



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Intertextualidad y Metamorfosis: Forma y Plasticidad en la Literatura.

Seminario para optar al título de

Licenciado de Lingüística y Literatura Hispánica en mención de Literatura

Felipe Andrés González Klever

Seminario de grado: “Teorías y métodos contemporáneos para el análisis de textos literarios”

Profesores Guías: Sergio Carumán Jorquera y David Wallace Cordero

Diciembre del 2022

Santiago, Chile

Dedico esta tesis a quienes me hicieron
gratos estos últimos cuatro años,
no necesito poner nombres

Índice

Introducción	04
Primer Capítulo	11
0. Pre/tensiones intertextuales	11
1. Diálogo	11
Segundo Capítulo	15
0. Intro: La forma en su noción doble	15
0.1. Forma por forma	15
1. Tatarkiewicz: disposición y materia	15
2. Malabou: forma y plasticidad	17
3. B. Eichenbaum	23
Tercer Capítulo	24
1. Cuerpo	24
2. Forma y Transformación	27
Cuarto Capítulo	35
Bibliografía	37

Introducción: “Balbuceos iniciales”

Este ejercicio lo ejecuto desde una posición incierta entre los estudios literarios y la filosofía, pues de alguna manera quiero aplicar cierta idea de la filosofía (la metamorfosis) cómo una dualidad, por una parte, como cruce intertextual, y por otra cómo posibilidad de abordaje estructural en conjunto a la intertextualidad de Kristeva, para la lectura de textos literarios: “Las metamorfosis” de Ovidio, “La verdad sobre el extraño caso del Sr. Valdemar” de Poe, “La oruga de Rampo”, y “La transformación” de Kafka.

Mi materia de juego pertenece a una dimensión antes teórica y que literaria. Ello se explica porque no se parte con un texto literario que se somete a distintas posibilidades de lectura, sino que una idea nacida en la filosofía (metamorfosis) a la que se le da un tratamiento inductivo en distintas textualidades literarias abordando conceptos de forma, materia y plasticidad.

Ahora bien me comprometo con una noción de cruce intertextual como herramienta de vinculación de los textos, abordando las dimensiones dialógicas y de ambivalencia de las palabras para desarrollar las marcas textuales con las que tocar el cuerpo como forma mutable en un proceso de significación de los textos a tratar. Esto implica una lectura detenida de Julia Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”.

Debo mencionar que la intertextualidad no es una opción de lectura, pues su percepción se realiza sin que medie la voluntad, sino que es una posibilidad de enfoque, es decir, atribuirle una atención por considerar que es provechoso rendir cuenta de dicha condición lectoral. Mi enfoque de lectura es el cruce entre las cuatro obras seleccionadas para dar cuenta del fenómeno dinámico de la forma.

Para hablar de metamorfosis se requiere tocar el concepto de forma, abordar una noción de ella no es una tarea simple, ya que la propia naturaleza de lo formal es aplicable al lenguaje (el texto como forma en Eichenbaum) y por tanto recae en la auto referencialidad del propio lenguaje. Hay varias vertientes posibles que tratan de darle acepciones a la forma. Desde la filosofía tomo una pluralidad de lecturas. Por un lado Tatarkiewicz en su Historia de seis ideas plantea una tipología de las formas, en la que destaco primero el conjunto de la forma A y B como “la disposición de las partes”, y “lo que se da a los sentidos” (Tatarkiewicz, 254), pues

se destaca el aspecto relacional (abstracción) de los elementos en una totalidad y por otro la forma hecha materia, y segundo la forma D, que describe desde Aristóteles como “esencia de las cosas” y “acción de la existencia” (Tatarkiewicz, 268), rompiendo con la separación forma-esencia. Por otra el rescate que realiza Malabou de Merleau-Ponty en el encuentro en *La Maison Française*:

“Lo que Merleau-Ponty llama forma no es una forma¹ entendida como contorno de una cosa, sino una totalidad que incluye la forma’ como una de sus particularidades. Forma [. . .] puede ser definida como [. . .] la dinámica de una entidad organizada [. . .] una forma es [. . .] un campo de fuerzas caracterizado por una ley que no tiene sentido fuera de los límites de la estructura dinámica considerada, y que, por otro lado, asigna sus propiedades a cada punto interno por igual de forma que nunca serán propiedades absolutas de un punto particular. Una forma [. . .] nunca es una forma’ individual, sino un contexto en movimiento. [. . .] No es asimilable a presencia o a alguna substancia fija, sino a una totalidad viva. [. . .] Merleau-Ponty caracteriza el cuerpo como una forma.” (Malabou, 11:03-12:35).

