



La literatura: un quiebre en la telaraña

María Sol Hermo¹

Universidad de Buenos Aires

masolhermo@gmail.com

Resumen: A partir de la lectura de *Memorias de un pigmeo* (1992) de Hebe Uhart se intentará pensar la relación que existe entre ciencia y literatura tomando como disparador una imagen del relato: la telaraña. En este sentido, se observará de qué manera el pigmeo, el niño protagonista encargado de la narración, se relaciona con el personaje de Joseph, proveniente del “país de las telas de araña” (8), que tiene a su cargo la educación del pequeño. Así, se destacará cómo el pigmeo, a través de operaciones que se han identificado a lo largo del siglo XX con la función de la literatura, aquello que el formalismo ruso denominó la “literaturnost”, derribará y pondrá en cuestión una visión positivista y científicista de la realidad. Estos procedimientos son: el extrañamiento, puesto en funcionamiento a través de un desarrollo poético que se ancla en la singularización de los hechos y objetos; detención en la forma, en tanto se observan resignificaciones y creaciones de palabras; preeminencia de la oralidad en detrimento de la escritura en la medida en que se transcriben sonidos del habla; y una recuperación del orden de la corporalidad. Se observará cómo la mirada aguda del pigmeo, o mejor, de la literatura, desteje la telaraña, aquello que la ciencia ha construido: representaciones nubladas y frágiles de lo real.

Palabras clave: literatura - extrañamiento - forma - oralidad - corporalidad - ciencia

Abstract: This paper analyses the relationship between science and literature in *Memorias de un pigmeo* (1992), by Hebe Uhart, using as a starting point one of the images found in the narration: the cobweb. Firstly, it studies the way in which the main character and narrator, a pygmy child, builds a relationship with Joseph, who comes from “the Country of Cobwebs” (8) and is in charge of his education. Then, it examines how the child questions Joseph’s positivistic and scientific view of reality through a series of devices that critical theory throughout the 20th Century has identified as inherent to literature, belonging to what Russian Formalism termed “literaturnost”. These devices are, namely:

¹ **María Sol Hermo** es estudiante de grado de la Licenciatura y el Profesorado Superior en Letras con Orientación en Literatura Argentina y Latinoamericana (UBA). Ha publicado por EDEFYL (Editorial de la Universidad de la Facultad de Filosofía y Letras) “La mujer marginal: entre el patriarcado y el cambio” en *Voces desde el margen. Seis ensayos sobre Manual práctico del odio, de Ferréz*, Buenos Aires, 2013. Actualmente, participa en un UBACyT dedicado a la investigación de la Literatura y cine policial argentino. Asimismo, es Técnica Artística Profesional en Guitarra y estudiante del Profesorado Superior de Música (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla).



defamiliarization, manifest in the way the narrator poetically singles out and isolates certain facts and objects; the stressing of form, evident in the manifold re-signification of common words and the coinage of neologisms; the stressing of orality over writing, as seen for example in the use of phonetic spelling; and the exaltation of corporality. Finally, this paper describes the manner in which the pygmy child's acuteness, or rather, the acuteness of literature itself, is able to unravel the cobweb, science's foggy and fragile representations of reality.

Keywords: literature - defamiliarization - form-orality - corporality - science

A partir de la lectura de *Memorias de un pigmeo* (1992)² de Hebe Uhart se intentará pensar la relación que existe entre ciencia y literatura tomando como disparador una imagen del relato: la telaraña. En este sentido, se observará de qué manera el pigmeo, el niño protagonista encargado de la narración, se relaciona con el personaje de Joseph, proveniente del "país de las telas de araña" (8), que tiene a su cargo la educación del pequeño. Así, se destacará cómo el pigmeo, a través de operaciones que se han identificado a lo largo del siglo XX con la función de la literatura, aquello que el formalismo ruso denominó la "literaturnost", derribará y pondrá en cuestión una visión positivista y científicista de la realidad.

Observemos: el personaje de Joseph intentará demostrar al pigmeo una red de sentidos socialmente construidos, alejados de la experiencia vivida, que no hacen sino nublar la visión directa de lo real. Es decir, podemos pensar que en el afán de la ciencia de construir e imponer el sentido, se genera una mirada que si bien en la superficie encuentra la tranquilidad y el consuelo ante el caos, terminará provocando un reconocimiento que desfigura y desdibuja el mundo. La ciencia no sólo es la telaraña que invade y determina la mirada, sino que se realiza en esa pretensión soberbia de construir formas que no son sino representaciones nubladas y frágiles de lo real, vulnerables a la mirada aguda de la literatura.

