de figuras rojas.
Basel, Antikenmuseum

La pintura de vasos y el relieve lo han retratado de diversas formas. A veces como niño completo –por caso un *kylix* de figuras rojas de mediados del siglo V, en Berlín-, ya como lisa y llana serpiente –el ejemplo de un *lekitho* de figuras rojas en Basel-. De su nombre ya Higino postulaba que se produce en el encuentro entre *eris*, la lucha entre los dos dioses, y *chthón*, lo relativo a la tierra (*Astronómica II*, 13, 1). En otras versiones su nombre deviene de la sumatoria entre *eríon*, la lana con la que se ha limpiado la diosa, y lo ctónico (Harrauer y Hunger). En cualquiera de los casos se lo asimila con Erecteo, ya como su padre, ya como otra forma de sí mismo, y se transforma en rey y héroe fundador de Atenas y de los ritos de la diosa.

Y si bien no alcanza la inmortalidad, cosa que en la lente de Rodríguez Pérez tiene que ver con la violación del secreto y la prohibición de tocar el suelo (2010), resulta clave en el contexto de la mitología ática como afirmación de la autoctonía. Así lo entiende Nicole Loreaux, quien ve en su historia un mito de la ciudad y sus orígenes: “los esquemas míticos, que prevalecen desde siempre al tiempo que se actualizan constantemente, legitiman y remodelan la experiencia cívica”; y lo que ofrece el mito de Erictonio es “un lenguaje para hablar la ciudad” ya que le ha dado nombre (los atenienses son el pueblo de Erecteo) y un tiempo fundacional: “la época de transición en que, sobre la tierra apenas civilizada, el único rey es un ser doble y el tiempo humano de la criatura autóctona fundará las Panateneas”. Erictonio es un rey nacido de la propia Tierra y puesto por Atenea a la cabeza de la ciudad (Loreaux, 2017, 43-51). Se trata de un mito fundante no de la raza humana sino “destinado por entero a enunciar la singularidad de Atenas y de sus *ándres*” (Loreaux, 44).

A estas incuestionables aproximaciones se pueden sumar otras. Si, como propuso Hegel para la figura de la esfinge, “la cabeza humana que se separa del cuerpo configura el espíritu que comienza a elevarse del elemento natural, a emanciparse de él y observar más libremente alrededor” (en Teyssedre, 93), en los seres teriomórficos como Erictonio la parte inferior animal parece más bien reivindicar el vínculo ante todo con las funciones fisiológicas y de reproducción. En el caso de Erictonio, también con la tierra, elemento del que en la mitología griega la serpiente es atributo constante. A la autoctonía se suma la bestialidad, que se une al espanto, ante todo femenino. Sobre todo para la tradición posterior que, si bien no brinda versiones literarias renovadas del mito, sí ofrece cierta cantidad de versiones plásticas. Particularmente el momento del descubrimiento del niño por las hijas de Cécrope, es tomado por Rubens, por Jordaens, y por ilustradores de las *Metamorfosis*, tal el caso de la edición de Amberes de 1595 y del grabado de Antonio Tempesta de 1606.² Algunas de estas imágenes revelan la importancia del mitema del secreto ocultado a las mujeres y el espanto posterior, con sus costados relativos al elemento fálico y al miedo a la sexualidad, no exento de alguna nota risueña. Otras, las imágenes barrocas –como el ejemplo de Rubens, los dos de Jordaens, el de Willem Van Herp “el viejo” y el anónimo de siglo XVII del Museo de

² Tendríamos que dejar aparte de toda consideración iconográfica del desarrollo de esta figura en la pintura occidental, la bella miniatura de los hermanos de Limbourg sobre *La Caída y la Expulsión del Paraíso*. Allí la serpiente del Paraíso con torso y cabeza femeninos remite a otras fuentes mesopotámicas. y, obviamente, judeo cristianas. Según opinión fundada podría ser una peculiar imagen angüpeda de Lilith (Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004).

Bellas Artes de La Coruña, se presentan por el contrario eróticas y hacen del tema un recurso para tematizar el descubrimiento del deseo.



Las hijas de Cécrope y Erictonio dentro de la cesta

Ilustración de las *Metamorfosis*, Libro II, Amberes, 1595



Peter Paul Rubens, *El descubrimiento de Erictonio*, óleo sobre lienzo, 1616 ca., 218 x 317 cm. The Princely Collection, Lichtenstein

Cualquiera sea el caso, y más allá de estos desarrollos plásticos, Erictonio no deja de ser un niño no concebido por madre, adoptivo y protegido de la diosa nacida también sin madre: parece excluir tajantemente lo femenino, ante lo que se revela como misterio. En su carácter bestialico late una condición de no completo, de hecho a medias a partir de un coito fallido que la novela objeto de este trabajo va a retomar; en verdad podríamos plantearnos que al políticamente encumbrado Erictonio, le falta una buena mitad.

Una familia lejana (1980) de Carlos Fuentes

La presencia de lo mítico en la literatura Carlos Fuentes ya ha sido largamente trabajada, sobre todo haciendo hincapié en sus referencias precolombinas –Quetzalcóatl, Xipe-Totec entre muchos otros-. También su constante preocupación por el encuentro y choque entre la cultura europea y el mundo americano, del que esta novela es un excelente ejemplo. “La trayectoria de Carlos Fuentes a lo largo de tres décadas de producción literaria revela, como una de sus constantes, la convicción de que México debe integrar sus componentes indígenas y europeos, sus raíces históricas y su modernidad, y elaborar con lo mejor y más perdurable de ellos su propia y auténtica cultura” (Filler, 1984, 476). Para el caso que nos ocupa, en la novela *Una familia lejana* publicada en 1980 a un tiempo por editorial Era en México y por Brughera en España,³ ese eje vertebrador se intersecará con otros, caros al autor: los temas del androginismo, el espejo de identidad y el tiempo circular e infinito (Ramírez Mattei, 1990-91, 243-244); también, con múltiples referencias literarias: a Lautréamont, Lamartine, Balzac, el cubano José María Heredia, entre otros y, muy señaladamente, Alejandro Dumas, particularmente el Dumas de *El hombre de la máscara de hierro*.

En apretada síntesis -si es que esto es posible dada la frondosidad del material narrativo, hecho de relatos dentro de relatos, de espejos y ecos entre personajes-: la novela, en primera persona, es ante todo crónica de un largo diálogo en un exclusivo club de París -el Automobile frente a la Place de la Concorde-, donde un narrador primero, testigo, recoge la alucinada experiencia de un narrador segundo quien a su vez convoca otros relatos de los que ha sido testigo y partícipe. El primer narrador no es otro que el propio Fuentes, cosa de la que se dan señales

³ La novela está dedicada “A mi amigo Luis Buñuel en sus ochenta años”.

constantes a lo largo del texto, hasta las menciones concretas cercanas al final, menciones donde queda involucrado en la historia: “Fuentes [...] Usted teme ser el narrador de esta novela....” (213).

Lo narrado es, en primera instancia, la extraña historia del anciano conde Branly, en su encuentro con dos personajes mexicanos: el arqueólogo Hugo Heredia y su hijo púber, Víctor, descrito con rasgos aindiados, negro pelo lacio y ojos azules. Un primer encuentro se produce en las ruinas de Xochicalco, donde Branly salva al niño de despeñarse mientras este corre abstraído con un objeto peculiar encontrado en la ruina, objeto que oculta en sus manos y no permite sea visto. A ese primer encuentro sigue otro, más extenso, ahora en la exquisita residencia de Branly en París, donde padre e hijo se alojan, debido a un viaje académico del arqueólogo. Allí se revelan extrañas circunstancias de ambos mexicanos: en la historia familiar, el temor a un posible accidente de avión que dejara huérfanos a los niños ha generado por cierto tiempo que la familia se divina, un hijo varón, Antonio, viaja con la madre y Víctor con el padre. Pocos años atrás ese temido accidente se ha producido y han muerto Antonio y su madre francesa, Lucie. Desde entonces los sobrevivientes viajan juntos y desarrollan un peculiar juego: en cada sitio que visitan buscan sus homónimos en la guía telefónica y se contactan con ellos. “Gana” quien encuentra al suyo.

En esta ocasión es Víctor quien encuentra su “par”. Una voz áspera y maleducada en el teléfono y una dirección en las afueras: la finca de Clos de Renard donde se desarrollarán los acontecimientos más extraños de la novela. Allí concurren el joven y Branly —el padre está muy ocupado—; allí queda Branly atrapado por varios días tras un pequeño accidente con su auto, mientras es mal atendido por su grosero anfitrión, el Víctor Heredia francés. El anciano caballero, desde la soledad del cuarto donde lo han confinado, se ve asediado por extraños signos. Entre otros: la espesa capa de hojas secas en la arbolada vía de acceso, hojas que no se explican sobre el fin del verano y frente a las que ha sentido auténtico ahogo; la visión de dos anomalías en el geométrico jardín francés que observa desde su ventana: la falta de la presencia de agua, una fuente, o algún estanque, pero más importante aún, la existencia de un corte en el terreno, una suerte de “herida” que lo atraviesa; los sueños premonitorios del cumplimiento respecto de sus temores por el joven Víctor Heredia, el mexicano; los recuerdos de niñez, del Parc Monceau donde ha cometido el “crimen” de rechazar a otro niño

solitario y recluso a quien, tal vez, debió haber abrazado; la presencia de un fantasma femenino venido de otra época -luego se revelará que salido una pintura-, personaje que aparece, aun en el retrato pictórico, tapándose el rostro con las manos, y que según el relato del francés sería su propia madre adoptiva: cosa que desafía toda cronología posible, ya que se trata de otra francesa, la bella “mamasel” Lange, llevada al Caribe a comienzos del siglo XIX, casada con un criollo inescrupuloso y prostituida en la vejez –otro relato estremecedor que Branly no quisiera recibir-. Otra fuente de sus desasosiegos son los retazos de conversaciones que pesca desde la ventana, entre el niño Víctor y otro niño, André, hijo del Heredia francés, a quien apenas puede entrever. En esas conversaciones se traza un pacto de unidad entre los púberes.

Finalmente sus criados acuden a buscarlo pero actúan de modo sospechoso y con prisas. En esa circunstancia, se produce la revelación, de la cual citamos en el comienzo apenas un fragmento. Atravesando con decisión la herida en el terreno del jardín, herida que simboliza claramente un corte en el tiempo histórico, una vuelta atrás en la temporalidad, Branly descubre a los adolescentes en el acto de una cópula que es tanto sexual como ontológica. La monstruosidad de André y el acto de entrega de Víctor lo impulsan a detenerlos: “Branly gruñó desde una entraña vieja y ronca”. Intenta separar los cuerpos pero sobre todo las manos: las dos mitades de un objeto brillante que “se unieron como metal fundido a otro; las manos eran como la forja ardiente que derrite y hermana los metales”; pero se quema ante esa cosa que es a un tiempo “hielo y llama”. Aun intenta levantar el bastón y descargarlo “sobre los cuartos traseros del monstruoso André, que en la postura del macho le daba la espalda a Branly pero volteaba el rostro para reír y guiñar los ojos claros”. Solo la mirada de entrega y piedad de Víctor lo detiene, “la infinita solicitud de compasión y comprensión [...], la gratitud de una despedida gemela de la muerte” (137). Entre la piedad y el terror, Branly murmura: “Dios mío, que no crezcan nunca; su misterio será juzgado ingenuidad o crimen” (138).

Todavía le resta a la estancia en Clos de Renard un enfrentamiento con el Heredia francés adulto, quien defiende a su hijo de la acusación de monstruosidad: “es un ángel, es un ángel” (145). Y, más adelante: “Cuesta fabricar un niño [...] ¿No lo vio abajo? No está bien terminado, pobrecito. Las piernas, el vientre. Mal acabado, digo. Cuesta mucho” (148). También le informa que ya no debe buscar a Víctor ni a André, no los reconocerá, ahora son otro, un nuevo ser. Porque André

debió ser hijo de aquella mademoiselle Lange y su esposo criollo y ahora lo es: “ya no pertenece a tu tiempo sino al mío, y ahora tiene al compañero que yo no tuve” (150). Fantasma que ha atravesado los tiempos buscando ser, Víctor Heredia el francés es también, André, y el niño negado del Parc Monceau. Obliga al anciano conde a asomarse a un montacargas que es ventana al infinito de tiempo y espacio: “como la carne interior de un calamar mojado y blando, resbaloso y babeante, una pura textura sin color ni ubicación” (150), una suerte de magma primigenio y revulsivo.

Branly se retira de una mansión que ahora ha perdido la herida del jardín y las inexplicables hojas secas. Llegados a este punto, a la novela le restan aun setenta páginas que verán la duplicación del relato con un nuevo punto de vista: el del mexicano Hugo Heredia, en verdad conocedor de lo que se tramaba y “entregador” de su hijo. Allí se nos aporta otro dato esclarecedor: el objeto mágico de la unión, anteriormente había sido encontrado y partido por el joven Víctor. Su aparición el día en que se conocieran en Xochicalco, era en realidad el encuentro de una primera mitad que reclamaba su otra mitad perdida.

Aun habrá un desenlace respecto de la aparición del agua, en la piscina del Club Automobile, piscina que se vuelve mar encrespado del que Fuentes salva a su viejo amigo. También, el declinar posterior de Branly ahora acechado por ese difuso fantasma femenino que a un tiempo es mademoiselle Lange y Lucie, dos francesas trasplantadas a América buscando encarnar en algún lugar de la historia.