Del comentario citado de Catherine Malabou a Merleau-Ponty rescato bastante, la forma entendida como campo de fuerzas en una estructura dinámica evidencia un espacio de tensiones no neutras, sino que variables; por otro lado, la forma no como individual, sino que como contexto evita entender forma como un adentro con contorno en oposición a un afuera, sino que un adentro y un afuera; y por último, resulta muy útil el atributo de vitalidad y cambio, pues deriva en inscribir la corporalidad como forma.

Desde la literatura es interesante el alcance de Eichenbaum en “La teoría del “método formal””², donde es central la noción de forma como integridad del objeto literario (Eichenbaum, 43), que es pensada como una disposición de elementos. A lo anterior se añade posteriormente el reconocimiento de su dinamismo: “La unidad [forma] de la obra no es una entidad simétrica y cerrada, sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo: sus elementos no están

¹ Entiéndase forma y forma’ como la diferencia entre form y shape en inglés respectivamente, pues no hay traducciones limpias que no impliquen cambios de sentido profundo (“figura”, “apariencia”, y “silueta” ya traen un aparataje teórico distinto).

² A su vez parte de la antología de Todorov “Teoría de la literatura de los formalistas rusos”.

vinculados por un signo de igualdad, sino por un signo de correlación e integración.” (Eichenbaum, 45-46).

Por temas de desarrollo sintetizo con las tres lecturas de forma: los principios disposicionales y relacionales en una expresión material de Tatarkiewicz; la aplicación de la noción formal a la materialidad textual de Eichenbaum; y la concepción formal de Malabou desde Merleau-Ponty, es decir, la forma tanto estructura viva y eventual (dimensión temporal), como lugar de fuerzas externas e internas en una tensión deviniente en cambio (metamorfosis).

Continuemos el ensayo, tenemos forma para trabajar la metamorfosis en conjunto con la intertextualidad, pero ¿por qué intertextualidad?... tengo una condicionante a la que no puedo huir por tener consciencia de ella, mi lectura no es ajena a la existencia del cruce intertextual a través de la palabra, y en la selección de textos la vista se posa en las marcas textuales a las que ya me había predispuesto a encontrar.

Si mis lexias las entiendo como la percepción de intertexto en cuatro textos literarios que voy a abordar: Las Metamorfosis, Metamorfosis, La oruga, y el extraño caso del Sr. Valdemar; la “interferencia” se da por una coincidencia parcial en marcas textuales: las metamorfosis sufridas por distintos cuerpos entendidos como forma; y mi conflicto estaría en una pluralidad de sentidos dados por coincidencias parciales y eventuales. A lo anterior se suma la posibilidad de entender esta estructura de relaciones y conflictos como forma según el rescate previo a Merleau-Ponty, es decir, es posible hacer una forma de la metamorfosis a través de la intertextualidad.

En fin, quiero hacer rendir literatura y filosofía en un artefacto articulado y heterogéneo; y para ello dispongo a vestirme en el sayo y colocarme las máscaras de la escritura, máscaras que no están para ausentar mi letra, sino para mostrar su condición dislocada, son extrañas; como refiere Malabou en el capítulo “Sobre un extraño objeto” en el libro “La plasticidad en el atardecer de la escritura”: “Son máscaras plurales, . . . máscaras de máscaras. . . no dejan ver jamás la cara que enmascaran. . . no se adaptan al rostro, no se amoldan. . . no están hechas para disimularlo.” (Malabou 2008 16)

Y con lo anterior aclaro que mi máscara articula una mitad en la intertextualidad y la otra en la metamorfosis, a su vez esta esconde distintos conflictos en distintas máscaras con articulaciones difíciles. Una particularidad de la literatura respecto a la tratadística o los textos historiográficos es que no hay necesidad de un examen factual o de rigor sobre la congruencia interna del texto ni de la fiabilidad de las fuentes; la literatura es consciente de su propia ficción y errancia, pues no hay una búsqueda de verdad, sino que es una superficie de inscripción para una pluralidad de lecturas. Lo anterior me facilita actuar directamente en el texto con un sentido filosófico y literario.

Pero ¿Cómo vinculo el objeto en la pluralidad textual? El uso de marcadores textuales como cruces intertextuales es clave. Retomando a Kristeva con la palabra (texto) como cruce con otras palabras (textos); planteo los siguientes lexemas y sus derivaciones como cruce: transformación, conversión, forma, figura, cuerpo y mutación. La presencia de dichas marcas habilita la posibilidad de contraste textual en el tratamiento de la metamorfosis en las obras seleccionadas.