Mientras Joseph teje el laberinto viscoso del saber, el narrador lo desteje a través de una mirada infantil, fresca y dinámica que se materializa en

² Todas las citas, mediante indicación de número de página, corresponden a *Memorias de un pigmeo* de Hebe Uhart, Buenos Aires, Ediciones Pluma Alta, 1992.



oraciones breves, sencillas, y de gran agudeza verbal. Así, transitamos el relato perplejos frente a la lucidez del pequeño pigmeo provocada por el distanciamiento, por ser extranjero en un mundo institucionalizado. Cito: “El maestro le dijo con ira: -Cállese, cuadrado. Ahora yo pensé: “¿Por qué le dijo cuadrado con tanta ira, si todo lo que es valioso es cuadrado, las casa, las mesas, la pizarra?”(25). Observamos allí cómo la reflexión del personaje se detiene en una percepción de lo real dilatada.

En este sentido, se hace presente en la narrativa de Uhart cierto procedimiento de desautomatización, ya que en el relato, la esencia del desarrollo poético no se da por el cambio de imágenes sino por la singularización de los hechos y objetos. Podríamos comentar la cita anterior a través de una de las consignas del formalismo ruso: “la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma” (Eichenbaum 1991:30). Efectivamente el personaje no siente lo habitual, no percibe la convención social que induce a pensar el término “cuadrado” como un insulto sino que se detiene en la forma.

Aquello puede observarse en el gesto de resignificación de las palabras y de expresiones fosilizadas que realiza el pigmeo otorgándoles un nuevo sentido, como cuando se pregunta por qué el obispo puede *llevar bien* sus años si estos son incorpóreos. Así, el narrador fragmenta la realidad no con grandes artificios, sino con la simpleza de preguntas breves y directas. Es decir, se pone de relieve el fracaso de la automaticidad producido por el extrañamiento. Cito: “Me entregó el cilindro con su punta de pata de mosca para que yo probar” (14), comenta el personaje haciendo referencia a la lapicera que le da Joseph. De este modo, Uhart produce una sensación del objeto no como reconocimiento sino como visión, demostrando que la literatura renueva y prolonga continuamente la percepción de la forma.

Esta detención en la superficie ubica al lenguaje en un lugar central, como objeto mismo de lo literario, como goce de la escritura y no como instrumento esclavo del contenido, del mensaje, como lo hace el discurso científico. Uhart percibe que la palabra, como hecho primario, tiene un valor autosuficiente y propio, entonces, redobla la apuesta a través de invenciones

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

absurdas, como el término “merequetengues” (44). De esta manera, el pigmeo continuamente quiebra la convención, lo arbitrario del signo lingüístico, desnaturalizándolo: “- La a es la primera letra del alfabeto. - ¿Por qué?” (16). El niño desteje lo hilvanado por “el dios de las telarañas” (12). Podemos decir, entonces, que la literatura no es sino una mirada infantil que se realiza en una visión fresca de la realidad a la que le bastan sólo dos palabras -¿Por qué?- para provocar el desmoronamiento de la ciencia, la destrucción de la incómoda telaraña.

La mirada aguda y espontánea del pigmeo provocada por el hecho de ser extranjero, por mirar de lejos, se obtura paulatinamente con la acumulación de saberes. El niño vuelve sobre sus pensamientos juzgándolos a cada paso, tomando conciencia de cada una de sus acciones: “¿Será normal controlar dónde está el gato? ¿Con qué frecuencia revisa eso la gente normal?”(51). Este estado de desequilibrio que atraviesa el personaje – “Mi cabeza era un torbellino, mi alma peleaba consigo misma” (73)- conduce a la narración hacia un giro abrupto que alcanza el climax con la quema de libros. Allí la mirada no resiste la red de sentidos contruidos por la institución, el pigmeo toma conciencia y se descubre: “Ni soy sabio, ni quiero serlo” (71). Esto habilita la imposibilidad de vivir en la estabilidad, en el consuelo de poseer conocimientos aislados y alejados de la experiencia corporal, siempre intensa.