Por sobre la multiplicidad de los relatos, planea la verdadera maldición: “Pero ahora la narración ha concluido y usted se ha convertido, sin que yo se lo pidiese, en el nuevo narrador de cuanto le he dicho” (163). Pero desde la lente de Fuentes, hay temor y rechazo: “no quería ser el que sabía, [...], el que recibe el regalo del diablo [...] No quería ser el narrador” (199). Un narrador que no quiere ser Heredia, condenado a “dar voz a un universo insoportable de duros suspiros, lenguas extrañas y horribles jergas, acentos de rabia y campos de miseria cenicienta bajo un cielo viudo de estrellas” (198). La cita de Dante es, creo, obligada:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
Dante, *Inferno*, Canto III, VV 22-27

Ecos de Erictonio

“El arte, ve usted, y sobre todo el arte de narrar es un desesperado intento por establecer la analogía sin sacrificar la diferenciación” (Fuentes, 200). Se ha propuesto al comienzo de este trabajo establecer una analogía entre la novela de Fuentes y el mito de Erictonio. Habrá que seguir al autor en esto de no sacrificar las diferencias. Es notable que en cantidad de profundos trabajos que se han hecho sobre esta novela, falten consideraciones acerca del carácter teriomórfico de la figura de André.

Ante todo diremos que su nombre es altamente significativo en su raíz griega de *andros*, hombre, varón, como son significativos los nombres de Víctor y Hugo, que remiten al escritor, y el apellido Heredia, que cita al autor nada menos que de “En el teocalli de Cholula”, aquel poema de 1820 que describe la ruina azteca y a la naturaleza feroz de los ritos que en ella se realizaron, en el marco de algunas consideraciones que son claves en esta novela: la insistencia en lo especial de la hora del crepúsculo y los ciclos de vida y muerte entre los hombres, las eras y las culturas. Así, en el poema:

¡Crepúsculo feliz! Hora más bella
que la alma noche o el brillante día,
¡Cuánto es dulce tu paz al alma mía!

(.....)

Todo parece
por ley universal. Aun este mundo
tan bello y tan brillante que habitamos,
es el cadáver pálido y deforme
de otro mundo que fue...

José María Heredia (1803-1839)

A estas presencias literarias habría que agregar algunas otras muy sustantivas. Por caso, sobre el final se nos revela que la inscripción 1870 A.D. en la fachada del Clos de Renards, no corresponde a un *anno Domini* sino a la datación de una visita de Alejandro Dumas a la mansión. Es decir, que cualquier

reminiscencia mítica que tracemos se verá matizada por esta constante presencia de la cita o del intertexto con un vasto repertorio de la cultura literaria.

Sin embargo, en la figura de André enlazan varios de los tópicos antiguos que vinimos mencionando, superpuestos a otros. Se lo describe, recordemos, como si “una selva hirsuta se apoderase de sus pies, sus piernas y su vientre enmarañados como culebras ensortijadas de arañas”. La imagen busca antes la sugestión que la claridad. No se trata específicamente de sierpes, o arañas, o pelo, pero evoca todas esas cosas. De hecho Branly quiere pegarle “en los cuartos traseros”, lo que parece designar más bien un cuadrúpedo, acercándolo como figura un tanto más a Pan o a algún sátiro. De hecho la actitud lujuriosa, de sexualidad activa, lo emparenta con estas figuras.

Por otro lado, también es clara la alusión al llamado mito del andrógino primitivo, tal como lo describe Platón en el *Fedro*, en boca de Aristófanes: antiguamente los seres humanos éramos completos, esféricos y dobles. Por nuestra soberbia hemos sido castigados por el rayo de Zeus, quien nos ha partido, y desde entonces buscamos nuestra unidad perdida, nuestra mitad de varón o mujer, cualquiera sea el caso. Y los órganos sexuales son un mero consuelo frente a aquella unidad perdida.

Pero de Erictonio tiene, además de la alusión a la serpiente, ese carácter de incompleto, de a medio hacer, esa ausencia de madre buscada en una sustituta que se acepta como propia pero no lo es –Pándrosos, mademoiselle Lange-, esa figura femenina esquiva que debe taparse la cara. En la novela, en principio, para no ser vista; pero también para no ver. De Erictonio tiene el carácter de irreductible misterio, cuyo desvelamiento enloquece, al que mejor dejar ser. Puestos en el contexto ineludible del encuentro entre América y Europa que planea por todo el texto –y por toda la obra de Fuentes-, no podemos aceptar solamente la lectura en el sentido del rol pasivo del muchacho americano como cifra de la entrega de la primera a la segunda, tal como propone Filler: “en la inmolación del niño mexicano, quien aporta su cuerpo más que su espíritu a la creación del nuevo hombre, solo es posible leer una sentencia de muerte contra la incipiente identidad, mexicana o iberoamericana, a la que se le niega su tiempo de gestación, para que desaparezca reabsorbida en la matriz originaria de la cultura europea” (488). Tenemos que recordar que ambos niños aportan caracteres de mezcla, pero de muy distinto grado: si Víctor tiene los ojos claros, André es un híbrido de humano y animal. Declara Branly, en un pasaje: “Usted, que también es de allá, debe entenderme

cuando le digo que el nuevo mundo fue la última oportunidad de un universalismo europeo; también fue su tumba”. *Una familia lejana* intenta recuperar ese universalismo proyectado a un tiempo de los orígenes y fuertemente ligado a la vuelta a la naturaleza. No por nada el final de la novela vuelve a llevar a Fuentes, ahora portador de todos los secretos, a la piscina del Automobile Club, devenida espacio selvático primordial:

...crecen las plantas entretrejidas, revueltas, los árboles de tronco oloroso cubiertos de hiedras y lianas, [...]. Las flores huelen fuertes, envenenadas, hambrientas [...].

Desciendo unos peldaños en busca del claro de agua velada por la profusión del follaje; creo que derrumbo los nidos del minúsculo pájaro mosquito, agito el vuelo de los papagayos y me encuentro, de repente, cara a cara con un mico que podría ser mi retrato [...].

... En el centro de esa nata color de esperma flotan abrazados los dos cuerpos. Son dos fetos doblados sobre sí mismos y abrazados como siameses, atados por los ombligos, flotando en una placidez que desmiente todo pasado, toda historia, todo arrepentimiento. Sus caras son viejas [...] (222-223).

En medio de esa naturaleza primordial que enlaza todo lo viviente, siempre, la búsqueda de la identidad individual. Una voz en el oído del narrador, le revela lo que busca: “Heredia. Tú eres Heredia”. Redundante tal vez, señalar la relación entre este apellido que ha atravesado todo al novela y el concepto de heredad, de herencia.

La profusión de símbolos que aporta esta novela se resiste con éxito a toda lectura reductiva. Solo permite trazar líneas, derroteros en su propia “selva” de alusiones y sugerencias. Aceptada en esa fronda la existencia de una dialéctica de Europa y América, se rompen los preconceptos usuales. También Europa aporta, desde el mito, su cuota de naturaleza, de animalidad, de ser inacabado.

Bibliografía:

Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, edición de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 2002.

Echavarría, Arturo, “Prólogo: *Una familia lejana*: presencias y reconocimientos de América y Europa”, en Fuentes, Carlos, *Obras reunidas IV*, México, FCE, 2012.

Glantz, Margo, “Fantasmas y jardines: *Una familia lejana*”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, Núm. 118-119, Enero-Junio 1982, University of Pittsburgh, pp. 397-402, en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3707/3877>

Fuentes, Carlos, *Una familia lejana*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Filler, Malva, “Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. L, Núm. 127, Abril-Junio 1984, University of Pittsburgh, en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3946>

Harrauer, Christine y Hunger, Herbert, *Diccionario de mitología griega y romana*, versión española de José Antonio Molina Gómez, Barcelona, Herder, 2008.

Loreaux, Nicole, *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de los sexos*, trad. Montserrat Jufresa, Barcelona, Acantilado, 2017.

Ovidio, *Metamorfosis*, traducción Ana Pérez Vega, prólogo de Antonio Ruiz Elvira, versión digital bilingüe, disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361>

Ortega, José, “Estructura e identidad en *Una familia lejana*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, enero-diciembre 1987, nos. 36-37, p. 36-43, en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7148>

Ramírez Mattei, Aida Elsa, “El nivel mítico-simbólico de lectura en la narrativa de Carlos Fuentes”, *Revista de Estudios Hispánicos*, N° 17-19, Universidad de Puerto Rico, 1990-1991, pp. 237-245.

Rodríguez Pérez, Diana, “*Y lo crió a escondidas de los dioses, deseosa de hacerlo inmortal*: Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos”, en *Espacio, Tiempo y Forma Serie II, Historia Antigua*, t. 23, UNED, 2010, en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/issue/view/203>

Teysedre, Bernard, *La Estética de Hegel*, traducción de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

REFLEXIONES EN TORNO A LA FIGURA DEL VAMPIRO: *NOSFERATU* DE F. W. MURNAU A E. E. MERHIGE. DE LA INMORTALIDAD DEL VAMPIRO A LA INMORTALIDAD DEL CINE

LIC. MÓNICA GRUBER
Universidad de Buenos Aires

En busca del mito del vampiro

Mucha tinta se ha vertido para tratar de definir qué es un mito. Tal como señala Bauzá¹, se trata de un relato que se transmite de generación en generación de forma oral, motivo por el cual es permeable a múltiples cambios y modificaciones lo que, a la sazón, constituye su hábito vital -ya que no se encuentra fosilizado-. Además, carece de un inicio temporal y supone una actitud fiduciaria por parte de la comunidad que lo comparte. Entre los múltiples tipos de mitos hallamos: religiosos, escatológicos, meteorológicos, de creación, heroicos, etc. Es importante destacar que la polisemia propia de dicho término hace que sea imposible una definición omniabarcante del mismo, tal como han señalado diversos estudiosos del tema (Detienne, 1985; Grimal, 1997; Kirk, 1992, 1999; Bauzá, 2005; García Gual, 2003, 2014).

El mito del vampiro conocerá su difusión en la modernidad dado el interés creciente por el mismo no solo en el campo literario, sino también desde la medicina, la antropología y la teología, a partir del siglo XVIII.

Sus antecedentes en el campo de las letras nos llevan a Suiza, a la Villa Diodati. Durante una noche lluviosa de verano en 1816, Mary Shelley, Percy Shelley, Lord Byron y el Doctor John W. Polidori -secretario del anterior-, se desafiaron a escribir un relato al modo de los cuentos alemanes de horror que los distraían de las inclemencias del clima. En un luminoso trabajo Graciela Sarti señala al referirse a Mary Shelley que:

“[...] Solo ella y el secretario de Byron, el doctor Polidori, cumplieron. De esa velada surgieron las cabezas de serie que corresponden a los dos esquemas básicos del género fantástico: lo anormal que viene del exterior con *The vampire* de Polidori y lo anormal creado por el hombre con *Frankenstein*”. (2012: 80-81)

¹Recomendamos para ahondar el tema el minucioso trabajo realizado Hugo F. Bauzá, *Qué es un mito: Una aproximación a la mitología clásica*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2005.

Nació de este modo uno de los primeros vampiros de la literatura. Inspirado en el camino abierto por John W. Polidori, Bram Stoker² publicaría *Drácula* en 1897. El autor consideraba que su obra era tributaria no solo de la creatura del mencionado médico y escritor, sino también de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu³ y de *Varney, el vampiro*⁴ de Malcom Rymer⁵ y Thomas Peckett Prest⁶. Desde su aparición, la novela ha tenido múltiples reimpresiones. Combinando elementos históricos y folklóricos, este vampiro oriundo de Transilvania⁷ y acuciado por la eternidad se convertiría en una figura emblemática. Para la creación del protagonista, Stoker se había inspirado en Vlad Tepes⁸, “El Empalador”, quien jalonó con sangre la historia de su tierra.

A instancias de la creación literaria, el arquetipo del vampiro ha devenido quizás en uno de los más famosos del siglo XX, sin embargo, alcanzaría su expansión global como mito de la cultura de masas a partir de su trasvase a la pantalla cinematográfica.

Nos proponemos aproximar a la figura del monstruo en su variedad vampírica, para señalar algunos rasgos constitutivos en la creación cinematográfica de los años '20 en *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau⁹ y la revisitación por parte de E. E. Merhige¹⁰ en *La sombra del vampiro* (2000). El presente trabajo forma parte de uno mayor que lo contiene, actualmente en desarrollo.

² Abraham “Bram” Stoker (1847–1912). Novelista y escritor irlandés famoso por su novela *Drácula*, publicada en 1897.

³ Joseph Thomas Sheridan Le Fanu (1814-1873). Escritor irlandés de cuentos y novelas de misterio. Abogado y periodista. Sus relatos de fantasmas moldearon los de este género, siendo *Carmilla* (1872) uno de los primeros antecedentes de narraciones sobre vampiros.

⁴ Esta historia de horror gótico formó parte de las publicaciones denominadas “*penny dreadful*” u “horrores de penique”, se trataba de ediciones económicas de contenido truculento que circulaban entre las clases media y baja. Cuando estas últimas no pudieron adquirirlas semanalmente recurrieron a conseguirlas prestadas o usadas.

⁵ James Malcom Ryme (1814-1884). Escritor inglés, autor de *penny dreadfuls*, co-autor de *Varney, el vampiro* (1847) y *The String of Pearls o Sweedney Tood, the Demon Barber of Fleet Street* (1847), obra en la que hacía su debut el famoso villano.

