

# EL REINADO DEL LENGUAJE

María Evangelina Aguilera\*

## Resumo

A ficção posmoderna da licença para deter-se na leitura das operações da intertextualidade e reescritura. No presente artigo, havemos selecionado o análise da reescritura genérica do conto de fadas partendo da novela “A princesa o enano e a mazmorra” incluída em **Pequenos Reinos** de Steven Millhauser. Interessa-nos o planteamiento do cómo o texto muda-se numa metareflecção sobre o imaginário; segundo detetar a manifestação do discurso histórico e, no final, fazer um análise do carácter posmoderno da obra.

**Palabras clave:** Posmodernidade – Intertextualidade – Reescritura

## Abstract

The postmodernist fiction allows the reader to dwell in the processes of intertextuality and rewriting. In this essay we have tried to analyze the generic rewriting of faerie tales in the novel “The princess, the dwarf and the dungeon” included in the collection Little kingdoms by Steven Millhauser. We attempt to show how the text turns into a metareflection about the imaginary, then find the approach of the historical discourse and, lastly, establish the postmodern quality of this piece.

**Key words:** Posmodernism- Intertextuality- Rewriting.

## EL REINADO DEL LENGUAJE

“Una obra es “eterna”, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un

*hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través del tiempo”*

Roland Barthes, *Crítica y Verdad*<sup>1</sup>

## Entre las hadas y los hechos

Hemos crecido a fuerza de palabras. Nos convirtieron en artesanos de mundos ilusorios que tejemos y destejemos en busca de sentidos. Desde ese gesto inaugural de oyentes en la infancia, leemos hoy, sin la inocencia antigua, las ficciones que no han dejado de provocar fascinación y alegría.

Extensa metáfora del lenguaje, “*La princesa, el enano y la mazmorra*” -título que, como principal paratexto, nos remite a los innumerables cuentos de hadas de nuestros recuerdos infantiles<sup>2</sup>- se nos ofrece para ser leída como una poética reescritura genérica.

No obstante, quisiéramos leer esta novela de Millhauser a partir de tres ejes centrales. En principio, plantear cómo el texto se convierte en una metarreflexión sobre lo imaginario; luego detectar el abordaje que se hace del discurso histórico y, por último, plantear el carácter posmoderno de esta obra.

## 1. METARREFLEXIÓN SOBRE LO IMAGINARIO

La novela comienza orientándonos en dos espacios, uno oculto y profundo, la mazmorra, y otro, elevado y deseado, el castillo. Como si se nos estuviera describiendo al lenguaje, se habla de sectores visibles, pero no tangibles y de partes tan ocultas, “*tan por debajo de las demás*”, que pareciera referirse a esos deseos o pulsiones que soportan

\* Profesora en Letras. Adscripta a la cátedra Cultura y Literatura hispanoamericana II, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Integra el grupo de investigación literaria “Historia y Ficción”, dirigido por la Doctora Elisa Calabrese.

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, 1976, Pág. 53.

<sup>2</sup> Al respecto Calabrese y Martínez afirman que el paratexto (en este caso, el título) “*constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema*” (Calabrese y Martínez, 2001: 48).

las letras visibles<sup>3</sup>. El castillo, como el lenguaje, motiva la pregunta acerca de la pertenencia de lo no dicho, de lo no visto.” *¿La mazmorra es parte del castillo*”. Así, lo que no puede materializarse ante los ojos pasa a crearse por la imaginación de quien cuenta. Se posee el exacto saber de lo vedado por obra del discurso que crea una realidad nombrada desde la fantasía.

En este sentido, el lenguaje precede y crea la realidad hasta el punto extremo de creer ver su literatura, falseando y forzando lo que parece concreto. En *“La Torre”*, la invisible princesa que sólo atrapan los poetas en sus versos existe a partir de la palabra:

*“Pero en los largos días de verano, cuando los tejados brillan al sol como si estuvieran por derretirse, su cabello del color del cuervo poco a poco es reemplazado por el cabello rubio de los poetas...”* (Pág. 145)

Realidad y ficción se filtran, desdibujando los límites de cada una y negando, en última instancia, la posibilidad de que exista “lo real”: *“pero no todas las historias del río entran en el reino de las cosas queridas e inofensivas. Así sucede con la historia de la fuga del prisionero...”* (Pág. 145)

La ficción, lo creado por la imaginación, las historias que recuerdan *“con afecto y nostalgia”*, son también las palabras que los atormentan, las que repelen con murallas pero también las que desean en sus sueños:

*“...algunas noches soñamos con soldados enemigos que escalan nuestras murallas. En nuestros sueños corren por las calles, incendiando las casas, violando a nuestras mujeres y asesinando a nuestros hijos (...) confundiendo con el fragor de los muros que arden o se derrumban y la risa loca del margrave, que se pasea como un gigante entre las ruinas”* (Pág. 187).