En Uhart, lo único que vale la pena, al fin de cuentas, es lo que se siente y se percibe, aquello que se atraviesa con el cuerpo: “Me había olvidado de la mitad de las cosas que tan arduamente había aprendido. (...) Me acordaba solamente que esa tarde había comido dos manzanas.”(71). El instinto no se corresponde con el saber y se genera un hiato entre lo corporal y la institución: “Cuando iba para la escuela (...) mis pies me querían llevar a algún otro lado.” (70). En este sentido, el texto se erige a favor de la recuperación de la experiencia, no en vano el título: *Memorias de un pigmeo*. La autora se detiene en aquellos espacios en donde se transita el placer: “Tomaba tragos (...) y a cada traguito esperaba que sucediera algo extraordinario. Y sucedía.”(69). Por lo tanto, podemos pensar que la experiencia en Uhart se presenta como

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

condición de la escritura: “Yo creo que toda la literatura es un ejercicio de memoria.”(Uhart 2011).

Ahora bien, el transitar el placer, entonces, como decíamos anteriormente, resulta obturado por la acumulación de saberes. El pigmeo vuelve reiteradamente sobre sus pensamientos de la misma forma que un niño repite internamente lo escuchado para comenzar a escribir. De modo que habría tanto en la escritura y en la ciencia un movimiento cíclico enfatizado por el pensamiento que vuela sobre sí mismo. Por consiguiente, el acervo de saberes nos conduciría a una instancia de conciencia total y de reflexión continua que nos alejaría de lo puramente humano: del cuerpo, del instinto y de la pasión. Entonces, la escritura se presenta en el relato como aquello que organiza, orienta, estructura, a diferencia de la oralidad que es caprichosa, fragmentaria, ingenua y desinhibida.

En este sentido, podríamos plantear una analogía entre la escritura y la ciencia ya que ambas operan en la reducción: “¡Ellos pueden reducir las cosas grandes a pequeño!”(10), sostiene el narrador haciendo referencia a los que vienen del “país de las telarañas”. Otra cita: “Joseph me enseñó a escribir El mono come cocos, (...) eso me produce cierta indignación: el mono no sólo come cocos (...) hace mil cosas más” (16). La escritura no permite presentar una visión integradora y total, necesariamente debe reducir lo real a un sintagma finito y organizado.

Por ello, encontramos en la narrativa de Uhart una escritura subversiva en la medida en que incorpora y rescata la oralidad extremadamente espontánea al punto que se permite la creación de palabras. Así, se produce un cruce de diferentes voces que configuran la narración como una recuperación sensible de aquello que se oye. La escritora, en un mismo gesto, rescata la voz del civilizador “Kultur e identidad” (19), la voz de la mamá de Ana “-Vien, vien” (78), los detalles del habla de Faustino “eso del amor no existe (...) se namoran(...) van pa’aca”(65), el vocabulario de la señora Karim “tiene pinta de que no va a cazar un sorongo” (32).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECD

Resulta interesante advertir que la oralidad para el pigmeo se presenta en el momento más crítico como el único medio que puede salvar su existencia: “Las palabras me salieron con dificultad, no podía pronunciarlas (...) pero, si no las decía, me quedaría mudo para siempre.” (76).

En contraposición, la escritura en el relato no sólo reduce la vida a códigos lingüísticos, sino que también prescribe las acciones indicando aquello que se considera correcto en el mundo civilizado: “había un cartel en el patio que decía prohibido escupir en el suelo” (30), “prohibido entrar con loros y monos de mano” (22). Ante la opresión del acto escritural, de la llegada de la civilización, no hay acción más subversiva que detenerse en la oralidad a través del juego. En este sentido, se pone de relieve en la narración el aspecto lúdico del lenguaje, propio del universo infantil: “por la calle no veía más que mujeres varonengas y hombre mujerengos.”(50), “eran hombres con un ano notorio y mujeres con una gran ena.” (48).