⁶ Thomas Peckett Prest (1810-1859). Periodista inglés, prolífico escritor de *penny dreadfuls*, coautor de los éxitos anteriormente señalados (cita 5), autor de *Adeline or the Grave of the Forsaken, The Demon of the Harzy Nickelas Nicklebery*, entre otros.

⁷ Actual territorio de Rumania.

⁸ Vlad IV (1471-1476) fue vaivoda –soberano- de Valaquia. Este título, equivalente a príncipe, era un honor por méritos de guerra. Fue famoso por su costumbre de “empalar” a sus enemigos, de allí su apodo (Tepes, de *Tzepa*=punta, estaca). (Molina Foix, J. A., 1997: 33).

⁹ Friedrich Wilhelm Pumple (1888-1931). Director de cine alemán. Estudió arte e historia. Trabajó en la Compañía de teatro de Max Reinhardt, cuya influencia se aprecia en toda su primera etapa como cineasta; entre sus films podemos citar: *Der Knabe in Blau* (1919), *Nosferatu* (1922), *El último* (1924), *Fausto* (1926). En 1927 emigró a Estados Unidos donde trabajó para los estudios Fox, rodando *Amanecer* (1927) y *Tabú* (1931).

¹⁰ Edmund Elías Merhige (1964). Director de cine y guionista norteamericano. Ha dirigido los films *Begotten* (1991), *La sombra del vampiro* (2000) y *Sospechoso cero* (2004).

Vampiros en la antigüedad clásica

Podríamos buscar sus antecedentes en diversas culturas y temporalidades, pero solo nos limitaremos a rastrear algunas figuras vampíricas en la antigüedad grecorromana.

Una entrada del *Diccionario de Mitología griega y romana* señala que: "... las Éstriges son demonios alados, provistos de garras parecidas a las de las aves de presa y que se nutren de las entrañas de los niños". (Grimal, 1997: 179)

Sería sin embargo Ovidio quien aporta más detalles al respecto:

"Tienen una cabeza grande, ojos fijos, picos aptos para la rapiña, las plumas blancas y anzuelos por uñas. Vuelan de noche y atacan a los niños, desamparados de nodriza, y maltratan sus cuerpos, que desgarran en la cuna. Dicen que desgarran con el pico las vísceras de quien todavía es lactante y tienen las fauces llenas de la sangre que beben. Su nombre es "vampiro" (*striges*) pero acostumbra a graznar (*stridere*) de noche en forma escalofriante. Así, pues, tanto si estos pájaros nacen, como si los engendra el encantamiento y son viejas brujas que un maleficio marso¹¹ transforma en pájaros..." (VI, 131-142: 207-208)

El autor latino relata asimismo la historia de Proca (o Procas), futuro rey de Alba Longa, quien a la edad de cinco años fue hallado por su nodriza en el momento en el que las *striges* sorbían la sangre de su pecho. La ninfa Carna -devenida en guardiana de los niños recién nacidos, ya que tenía la atribución de ahuyentar a los vampiros- acudiría en respuesta a la plegaria con que la invocase la nodriza, prometiéndole a ésta y a los padres la curación de la víctima. Para ello, Carna realizó una ceremonia que incluía el sacrificio de una marrana de dos meses y sosteniendo sus entrañas en el aire, exclamó: "Pájaros nocturnos, respetad el cuerpo del niño; por un pequeño es sacrificada una víctima pequeña. Tomad, os lo ruego, corazón por corazón y entrañas por entrañas. Esta vida os entregamos por otra mejor". (VI, 159-164: 2008) Ovidio indica además que la Ninfa prohibió expresamente a los presentes volver la vista para comprobar lo sucedido. De este modo, Proca fue salvado.

¹¹ Una nota a pie de página señala: "Los marsos habitaban la región de Italia Central, y eran famosos por sus brujerías". (*ibid*, libro VI: 208)

La figura de Empusa aparece ligada también a lo vampírico. Este espectro que pertenecía al séquito de Hécate, diosa de la hechicería, estaba religado al mundo infernal. Empusa era la causante de terrores nocturnos de mujeres y niños. Tenía la capacidad de mutar de forma, convirtiéndose en una bella joven que atraía a sus víctimas, las cuales eran luego devoradas por este monstruoso ser.

También en territorio griego hallamos a Lamia, doncella hija de Poseidón con quien Zeus habría concebido a la Silbila libia. Una versión del mito señala que todos los hijos que Lamia engendraba perecían como resultado de los descontrolados celos de Hera. Transida por el dolor la joven se ocultó en una cueva en la cual, víctima de la desesperación, se transformó en un terrible y envidioso monstruo que robaba a los recién nacidos para devorarlos. Hera, para incrementar el sufrimiento que le hizo padecer a la muchacha, la condenó a la privación del sueño, motivo por el cual Zeus, apiadándose le concedió la posibilidad de quitarse los ojos. De este modo, al descansar con los ojos colocados junto a su cuerpo, se transformaba en un ser totalmente inofensivo. Sin embargo, en momentos de vigilia Lamia vagaba buscando niños para devorar.

Las leyendas populares mencionan a los *katakhanes* o *katakhanades*, vampiros oriundos de Creta que solo podían ser destruidos si se los hería en la cabeza y se volcaba en la herida vinagre hirviendo.

Los *vrykolakos* o brucolacos (en la versión española) aparecen mencionados como los vampiros griegos, anteriores aún a sus congéneres transilvanos y serbios que se convertirían en productos mediáticos. A diferencia de estos últimos, no sorbían sangre, sino que aparecían ante los vivos para atormentarlos.

Un vampiro expresionista

Corría 1922 y Friedrich W. Murnau había decidido filmar *Drácula*. Dispuesto a no pagar derechos de autor, el director alemán pergeñó algunas modificaciones para poder trasladar la historia del vampiro a la pantalla cinematográfica. Las mismas no fueron suficientes para frenar un proceso judicial por plagio iniciado por Florence Stoker, la viuda del escritor, que culminaría con la orden de destrucción de los negativos. Afortunadamente sobrevivieron algunos de ellos, motivo por el

cual el film ha llegado hasta nosotros. Lo cierto es que en el año 2006, Luciano Berriatúa a instancias de la Fundación Murnau realizó una restauración en base a una copia de nitrato coloreada de *Nosferatu. Eine Synphonie des Grauens* (*Nosferatu. Una Sinfonía del Horror*, 1922).

Es menester recordar que la novela *-Drácula-* estaba articulada a partir de múltiples voces que emanaban del correo epistolar y del diario de Jonathan Hacker. Murnau no sólo modificó el título original y los nombres de los protagonistas, sino que realizó, tal como oportunamente señala Sánchez-Biosca, una operación de “simplificación y reducción con respecto a la novela que le sirvió de base y, al mismo tiempo, una densificación insólita del discurso”. (1990: 314).

Albin Grau¹², productor y decorador del film era, a la sazón, un gran estudioso del ocultismo. Las citas a Paracelso¹³ que aparecen a lo largo del film, así como los símbolos cabalísticos en las cartas del conde a Knock ‘el agente de bienes raíces’ y el libro sobre vampiros que señala: “Nosferatu procede de la semilla de Belial”, han sido colocados adrede. “La película fue financiada por sectas ocultistas y lo que querían realmente era introducir a la gente, a todo el mundo, en el ocultismo y para ello querían hacer sentir que realmente cosas como la hipnosis, la telepatía y las fuerzas oscuras existían realmente”, como señala Luciano Berriatúa, historiador de cine, investigador y restaurador del film, en una entrevista concedida para TVE¹⁴. Asimismo, las ilustraciones que observamos colgadas en el estudio de Bulwer, el científico, una de ellas está tomada de los cuadrados mágicos estudiados por Paracelso en *Archidoxia Magica* y la otra de la *Aritmología* del jesuita Athanasius Kircher¹⁵.

¹² Albin Grau (1884-1971). Artista, arquitecto, ilustrador y ocultista alemán. Integrante de la logia Fraternitas Saturni. Fue profesor en la escuela de ocultismo de Eugen Grosche donde “se impartían clases sobre la hipnosis, la telepatía, [...] y la magia, con particular atención a temas con títulos tan sugestivos como [...] ‘El vampirismo y la magia de sangre’, ‘La magia en el *Fausto* de Goethe’”. (Berriatúa, 1997: 113).

¹³ Theiphast Bombast von Hohenheim (1493-1541). Médico y alquimista suizo. Mezclaba en sus conocimientos la mística especulativa y el naturalismo panteísta. Introdujo el uso de minerales como el plomo y el mercurio para tratamientos médicos. Como docente decidió impartir sus clases en lengua vulgar, es decir, alemán, para lograr un mayor alcance lo que produjo grandes críticas. Fue gran defensor de las teorías alquímicas, mágicas y astronómicas.

¹⁴ Reportaje concedido a Antonio Bermejo, *Días de cine*, capítulo 2: “Murnau. Pintor de sombras”, TVE, 9 de diciembre de 2009.

¹⁵ Athanasius Kircher (1602-1680). Físico, filósofo y jesuita alemán. Científico e investigador, erudito en diversos campos del saber. Se le atribuye la invención de la linterna mágica. Publicó treinta y seis obras, entre las cuales hallamos: *Ars magna* (1631), *Magna sive de arte magnética* (1641), *Ars magna lucis el umbrae* (1646), *Arithmologia sive des abditis Numerorum misteriiis* (1665), *Ars magna seiendi* (1669), *Turris Babel* (1679).

En la década del '20 Grau realizó carteles para films y avisos publicitarios; del mismo modo, en varios artículos de su autoría dejó constancia de que el encargo del guion de *Nosferatu* a Henrik Galeen y la elección de Murnau como director del mismo, fueron parte de sus decisiones como único responsable artístico de Prana-Films. Dicha empresa, integrada en su directorio por “Enrico Dieckermann y varios socios desconocidos que él cita como industriales de Silesia” (Berriatúa, 1997: 109), guardaba relaciones directas con “PAN, la productora de Schatten, cuyo nombre lleva directamente a PAN-sophia y cuyo logo reproduce uno de los signos mágicos que aparecen en las viñetas de *Saturn Gnosis*” (1997: 109-110). Esta era la revista y el órgano de difusión de los ideales de la logia *Fraternitas Saturni*¹⁶, para el cual realizaría numerosos grabados, ilustraciones y ensayos bajo el pseudónimo Fra Pacitius, su nombre ceremonial.

No podemos dejar de señalar que volver a visionar este film aún nos causa sobresalto; lo siniestro amenaza en cada encuadre y nos produce desazón. Es curioso que esto nos suceda casi una centuria después de su rodaje. No hemos sido los únicos en interrogarnos acerca de los motivos de ello, Lotte Eisner parecería respondernos, a la distancia, cuando afirma que:

“Nunca volverá a realizarse un expresionismo tan perfecto de la visión, y su estilización fue lograda sin ayuda del menor artificio. [...] Murnau crea la atmósfera de terror mediante movimientos más directos hacia la cámara: la forma repulsiva con que el vampiro avanza, con lentitud exasperante, desde la extrema profundidad de un plano hacia otro en el que bruscamente se torna gigantesca”. (1955: 36)

El uso de cámara lenta o acelerada, del negativo y la vuelta al positivo, las sobreimpresiones, así como del iris y el *caché* para achicar la pantalla, crean la sensación de amenaza permanente que proviene de la parte que queda oculta a la mirada del espectador. Sumado a ello, las connotaciones producto de la arquitectura gótica, contribuyen a crear una atmósfera sobrecogedora.

La figura de Orlock / Nosferatu parece encarnar nuestros miedos atávicos. No solo es el portador de la peste, sino que es el verdadero protagonista, tal como analiza Sánchez-Biosca:

¹⁶ Orden esotérica alemana, fundada en 1925 y perseguida por el régimen nazi. Sus doctrinas eclécticas incluían la Kabbalah, el Tarot, la magia sexual, la demoníaca y el uso del péndulo. Berriatúa señala que: “Albin Grau era, según Symonds, el Gran Maestro de una secta llamada Fraternitas Saturni”. (1997: 106).

“Más de cincuenta planos de la película atestiguan que este personaje es frecuente en el film. Cuando, sin embargo, no puede ser representado es en esos momentos circulares en los que va adueñándose de todas las cosas, en los momentos en que se muda en lo líquido, lo natural y lo inerte. Y no puede ser representado justamente porque todos estos objetos, animales o estados de los demás personajes no dejan ser lo que parecen en presencia de Nosferatu, sino que anuncian a un tiempo su contagio y el universo inestable en el que viven. Estos elementos se tiñen de algo extraño a ellos sin por ello deshacer su figuración ni su apariencia ni tampoco desmentir, en un gesto alegórico, su materialidad”. (1990: 324)

La formación de Murnau y su habilidad en el campo pictórico se traducen indudablemente en cada uno de los encuadres del film, creando con luces y sombras inquietantes imágenes que atemorizan al espectador a casi una centuria.

Un vampiro contemporáneo

Si Murnau ha dado vida a una de las figuras monstruosas más aterradoras del cine, E. E. Merhige ha querido hacer su propia versión. No ha optado por una *remake* al modo de Gus Van Sant con su versión de *Psycho* (*Psicosis*, 1998). Merhige parte de una leyenda urbana producto del espanto que había despertado el maquillaje y la interpretación de Mark Shreck -actor que encarnaba a Orlock- en el *set* de filmación y en el público. Esto provocó que circulase el rumor de que Murnau había contratado a un vampiro real para interpretar al conde a cambio de dejarle hundir sus colmillos en el cuello de Greta Schröder, la actriz principal, al finalizar el rodaje. Este sería el material en bruto; el terror y el humor negro constituirían la materia que modelarían el guionista Steven Katz y el director norteamericano. Tanto es así que Murnau, encarnado por John Malkovich, es mostrado como un director eminente e inescrupuloso capaz de sacrificar una parte de su equipo por la consecuencia de su gran obra maestra.