Tensionados entre sus deseos y sus débiles certezas de realidad, marcan el sector del miedo, por saber que lo que se crea lingüísticamente resulta ser lo real, y el sector de la culpa, las historias contadas, el retorno a la niñez, en los criminales que les revelan los deseos que ellos no pueden

nombrar: *“...cabe preguntarse si nuestros criminales, que son torturados bajo tierra y ejecutados extramuros, no sienten una secreta atracción por todo lo que está debajo y fuera del mundo limitado por nuestras murallas (...), tememos a nuestros criminales porque nos revelan nuestro deseo de algo que no osamos imaginar y no podemos nombrar”* (Pág. 174). Pareciera que la novela nos delimita un claro sector de culpa y de temor a la fantasía, un pueblo que se defiende de sus propias historias como si éstas fueran parte de la realidad más concreta y abyecta, un yo que, en su debilidad, no puede contar con los impulsos del ello.

Como reescritura genérica esta novela parece rescatar de los tradicionales cuentos de hadas el planteamiento de opuestos entre los personajes. Nos parece particularmente productiva, en este caso, la noción bajtiniana de que la intertextualidad<sup>4</sup> (concepto propio de Julia Kristeva) no sólo es retrospectiva sino también prospectiva a partir del movimiento dialógico de la *comprensión*: *“el punto de partida - el texto dado, el movimiento hacia atrás - los contextos pasados, el movimiento hacia adelante - la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro”* (Bajtín, 1990: 384). Si bien el primer Bajtín consideraba la intertextualidad una operación consciente, en este segundo momento incorpora las nociones de *memoria* y *olvido* para que se produzca el proceso de apropiación. Por tanto, creemos que en la novela de Millhauser se produce la intertextualidad con los cuentos de hadas en general pero también un cierto distanciamiento que la enriquece, una suerte de “olvido” del género a partir del cual el texto se enriquece.<sup>5</sup>

En la novela de Millhauser las oposiciones se concretizan tanto en el plano físico como en las caracterizaciones de ciertos personajes. Así, en el castillo hay dos escaleras opuestas, la que conduce a la princesa y la que lleva a la mazmorra; en el pueblo el río separa la zona del castillo y la zona de la ciudad amurallada que *“se extiende desde la orilla del río hasta un punto en que la ladera se vuelve más pronunciada y comienzan los viñedos”* (Pág. 146). Estas oposiciones también se observan entre el guardián y el enano, como personajes representativos de la torpeza y la astucia, de lo salvaje y lo civilizado, respectivamente:

<sup>3</sup> Bruno Bettelheim, haciendo referencia a la importancia de la externalización, advierte la presencia del contenido inconsciente para la interpretación de los cuentos de hadas. Esta presencia del *“reino del inconsciente”* se desplaza también a la novela de *“Pequeños reinos”*, no sólo en un nivel de interpretación lectora sino, creemos, en el mismo proceso de escritura. Esto es, la novela como metáfora del reino de lo consciente y lo inconsciente: *“El contenido del inconsciente es, a la vez, algo oculto pero familiar, algo oscuro pero atractivo, que origina la angustia más intensa así como la esperanza más desorbitada. No está limitado por un tiempo o un espacio específicos, ni siquiera por una secuencia lógica de hechos, como lo definiría nuestra racionalidad. Sin que nos demos cuenta el inconsciente nos lleva a los tiempos más lejanos de nuestras vidas. Los lugares más extraños, remotos, distantes de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia los reinos de la inconsciencia y del inconsciente”*. En *“Psicoanálisis de los cuentos de hadas”*, pág. 89.

<sup>4</sup> Kristeva define la intertextualidad como “una permutación de textos: en el espacio de un texto, muchos enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan”.

<sup>5</sup> Calabrese y Martínez definen, por su parte a la intertextualidad como “una relación dialógica de carácter creativo que las transforma de palabras ajenas en palabras propias-ajenas”. (Calabrese y Martínez, 2001: 40). En este sentido, entonces, es que hablamos de “superación” o “enriquecimiento”.

*“Se dice que el guardián, a quien algunos describen como un ogro, un gigante tuerto o una bestia tricéfala, posee una sola debilidad: le gustan los objetos pequeños y brillantes...”*. (Pág. 151).

Y sobre Scarbo leemos. *“...vestía a la última moda, era un maestro en etiqueta cortesana y en todas las cuestiones relativas a la jerarquía, y era célebre por su mirada desdeñosa, su aguda inteligencia y su inflexible devoción al príncipe”* (Pág. 156).