Este espacio festivo creado por el lenguaje mismo da cuenta de que el niño no desea la acumulación de saberes, que sin esfuerzo caerán en el olvido, el pigmeo sólo quiere “estar y no estar” (67). Ante la omnipotencia ligada a la grandeza que sugiere la imagen de la hilandera que simula no estar para luego atrapar, atacar, el pigmeo atormentado por el saber elige ser pequeño. Podemos pensar que la literatura justamente se realiza en esa voluntad de ser niño. No por ello la mirada es inocente, frágil, sino intensa por su capacidad de juego que le permite presentar la vivencia desde lo inmediato y espontáneo. Cito: “Me sentí empequeñecido junto a ese joven alto” dice el pigmeo (haciendo referencia al obispo) (41); “Pensé en cómo se apodera de nosotros la tristeza o la sensación de ser muy pequeños- (yo creía que eso me pasaba sólo a mí, debido a mi tamaño)” (60/ 61).

De modo que no se podría dar de otra manera el rechazo a la ciencia que no fuera a través de la quema de libros, el intenso arrebató pasional que no hace más que acorrallar a la araña, destejer sus hilos perfectamente enredados de la forma más violenta. El pigmeo que antes “tenía que estar solo para pensar” (61), ahora está solo para sentir. Leíamos en las primeras líneas



del relato “Las telas de araña invaden todo el espacio: no hay río, ni tierra, ni árboles” (7), “una región en la que no hay plantas, ni animales, sólo bruma” (14). Efectivamente todo lo invaden hasta provocar los pensamientos obsesivos del pequeño, hasta atormentarlo, generando el estallido del saber. Una vez despojado el niño simbólicamente del conocimiento, de la ciencia, ocupa la escena el extrañamiento: el sentirse ajeno, el no poder reconocer a los otros. Quebrada la telaraña, la bruma desaparece y todo cobra la fuerza de lo real, es todo tan real que el vértigo se apodera de la escena generando la sensación de que la tierra, la escritura misma, se abre para tragar al personaje.

Ahora bien, esta intensidad presente en el acto de destruir la red de conceptos construidos por la ciencia, se completa, se realiza y aumenta en pasajes donde se hace relevante la comparación entre animales y humanos. Retomo ciertos fragmentos: “todos me parecían monos vestidos” (50), “yo estaba amoscado” (14), “El maestro tiene cara de león” (23), “yo era una paloma que precisaba vino” (70). La presencia animal y de estos hombres-mosca-león-y-monos no es sino la escenificación de lo puramente instintivo: “tenía ganas de comerlos o de que me comieran, de arañarlos o de que me arañaran”(31). En este sentido, podemos pensar la narración como una acción animal, como una voluntad de comer, arañar, lastimar, de fragmentar la tela, los hilos unidos en perfecta consonancia. El hecho de que el discípulo del pigmeo sea un gato del cual se oye “un suspiro” (33), nos lleva a pensar a la literatura como un híbrido, como la fusión, la mezcla de lo animal y el suspiro humano que no es sino la respiración teñida de significación.

Así, a partir de la lectura del relato, lo literario pasa a ser aquel instante disonante en donde se quiebra lo anterior. En otras palabras, la literatura produce un estallido de la armonía, a través de la intensidad que produce la singularización de los hechos que, en apariencia triviales, cobran una trascendencia implacable en la narrativa de Uhart. No obstante, una vez corrida la cortina con amargura comprobamos “que todo sigue igual: eternamente iguales los objetos que me acompañan” (81). Luego de la disonancia, el silencio es la única resolución posible, regresar a la consonancia es retomar el



camino de la hilandera calculadora que teje la trampa a sus víctimas. En palabras del pigmeo: “Siento el silencio de las cosas que se extiende hasta el gato” (ibíd.).

Hebe Uhart se detiene en aquello de lo real en lo que nadie repara, por insignificante, por pequeño, pero no a modo de reflexión, sino de presentación dejando testimonio de la experiencia de transitar lo transcendental en lo anodino. Así, la autora nos demuestra, nos grita, nos advierte que la literatura todo lo desteje, burlándose inocentemente de la araña, produciendo “a cada mirada (...) zonas de luz y de sombra” (40), nunca antes percibidas.

Bibliografía

Enriquez, Mariana. “Sin perder el asombro”, entrevista a Hebe Uhart, Buenos Aires, Página/12, 2010.

Eichenbaum, Boris. “La teoría del método formal” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de Todorov, México: Siglo XXI, 1991.

Esperanza, Graciela. “Prólogo” en *Uhart, relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

Uhart, Hebe. *Memorias de un pigmeo*. Buenos Aires: Ediciones Pluma Alta, 1992.