

RÉCORRIDOS DE UNA MUJER MODERNA

Recientemente traducidos en Argentina, los textos de la escritora francesa Annie Ernaux (1940) recorren la ciudad de París con la mirada cálida de un(a) *flâneur* que intenta también retratarse a sí misma en un juego de espejos de múltiples significaciones.

SOL FANTÍN

Toda literatura está condenada a interrogarse a sí misma sin descanso.
Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*.

Hay por lo menos tres maneras de leer el díptico formado por *Diario del afuera* y *La vida exterior* de Annie Ernaux¹: por un lado, como una defensa de los valores de la modernidad, digamos la utopía (eminentemente francesa) de una *naturaleza humana* buena y un mundo de iguales, frente a los embates de la postmodernidad o el tardo-capitalismo; por otro lado, como una propuesta de subversión del sujeto cartesiano, el yo que sabe que existe porque piensa y porque, en tanto individuo, está claramente separado de *la cosa pensada* —ese *afuera* donde están los otros—; por último, como una exploración del lugar simbólico, textual, social, de la mujer, más allá de su circunscripción al ámbito privado e interior. El texto no clausura un sentido sobre ninguno de estos enfoques; más bien indaga alrededor de esas cuestiones que, en la escritura de Ernaux, funcionan como interrogantes. Esa es, creo, la potencia del texto: ofrecerse como una superficie donde cada lectora y cada lector pueden poner en juego sus propias incertidumbres sobre qué significa ser uno mismo, ser una misma.

La amargura como ética

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, durante la reconstrucción que dio a París su fisonomía monumental, Baudelaire presenta al *flâneur* (el paseante ocioso) como el poeta de la metrópolis moderna, que al mismo tiempo se confunde con la gente de la calle y conserva la distancia necesaria para apreciar y registrar lo que ve: es parte y está aparte a la vez. Una escritura más fragmentaria que orgánica está implícita desde el principio en esta propuesta, por la propia dinámica de la ciudad moderna y el ritmo de observación del artista errante: “O podríamos ver al *flâneur* como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida,

la gracia intermitente de todos *los fragmentos de la vida*” – apuntaba Baudelaire²-. Varias décadas más tarde, Benjamin se interesa en el *flâneur* como paradigma del moderno espectador urbano, haciendo hincapié en que el *flâneur* es un producto de la alienación propia de la ciudad en pleno desarrollo del capitalismo ya que él mismo deviene mercancía³.

El díptico de Annie Ernaux se inscribe en esa tradición: los fragmentos cortos que intentan reproducir impresiones momentáneas sobre la ciudad, con una narradora que al mismo tiempo es parte y está aparte de cada escena, lo confirman. Sin embargo, hay una serie de desvíos. En primer lugar, el registro no responde al vagabundeo de un paseante ocioso, sino a los ritmos más o menos rutinarios del tren y del subte en los horarios del trabajo, los negocios donde las amas de casa hacen sus compras, los sitios destinados al descanso en los días feriados. Además, no es la *París, capital del siglo XIX*, metrópolis imperial y corazón de la cultura occidental lo que esta narradora registra, sino Cergy-Pontoise, una ciudad sin tradición ni brillo propios, construida al margen de la capital para absorber *el exceso* de población, que amenaza con engrosar el suburbio metropolitano.

Ahora bien, en esa ciudad marginal, lo que se enfoca no es el diseño urbano, sino los sujetos que pululan por los márgenes, por los tirantes de la estructura; están en los lugares de consumo, algunos son último eslabón en la cadena del consumo, otros (los que mendigan, los que ni eso) son ellos mismos un residuo, un accidente dentro de la lógica del capital, pero un accidente estructural, si se permite el oxímoron. Son los desechos *previstos* por el propio sistema; por eso, los-que-van-a-alguna-parte no pisan el círculo donde debería estar la persona-que-mendiga-para-comer, sino que respetan su puesto: “En un pasillo [de la Estación Charles-de-Gaulle-Étolie], estaba escrito en el piso, en un lugar delimitado con tiza: *Para comer. No tengo familia*. Pero el o la que había marcado eso se había ido, el círculo de tiza estaba vacío. Todos evitaban pisar dentro” (Ernaux, 2015: 25). Estos sujetos marginales son la caricatura grotesca del *flâneur*: su vagabundeo no conserva nada del goce estético y, sobre todo, no son los que ven sino los que son vistos. Muchos vienen de las excolonias de la Francia imperial: Cergy es “un lugar cosmopolita, entre existencias que tuvieron un comienzo en otra parte, en colonias francesas, Vietnam, Magreb, Costa de Marfil” (14).