No obstante, este rasgo que esta novela comparte con los cuentos de hadas tradicionales es superado aquí con la inclusión de la ambigüedad y de las tensiones internas de cada personaje. Atendiendo a la producción del discurso, Kristeva sostiene que *“en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor”* (236) y que, en consecuencia, *«Leer denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total»* (236). De esta manera vemos como: *“El libro remite a otros libros y [...] da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación”* (236-237)

La profundidad psicológica que se evidencia hace que, si bien en principio se comparta el esquematismo de los opuestos, *“La princesa, el enano y la mazmorra”* se distancie, superando esa inicial instancia, para llegar al planteo de la ambivalencia. Valga como ejemplo la tensión en la que se debaten los habitantes de la ciudad y el mismo príncipe:

*“Nuestros artesanos del metal son admirados en todas partes, nuestras sólidas casas de abruptos tejados y ventanas de marco de roble llenan los ojos de deleite (...). Aún así, es verdad que en ocasiones sentimos una carencia. No sabemos qué nos falta (...). Como niños nos enfurecemos sin motivo, buscamos algo”*. (Pág. 161)

Decíamos al comienzo que esta novela podía leerse como una metarreflexión sobre lo imaginario, en la cual la presencia del lenguaje, como concepto planteado y aún como “personaje” de la historia, es fundamental. Al respecto, quisiéramos señalar un fragmento titulado *“Sobre la vaguedad y la precisión”*. Aquí se plantea que en verdad lo que realmente conocen es aquello que ignoran pero que pueden imaginar y recrear; mientras que lo concreto no logra ser preciso ni exacto. Se plantea la precisión en el ámbito del lenguaje y la vaguedad en aquello que, en apariencia, es real. Así, este precioso fragmento, resume

*“Después de todo, quizá sea ésta la atracción de la leyenda: no el crepúsculo ensoñado de la fantasía desatada, enamorada de lo que es vago y brumoso, sino esa diáfana claridad prohibida a nuestra elusiva existencia”*. (Pág. 160).

El lenguaje, entonces, se articula con los cuerpos y con el deseo. El deseo, en la medida en que pasa por el lenguaje, se pervierte. Hay una insistencia explícita e implícita del deseo, insistencia que provoca cierta zozobra aún terminada la novela, como si existiera algo no dicho que ha escapado o que no pudo ser encerrado por la palabra. Es más, la lectura de esta novela nos recuerda al goce estético que nos provoca la poesía. Una tensión muy fuerte entre el virtuosismo formal del texto y otra cosa, un ritmo, una cadencia que reconforta pero que, a la vez, angustia como si algo faltara por decir, como si la letra misma no pudiera nombrarlo.<sup>6</sup>

Los deseos son múltiples. Por un lado, el deseo de esa primera persona plural, de ese “Nosotros” que pertenece a la ciudad y que supone las ansias de atravesar las murallas, de conocer el castillo y de que- haciendo referencia a las leyendas del río- aunque le teman, el prisionero fugue de una vez porque eso supondría la liberación de lo que está reprimido, encarcelado:

*“Si un enemigo penetra las defensas de la muralla externa, deberá enfrentar las defensas de la imponente muralla interna, mientras permanece en el herbazal como en el fondo de una trampa, bajo una lluvia de flechas y proyectiles”*. (Pág. 147).

*“No obstante, estos mercaderes de ojos penetrantes, en las pausas del día, alcanzan la cabeza un instante, como sumidos en sus cavilaciones; al recorrer la cuesta de una calle elevada, miran entre las paredes de dos casas el río, el soleado risco, el alto castillo”*. (Pág. 150).

Así mismo, el deseo está en íntima relación con la infancia, el placer de crear e imaginar que se convierte, luego, en culpa. Precisamente, cuando el placer está amurallado es cuando estos habitantes confiesan: *“...nos sobrecoge una inquietud, una insatisfacción interior. Como niños nos enfurecemos sin motivo, buscamos algo”*. (Pág. 161). *“A veces, cuando envejecemos, las historias regresan tan vívidamente que quedamos atrapados en su magia(...)”, luego alzamos los ojos con culpa, como si hubiéramos hecho algo que debería avergonzarnos”*. (Pág. 170).

La novela nos reenvía a observar las cercanías y las distancias, las similitudes y las diferencias con los cuentos

<sup>6</sup> Tal vez nuestra observación sea inapropiada pero la lectura de esta novela nos recuerda la idea lacaniana de que el sentido “insiste” en la cadena significante. Jean Le Galliot, en el capítulo *“La expresión poética”*, dice: *“El “ritmo” de la diferencial coincide, entonces, con el “ritmo” inconsciente, pulsional, que definimos como funcionalidad preverbal. Las diferencias sonoras que ella combina son portadoras de algunas particularidades semióticas que les son conferidas por las “bases pulsionales”; un investimento vocal vincula la diferencial al “cuerpo articulador”, se “carga” con la motilidad corporal que se produce en él e introduce la venida del goce en el orden del lenguaje, confrontando así el goce y el orden simbólico en este orden mismo (en la cadena significante)”*. En *“Psicoanálisis y Lenguajes Literarios”*, pág. 243.

de hadas y a pensar la productividad del texto como trabajo que opera en la escritura generando multiplicidad de sentido. Esta novela ofrece un espacio intertextual ya que no sólo nos conecta con otros textos sino que “ hace funcionar en él (...) la pulsionalidad, se hace producir en él lo reprimido, se hace abrir el espacio textual a la posibilidad del goce”<sup>7</sup>. Creemos, entonces, que *“La princesa, el enano y la mazmorra”* opera por transposición vinculándose con otros textos, los cuentos de hadas, y produciendo desde el goce estético el pasaje de lo semiótico a lo simbólico. Texto polisémico que nos conecta con la poesía y con la reflexión acerca de la construcción discursiva de los hechos.