Willem Dafoe da vida a un vampiro de suerte de semejar al mismísimo Nosferatu *redivivo*. La interpretación del actor le valió la nominación a la mejor labor masculina en los premios de la Academia de Artes y Ciencias¹⁷ de Hollywood.

Se trata de un falso *backstage* del film alemán y, tal como señalamos, el humor negro se halla presente como uno de los ingredientes. Hacia la mitad del *film*,

¹⁷ Ganador en este rubro de los premios Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films (USA, 2001), Fantasporto (2001), Film Independent Award (2001), Ft. Lauderdale International Film Festival (2000), Los Angeles Film Critics Association Awards (2000), Online Film & Television Association (2001), entre otros, así como múltiples nominaciones en otros Festivales e Instituciones.

Shreck se descontrola amenazando al director con comenzar a cobrarse víctimas del *staff* debido a su insaciable apetito, desobedeciendo órdenes y comenzando a tomar decisiones que perturban profundamente al director, quien queda merced a los caprichos del monstruo. En una charla nocturna al aire libre entre Albin, Henriky Orlock, este último estira en el aire su brazo para cazar un murciélago y, acto seguido, clava sus colmillos en el ser nocturno bebiendo su sangre ante el estupor de los presentes. Para el rodaje de la última escena, se le suministra un sedante a Greta para que, dócilmente, *entregue su cuello* al conde. Murnau sólo revelará en su círculo íntimo la verdadera naturaleza del actor principal bajo los efectos del laúdano, al cual es adicto, pero pese a ello su camarógrafo y su productor no alcanzarán a escapar a la violencia del vampiro, pereciendo mientras se filma el desenlace. Cabe destacar que, en un juego especular, no sólo Ellen/Greta, la protagonista del film que se está rodando, conseguirá engañar al personaje del vampiro hasta la salida del sol, sino que, una estratagema pondrá en evidencia la sagacidad de Murnau/Malkovich: la dilación en el rodaje como producto de “rehacer” una toma producirá la calcinación del vampiro contratado, librando de este modo al director y lo que resta de su equipo, de la amenaza del ser sanguinario.

De monstruos y vampiros

Si el monstruo presenta por definición como aspecto constitutivo la fealdad, lo anormal y lo tendiente a causar espanto no es menos cierto que la caracterización de Nosferatu ha buscado resaltar, a partir de la estilización metonímica, el reconocimiento por parte del público del personaje negativo y malvado a límites insospechados. La caracterización de Drácula en la pantalla se tiñó de ribetes eróticos *a posteriori*, ejerciendo el conde una seducción entre lo prohibido y lo maligno, creemos que, en este caso, eso queda elidido por la fealdad constitutiva del conde. Recordemos que en la novela del escritor irlandés el vampiro bebía la sangre de las mujeres, con lo cual se reforzaba el contenido sádico-erótico de su accionar y mataba a los hombres, en el film alemán se ha optado porque sea el vampiro quien decida cómo saciar su apetito: animal o humano y, en este último caso, sin distinción de sexos.

Losilla señala que, para Freud, lo siniestro:

“[...] no puede identificarse con ‘lo espeluznante’, pero sí resulta algo muy cercano a ‘lo desconocido’. El término utilizado en alemán por el autor - *unheimlich* - se refiere a todo aquello que se opone a lo íntimo, secreto, familiar, hogareño o doméstico, y que, por lo tanto, incide en el terreno de lo desasosegado, lo oculto que sale a la superficie en un momento dado, aunque en el fondo proceda de una cosa *conocida*. Vuelve a aparecer, pues, una doble realidad: por un lado, ‘lo familiar’; por el otro, ‘lo oculto’, ‘lo siniestro’ [...]”. (1993: 18)

Como espectadores el cine nos posibilita experimentar el goce de aquello que nos fascina, lo prohibido, lo siniestro. “El vampiro es un ser que transita entre la fascinación y el horror y despierta en el espectador emociones contradictorias, embriagadoras. ¡Encarna la muerte, pero promete vida eterna!” (Brasil, 1996: 87) Solo tenemos que dejarnos llevar en esa experiencia sensorial que nos provee el cine.

El cine de terror ha sido rápidamente hipercodificado por la industria cinematográfica. Al interior de dicho género, han surgido muchos subgéneros o especies entre los cuales podemos mencionar aquel dedicado al vampirismo. Como en todo género, se respetan cánones iconográficos (el castillo, el vampiro, a nivel de iluminación el uso del claroscuro, etc.), normas diegéticos-rituales (por ejemplo, el beso en el cuello) y mítico-estructurales (el modelo mítico y su articulación; en nuestro caso, el mito que nos ocupa). (Gubern y Prats Carós, 1979: 30) Del mismo modo, “los ejes dominantes del género terrorífico nacen de formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos”. (*ibid.*, 31) Por ello, el eje mítico del *descanso eterno después de la muerte* se halla presente en el subgénero abordado.

Por otra parte, paganismo y cristianismo son dos moldes que subyacen como trasfondo en la aventura al castillo de Orlock. Los campesinos temen profundamente a Nosferatu a quien identifican con un demonio, motivo por el cual protegen sus moradas con cruces y tratan de prevenir a Thomas Hutter, el protagonista, haciéndole llegar un ejemplar de *El libro de los vampiros*. Las leyendas paganas de la región alimentan el temor de los lugareños. Creemos que aquí la religión se convierte en un elemento salvífico: la cruz espanta al vampiro, es decir protege de una figura que, en algún punto, encarna lo demoníaco. Es el portador de una peste desconocida para los médicos.

El libro anteriormente mencionado llega a manos de Ellen, enterándose “No existe salvación posible, a no ser que una mujer libre de pecado haga olvidar al vampiro el primer canto del gallo. Ella le dará su sangre sin coacción alguna”. Ellen se asume como la heroína salvadora de su amado Hutter y del pueblo, inmolándose para protegerlos. No podemos dejar de señalar los ribetes religiosos que vuelven a ponerse en juego ya que solo una mujer sin pecado puede conseguir la postrera victoria sobre el ser monstruoso.

El Diccionario de la Real Academia Española presenta varias acepciones al vocablo monstruo. Esta palabra que proviene del latín se utiliza para definir “seres que presentan anomalías con respecto a su especie”, “seres fantásticos que causan gran espanto”, “cosas excesivamente grandes o extraordinarias” y hasta “personas o cosas muy feas”.

En tal sentido, Piñol Lloret nos recuerda que:

“Al parecer de Cicero n, este vocablo derivari a de “*monstrō*”, es decir, “mostrar”, un verbo que guarda una so lida relacio n con el terreno de b visual. No obstante, no significari a u nicamente mostrar alguna cosa, sino tambie n indicar, sen alar o incluso ensen ar, de tal modo que el concepto de monstruo tendra una clara conexio n con la idea de advertencia”. (2015: 11-12)

Foucault señala además en la ontología del monstruo “la mezcla de dos reinos: el reino animal y el reino humano”. (2001: 68) En el caso del vampiro es claro que nos movemos entre ambos reinos, tengamos presente además que, en las transposiciones posteriores por ejemplo *Drácula, de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, la capacidad de mudar de forma y de reino del vampiro será uno de los tópicos explorados en la diégesis.

Por otra parte, al caracterizar la *era neobarroca*, el semiólogo Omar Calabrese nos recuerda que se trata de una época creadora de monstruos y que, desde los engendros concebidos por la mitología hasta los de la actualidad, todos tienen en común dos notas: “son maravillas y principios enigmáticos”. (1994: 107)

Si el tópico de la otredad sirve para poner de manifiesto lo que se encuentra fuera de nosotros, lo que es diferente y llega en algunos casos a lo anormal, la pregunta entonces se sitúa en la zona límite, entre medida y desmedida. Calabrese avanza señalando que:

“Perfección y ‘mediedad’, sobre todo en ciertas épocas del gusto, son casi sinónimas, como observaba irónicamente Jean Paulhan cuando decía que ‘nada se asemeja tanto a la mediocridad como la perfección. De aquí el enigma del monstruo, pero también su *excedencia espiritual*. Este último hace del monstruo un ser no sólo anormal, sino generalmente negativo. Un ser para el cual el juicio de exceso físico o morfológico se transforma en un juicio de exceso de valores espirituales”. (1994: 107)

Cada época ha canalizado sus miedos generando sus propios engendros. De este modo, hombres lobos, vampiros, zombies, brujas¹⁸ y todo tipo de seres monstruosos han poblado la literatura, la plástica, el cine y la televisión. Sin embargo, mientras que en la literatura adjudicamos al relato imágenes producto de nuestro pensamiento, la plástica, el cine y la televisión, lejos de sugerir, muestran.

Sabemos pues, que los monstruos no existen en la vida real. ¿Qué es lo que nos hace disfrutar de ellos en los relatos de terror? ¿Por qué los creamos? ¿Por qué los necesitamos? Quizás la respuesta deberíamos buscarla por el lado del sobresalto: generar un poco de adrenalina, experimentar sensaciones que nos corran de nuestro sitio de confort. Ya que “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido”, acota Lovecraft (2016: 451).

Bástenos señalar, que el cine nos ofrece una experiencia vicaria por la cual, amparados por la oscuridad de la sala, nos identificamos y proyectamos sobre los protagonistas del film nuestras obsesiones personales. En el caso del cine de terror experimentamos un espanto que, en nuestra vida cotidiana sería quizás insoportable. El intenso pánico que nos ofrecen los seres monstruosos en la pantalla es vivida, de este modo, como una experiencia perturbadora. Se aceleran nuestros latidos cardíacos, el ritmo respiratorio y nos sobresalta. Nos devolverá a la realidad el encendido de las luces de la sala, al finalizar la proyección cinematográfica. Quizás podamos percibir aun más intensa la experiencia de la

¹⁸ Para profundizar acerca de los hechos históricos en torno a casos de hechicería y brujería en nuestro país remitimos a nuestros trabajos anteriores: Gruber, Mónica, “Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería en el Tucumán colonial” en Bauzá, Hugo F. (comp.), *El imaginario en las formas rituales. Figuras y teatralidad en el Norte Grande*, Bs. As., Facultad de Filosofía y letras – UBA, 2011. <https://www.ciencias.org.ar/user/FORMAS%20RITUALES%20BAUZA.pdf>
Gruber, Mónica, “Los juicios por Hechicería en el Tucumán colonial. Del rumor a la teatralidad social: Mujeres sin voz” en Alettas de Sylva, Graciela [et al.], *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinares IV*, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2016. <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf>

lectura, ya que nuestra mente será capaz de imaginar lo inimaginable, de poner en imágenes nuestros terrores más profundos.

Gubern y Prat Carós señalan que: “se podría concluir que los períodos de convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos y atávicos (pérdida de la identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano y han encontrado su puntual reflejo en el pantalla”. (1979: 12)

Como señalamos anteriormente, el mito se transmite de manera oral y, por el hecho que no pueda ser probado, no significa que carezca de veracidad. El hombre “mitiza” para protegerse de la angustia existencial, de la incertidumbre que le genera la finitud de la vida y el desconocimiento de lo que hay más allá. Todos los pueblos y épocas han creado sus propios mitos que les han posibilitado conectarse con la realidad trascendente, es decir, aquella que no se explica a través de la razón. Bauzá señala que “Las narraciones míticas surgen como proyecciones del hombre contra la angustia y el temor, especialmente la angustia a la muerte que no es solo la finitud, sino también la angustia que provoca el desconocimiento de lo que está por venir”. (2005: 31) Creemos que el mito del vampiro vehiculiza una de las ambiciones imposibles del hombre: la vida eterna. Para alcanzarla se deberá atravesar el umbral, convertirse en un no-vivo. ¿No es acaso muy alto el precio a pagar? Dejar de ser humano. El vampiro representa el ser acuciado por la eternidad, pero también por la soledad, que es el peso que la misma acarrea.

Palabras de cierre

Dos formas de eternidad conviven al interior de *la diégesis* del film inglés: la eternidad del vampiro y la posibilidad de eternización que procura la cámara cinematográfica. Recordemos sin más que en varias escenas Orlock / Dafoe se muestra fascinado por el dispositivo y la posibilidad de quedar plasmado para la posteridad.

Murnau, como artista, suministró las pinceladas del primer vampiro recordado de la pantalla. Merhige tiene a su favor ciento quince años de cine con múltiples versiones de vampiros. Sin embargo, la última es tributaria en su existencia de la primera.

Desafiando un dictamen de destrucción, *Nosferatu* ha llegado a nosotros, cobrando nueva vitalidad a partir de su reconstrucción. El film provee a sus protagonistas una eternidad diferente. A pesar de ello, el engendro parecería alzarse con la

victoria ya que no ha muerto, sino que ha hallado su perpetuación en numerosas obras del Séptimo Arte, llegando de este modo a la cámara de Merhige, ¿o será que, tal vez, no resulta tan sencillo destruir al vampiro?