En efecto, son frecuentes a lo largo del libro las caracterizaciones que destacan los orígenes no-centrales de los sujetos: un hombre *negro*, una mujer *asiática*, etc. En este sentido, el díptico de Ernaux supone un descentramiento y una centralidad a la vez. Lo que conserva su centralidad es la voz. O la mirada. O para

decirlo con una precisión lingüística: el lugar de enunciación. El enfoque etnográfico (la pretensión de fotografiar la realidad: “busqué practicar un especie de escritura fotográfica de la realidad” [15], pero también y sobre todo la de registrar una huella que está a punto de borrarse: “Quise escribir escenas, conversaciones, gestos de anónimos a los que uno no vuelve a ver nunca más, grafitis en las paredes que ni bien se trazan desaparecen” [14]) que la autora dice buscar en las palabras introductorias y que efectivamente se sostiene, con saludables altibajos, a lo largo del libro, arrastra consigo el estigma de origen de la etnografía: la separación radical de su objeto, el *Otro*. “Es natural tirar los envases y los papeles en este lugar *salvaje*, llevarse los rastros es un gesto del superyó *civilizado*” (28, destacados míos). Aunque la narradora devenida personaje se observe críticamente a sí misma y se juzgue duramente al esquivar a un mendigo por asco o por vergüenza, aun así conserva la voz correcta, la gramática impoluta, incluso el juicio y los valores humanos, indisolublemente ligados a la tradición filosófica y política de Francia, *frente a* la barbarie que observa. Esa centralidad no se pierde jamás, incluso cuando la narradora la ejerza por encima de sí misma. Es, entonces, una voz que habla *por sobre* los sujetos: la voz de la Humanidad. Se trata de un lugar de enunciación circunscripto a una ética precisa: la de una modernidad cuyos valores fundantes son los de la Revolución Francesa (*liberté, égalité, fraternité*) y que son cuestionados por una realidad brutal. En este sentido, el texto puede pensarse como un bastión de defensa de esos valores, recurriendo a la figura del testimonio, incluso jurídicamente:

Hay cuarenta mil documentos sobre las exacciones cometidas en Bosnia. Se registraron cuatrocientos campos de concentración y centros de detención, noventa y ocho fosas comunes con aproximadamente tres mil cuerpos y tres mil víctimas de violación. Sin embargo, según Mahmoud Bassioni, con el correr de los días aumenta el riesgo de perder las pruebas. “Nuestra principal preocupación es la falta de pruebas”. Escribir esto, y todo lo que escribo acá, como pruebas. (124)

El registro del texto es amargo, sin humor, lejos del cinismo del pop y del *ur-pop*, lejos de cualquier relativismo postmoderno; y es precisamente en esa amargura donde reside la defensa de los valores modernos amenazados. Recorre el texto una fuerte nostalgia por la utopía europea que se sostiene en el *humanismo*: “Desde hace un par de semanas, una nueva forma de ‘pedir’: ¿No tendrá dos francos para ponerme en pedo? Un chico joven con aro en la oreja. El cinismo reemplazó el llamado a la compasión. Creatividad permanente del hombre” (72);

“Me gustaría poder acordarme cuándo apareció el primer linyera en la puerta del Trois Fontaines en la Ciudad Nueva. ¿Este verano?” (72).

No por casualidad el libro se abre con una cita atribuida a Jean-Jacques Rousseau. Como clave de lectura, este nombre favorece un abordaje del díptico desde la añoranza de los valores modernos, no sólo por la influencia del filósofo en las teorías republicanas y en la Revolución Francesa misma, sino sobre todo por su tesis sobre la naturaleza esencialmente *buena* de todo hombre⁴. Escribe Ernaux en las palabras introductorias: “No hay jerarquía en las experiencias que tenemos del mundo. La sensación y la reflexión que suscitan los lugares o los objetos son independientes de su valor cultural y el supermercado ofrece tanto sentido y *verdad humana* como la sala de conciertos” (15, destacado mío). Es esa naturaleza humana *buena* la que aparece (muchas veces en negativo) en el libro, en la constatación descorazonada de la gente que pasa delante de la miseria con indiferencia y miedo, multitud en la que se observa, incluso, a sí misma. Así, este registro amargo que atraviesa el texto y que quiere ser objetivo es, sin duda, el de un texto utópico y nostálgico, no sólo de la naturaleza humana tal como la imaginaron los pensadores ilustrados, sino también de aquella por la que lucharon los jóvenes del 68, entre quienes se cuenta la propia Ernaux⁵:

Una publicidad de la revista L'Ordinateur individuel: página derecha, tres hombres (dos de traje) y una mujer con vestido negro, sexy. El tercer hombre tiene la cara borrosa, pantalón de cordero, pulóver rojo, un cierto estilo “Mayo del 68”. Debajo de estas siluetas está escrito VAMOS A EXPLICARLE CÓMO TRIUNFAMOS. Pasás la página y te volvés a encontrar con los mismos personajes. El primero dice: “Yo triunfé porque leo L'Ordinateur individuel y porque mi padre es director general”. Los dos personajes que le siguen recurren al mismo tipo de discurso con humor cínico. El cuarto, el hombre de pulóver rojo, desapareció. El representante del fracaso, simbolizado en ese look pasado de moda y con actitud relajada (los otros estaban decididos, llenos de energía) desapareció del paisaje del éxito: convertido en la nada, NULO. Esta expresión surgió en Francia con el liberalismo de los años ochenta. Define al infrahombre según estos tiempos. (74)

Por último, también hay que decir que los valores modernos que el díptico de Ernaux defiende implícitamente en la parca indignación con que registra la ciudad de Cergy están asociados a los hábitos perceptuales de una subjetividad burguesa. Honesta etnógrafa de sí misma, la narradora comprueba que para su ojo, el hecho

de que una señora evite pagar un producto supone una *anomalía*, una *alerta inconsciente*:

En la sección medias de mujer de Yves Saint Laurent, en la galería Printemps Haussmann, la vendedora no está. Una mujer manipula los paquetes. Rápido, desliza uno en su cartera y se va a la perfumería. De repente me doy cuenta de que acaba de robar. Como no la estaba observando a ella en particular, debió ser una anomalía en la secuencia de gestos que uno espera —el hecho de meter las medias en la cartera, en vez de llevarlas hasta la caja en la mano—, lo que me alertó de manera inconsciente. (111)

Evidentemente, la narradora no tiene la despreocupación ni el diletantismo de un *flâneur* decimonónico. Su mirada se dirige a lo marginal, a lo descentrado, a los residuos que se acumulan alrededor de los monumentos. Sin embargo, esa mirada está viendo *desde* un lugar central (de hecho, no sólo *mira*: también registra, escribe, publica). La fe en la literatura como institución no parece haber sufrido ninguna herida desde las escrituras de Baudelaire hasta las de Ernaux. En ese punto, la figura del *flâneur* conserva todo el esplendor de su sonrisa irónica.

Meditaciones subversivas

Como *Diario*, el primero de los libros del díptico es una escritura-del-yo⁶. También el segundo, porque a pesar de no conservar la palabra *diario* en el título, el formato textual permanece inalterado. ¿Quién soy yo? ¿Qué soy yo? El texto puede leerse como respuesta a esas preguntas. La cita de Rousseau que abre el conjunto también abona esa lectura, y no solo por su contenido (“Nuestro verdadero yo no está por entero en nosotros”), sino también porque se considera a las *Confesiones* de Rousseau como precursoras de ese tipo de escrituras. Sin embargo, en este caso se trata de un *Diario del afuera*. Hay, en este título oximorónico, un intento de subvertir la concepción cartesiana del sujeto moderno, aquella según la cual *la cosa que piensa* (yo) está nítidamente separada de *la cosa pensada* (el resto de lo existente).

A pesar de que transcurrieron casi tres siglos desde que Rousseau publicó sus *Meditaciones metafísicas* (1641), sus categorías para pensar(nos) continúan vigentes; consecuentemente con ellas, se tiende a suponer que el yo se indaga *hacia adentro*, no *hacia afuera*: una línea divide lo subjetivo de lo objetivo, separando a cada uno de los individuos en mónadas autosuficientes. Este diario intenta intervenir esa lógica. Aunque todavía vacila en la cornisa de esas modernas categorías (sobre todo en el intento de

construir una escritura objetiva, como si efectivamente fuera posible no involucrar los sentimientos y practicar una escritura fotográfica), el texto está atravesado por una pregunta explícita acerca de las fronteras del yo. Es más: está fundado en esa duda. “Antes de aterrizar [la mujer de traje malva] se mira una vez más en el espejo, rectifica el maquillaje. Siento como si fuera ella” (110). La primera parte del díptico, *Diario del afuera*, es contundente en sus palabras finales:

Uno y otro, el joven y el niño, me trasladan a momentos de mi vida: el último año del colegio, en mayo, cuando D., alto, labios gruesos, como el chico de ahí, me esperaba a la salida del colegio, cerca del correo. [...] Es afuera, entonces, [...] donde se deposita mi experiencia pasada. En individuos anónimos que no sospechan que conservan una parte de mi historia, en rostros y cuerpos que jamás vuelvo a ver. Acaso yo misma, en las calles y los comercios inmersos en la multitud, llevo en mí la vida de los otros. (87)

El sujeto no está por entero en su interioridad, ni tampoco se abandona por entero a su exterioridad: está en el borde, en la mirada que atestigua y de algún modo imprime una forma a lo que ve, y también en la escritura que da cuenta de todo eso. Así, inmediatamente después de escribir que evitó entrar en escena y expresar sus propias emociones, la escritora aclara: “Sin embargo, al final, puse mucho más de mí misma en estos textos de lo que había previsto (...). Son los otros, anónimos del subte, de las salas de espera, quienes por interés, enojo o vergüenza nos atraviesan, los que despiertan nuestra memoria y nos revelan a nosotros mismos” (16).

En la segunda parte del díptico, *La vida exterior*, el yo borra su huella del título. Ya no hay un diario: hay *la vida*. Sin embargo, como decía más arriba, el formato textual del diario se conserva, de modo que el oxímoron sigue funcionando, difuminando no solo la frontera entre el yo y el mundo, sino también acentuando la puesta en cuestión de la dimensión individual, monádica: ¿la vida de quién? Hacia el final del libro, la voz narrativa parece sugerir una respuesta al refugiarse en un *nosotros*: “Para todos, en estos últimos meses del siglo, un extraño sentimiento de historia. La obra se va a terminar y descubrimos de golpe que somos los actores” (196).

Hay que reconocer, no obstante, que al agregar el adjetivo *exterior*, lo que queda sugerido es que existe una vida *interior*. Ambas parecen estar en tensión: “Sentimiento de desolación, el mismo que, en mi infancia, venía después de que se terminaran las cosas, una película, un día a la orilla del mar. Un vacío aspirándome hacia afuera” (196). El texto continúa el ritmo de la indagación, sin cerrarse.

Diario de una flâneur

Una tercera entrada al díptico es otra pregunta: ¿cuál es el espacio simbólico, textual y social, de una mujer, o permitido a una mujer, o posible para ella —para una *misma*—? Y es que el diario como género está asociado a la intimidad, a la escritura clandestina, privada, sin destinatario más que una misma o uno mismo. En este sentido, es un género tradicionalmente asociado a las mujeres. La indagación que, desde esta perspectiva, propone el díptico, funciona tanto en el plano del enunciado (lo que la narradora cuenta) como en el plano de la enunciación (la posición desde la cual lo hace). Desde el punto de vista de lo enunciado, el lector o la lectora se encuentran frecuentemente con la representación de mujeres y niñas en sus tránsitos cotidianos; algunas de esas representaciones, junto a los mensajes mediáticos, se dirigen directamente a explorar, como una arqueología del presente, los estereotipos visibles en los espacios públicos de Cergy:

Una madre y su hija caminan por el andén del subte, la hija toma el brazo a la madre: viejo gesto provincial de las jovencitas que andaban así por la calle principal, el domingo, para sentirse seguras frente al mundo o frente a los grupitos de muchachos estacionados delante del cine (121).

Por su parte, el oxímoron que funcionaba en el apartado anterior como una intervención en el modo de concebir al sujeto cartesiano a partir del título *Diario del afuera* reaparece ahora con un sentido nuevo: es, en efecto, un diario, pero la escritora no lo reserva para su ámbito privado sino que sale, mira, registra, fotografía con la palabra, procurando dejar de lado los sentimientos (“Evité en lo posible entrar en escena y expresar la emoción que dio origen a cada texto” [15]), ámbito de la subjetividad también reservado al estereotipo de la mujer. Resistiendo esa figuración prescriptiva, la narradora busca la objetividad del naturalista que quiere registrar *la vida*, en un gesto que recuerda la metáfora de Baudelaire: al fundirse con la ciudad, el *flâneur* se convierte en un “botánico de las veredas”.