Pero, ahora bien, nos interesa retomar la relación que se entabla aquí con los cuentos de hadas anteriormente nombrada con las oposiciones y la construcción de personajes. Sin duda esta novela comparte más de un rasgo con los tradicionales cuentos. J. C. Cooper<sup>8</sup> menciona, entre otros, el tema del Paraíso Perdido y Recuperado como uno de los temas recurrentes en el género (*“Cenicienta”* sería el ejemplo más claro por plantear una desgracia inicial que se resuelve felizmente). La novela que analizamos, por su parte, plantea el tema del Paraíso Perdido pero no hay nada que de él se recupere. Aquí, entonces, advertimos una inicial cercanía de la novela con el cuento de hadas que supone, a su vez, una distancia. Esto es, creemos que en la novela hay más de una pérdida en diferentes niveles. En el propiamente argumental que hace a la historia las pérdidas, como dijimos, son múltiples. Por un lado, el Rey que pierde por su obstinada desconfianza el amor de la princesa, el respeto de Sacarbo y la amistad del margrave quien, a su vez, pierde su libertad. Por otra parte, la pérdida más inasible y más difícil de explicar es la de la ciudad amurallada. Hablan sus pobladores de un príncipe, su príncipe, que al perder poder se aleja y no retorna nunca más:

*“Hace mucho tiempo (...) un príncipe habitaba dentro de nuestras murallas (...) algunos han interpretado esta decisión de mudarse fuera de nuestras murallas como el deseo de un príncipe ambicioso (...), una respetada escuela de historiadores alega que el cambio de residencia se produjo precisamente cuando el poder de los patricios crecía a expensas del príncipe quien (...) continuó recibiendo un homenaje cada vez más ritual como señor de la ciudad” Pág. 154-155.*

Como una irremediable pérdida de la infancia, el príncipe como un padre que se va, representa tal vez eso que ellos desean y que, alguna vez, les perteneció. Amenaza de retorno y, a la vez, superioridad, veneración<sup>9</sup>. Experiencia de separación, memoria de un tiempo idílico y una realidad fragmentaria, quebrada, que recuerda, no sin cierta melancolía, un tiempo otro en el que se estaba en comunicación con el todo.

En un nivel de interpretación lectora creemos advertir también la idea de pérdida fundamentalmente de dos cuestiones. Por un lado la pérdida de noción de verdad, abordada en la posibilidad de múltiples versiones” históricas “. Y, por otro lado, la pérdida de la confianza acerca de la capacidad del lenguaje para poder nombrar y decir concretamente lo que quiere ya que, si bien el lenguaje es uno de los principales protagonistas de la novela, él ya no se halla relacionado con la “Verdad” sino con la construcción discursiva de los hechos.

## 2. ABORDAJE DEL DISCURSO HISTÓRICO

Hayden White explica que para poder representar la realidad, sobre todo en el caso de los discursos históricos que intentan representar el pasado de la humanidad, es indispensable la imaginación<sup>10</sup>. Sin la ayuda de la imaginación, dice, sería imposible reconstruir en la conciencia y en el discurso, un pasado compuesto por hechos, procesos y estructuras que no podemos percibir ni experimentar directamente. Si bien el caso del texto que aquí analizamos no plantea la intención de funcionar como discurso histórico, sí creemos que admite una lectura acerca de la construcción discursiva de los hechos históricos.

El protagonismo del lenguaje convierte a esta novela en la negación pura del realismo. La ficción vuelve endeble a la realidad, la esfuma a tal punto de considerarla imitación de las palabras preexistentes:

*“Estas historias, que llegan hasta el pasado más profundo de la ciudad, aluden también al castillo de hoy, de modo que los actuales moradores del castillo sólo parecen actores pasajeros destinados a representar los gestos inmutables de una obra eterna” (Pág. 158)*  
*“Pero si nuestras historias son conocidas entre los moradores del castillo, ¿no es posible que comiencen a imitar los gestos que les brindan tanto placer, de modo que sus vidas poco a poco se asemejen a las vidas legendarias que hemos imaginado?” (Pág. 165)*

<sup>7</sup> Dice Jean Le Galliot con respecto a la intertextualidad: “ *En rigor, el texto transpone y lee “el texto de la sociedad y de la historia”*; todo texto recorta el conjunto de los textos (sistemas significantes) sociales, históricos, políticos, culturales. Al introducir la ambigüedad en el espacio del texto, la transposición *confiere su carácter transgresivo en relación a lo real histórico a esta práctica significativa*”. Op. Cit, pág. 250.