Notas bibliográficas

- Aumont, Jacques, Marie, Michel, *Análisis del film*, trad. de C. Losilla, Barcelona, Paidós, 1993.
- Bauzá, Hugo F., *Qué es un mito: Una aproximación a la mitología clásica*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Brasil Campos, Vanessa, “La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine” en *Trama & Fondo, revista de cultura*, N° 13, 2013, pp. 83-102.
- Berriatúa, Luciano, “En busca de Albin Grau. Sobre el trasfondo esotérico de *Nosferatu*” en Archivos de la Filmoteca, N° 27, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, oct. 1997.
- Burucúa, José Emilio, Gil Lozano, Fernanda (Comp.), *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*, Bs. As. Eudeba, 2002.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, trad. de A. Giordano, Madrid, Cátedra, 1987.
- Eisner, Lotte H., *La pantalla diabólica. Panorama del Cine Alemán*, trad. de L. F. Coco, Bs. As., Losange, 1955.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols, Bs. As., Paidós, 1994.
- Gruber, Mónica, Libonati, Adriana, “Nosotros y Drácula: la mezcla entre el amor y el horror” en Costa Picazo, Rolando, Capalbo, Armando (Comp.), *Rumbos y experiencias estadounidenses: lecturas culturales*, Bs. As., BMPress, 2017.
- Gruber, Mónica, Russo, Patricia, “*Soy leyenda*: de la distopía a de Matheson a la eutopía hollywoodense” en Costa Picazo, Rolando (Comp.), Tradición e innovación en la cultura estadounidense, Bs. As., BMPress, 2017.
- Gubern, Román, Prat Carós, Joan, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Losilla, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Lovecraft, Howard, *Prosa completa III. El que susurraba en la oscuridad y otros relatos*, trad. de E. Lois, Bs. As., Sudamericana, 2016.
- Piñol Lloret, Marta, “Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos” en Piñol Lloret, Marta (Ed.) *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, Barcelona, Sans Soleil, 2015,
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- Sarti, Graciela, *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Stoker, Bram, *Drácula*, edición de J. A. Molina Foix, Madrid, 1997.
- Ovidio, *Fastos*, trad. B. Segura Ramos, Barcelona, Gredos, 2001.

ENTRE EL ABANDONO DE YOLAO Y LA HIDRA. LOS MONSTRUOS DEL EUTIDEMO DE PLATÓN

CLAUDIA MÁRSICO
CONICET-ANCBA
claudiamarsico@conicet.gov.ar

La historiografía tradicional suele enfatizar las condiciones de enfrentamiento que acompañaron a los momentos del surgimiento de la filosofía como disciplina autónoma, es decir con nombre propio y conciencia de su diferencia respecto de otras prácticas, señalando la choque de perspectivas entre Sócrates y los sofistas. Sin embargo, este relato se gestó en el clima de la generación siguiente, ya en el s. IV, cuando "sofista" se asocia con un dejo negativo y los intelectuales de la época se arrojan el nombre casi como insulto. La construcción de la categoría en Platón es bien conocida, pero no hay que olvidar que Isócrates en su *Contra los sofistas* llama así a los integrantes del círculo socrático. En esta época se desatan los conflictos que dieron forma a la filosofía posterior, en un escenario mucho más poblado de lo que sugiere la historiografía del siglo pasado.

En efecto, el nutrido grupo de intelectuales que animó este clima, donde sobresalían los grupos socráticos, fue diezmado en la transmisión por el debilitamiento de algunas líneas que quitó interés a la tarea de copia y la proliferación de posiciones materialistas incompatibles con los resortes de conservación textual de siglos posteriores. Más cercanamente, como derivado de movimientos historiográficos decimonónicos, a principios del s. XX las filosofías socráticas fueron prácticamente barridas de los estudios sobre el pensamiento antiguo y sobrevivieron sólo de modo muy marginal. Sólo hacia la última década del siglo comenzó a gestarse una vuelta de estas temáticas que, con materiales filológicos renovados y mejorados, augura ahora un crecimiento de la atención sobre estos temas y un consecuente cambio en la fisonomía de la historiografía del período.

En ese marco, nos interesa aquí detenernos un conflicto particular dentro del grupo socrático que cobró tal relevancia como para que Platón lo describa apelando a lo monstruoso. Nos referimos al enfrentamiento con la línea megárica, de enorme interés porque no se trata de una filosofía que haya colisionado en los presupuestos metafísicos con la platónica, ni su cultor principal, Euclides de Mégara, se cuenta entre los compañeros con los cuales Platón tuvo peores relaciones. En rigor, si vamos a creerle a las fuentes de Ateneo, Platón no era una figura querida dentro del círculo socrático y provocó más sentimientos de desagrado que de serena amistad, llegando en algunos casos a la abierta enemistad, como en el caso de Antístenes o Aristipo. Sin embargo, no sucedió lo mismo en el caso de Euclides, con quien parece haberse llevado especialmente bien, aunque ciertas diferencias teóricas los separaban. Se trataba, en rigor, de diferencias no menores, ya que afectaban a lo que podríamos llamar el terreno metodológico, de un modo tal que definía el objetivo mismo de la filosofía de cada uno.

La fisonomía general de ambas filosofías no dista demasiado, ya que los megáricos no tenían problemas en conceder la posibilidad de existencia de un plano estable como el de las Formas, lo cual los diferencia del resto de las variantes socráticas que consideraban esta opción como una estrategia complicada, gravosa en supuestos y fallida en sus alcances. Sin embargo, lo que distanciaba a los megáricos de los platónicos era su posición frente a la participación, dado que no pensaban que pudiera probarse la existencia de tal cosa. Por tanto, la realidad

estable, eterna y perfecta, de existir, es algo total y completamente separado de nuestro plano sensible, de modo que sin conexión entre ambas esferas y sin un parámetro estable el conocimiento es imposible. La filosofía megárica, entonces, tiene la misión de mostrar esta imposibilidad en todos los terrenos posibles para evitar que los seres humanos pierdan tiempo y vida en tareas inútiles.¹

La herramienta privilegiada para esta tarea es la erística, un dispositivo que apela a la dialéctica entendida como instrumento para provocar la refutación del interlocutor y producirle la sensación de que los conceptos que soportan su actividad reflexiva están viciados de confusión y deberían ser abandonados. Eubúlides fue famoso por dedicarse a la formulación de paradojas y buena parte de los argumentos estoicos ligados con este terreno tienen origen megárico.

Desde la perspectiva de Platón que nos interesa aquí, esta estrategia resulta errada y peligrosa para su propia filosofía, precisamente porque su fisonomía es muy similar y ambas prácticas podrían ser confundidas por terceros como variantes de lo mismo, cuando el objetivo de ambas es contrario. Esta combinación de parecido y distorsión que tiene que ver con la alteración que define lo monstruoso es precisamente lo que Platón subraya en el *Eutidemo* cuando traza el perfil de los contrincantes erísticos. Los hermanos Eutidemo y Dionisodoro son buenos representantes de esta práctica y el diálogo íntegro, atravesado de figuras de lucha, muestra la peligrosidad de este tipo de adversarios y su efecto en el público.

Repasemos aquí las alusiones que buscamos como clave y que pueden agruparse en tres tríadas, donde la primera apela a acciones monstruosas y la segunda a formas monstruosas. Comencemos por el primer grupo. La primera figura de este abanico es Medea, la madre monstruosa famosa por sus crímenes. En este caso no se enfoca su dimensión de filicida, sino el asesinato de Pelias, el rey de Yolco. Medea lleva a sus hijas a cometer parricidio involuntario convenciéndolas de que con un conjuro, tras despedazar y hervir los pedazos del cuerpo, su cuerpo reviviría rejuvenecido. Este relato sirve de caracterización de la actividad erística, que promete educación en la virtud a quienes se entregan a ella. Sócrates exclama "me entrego a mí mismo a este Dionisodoro como a Medea de Cólquide. Que me mate y, si quiere, que me hierva, y si no, que haga lo que quiera, sólo con que me reaparezca virtuoso" (285c). El paralelo sugiere que la transformación saldrá tan mal para Sócrates como para Pelias, dado que la erística es Medea, que no duda en atentar contra los vínculos más cercanos, arrastrando fratricidios, parricidios y filicidios. Del mismo modo, la erística convierte el lazo educativo en una ocasión de destrucción.

Resulta un punto importante de este paralelo que Medea es persuasiva y no necesita la fuerza para lograr que las hijas de Pelias cometan un acto atroz. Este poder le viene de su carácter de bruja experta en magia. En rigor, todo el diálogo está puesto bajo el auspicio de lo sobrenatural, ya que en 272e se dice que Sócrates se habría ido del Liceo antes de que entraran Eutidemo y Dionisodoro si no fuera porque se le presentó el signo demoníaco que le indicaba no continuar con las acciones. Sócrates resulta, desde esta perspectiva, un agente mágico que ha de oponerse a un acto de hechicería malvada. El agón entre la dialéctica platónica y la erística megárica es un episodio fantástico de lucha con lo monstruoso.

Esta gigantomachia cumple una función importante en la tarea corporativa de descargo del maestro que lleva adelante el grupo socrático, como señaló bien G. Danzig en su *Apologizing Socrates*. Contra la idea de que corrompía a los jóvenes, se ve a Sócrates en el *Eutidemo* luchando contra monstruos por defenderlos. Si hay

¹ Sobre la filosofía megárica, véase R. Muller, *Les mégariques*, Paris, Vrin, 1985; C. Mársico, *Filósofos socráticos. I. Megáricos y cirenaicos*, Buenos Aires, Losada, 2013 y M. Gardella, *Las críticas de los filósofos megáricos a la ontología platónica*, Buenos Aires, Rhesis, 2015.

efectos secundarios de violencia y dialéctica desbocada, no es él el responsable, sino que los resultados podrían ser peores sin su intervención. El efecto cautivador sobre el personaje de Ctesipo, que comienza oponiéndose a la erística para pasar a ejercerla poco después, señala una suerte de contagio parecido al del mitema zombi, frente al cual Sócrates sólo puede actuar hasta cierto punto. El caso de Alcibiades, que reconoce en *Banquete*, 215c-216c la distancia entre las recomendaciones de Sócrates y su conducta, presa de otros contagios, subraya su inocencia.

El nivel de peligro de la erística monstruosa es indicado inmediatamente por Ctesipo cuando trae a cuento un segundo mito, el del desollamiento de Marsias para mostrar que enfrentarse a la erística es peligroso. Cabe notar que todas las versiones del mito relatan un concurso musical en que este sátiro de Frigia se enfrenta a Apolo y el jurado de las Musas lo dan por perdedor, pasando por alto que Apolo introduce elementos tramposos. Lira contra flauta, en algunas versiones invierte la posición de la lira y toca igual, en otras suma el canto, cosas ambas que no pueden hacerse con la flauta. Del mismo modo, la erística invierte, altera el sentido y funciona para quien busca la pura refutación, aunque esas formas argumentativas son imposibles de usar para quien tenga un objetivo epistémico. Como contra Apolo, que tras la figura estilizada del artista lleva el torturador que desolla al que ha hecho perder con trampas, la erística muestra razonamientos con aspecto sutil que sólo buscan destruir al adversario con falacias.

Ctesipo menciona a Marsias para decir que no tiene inconvenientes en que exponerse al desollamiento "con tal de que mi piel no vaya a terminar para un tonel, como la de Marsias, sino para la virtud" (285d). La referencia al tonel recuerda el símil de *Gorgias*, 493d ss., donde se retrata al hedonista como un odre agujereado obligado a trabajar para que no se vacíe de placeres y sobrevenga el dolor insoportable, frente al moderado que, sin agujeros, consigue placeres y descansa. Del mismo modo, Ctesipo probó el gusto de la discusión y se transforma ante los ojos de Sócrates, y a pesar de sus esfuerzos, en el personaje trágico del odre agujereado.

Además de estas dos figuras de muertes por tortura, el *Eutidemo* incluye una tercera en 297c-d, donde Sócrates se compara con Heracles por enfrentar a la hidra. En efecto, Heracles muere quemado dentro del manto que le envía su esposa Deyanira. El episodio replica el caso de las hijas de Pelias, ya que, como ellas, tampoco la guía una intención homicida, que sí estaba presente en el centauro Neso que antes de morir entrega a Deyanira una muestra de su sangre asegurando que podría servir como filtro de amor.² Heracles, Pelias y Marsias conforman una trilogía que enfatiza la condición de las víctimas de la erística. Es interesante notar que en los tres casos hay además agentes intermedios que perfeccionan el acto de destrucción sin quererlo explícitamente. Las hijas de Pelias, las Musas y Deyanira son las que ejecutan el acto, pero detrás de ellas están Medea, Apolo y Neso que sólo lo inducen. En el caso del mito de Marsias, no faltan versiones que desligan a Apolo del acto concreto de desollamiento y lo hacen responsable sólo de la estratagema que le permite ganar el concurso y se descarga en un tercero la ejecución de la tortura. Esto enfatiza el hecho de que la erística tiene aspecto amable y efectos terribles que desatan violencia sobre las víctimas últimas, pero también sobre quienes son convertidos en instrumentos de violencia.

Esta caracterización de la erística como dispositivo de destrucción convive con alusiones míticas a lo monstruoso que apelan a la forma para subrayar su

2 Sobre este mito, véase J. López Férez, "Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 17, Madrid, 2007, pp. 97-143.

efectividad. En el primer caso, en 288b-c, Sócrates tranquiliza a Ctesipo diciendo "ellos dos no quieren hacernos una demostración con seriedad, sino que están imitando a Proteo, el sofista egipcio, hechizándonos". Esta modalidad monstruosa se verifica en la falta de forma de Proteo y su inasibilidad, sumando a eso su renuencia a decir lo que sabe. Proteo tenía el poder de profetizar, pero se negaba a hacerlo y sólo cedía si alguien, como en el caso de Menelao, lograba reducirlo. La erística cambia de formas para evitar mostrar lo que tiene para decir. Algunas lecturas han tratado de ver en esta caracterización aspectos positivos,³ pero el disfraz y la negativa a revelar lo que se sabe no constituye un modelo adecuado para un intelectual, por más ductilidad asociada que tenga.