Primero tenemos las metamorfosis de Ovidio, el propio título nos instala en el objeto, que Ovidio mismo lleva a la introducción:

“Mi inspiración me lleva a hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sed favorables a mis proyectos (pues vosotros mismos ocasionasteis también esas transformaciones) y entrelazad mi poema sin interrupción desde los albores del [. . .] mundo hasta mi época.” (Ovidio, Proemio 191).

Resulta interesante que el primer texto hace dos cosas; primero plantea una voluntad-sujeto de inscripción en el material (la enunciación es parte del texto); y por otra inscribe las nociones de figura y cuerpos como objetos borrados y emergentes por y desde la transformación, es decir, la metamorfosis como una acción doble que borra y genera. Por tanto, se puede pensar que en el texto hay una advertencia temprana sobre el concepto de forma (aquí figura) como cuerpo sometido a la transformación.

Tenemos tres textos destacables respecto a lo anterior en esta obra:

La persecución de Dafne:

“¡Haz desaparecer con un cambio esta [mi] figura! [. . .] su blando pecho es rodeado de fina corteza, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas; su pie, hace poco tan veloz, se queda fijo con lentas raíces, el lugar de su rostro lo tiene la copa: en ella permanece solamente su belleza. [. . .] su pecho tiembla todavía bajo la reciente corteza [. . .]” (Ovidio, libro I, vrs 545-555)

La transformación de Licaón:

“En pelaje se transforman sus vestidos, en patas sus brazos: se convierte en lobo y mantiene rastros de su antigua figura; el pelo cano es el mismo, la misma la violencia de su semblante, sus ojos brillan igual, la imagen de fiereza es la misma.” (Ovidio, libro I, vrs 235-240)

La transformación de Io:

“El anciano Ínaco le había tendido unas hierbas recién cortadas: ella lame sus manos y besa las palmas de su padre y no retiene las lágrimas y, por si ventura siguieran las palabras, suplicaría ayuda y diría su nombre y su desgracia: en lugar de las palabras una letra, que su pata dibujó en la arena, transmitió la triste señal de su cambiada figura.” (Ovidio, libro I, vrs 645-655).

¿Qué implicaciones tiene la metamorfosis en cada fragmento? ¿Qué conceptos de forma están operando en el texto? Tenemos una pluralidad de sentidos muy distintos: metamorfosis de huida³, metamorfosis de castigo, metamorfosis irreversible; la forma es bastante móvil y no logra borrarse completamente, sino que siempre hay residuo, pero este es muy variable.

La intertextualidad convoca a Kafka a continuación, si bien su texto tuvo traducciones posteriores en que se corrige el título metamorfosis por transformación, la alusión primera es más atractiva. Ovidio habla de **las** metamorfosis, Kafka de **la** metamorfosis; Gregorio Samsa

³ Hay varios enunciados de la metamorfosis como huida en el poema de Dafne en textos de Malabou, especialmente en “La ontología del accidente” y en el prefacio de “La plasticidad en espera”.

es el cuerpo o forma que articula todo el texto, que abre: “Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto.” (Kafka, 19)

Resulta interesante que sigue habiendo un Gregorio después de la mutación de su forma, ¿Es una metamorfosis parcial? ¿El sujeto sobrevive al proceso? Por lo menos se habla de un Gregorio con cierta continuidad existencial como para experimentar la transformación, pero el texto no se acaba, queda harto contenido. Algo si es seguro, no hay explicación para el acontecimiento, a diferencia de Ovidio usando la divinidad, el cambio simplemente ocurre sin una genealogía de los eventos, una metamorfosis que se inscribe en “La ontología del accidente”:

“El despertar de Gregorio al inicio de la novela me parece la expresión perfecta de la plasticidad destructiva. El carácter inexplicable de la transformación [. . .] es tal que continúa fascinando siempre como un peligro posible [. . .] para cada uno de nosotros. Quién sabe si mañana...” (Malabou 2018 20)

Malabou manifiesta el carácter doble de la metamorfosis como plasticidad destructiva, la forma revienta, pero revienta en una forma otra; para Gregorio, un insecto irreversible.

Hablando de insectos irreversibles, “La oruga” de Edogawa Rampo presenta un carácter accidental y otro progresivo en la concepción de metamorfosis. El relato refiere a un matrimonio entre Sunaga, un personaje mutilado como sujeto y cuerpo; y Tokiko, una esposa cambiada y transformada por la condición de su esposo. El teniente Sunaga “se había transformado por completo en algo cuya única utilidad era satisfacer la lujuria de ella [. . .] un mero utensilio” (Rampo, 143), esta transformación se imprime en ambos cuerpos, por un lado, en la materialidad de la carne; y por otro en la configuración de sujeto en ambas figuras. ¿La metamorfosis se puede entender como un cambio de esencia, como emergencia de sujetos nuevos? ¿Se puede entender cómo ambas? ¿Qué implica perder la forma?