<sup>8</sup> En “Cuentos de hadas, Alegorías de los Mundos Internos”.

<sup>9</sup> Dice Bruno Bettelheim a propósito del conflicto edípico y su resolución: “ *El chico que pasa por el período edípico y que se siente amenazado por su padre porque desea sustituirlo en la atención de la madre, asigna al padre el papel del monstruo amenazador. Esto parece demostrarle al chico que su padre es un rival verdaderamente peligroso, porque, si no fuera así, ¿por qué sería tan temible esta figura?*”. Op. Cit, Pág. 160.

<sup>10</sup> Los sucesos por sí mismos carecen, según White, de significado y es la narrativización de los mismos (por medio del argumento y de los tropos del discurso), la que les otorga una dimensión moral.

La idea de que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje implica sin lugar a dudas una revolución para las concepciones tradicionales de la historia. Es más, probablemente la característica más importante del cambio de paradigma en la historia como ciencia en la segunda mitad del siglo XX consista en definir a la historia como discurso y no como suceder. Esto no significa, como muchas veces se ha sugerido, que se ponga en cuestión la existencia del pasado, sino que expresa la convicción de que el pasado sólo es cognoscible a través del discurso. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia. La afirmación de que “la historia se descubre como un saber científico y la novela como un saber narrativo” no se sostiene, porque la historiografía, en tanto que narración, se vale de los mismos mecanismos que la novela para construir un relato del pasado que únicamente se constituye en historia en y por su escritura.

El planteo deconstructivo del concepto tradicional de “Historia” comienza en esta novela cuando se desestima la posibilidad de existencia de una realidad y se reivindica al lenguaje como presencia constructora que no sólo hace “historias” sino Historia. Vale decir, es el lenguaje que ellos crean lo que posibilita una realidad. Así, en “*De leyenda e Historia*”, leemos:

“...se ha argumentado que estas vidas imaginarias son expresiones auténticas del mundo del castillo, que no son leyenda sino Historia (...). Podemos decir, pues, que en cierto modo nuestros sueños constituyen nuestra realidad” (Pág.164- 165 ).

La inclusión de las versiones ahonda la reflexión sobre el discurso histórico. En principio, plantean la idea de que no existe una única posibilidad acerca de la verdad, es más, indican que esa “Verdad” es imposible porque hay una construcción que es múltiple. Pero, por otra parte, nos remiten a la certeza de saber que la construcción de un hecho pasado es, en última instancia, la idea que se forma de ese hecho a partir de una versión hegemónica que se yergue por sobre otras, múltiples, más débiles<sup>11</sup>.

Podría creerse, en principio, que la presencia de escuelas de historiadores que interpretan un hecho a tal punto de dar su hipótesis sobre el origen y la verdad del mismo debilita el componente ficticio sobre el que recae el texto. Pero si estas versiones debaten sobre leyendas y, más aún, si estas escuelas privilegian en su justificación la

imaginación y el sueño, el trabajo con el discurso histórico se complejiza gratamente hasta convertirse en la negación absoluta del realismo. Todo aquí magnifica al lenguaje, reconociéndole su extremo poder: crear la realidad<sup>12</sup>, y su fatal derrota en ser insuficiente para expresar el deseo. De hecho, las versiones históricas plantean desde distintas posibilidades la pérdida de poder, la cual intuimos como una metáfora de cómo opera el inconsciente, vale decir, de cómo el deseo, filtrándose, continúa ejerciendo un reinado en el hombre pese a las “murallas” que impidan ser o actuar en razón del puro deseo:

“El príncipe, sostenen, intuyendo su pérdida de poder, se alejó de la aldea y se situó encima de ella para ejercer sobre nuestra gente el poder de la imaginación y del sueño: remoto pero visible, libre de la presión de los patricios, el príncipe entraría con su castillo en los rincones más profundos del espíritu de la gente y se volvería inextirpable, inmortal”. (Pág. 155).

El descrédito al realismo se acrecienta hacia el final de la novela, en uno de sus últimos apartados, “*Cuentos subterráneos*”. El concepto de versión se resemantiza sumándole el concepto de cuento. Como si cuento y versión histórica fuera la misma cosa, comenzamos a develar como lectores el único origen posible de los actos, del pasado y de los hechos: el lenguaje. En este apartado se insiste en la multiplicidad de las versiones y se enriquece la visión de lo heterogéneo al plantear la existencia de versiones oficiales y no oficiales. Las versiones hegemónicas, entonces, le pertenecerían al discurso “Histórico” pero hay otras, subterráneas, contrahegemónicas, que se reproducen y crecen anónimas, poniendo en discurso lo vedado por el discurso oficial. Como si la novela nos develara estratos cada vez más profundos, llegamos a la zona donde emerge con palabras lo siniestro y lo grotesco. Así, en una versión, nace el hijo del enano y la princesa y en otra le crecen alas negras al margrave para sobrevolar el río “*como un negro ángel de la muerte*” ..