En la misma línea, en 293a Sócrates relata a Critón el naufragio de un argumento sobre la vida virtuosa y el modo en que los presentes, Sócrates incluido, buscaron auxilio en Eutidemo y Dionisodoro. La intención irónica es clara, ya que a esta altura del diálogo han mostrado que no tienen respuestas positivas que ofrecer, y que lejos de ser deidades protectoras son destructores. En efecto, como en el caso de Proteo, los Dioscuros están asociados al mar, como protectores de los navegantes. En tanto falsos Dioscuros, los erísticos están más cerca de los monstruos marinos que producen naufragios. Esta metáfora es cara a Platón y sostiene el largo argumento de *República*, V sobre las tres olas que amenazan el argumento sobre Kalípolis.

La tercera variante de esta apelación a formas monstruosas incluye la mención de Gerión y Briareo que se asocian a los monstruos de varias extremidades, seis en el caso de Gerión y cien en el caso de Briareo que anticipan el caso que nos interesa en detalle, el de la segunda tarea de Heracles, que ya mencionamos a propósito de su muerte violenta, pero que recibe en el Eutidemo una atención especial, la batalla con la Hidra de Lerna. Hija de Tifón y Equidna, era a la vez la madre de Quimera y hermana del León de Nemea, forma parte de un linaje monstruoso que continúa la alusión al peligro acuático, ya que vivía en el lago de Lerna. Sintetizaba, por tanto, al adversario extenuante, dado que sus muchas cabezas que las fuentes llegan a contar en un centenar se regeneraban y multiplicaban al cortarlas, y esto a la vez se refuerza por el hecho de que tenía aliento venenoso en cada una de sus bocas.

Esta configuración se presta especialmente bien para describir los peligros de la erística, donde cualquier cosa que se diga sirve para que el implacable contrincante ataque con una cantidad creciente de signo de los argumentos refutativos. El aceleramiento del ritmo de la refutación en el Eutidemo grafica bien la pelea con la Hidra que tiene cada vez más cabezas con que lanzar razonamientos punzantes y venenosos.

Nos interesa aquí, además, que en algunas versiones Hera envía un cangrejo también monstruoso para morder los tobillos de Heracles y debilitarlo,⁴ como en el *Eutidemo* son dos los oponentes de Sócrates. Al mismo tiempo, se enfatiza la situación desgraciada de Sócrates diciendo que Heracles tenía al menos a su sobrino Yolao, que en el mito quemaba con una antorcha los cuellos de las cabezas de la Hidra para que no pudieran nacer cabezas nuevas hasta que ya no tuvo ninguna. El escenario mítico es de dos a dos, sin embargo Sócrates dice que está solo.

Cabe, por tanto, una pregunta por las causas de la soledad de Sócrates, cuando precisamente es una figura rodeada de seguidores supuestamente

3 M. McCabe, "Protean Socrates: Mythical Figures in the *Euthydemus*", en P. Remes *et al.*, *Ancient Philosophy of the Self*, Helsinki, Springer, 2008, pp. 109-24.

4 Las versiones sobre este episodio pueden consultarse en Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca*, II. 77-80, Pseudo-Higino, *Astronomica*, II. 23 y Pausanias, *Descripción de Grecia*, II.37.4.

informados sobre su visión del mundo que no deberían dejarlo morir sin ayuda. De hecho se menciona a allegados cercanos a Sócrates entre el grupo que asiste a la discusión. La curiosidad se profundiza cuando llegamos al pasaje de 297c-d se establece directamente la relación entre la Hidra y la erística cuando se dice que la Hidra era una sofista "y por su sabiduría si alguien cortaba una cabeza del argumento, largaba muchas en lugar de esa única, ni contra cierto cangrejo, otro sofista salido del mar, y me parece que recién desembarcado. Dado que lo lastimaba tanto desde la izquierda al hablarle, es decir morderlo, llamó a su sobrino Yolao para que lo ayude, y éste lo ayudo bastante. Sin embargo, mi Yolao, si viniera, empeoraría las cosas".

¿Quién es su Yolao? La primera lectura puede llevar a pensar en Ctesipo, que está ofuscado con los hermanos erísticos. Sin embargo, por un lado, se da por sentado que "si viniera, empeoraría las cosas", y Ctesipo está allí. Por otro, Ctesipo como un segundo porque precisamente representa a los jóvenes con intereses intelectuales como el campo de lucha entre la filosofía y la erística. Sócrates y la Hidra luchan por la psyché de Ctesipo y Sócrates, como pasó con Alcibiades, pierde la batalla, pues Ctesipo abandona la modalidad socrática y se vuelve un erístico más. Queda, por tanto, la guerra, en la que el diálogo Eutidemo pretende ser un arma para revelar la naturaleza monstruosa de la erística.

El Yolao en cuestión debe ser alguien ausente, es decir otros integrantes del círculo socrático que no distan de comportarse como Ctesipo. De este modo, el *Eutidemo* es una denuncia contra la erística no-socrática, pero también contra la que crecía en el seno del grupo, en las paradojas sobre la mentira de Antístenes y sobre todo en el escepticismo de los megáricos. En esta comparación Sócrates se enfrenta a los monstruos en mayor desamparo que Heracles, ya que su Yolao se pasa al lado contrario.

En rigor, los megáricos cuadran bien con esta descripción y la alusión a lo monstruoso constituye una señal hacia este grupo. En efecto, el mecanismo de refutación megárico es rígido, taxativo y busca provocar la refutación vergonzante del interlocutor para debilitar su voluntad de proseguir con la búsqueda de soluciones positivas. Su metodología, exagerada por la caricatura, coincide básicamente por el perfil y se parece a lo que han visto otros autores. Diógenes Laercio transmite una caracterización de la posición de Euclides que dice que "se oponía a las demostraciones no en las premisas sino en la conclusión" (II.107), que indica que habilitaba sacar enunciados de su contexto y someterlos a los cuestionamientos de formato preconcebido con el objeto de lograr una refutación rápida, y por eso agrega que Timón de Fliunte había compuesto los versos siguientes:

pero no me preocupo por esos charlatanes, ni por ningún
otro, ni por Fedón, el que fuera, ni por el disputador
Euclides, que inculcó a los megáricos la furia de la discusión.
(Diógenes Laercio, II.107; *FS*, 88; *SSR*, II.A.34)

Este escéptico discípulo de Pirrón, que por su procedencia no se espantaba fácilmente frente a los argumentos refutativos, considera, sin embargo, que Euclides es un extremo, un disputador provocador de furia que nos devuelve al escenario de violencia. El efecto en los interlocutores supera incluso el de la misma refutación, como se ve la caracterización que Luciano hace de Crisipo, aquí portavoz de argumentos erísticos que se remontan a Eubúlides de Mileto. Dice el diálogo de Luciano:

Crisipo – ¿Tienes un niño?
 Comprador – ¿Y entonces? ¿Qué pasa?
 Crisipo – Supongamos que un cocodrilo lo encuentra vagando junto a un río y lo agarra. Imagina, además, que promete devolvértelo con la condición de que adivines sin equivocarte la decisión que él ha tomado en cuanto a la restitución del niño. ¿Qué opción dirás que ha tomado?
 Comprador – Es difícil responder la pregunta, porque no veo cuál de las respuestas puede devolvérmelo; ¡pero tú, en el nombre de Zeus, responde y salva a mi hijo, para que no se lo trague enseguida!
 Crisipo – ¡Coraje! Porque yo te enseñaré maravillas todavía más grandes.
 Comprador – ¿Cuáles?
 Crisipo – El mentiroso, el soberano, y sobre todo el Electra y el velado.
 (Luciano, *La compra de vidas*, 22; *FS*, 161)

El ejemplo del cocodrilo pone en primer plano las nociones de verdad y falsedad y se relaciona con el dilema del mentiroso, formulado a veces de manera más simple como “cuando miento y digo que miento, ¿miento o digo la verdad?”,⁵ aludido por Aristóteles en *Refutaciones sofísticas*, 25.180 b 2-7. El cocodrilo parlante y monstruoso que amenaza a los niños es un instrumento de la argumentación para provocar la reacción de terror en el interlocutor.

Más todavía, la asociación entre la Hidra y los megáricos sobrevuela otro testimonio de Diógenes Laercio en que comenta el conflicto entre el cínico Crates y el megárico Estilpón y dice:

Realmente he visto a Estilpón en arduos dolores
 en Mégara, donde se encuentra, dicen, la cama de Tifón.
 Allí discutía con muchos compañeros alrededor (...) (*FS*, 273; *SSR*, II.O.6)

Se trata de un epigrama compuesto con variantes de versos homéricos,⁶ lo cual refuerza el clima del mito. Allí se menciona al padre de la Hidra, Tifón, un monstruo de cien cabezas de serpiente hijo de Tártaro y Gea, que fue vencido por Zeus. En rigor, Tifón quedó enterrado bajo el Etna, de modo que el vínculo con Mégara parece señalar a la violencia monstruosa de la erística. En Mégara está la cama de Tifón, porque allí pervive en la forma de megáricos y engendró a la Hidra que continúa su tarea destructora. Al mismo tiempo, la fuerza ígnea de Tifón puede servir de conexión con el modo en que los cínicos critican la soberbia intelectual de otras líneas, llamándola puro humo (*týphos*). En cualquier caso, en el episodio de la Hidra encontraríamos un ejemplo, si no el inicio, de una asociación entre estos monstruos mitológicos y la práctica erística.⁷ Platón busca en el Eutidemo separar a la dialéctica de esta vertiente y evitar que su fama se trague también a su proyecto filosófico.

5 Véase esta formulación en Aulo Gelio, 28.2.10 (*FS*, 154). Sobre el planteo del cocodrilo y las posibilidades de resolución del dilema, véase nuestra nota a *FS*, 161.

6 Homero, *Odisea*, IX.582 en el primer verso, en el segundo *Ilíada*, II.783, y en el tercero *Ilíada*, VIII.537.

7 Para un análisis más amplio del pasaje, véase *FS*, 273 y nota *ad loc.*

¿QUÉ MUESTRAN LOS MONSTRUOS DE BERNI?

PATRICIA HEBE CALABRESE

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo está estructurado como un viaje a una parte de la obra de Antonio Berni, es un viaje escandido en etapas, una marcha hacia lo visible de una experiencia o, mejor, de una concepción de la experiencia de la cual Ramona Montiel es la figura de una narrativa en la que el artista rosarino manifiesta su profundo interés humanístico con vocación social y política: su atención está puesta en la condición de una de las formas de estar como mujer en el mundo contemporáneo. El objetivo central es comprender el estilo como expresión constitutiva de una temática, como retórica visual que encarna en el período significativo que va desde 1965 a 1971 cuando despliega, fundamentalmente, la serie de los monstruos que se circunscriben a la historia de Ramona que “es la de una vida de altibajos”¹.

En la primera etapa de este viaje, me detengo brevemente en la protagonista que pertenece aún al cuadro, así como su fantasía o ilusión; en la segunda etapa, la fantasía ocupa el cuadro, se vuelve pregnante y es ya hiperbólica; y finalmente, en la última etapa esa fantasía sale del cuadro y se vuelve objeto, antes era *collage* o relieve sobre la superficie plana delimitada por el marco, ahora es “monstruo”, criatura polimatérica, símbolo de la cosificación de un mundo interior. Sigo las palabras del artista que se describe así: “Yo soy antes que nada un pintor, y creo que así me siente el público, aunque a veces mis figuras o personajes salgan de los cuadros convirtiéndose en objetos. Puedo obtener un marrón con pintura al óleo sobre una superficie plana, pero también puedo encontrar el equivalente a ese color en un pedazo de lata herrumbrada, y trato ese pedazo de lata moldeándolo o recortándolo como dibujante, habiéndolo elegido como colorista. (...) también el *collage*, por supuesto, lo utilizo como pintor. No tengo el narcisismo del *collage*: lo uso, lo aplico como medio de expresión, como los colores, y el *collage* que utilizo para Juanito Laguna no es el mismo que el de Ramona. Yo elijo los elementos que corresponden a la personalidad, a la sensualidad de mi personaje, al medio que pertenece y con ellos trato de dar vida, como podría dársela únicamente con el óleo”².

Voy a considerar para esta lectura la noción de signo desde la perspectiva peirciana puesto que este enfoque me permite abordar la noción de metáfora dentro de la categoría de ícono y porque en este abordaje teórico se afirma la naturaleza mixta de los signos: si la metáfora es un ícono también retiene las propiedades del símbolo que incluye a la vez al ícono y al índice. Para la interpretación del recurso a la metáfora en el fragmento de la producción berniana ya determinada sigo, en principio, la concepción aristotélica, la relectura de Paul Ricoeur y la

¹ Ver Oliveras, Elena, “Los monstruos de Berni” en *Los monstruos de Antonio Berni. Construcciones polimatéricas del artista 1965 -1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001.

² *Berni. Palabra e imagen*, entrevista de José Viñals, Buenos Aires, Galería Imagen, 1976.

perspectiva que desde el cognitivismo propician George Lakoff y Mark Johnson³, que, entiendo, está en sintonía con la teoría de Peirce acerca de qué es lo que podemos conocer y cómo, pues para el cognitivismo las metáforas no son sólo fenómenos estéticos sino fenómenos cognitivos, es decir, involucran nuestra concepción del mundo y nos permiten entender incluso fenómenos más bien abstractos a través de proyecciones metafóricas.