Sin embargo, la narradora como *flâneur* no es, evidentemente, el “amante del bello sexo” concebido por Baudelaire ni por Benjamin. El modo en que mira está intervenido por el descentramiento que supone *no ser un hombre*, sino una mujer que sale al mundo exterior: “Al salir del ascensor, en el estacionamiento subterráneo, tercer subsuelo, el zumbido de los extractores de aire. Nadie escucharía los gritos en caso de violación” (29). Esa constatación sencilla y objetiva sobre la realidad que la

mirada masculina podría no ver o fingir no ver, o no considerar relevante, es en la mirada femenina una urgencia, la primera que salta a la vista.

En Ernaux, la metáfora baudelaireana del botánico viene de hecho enriquecida con el concepto axial del feminismo de los años sesenta: *lo personal es político*. “Le pregunto a la joven peluquera que se ocupa de mí: ‘¿Le gusta leer?’. Responde: ‘No me molesta leer pero no tengo tiempo’. (‘No me molesta’ lavar los platos, cocinar, trabajar de pie, la expresión para decir que somos capaces de hacer tranquilamente cosas molestas. La lectura puede ser, entonces, una de estas cosas)” (64). La narradora, como mujer que lee, se pregunta políticamente por su rol y por el de las otras, que no leen, en un juego de espejos que sigue siendo una indagación problemática sobre sí misma:

En el RER hacia Cergy, una mujer asiática teje. Tiene el molde desplegado sobre las piernas. Tres ovillos de lana de diferente color que penden sobre la hoja del molde de los que va tirando sucesivamente los hilos, parece muy complicado. Leo el diario Le Monde, un artículo sobre lo que pasa en Bosnia. En relación a esta guerra, mi ocupación no es mucho más útil que la suya. (109)

Como si se tratase de una escritura fractal, este fragmento se deja leer desde las tres perspectivas propuestas. Es una mujer mirándose a sí misma en otra – porque el yo no está cerrado sobre sí–, en otra que desarrolla una actividad tradicionalmente femenina, que la propia observadora tiende a despreciar, desde su orgullo de mujer que lee *Le Monde* y se preocupa por la política internacional. La sospecha de que ambas están involucradas en la misma trama social, política, simbólica (y *trama* es una palabra que se ajusta al campo semántico del *tejido* y también del *texto*) es la que da el tono de este bello pasaje, en el que finalmente resalta la amargura frente a un mundo desfigurado y lejano. Todo esto, desde la mirada cálida de una *flâneur* que intenta retratarse también a sí misma en un juego de reflejos cuya vacilación enriquece las significaciones posibles.

Quizás al libro de Annie Ernaux le falte una página. O dos. O infinitas. Esa es una de sus más hermosas promesas. Cada lectora puede escribir la suya, o imaginarla. Es un texto que conserva esa generosidad: la de enseñar una manera de mirar y de mirarse, como tendiendo una mano hacia una pista de baile, o hacia un campo de batalla. Esas páginas no escritas son las que reverberan en un espacio que no es ni *adentro* ni *afuera* de nosotras, sino ahí donde la interrogación sobre nuestro propio lugar es una potencia, un entusiasmo: el de seguir tomando la palabra.



*** Sol Fantín** es
Licenciada y Profesora de Nivel
Medio y Superior en Letras
(Universidad de Buenos Aires)
y becaria del CONICET.
Trabajó como docente de
Literatura Española
en la misma universidad donde,
actualmente cursa
el Doctorado en Letras.
Estudió literatura y artes en la
Universidad Autónoma de Madrid.
También ha trabajado como maestra
en escuelas públicas.

¹ Ernaux, Annie. *Diario del afuera. La vida exterior*. Buenos Aires, Milena París, 2015.

² Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Nueva York, Da Capo Press, 1964 [1863]). El destacado de la cita es mío.

³ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

⁴ Rolland, Romain. *El pensamiento vivo de Rousseau*. Buenos Aires, Losada, 1939.

⁵ Fort, Pierre-Louis. *Entretien avec Annie Ernaux*. *The French Review*, Vol. 76, N° 5, 1993.

⁶ Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

NEUMONÓLOGO

Dr. MATÍAS SCAFATI

Consultorio: Av. Monroe 3993, Villa Urquiza.
Solicite su turno al 4545-3494.

Clases de Tai Chi y Chi Kung para el cuidado de la salud

Contacto: 1541886192

<https://www.facebook.com/taichiensanididro>