De esta manera, el narrador, que también es personaje, se convierte en un lector de versiones y plantea la cercanía de la versión con la ideología: “*en el curso de la historia de nuestra ciudad, ciertas versiones cobran precedencia sobre las demás, que son relegadas a una categoría secundaria*”. (Pág. 194).

<sup>11</sup> La idea de que la historia es fundamentalmente lo que hoy llamamos historia política, es decir la historia de reyes y gobernantes, la suma de batallas y fundaciones, corresponde a los parámetros de la escritura de la historia del siglo XIX. Jacques Le Goff, en su ensayo sobre la nueva historia, plantea la necesidad de que la historia no sea reducida a la historia política y en el peor de los casos únicamente diplomática, ya que para dar un panorama cabal de una época es necesario tomar en cuenta sus estructuras socioeconómicas y sus manifestaciones culturales. Para Le Goff la historia no se limita al conocimiento de las clases hegemónicas sino de toda la sociedad y de todos los aspectos de la misma incluyendo la sexualidad, la locura, las mentalidades, etc.

<sup>12</sup> Desde la teoría tropológica del discurso histórico de Hayden White, se postula que una explicación del pasado no pertenece unívocamente a la categoría de lo verdadero o a la de lo imaginario, sino que debe ser juzgada por la fuerza explicatoria de las metáforas contenidas en ella. Según esta concepción, el discurso de la historia no es verdadero o falso, sino que funciona como una gran metáfora, cuya fuerza simbólica permite comprender el pasado desde un punto de vista determinado, que nunca es el único posible.

### 3. EL CARÁCTER POSMODERNO

*“la posmodernidad es también el fin del pueblo como rey de las historias” Lyotard, 1994:31-32.*

Con el nombre de posmodernidad se engloba una serie de tendencias y rasgos muy diversos, de difícil sistematización. La posmodernidad literaria sienta sus bases en un rechazo de la ficción mimética tradicional de la literatura, por lo tanto, entre sus rasgos más destacados se observan la hibridación genérica y discursiva, la presencia de un sujeto descentrado, el carácter polifónico de los textos, la presencia de múltiples verdades, la ruptura de las estructuras binarias, la caída de los metarrelatos y, contra la rigidez de la razón, el principio de relatividad que hace posible la episteme de lo otro.

Uno de los numerosos rasgos que acercan a *“La princesa, el enano y la mazmorra”* al relato posmoderno es la hibridación genérica. Parte de este planteo ha sido analizado en el apartado anterior no obstante vemos que no sólo la tensión genérica se da entre discurso histórico versus “Literatura”- si es que ambas cosas, como dijimos, no terminan siendo parte de lo mismo- sino que, aún dentro de la Literatura nos es complejo identificar este texto en un género específico. En principio, la fragmentación que ofrece (cuarenta y ocho apartados, exactamente) nos enfrentan a la posibilidad de leer cada apartado como una parte del todo pero también como una individualidad, una suerte de “minicuento”. Al leer cada fragmento tenemos la experiencia, por su tono y por su sentido, de asistir, a su vez, a un texto poético. *“Sobre la vaguedad y la precisión”* (pág.159) o *“Artistas”* (pág.180-182) son fragmentos que, entre otros, nos llevan a trascender el texto que leemos como novela y nos conducen a una profunda reflexión, en un nivel que sólo la poesía es capaz de producir, sobre el arte, la existencia, los deseos.

Novela, cuento, poesía, Historia, historias. Contra toda rigidez formal la ambigüedad de este texto nos conecta con la negación, la ruptura y los descentramientos de los esquemas de identificación en los que reposaríamos, al menos en nuestras lecturas, tranquilamente.

Otro de los rasgos posmodernos en la obra es su carácter polifónico. Éste, definido por Bajtín como la existencia de varias voces que hablan simultáneamente donde ninguna de ellas es preponderante por sobre las demás, y

como exacerbación de las tendencias discursivas y yuxtaposición de discursos<sup>13</sup>, es identificado aquí a partir de versiones “históricas” que el narrador nos comenta acerca del posible final del relato. El narrador, que a su vez es lector de otras versiones de la historia de la princesa, emparenta su “verdad” con otras “verdades” dándoles a todas el mismo grado de valor, de posibilidad:

*“Todos hemos oído un sinfín de versiones de las historias de la princesa. De esta multiplicidad de versiones, que abarcan desde simples cambios de expresión hasta aventuras complejas compuestas por muchos episodios, cada uno de nosotros selecciona versiones específicas que oscurecen las demás sin eliminarlas del todo” (Pág. 194).*

Es sorprendente cómo el narrador se convierte inesperadamente en una suerte de crítico literario, de lector atento a los rasgos formales de la historia, a la exquisitez artística de lo que se está contando. Pareciera, entonces, que el texto se vuelve sobre sí mismo y nos advierte, acaso con infinita ironía, su conciencia de ser descubierto de la misma manera por nosotros.