Del *collage* a las construcciones polimatéricas

Si se recuerda con Luis Felipe Noé⁴ que “la pintura tiene dos características, por así decir, negativas: es muda y estática”, en el caso de la serie que traen al mundo a Ramona, hay una “narrativa” escandida por momentos cristalizados y también por elipsis, en ella se puede entrever una lógica temporal causal que garantiza una coherencia semántica.

Ramona Montiel es el fruto consciente de la década del '60 (en 1959 había presentado en la Galería Van Riel el cuadro *La boda* que rebautizó retrospectivamente, en 1963, con el título *El casamiento de Ramona*). De los paseos por los Mercados de Pulgas de París, Berni rescata el descarte de ropas de clubes nocturnos -vestidos de pailletés, tules, telas sedosas, ropa interior, enaguas, ligas, accesorios- de donde surge todo un universo femenino que le permite la construcción de una figura controversial. Ya en los años 30, Berni había documentado los prostíbulos de la calle Pichincha en Rosario.⁵

Si Ramona pudo haber nacido en París, sin embargo, más que parisina o porteña, ella es un tipo social cosmopolita, pero con fuertes componentes que permiten un anclaje referencial local: en *Ramona costurera*, está la alusión a la mujer que para Evaristo Carriego “dio aquel mal paso”, en *El marino, amigo de Ramona* estaría caricaturizado el almirante Isaac Rojas que protagonizó la Revolución libertadora que destituyó a Perón; en *Don Juan, amigo de Ramona*, se pueden intuir los rasgos de gorila del personaje que constituyen connotaciones y activan la memoria de posicionamientos políticos para un espectador argentino. En algunos interiores de escenarios está la imagen “legendaria y exportable de Gardel”, ícono popular de nacionalidad doble o triple -entre el Río de la Plata y Francia- junto con los guiños a la alta cultura que Berni sabe evocar.

En ese universo de incrustaciones de objetos⁶ y de sustituciones se eleva el potencial del discurso visual que se vuelve concreto y apegado a la materialidad que lo sostiene. En la estética de Berni estos elementos – residuos transmutan en arte, y el rezago material es testimonio de un tipo de existencia y experiencia: la historia de Ramona hace su ingreso en el lenguaje artístico y se despliega en una narrativa casi fotonovelesca. Las aventuras de Ramona comienzan en las fábricas,

³ Lakoff, G. y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, traducción de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

⁴ Noé, L.F., “El ruido de la tormenta” en *Berni, diez obras comentadas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2017.

⁵ Rodolfo Puiggrós lo convenció de realizar un trabajo periodístico, las imágenes se publicaron en *Rosario Gráfico*, en 1932, acompañadas de títulos moralistas y produjeron un escándalo en la ciudad.

⁶ De hecho, según G. David, Berni “pondrá en circulación en la Argentina el galicismo ‘reciclaje’ al que define como un término que significa dar al producto usado, que aparentemente no sirve más, una nueva función por lo cual deja de ser resto inútil”.

pero su labor manual va perdiendo importancia, y ella empieza a destacarse por “sus grandes ojos; sus piernas bien contorneadas y sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne”. Se inicia en el oficio de la prostitución y “descubre que en las relaciones con patronos y gerentes de empresas su cuerpo puede serle mucho más rentable. Se deja seducir, le atrae el placer fácil y los juicios interesados sobre su belleza. La avidez sexual de los hombres determina su último destino. Se hace actriz y se posesiona de su rol en el espectáculo perverso de la urbe”⁷. Es la protagonista de escenas que construyen un relato extenso y elíptico que se puede vincular a otras formas figurativas, poético-narrativas y cinematográficas.⁸

Ramona bebé (1962) está presente en *Ramona modèle* (1973) y en el *Sueño de Ramona* (1977) y en *nuce* remotamente en un primer collage de 1932 *Susana y el viejo*.⁹ El rostro de Susana, envuelto en una ligera sombra mira hacia adelante. ¿Mira o evoca? Se pierde su mirada bajo los párpados entrecerrados mientras un viejo de frente agrietada mira. ¿Nos mira? No parece mirarla a ella sino asomarse al escándalo de un cuerpo ofrecido generosamente y sin timidez. En *Ramona bebé*, Ramona con grandes ojos interpela al observador, lo construye como el tú dentro de un diálogo,¹⁰ así también en *Ramona modèle*. En *Ramona en la ventana* (1963), las filigranas - fruto del trabajo en el grabado de las perforaciones del encaje -¹¹ no solo construyen el cuerpo y determinan sus zonas erógenas sino también el lecho sobre el que descansa y la arquitectura de la ventana por la que aparece la luna en un cielo recortado. En *Ramona y la ventana* (1968), el cuerpo desnudo y delineado por trazos firmes se muestra también frontal -no hay lencería ni joyas-, aparece sobre una manta corposa en medio de un escenario que remeda citas al mundo clásico: un dibujo académico al lápiz de una fachada renacentista o neoclásica y unas bellas naturalezas muertas que se multiplican en número de tres. Sobre un fondo negro partido por un trazo blanco que divide el cuadro en dos rectángulos, está lo voluptuoso y el ensueño. El desnudo como ícono no es sólo cuerpo desprovisto de ropa sino cuerpo reinterpretado por el arte, un tipo de belleza: figura exuberante de senos, vientre marcado, cintura pequeña y caderas, no “controladas”, engrosadas, siempre en distintos matices, según el tipo de técnica, desde el blanco

⁷ Las citas entre comillas son las palabras del artista extraídas de *Berni. Palabra e imagen*, op.cit.

⁸ Se puede hacer referencia, por ejemplo, a la tradición de grabados de cuño nacional de su amigo Lino Enea Spilimbergo, *Breve historia de Emma* (1936); al poema de Evaristo Carriego, “La costurerita que dio aquel mal paso”; a Naná, protagonista del film *Vivre sa vie* de Jean Luc Godard. En el ciclo de Berni hay una pieza que se denomina *Ramona vive su vida*, aunque entre los dos personajes hay diferencias respecto de su destino final.

⁹ En esta obra, Héctor Olea lee una “escena que despliega el aire surrealista de un Landrú (voyeur) que mira tras la ventana el cuerpo desnudo de Susana /Ramona bajo la sutileza de un velo de encaje real, pegado al óleo por Berni”.

¹⁰ Ver Pablo Fabbri, “La enunciación y el interpretante”, en *El giro semiótico*, Buenos Aires, 204, Gedisa.

¹¹ Para el xilocollage, según Marcelo Pacheco, se necesita de una filigrana de llenos y vacíos, de una malla de líneas y volúmenes que penetren el papel y estampen su negativo manteniendo la variedad de perímetros, formas, texturas, modulaciones y diseños de las cosas dispuestas sobre la matriz.

y negro del grabado hasta tintes de color. El cuerpo está diseñado entre citas pictóricas y su subversión o derrocamiento. En contraste con la representación del cuerpo desnudo, los paños variados sobre los que la mujer se tiende, las joyas, la lencería y, en algunos casos, los pies en zapatos de tacos altos. Se exalta una forma de experimentar el cuerpo, el deseo y la voluptuosidad. En escenarios variados, el desnudo es experiencia de vida individual, algo se revela en el cuerpo y por el cuerpo biológico que es origen y lugar en el que la vida se manifiesta como subjetividad: el cuerpo que siente, se construye y se despliega a partir del cuerpo biológico y físico.¹²

Ramona es muchas veces el torso de Ramona: sus senos redondos y voluminosos, el vientre delineado, la cintura angosta y las caderas anchas dentro de exquisitas prendas de alcoba: body, trusa, tanga, corsé o liguero con encajes de carácter sensual, sugerente, erótico e, incluso fetichista, medias caladas o rayadas.¹³ También está el desnudo total de su pubis: *Ramona en bikini* (1964), *El baño* (sin fecha), *Ramona desnuda* (1964).

El escenario no solo es la alcoba íntima y personal; está también la alcoba en la que la mujer para comercializar su cuerpo rinde examen ante los ojos de la madama. En *El examen* (1976) Ramona exhibe su cuerpo para que la regente del prostíbulo lo evalúe; en *El examen de Ramona* o *El examen* (1966), hay dos viejas prostitutas que la examinan. Las carnes de los cuerpos de las madamas caen, son redondeces voluptuosas y exacerbadas. Cuerpos usados, desgastados y deformados por la experiencia de la vida. Están lejos del estereotipo de la belleza exaltada por el espectáculo que brindan los medios. La mirada de las viejas intimida a Ramona que, para quitarse la ropa, levanta los brazos; sus manos le tapan su rostro, también la ropa colabora para ocultarlo. Es la experiencia del cuerpo vuelto mercancía.

Además están los escenarios donde Ramona se ofrece a la vista de sus clientes, en el show o en privado. Ramona es la que trabaja de y con su cuerpo: *El striptease de Ramona* (1963), *Ramona en el cabaret* o *Ramona bataclana* (1964), *Ramona en el show* (1965). Una vez alcanzado su reconocimiento social como prostituta elegante o *cocotte*, con su atuendo, gesto y accesorios, llega a la apoteosis: *L'apothéose de Ramona* (1971). De pie su figura entra en diálogo con la belleza estereotipada capturada por un pequeño televisor que está sobre un mueble cubierto con una tela que evoca una escena familiar decimonónica, el cuarto de aire burgués exhibe paredes tapizadas con tela dorada y una pesada cortina que, quizás, la separa de un espacio público.

Sus clientes son militares, políticos viejos adinerados, hombres de la Iglesia -tal vez "protectores" también-, personajes del mundo de las corridas de toros y del boxeo. Todas figuras inscriptas en alguno de los dominios del poder. También ellos exhiben deformidades: *El coronel amigo de Ramona* (1963), *El marino amigo de Ramona* (1964), *Don Juan, amigo de Ramona* o *Don*

¹² Para ahondar el tema *La sorpresa* o *Ramona joven* (1976), *La primavera de Ramona* (1976), *Ramona adolescente* (1976)

¹³ Ver *Ramona en pose* o *Ramona en el sillón* (1964) y *Ramona poniéndose las medias* (1964), *Ramona en bikini* (1964), *Ramona se desviste* (1965), *Ramona desnuda* (1964), *Le baiser de Ramona* o *El beso* (1965), *Ramona con medias rayadas* (1976), *Ramona con medias caladas* (1975)

Juan, el pretendiente (1963), *El marino* (1964), *El coronel golpista* (1964), *Le colonel ami de Ramona* o *El coronel golpista n° 2* (1964), *El coronel* (1964), *El coronel golpista n° 3* (1964) se enlazan con *El conde amigo de Ramona* o *Aristócrata* (1963), *El maleante* (1965), *El amigo espiritual de Ramona* (1963), *El confesor de Ramona* (1963), *El obispo* (1966), *El religioso armenio* (1964), *El religioso griego* (1965) y con *Ramona et le monstre* o *La bella y el monstruo* (1966) y *La bella y el monstruo II* (1966). El examen y el trabajo de la prostitución se sienten, la vida se experimenta, se siente y se padece: los afectos se objetivizan. Esos saberes afectivos permiten pensar de un cierto modo las acciones y las relaciones, Berni los pone en escena como tema bajo el modo de la narración: “la anécdota es la exterioridad temporaria del tema”¹⁴. En algunos puntos de la estructura hay fallas, corrosión, hipocresía, por eso la lectura crítica ha entendido que los desechos materiales como los desechos “sociales” son los rastros que ponen en evidencia lo que se calla u oculta en la marginalidad y que no obstante vuelve a la superficie. Son los síntomas que, en el discurso plástico, más o menos anecdótico, más o menos figurativo, pero siempre narrativo notoriamente, dan cuenta de tipos relativamente historizados insertos en ámbitos de relaciones sociales, laborales y políticas más o menos explícitas. Cuando cayó el peronismo, año 1955, y se impuso el desarrollismo industrial se vinieron a confirmar algunas de las visiones bernianas sobre las relaciones entre las clases y sus luchas, sin olvidar que los años 60 están también atravesados por las luchas feministas, por la cultura de masas y por las distintas formas de las neovanguardias europeas, latinoamericanas y norteamericanas que Berni conoció y experimentó.

En esta primera etapa de este viaje, el *collage* - principio decisivo para el siglo XX – y el alto relieve hacen que el personaje se mueva en una dimensión espacial. Para visualizar la escisión entre realidad y “sueños”, se pueden considerar, por ejemplo, *La lectura* (ca. 1977) y *El baño y los músicos* o *Los músicos* (1976). La mujer que está en el baño es una mujer que está allí, pero su imaginación se está moviendo en otro nivel, no en el del jabón y el agua. Dividido en dos planos el cuadro muestra en la parte superior una alusión a sus sueños, a su nostalgia por lo que ambiciona ser, alusión a su fantasía envuelta en un “rococó” - expresión del alto status - porque Ramona Montiel es “muchas veces un personaje sofisticado, que quiere imitar a la alta clase y a lo mejor se pone una joya que es una piedra cualquiera, pero ella tiene la ilusión de que ve un agua marina, un zafiro, un brillante”. Junto a la ilusión también está el factor corruptor.

Para Berni, la línea de fuerza de toda su trayectoria es la temática y en función de ella surgen los cambios formales y cromáticos porque el estilo para él no es sólo una manera de hacer sino una manera de pensar. Hacer a Ramona es pintar la condición ilusoria que vende la prostitución del cuerpo hecha de elementos kitch¹⁵. Se trata de una realidad objetiva de la mujer y de otra realidad, la de la vida interior en su componente espiritual y de la vida en relación. Ramona motiva el uso de elementos diferentes del mundo de Juanito aunque el juego de mutación de objetos sea el mismo: las sedas chillonas, las pasamanerías, el oropel, las falsas

¹⁴ Pacheco, M. E., “Juanito laguna y Ramona Montiel: Dos invenciones extinguidas”, en *Antonio Berni, Juanito y Ramona*, Marcelo E. Pacheco et alii, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantino, 2014.

¹⁵ Lo kitch, lo “cache”, según el mismo Berni, sería la expresión de un lujo que no existe o de un lujo que se finge. “Cache” es la sumisión, la aceptación de las reglas de la sociedad de consumo.

piedras preciosas o el metal bañado en “oro”. Los objetos forman la materia y los colores de la paleta, la combinación de rezagos por su materia y color tienen función expresiva, son testimonio y ecos de la sociedad y de las formas de relación entre mujeres y hombres. El cuerpo de Ramona, en su apoteosis, es ofrecido a la libido pública como imagen colgada en las gancheras de las revistas frívolas o como producto deseable construido por los medios de comunicación masiva y se “vende a tanto el Kilo”. El empleo de los materiales, el aprovechamiento de los restos de la sociedad de consumo se convierten en elementos narrativos que pedían y debían estar en la creación. En cuanto a su composición realista ella es la continuidad de toda la obra, los xilcollages-relieves profundizan y dan mayor desarrollo a la producción anterior. El realismo o el Nuevo Realismo da posibilidades de expresión infinitas considerando que la medida es siempre lo humano; la intención y la significación son de carácter social pues se plantean problemas políticos, sociales y económicos.

Para introducir la segunda etapa tomo las reflexiones de Adriana Lauría quien señala que en el *collage* “está el comienzo de una genealogía que deriva de lo pegado a lo ensamblado, de lo ensamblado a lo construido, es decir, del collage propiamente dicho al relieve polimático todavía dependiente del plano, al objeto desplegándose en las tres dimensiones, a las ambientaciones e instalaciones”¹⁶. Y además introduzco la reflexión sobre el signo y la noción de metáfora en la que baso mi lectura del ciclo de los monstruos que es el eje de este análisis.

En la clasificación de los signos que Peirce¹⁷ establece considerando la relación del “representamen” con el “objeto” se delimitan el ícono, el índice y el símbolo. Si el signo es ícono se puede decir que la *species* del objeto encuentra su materia según ciertas cualidades, apariencias o impresiones globales que el signo transmite. En esta categoría, el filósofo estadounidense abre tres formas de relación: las imágenes, los diagramas y las metáforas. Si el signo es índice, se lo puede pensar como “fragmento arrancado” del objeto siendo ambos en su existencia un todo o una parte de ese todo según relaciones de existencia o contigüidad. Si el signo es símbolo se lo puede concebir como concepto construido sobre un objeto. Ahora bien, la metáfora es el producto de un pensamiento sobre el objeto y como signo - dada su naturaleza mixta - puede incluir al índice y al símbolo.

En principio, voy a trabajar la metáfora visual¹⁸ como forma de percepción que se diferencia de la metáfora verbal que es una captación imaginaria (no se presenta a la visión sino a la imaginación). En la metáfora visual se produce un fenómeno de algún modo óptico por el que se logra la puesta en foco de algo para la mejor captación de algo otro. La metáfora visual es una forma presentativa dado que incluye cualidades del objeto captadas de manera simultánea en un solo acto de visión. En ella, el nivel de lo percibido, correspondiente a la “identificación”, se presenta en un primer impacto como sorpresa. Luego, en un segundo momento el receptor pasa del plano de lo percibido al de lo concebido: partiendo del “mundo ficcional” - el “es” de la

¹⁶ Ver Lauría, Adriana, “Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos” en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Fundación E. F. Costantini, 2005.

¹⁷ Ver Peirce, Charles, *La ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

¹⁸ La perspectiva teórica considerada es la que E. Oliveras desarrolla en su trabajo *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

identificación- se llega al “mundo real” - el “no es”- detectando el trabajo retórico a través de la lectura de la presentación espacial. En un tercer momento, el propiamente metafórico, aparece el juego de la alternancia del “es” y del “no es” que consiste en un juego tensional que se puede clarificar con la participación de un discurso temporal: la verbalización de la metáfora visual.

Para Aristóteles, construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas; para el filósofo, “la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”¹⁹. De este modo, la metáfora se define en términos de movimiento, es decir, implica un traslado a una cosa de un nombre que designa otra. Incluso la metáfora da la posibilidad de nombrar algo que carece de nombre o de *poner un asunto ante los ojos* del oyente como fenómeno que convierte lo inanimado en animado o lo abstracto en concreto. Por otro lado, la reflexión aristotélica habilita a concebir que la metonimia y la sinécdoque son figuras que se incluyen dentro del proceso metafórico.

La metáfora produce un salto paradigmático por el cual aparece la tensión entre un miembro de un paradigma y un miembro de otro paradigma: en *Estudio para la bacanal de Ramona Montiel* (1962) - collage sobre hardboard - y en *Monstruo de la pesadilla de Ramona* (1962) - collage sobre madera - **el cuerpo de Ramona es un amasijo**. En la primera, los colores del cuerpo oscilan entre los tonos rosados que alternan con tonos ácidos para remarcar los atributos sexuales; la cabeza, vuelta hacia atrás, a través del collage presenta elementos metálicos para componer los ojos; el cabello liberado y constituido por un material, que remeda una cabellera abundante y desatada, representan una posible bacante en trance. En la segunda, el cuerpo está delineado no sólo por colores entre amarillos y rojos-naranja para subrayar los constituyentes eróticos sino que aparece en un marco de madera que lo contiene; dos tipos de telas de diferente color plasman una suerte de cama revuelta por la apariencia de las sábanas recogidas en un extremo; la cabeza es una mueca grotesca de la que surge dramáticamente un solo ojo abierto que nos mira; en la parte superior, en contraste, se yergue el busto amputado de un torso femenino cuya piel, distribución armónica de los miembros y erguidos senos dan cuenta del modelo de belleza clásico. Por un lado, está la imagen de un cuerpo casi de contorsionista desnudo que exhibe su genitalidad; por el otro, el cuerpo es ese amasijo de carne que expone los elementales atributos sexuales remarcados de modo tal que se explayan en una cierta obscenidad brutal de masa desordenada, dos imágenes de objetos distintos en un mismo espacio perceptivo visual. La metáfora hace que el cuerpo se nos aparezca como amasijo humano o cuerpo humano mezclado. Algunos elementos aparecen en el foco y otros en retroceso en una sola captación visual que provoca como consecuencia una imagen hiperbólica.

La metáfora como el símbolo, supone una conceptualización y como el ícono es una imagen. A diferencia de la imagen introduce un grado mayor de concepto y a diferencia del símbolo un grado mayor de iconicidad. En la pintura y la escultura, la metáfora exalta la visibilidad, es presentación. Kristeva²⁰ subraya que la metáfora es un movimiento hacia lo discernible, es un viaje a lo visible. La mujer, como tema constante en la obra de Berni, está colocada bajo una

¹⁹ Aristóteles, *Poética*.

²⁰ Kristeva, Julia, *El trabajo sobre la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985.

mirada atenta que la espía, la acosa o la vuelve hiperbólicamente voluptuosa, erótica, disponible y deseada. Desde la perspectiva del cognitivismo se produce una superposición de dos dominios con una multitud de características que se interrelacionan en muchos casilleros y que pueden o no estar activas en el momento de la metaforización; la conexión que se establece entre esos dos ámbitos consiste en la proyección desde el dominio fuente, el amasijo de carne - la imagen desde donde proviene la metáfora-, hacia el dominio meta, el cuerpo - aquel dominio que se quiere metaforizar-, dos imágenes que se proyectan una sobre otra. Las metáforas para el cognitivismo no son mera cuestión estética sino tienen que ver con el conocimiento del mundo.

Tercera etapa del viaje: Berni dio a conocer sus Monstruos en el Instituto Di Tella; se trata de construcciones poliméricas realizadas entre 1965 y 1971. Enfoco aquí los monstruos que se circunscriben a Ramona y que, al decir del artista rosarino, son la encarnación de su conciencia culpable, pues Ramona sufre pesadillas que vienen de las zonas más oscuras de su inconsciente. Voy a abordar únicamente dos ejemplos de la serie y debo apuntar que no forma parte del objetivo de este trabajo considerar la etimología de la palabra "monstruo", tampoco detenerse en la noción de normal o anormal ni tampoco analizar el contenido del discurso plástico desarticulando la dimensión interior o psíquica, lo oscuro o abyecto en oposición a la dimensión exterior o social, sino hacer foco en cuáles son las formas que adopta un discurso para expresar las ideas, qué relaciones unen una forma con un contenido, qué aspectos puede arrojar el análisis de las formas específicas para visualizar cuál es la política que tiene un sujeto con respecto a su propio discurso y a los objetos de los que habla. El lenguaje modela el contenido, lo transforma, le da una segunda presencia y de hecho forma parte de ese contenido. Como señala Roland Barthes vale estudiar no la ideología de los contenidos sino la ideología de las formas porque las formas constituyen la ideología.

Al proceso de la metáfora - concepción de una cosa en términos de otra - sumo ahora los procedimientos de la metonimia y de la sinécdoque que, como recursos retóricos, están ya presentes en la producción de los xilo-collage-relieves, pero adquieren en los monstruos un grado superlativo de productividad de significación. La metáfora se basa en la relación de semejanza orientada a la construcción alternativamente de la fusión de los significantes y a la separación de los significados; mientras que la metonimia y la sinécdoque generan movimientos unidireccionales basados en el desplazamiento. A la metonimia le corresponde la contigüidad real extralingüística de los objetos, es decir, ella produce un desplazamiento unidireccional de la referencia que no supone condensación de imágenes distintas en una imagen unitaria: no hay reunión en el mismo espacio de los dos términos, ella nos sitúa ante el fragmento de una serie espacial o temporal existente más allá del lenguaje. La intención "realista" de la metonimia se mantiene en la sinécdoque que no produce cambios de dominios ya que se constituye como una transferencia entre la parte y el todo o a la inversa, está basada en relaciones concretas y actuales de inclusión.

La voracidad (1964) es una construcción hecha con acrílico, témpera, metales (hierro y bronce); madera (armazón general, perillas para sujetar sellos de goma usados para precios); cartón (bobinas cónicas de hilado), tejidos (estropajo, pelo sintético); plástico (pedazos rotos, tapas de botella); piernas de maniquí con medias caladas, liga sujetadora y bombacha de nailon; zapato de tacón y bombillas de luz (95 x 75 x 205 cm). *La hipocresía* (1965) está hecha de madera (placas para el armazón); metal (varillas de hierro, tubos recortados, bronce, remaches de cobre,

resistencias circulares y alambre); pelo sintético y barniz (199, 1 x 116 x 231 cm). Ambos ejemplos componen parte de la serie de “Los monstruos del infierno se disputan a Ramona”²¹. En ambas construcciones, su cuerpo está seccionado, una parte por el todo. En la primera, el monstruo se ha devorado la mitad superior, solo restos de una mujer mitad vestida que en su huida perdió un zapato; en la segunda, solo torso semidesnudo y cabeza volteada hacia atrás, rubia platinada y ojos grandes y abiertos, pero mirada escalofriante pues una garra de pájaro gigante y vuelo pesado aprisiona su cuello.

Los elementos provienen del entorno en el que el personaje vive, están constituidos por la materia en la que se desenvuelven su aventura y desventura. Por un lado, son signos que, como índices, están en relación de existencia y contigüidad con el objeto al que representan o de parte por el todo. Las figuras de la metonimia y la sinécdoque tienen una función referencial dado que permiten utilizar una entidad por otra, desarticulan las conexiones para mostrar la condición de Ramona como mujer atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo: ella se ha vuelto objeto en la sociedad industrial y capitalista que vuelven “mercancía” a todas las cosas y también a los seres humanos.

Los materiales que Berni utiliza son los restos de la sociedad de consumo y muestran las consecuencias de la explotación, son testimonio mudo de algunos sectores sociales - Juanito y Ramona son dos representantes de esa multitud anónima -, los objetos usados se vuelven significantes disponibles para transferir nuevos significados a través de una sintaxis que articula lo monstruoso como representación de un mundo que se cierra y en el que los seres, las acciones y las relaciones se perciben desquiciadas pero “verdaderas” pues se descorre el velo que las ocultaba. La retórica que fundamenta lo monstruoso entonces da batalla a la percepción automatizada o estereotipada de nuestra forma de estar en el mundo. No se apela al sentimentalismo, sí se apela a la denuncia pues el compromiso está en mostrar una realidad social que se abre paso a través de los mismos constituyentes que la componen y a través de ellos se denuncia el despedazamiento o la deshumanización. Aquí está la actitud humanista del artista. Actitud sustentada en su vivencia del mundo, y en un sentido de justicia y de fraternidad.

Pacheco, M. E., “Juanito laguna y Ramona Montiel: Dos invenciones extinguidas”, en *Antonio Berni, Juanito y Ramona*, Marcelo E. Pacheco et alii, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantino, 2014.

²¹ Los detalles de las obras fueron extraídos de Pacheco, M. et al., *Antonio Berni. Juanito y Ramona*, Buenos Aires, Fundación E. F. Costantini, 2014.