*“Así entretajamos historias dentro de historias, en nuestra mente, cuando las historias mismas no hablan” (Pág. 168)*

*“Lejos de deplorar la multiplicidad de finales, admiramos cada uno por sus virtudes, e incluso imaginamos finales que no se han contado nunca. Pues una historia con un solo final nos parece mezquina y limitada, como un árbol con una sola rama, y cada final nos parece una expresión de algo que está profundamente sepultado dentro de la narración y puede ser expuesto a la luz de ese modo y no de otro” (Pág. 200)*

La existencia de múltiples versiones nos advierte que ellos, habitantes de un pueblo sin nombre, pueden crear historias con respecto a lo desconocido pero no con respecto a lo conocido. Contra el desesperante realismo que logran en sus esculturas se levanta el verdadero arte que recrean, la invención de lo inasible:

*“¿Y no parece a veces que nuestro arte, en su audaz conquista de lo visible, es en realidad una forma de evasión, incluso de fracaso?” (Pág. 182)*

Pueblo sin nombre, sin identificación certera, lugar múltiple que habla de uno y de cientos de lugares a la vez.<sup>14</sup> Sujeto innominado, narrador, lector y personaje de una

<sup>13</sup> Leemos en el capítulo “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievsky”: *“El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc (...) No un ser prefabricado cuyo sentido debería revelar el escritor, sino un diálogo inconcluso con un sentido polifónico en proceso de formación”* Bajtín (1979) 1998, pág 334-340.

<sup>14</sup> Lyotard considera que la expresión desmesurada de las tecnologías de la información y la consecuente facilidad de accesos materiales en apariencia anónimos son características de la cultura posmoderna, que contribuyen a la disolución de los valores de la responsabilidad y la identidad. Creemos que esto puede relacionarse con la aparición de la gran ciudad o, en este caso, el pueblo sin nombre específico, como si todos los pueblos fueran iguales, como si todos realizaran los mismos procesos.

historia que niega cualquier tipo de representatividad y que es ciertamente un simulacro que fracasa ante cualquier intento de dar cuenta de una única realidad.

Ahora bien, decíamos que una de las características de los relatos posmodernos era la posibilidad de establecer lecturas deconstructivas de los géneros. En este caso, el cuento de hadas es reescrito a partir de la complejización de la construcción de personajes, temas y espacios.

En principio, podríamos creer que la inclusión de personajes como princesas, príncipes y enanos no haría otra cosa que retomar el género. Sin embargo, la deconstrucción se da por el tratamiento que estos personajes tienen aquí. Es sabido que los personajes de los cuentos de hadas responden más bien a un estereotipo que los hace funcionar como representantes del bien o como encarnaciones del mal puro. Dice Bettelheim: “*El cuento de hadas simplifica cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas estas figuras son típicas en vez de ser únicas*” (Pág.16). Precisamente esta es la inicial distancia que vemos en la novela de Millhauser ya que todos los personajes son ambivalentes, buenos y malos al mismo tiempo y no presentan posibilidad alguna de polarización. La obediencia absoluta de la princesa, que puede ser juzgada de inaceptable, es entendida como una acción propia de la sumisión de la mujer de aquella época. No obstante, su decisión de mentir con respecto a la situación con el margrave, la acerca a una actitud ruin que le otorga más antipatía que piedad. Las iniciales obsesiones del príncipe y su absurda propuesta lo caracterizan como inseguro, débil y mazoquista; rasgos que no lo configuran como héroe ni como un hombre noble. Pero la simpatía piadosa que nos despierta radica precisamente en ello, en su debilidad. Scarbo, por su parte, meticoloso orador, hábil cortesano, sagaz y manipulador, produce un inicial rechazo que luego es trastocado por una suerte de ternura cuando se nos devela sus sentimientos hacia la princesa y su pasado de burlas que ha sufrido por su aspecto físico. El guardián de la mazmorra “*a quien algunos describen como un ogro, un gigante tuerto o una bestia tricéfala*” nos conmueve, a la vez, con su debilidad: “*le gustan los objetos pequeños y brillantes*”.

Por último, el personaje tal vez más conmovedor en esta novela es el propio narrador, miembro del pueblo que lo mantiene encarcelado. Nos negamos aceptar esa infundada resistencia a sus deseos pero, junto con él, compartimos su insatisfacción cuando explica: “*Entonces sonreímos, los solitarios, los que somos de la ciudad pero la tomamos con reserva, pues vemos que la ciudad llega a lugares mucho más altos y bajos que los sitios que honra*” (Pág. 203).

El tiempo y el espacio son otros elementos que nos suscitan la reflexión con respecto a la deconstrucción del género. Las iniciales descripciones y los objetos que se nos presentan, el castillo, la mazmorra, una ciudad amurallada, nos conecta con el imaginario típico de los cuentos de hadas<sup>15</sup>. Este nivel de abstracción espacial y temporal es complejizado en esta novela por el desplazamiento de potencialidad significativa que los espacios tienen aquí. Es decir, si bien en el cuento de hadas los espacios y ciertos objetos remiten simbólicamente a estados, conductas y problemas humanos universales—como los enumera Bettelheim: “*frustraciones narcisistas, conflictos edípicos, rivalidades fraternas, dependencias de la infancia, sentimientos de identidad y autovaloración y sentido de la obligación moral*” (Pág.14)—creemos que en esta novela la potencialidad significativa radica en que se nos permite establecer una interpretación de los espacios como metáfora de la psiquis humana y del deseo.<sup>16</sup> Extensa metáfora que nombra zonas que están a la superficie, vistas (el castillo, la torre) y otras ocultas, veladas (la mazmorra). Así mismo, espacios que no se conocen pero que se intuyen o imaginan (el castillo en general y la vida del príncipe y la princesa) y otra zona que se conoce desde el narrador pero que también es vivida como una breve cárcel, es decir, su propia ciudad amurallada. Tal vez, “*La princesa, el enano y la mazmorra*” pueda ser leída en clave poética como el reinado del inconsciente sobre el ser y sobre el absoluto poder que el deseo ejerce en cada acto. Por plantear este tema, tan caro a los interrogantes del hombre de nuestros tiempos, es que también podemos identificar a esta novela como profundamente posmoderna. Es decir, ella no retoma los conflictos o temáticas propias del género sino que, magistralmente, los trasciende.

<sup>15</sup> Dice Bruno Bettelheim: “*“ Erase una vez”, “en un lejano país”, “hace más de mil años”, “cuando los animales hablaban”, “érase una vez en un viejo castillo en medio de un enorme y frondoso bosque”, estos principios sugieren que lo que sigue no pertenece al aquí y al ahora que conocemos. Esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. Viejos castillos, oscuras cuevas, habitaciones cerradas en las que está prohibida la entrada, bosques impenetrables, sugieren que algo oculto nos va a ser revelado, mientras que el “hace mucho tiempo” implica que vamos a aprender cosas sobre acontecimientos de tiempos remotos*” (Pág. 88-89).

<sup>16</sup> Es interesante citar a Bettelheim cuando habla del deseo en los cuentos de hadas porque, si bien no es el sentido que nosotros queremos darle a la presencia del deseo en esta novela, sí es útil a la hora de establecer comparaciones con el género. Dice Bettelheim: “*...en el sueño la realización de los deseos está a menudo disfrazada, mientras que, en los cuentos, aquéllos se expresan abiertamente. En cierto modo, los sueños son el resultado de pulsiones internas que no han encontrado alivio(...). El cuento de hadas hace exactamente lo contrario: proyecta el alivio de todas las pulsiones, y ofrece, no sólo modos de solucionarlas, sino que promete, además, que se encontrará una solución “feliz”*” (Pág. 52).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### TEXTO ANALIZADO

\*Steven Millhauser: “La princesa, el enano y la mazmorra” de *Pequeños Reinos*, Barcelona, Andrés Bello, s/d.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Bajtín Mijail (1990). *Estética de la creación verbal*, México, SXXI.

Barthes Roland(1976). *Crítica y Verdad*. México, S.XXI

Bettelheim Bruno (1978). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

Calabrese y Martínez (2001). *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Cooper J.C: *Cuentos de Hadas. Alegorías de Mundos Inter-nos*, Barcelona, Sirio, s/d.

Freud Sigmund (1973) “El poeta y los sueños diurnos” en: *Obras Completas*. Tomo II, Barcelona, Biblioteca Nueva.

Freud Sigmund (1973). “Lo siniestro” en *Obras Completas*. Tomo III, Barcelona, Biblioteca Nueva.

Kristeva Julia(1981) *Semiótica I y II*, Madrid, Fundamentos.

Le Galliot Jean: *Psicoanálisis y Lenguajes literarios. Teoría y Práctica*, Hachette. s/d.

Le Goff, Jacques (1992) *Historia y memoria*. s/d

Le Goff, Jacques/Roger Chartier/Jacques Revel (eds.),: *La conquista del pensamiento histórico. Bases de la nueva ciencia de la historia*. s/d

Liotard, Jean(1984) *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

Piña Cristina (1999-2000) “Narrativa y posmodernidad” en *Páginas del Sur*. Año II, N°2-Primavera-verano págs. 273-284).

White Hayden(1992). *Metahistoria*, México, F.C.E.