Luego, por referencias a la onomatopeya del nombre (forma como sonido si se quiere), tenemos a Edgard Allan Poe, con el cuento “La verdad sobre el extraño caso del señor Valdemar”. El cuento parte con un cuerpo enfermo (señor Valdemar) una transformación posible (muerte) y

un factor que modifica la metamorfosis (hipnosis). La enunciación refiere a la situación de la hipnosis y la muerte en el siguiente fragmento:

“Discutimos un rato sobre la conveniencia y posibilidad de despertarlo, pero poco nos costó llegar a la conclusión de que nada bueno se conseguiría con eso. [. . .] la muerte [. . .] había sido detenida por el proceso hipnótico. [. . .] sí despertábamos a Valdemar, lo único que lograríamos sería su inmediato [. . .] fallecimiento.” (Poe, 66)

La metamorfosis de la muerte, la resistencia a dicha metamorfosis, la estancación de la metamorfosis, como Malabou refiere: “¿Qué sería la metamorfosis de un ser privado para siempre de la posibilidad de metamorfosearse?” (Malabou 2010 9)

En fin, el concepto de Metamorfosis es muy amplio, y aquí solo estoy presentando algunas lecturas posibles del fenómeno a través de cruces intertextuales sin siquiera entrar a aspectos formales del texto en lugar de los desplazamientos realizados. Este intertexto, que se compone de cuatro fuentes literarias explícitas, varias bibliografías interdisciplinarias y mi presente escritura pueden entenderse como una materialidad indefinida y en constante metamorfosis textual y corporal en la medida que afectan este soma que escribe en una pantalla confusa sobre la forma de la metamorfosis y a la vez sobre sí misma.

Es importante reiterar la importancia de las marcas textuales, pues tenemos varias veces el uso de transformación, forma y figura en las citas acumuladas, y aun sin siquiera acercarse a agotar los textos en la búsqueda de dichos cruces.

No cierro, pero si corto el texto, es posible hacer una intertextualidad metamórfica, pero requiere un devenir constante que no puede cerrarse de manera satisfactoria a no ser que se haga muñón de lo que pudo ser.

Primer Capítulo: : “Cruce infinito”

0. Pre/tensiones intertextuales:

Retomar la intertextualidad como herramienta es un ejercicio complejo que termina secuestrando no solo la metodología de una investigación, sino que también compromete su epistemología. Elijo la palabra desde las lecturas de Julia Kristeva de los textos de Mijail Bajtin, es decir, como dialogo y ambivalencia.

1. Diálogo:

Para entender el concepto de diálogo de herencia bajtiniana, y por tanto de la palabra, hay que superar algunas nociones formalistas del propio fenómeno. Dichos formalistas referían al relato como una “imitación artística del discurso monológico”, al que a su vez entendían como “equivalente a un estado psíquico” (Kristeva, XIX) cerrado; por tanto, no se abordaba la enunciación como acto comunicativo, el monólogo excluía al otro del proceso de significación. Lo anterior dejaba al relato como una materia oral enunciada pero no percibida en una realidad que diera cuenta de una cohabitación con otras textualidades.

Kristeva comenta que el dialogismo bajtiniano remite a la propia “infraestructura del lenguaje” entendida como abordable necesariamente desde dos perspectivas: por un lado, una metodología lingüística; y, por otro, una lógica de significación. La metodología lingüística de manera estricta abarca las relaciones estructurales de la materia textual a niveles morfosintácticos; mientras que la lógica de significación opera sobre un plano léxico-semántico donde los significantes no existen aislados, sino en una presencialidad múltiple en un corpus literario indeterminado.

Este apartado previo al proceder dialógico podría entenderse en el reconocimiento del texto de “Las metamorfosis” de Ovidio, donde tenemos el siguiente fragmento:

“Finge el hijo de Júpiter que se va, vuelve inmediatamente y, transformada su figura, [. . .] dijo: «Campesino, si has visto caminar por este sendero alguna vacada, ayúdame y priva de silencio al robo. A la vez te será entregada una hembra junto con su toro» Y el anciano,

después que se dobló la ganancia, «estarán bajo esos montes», dice; y estaban bajo aquellos montes Se rió el Atlantiada y «¿Me entregas a mí mismo, desleal?» [. . .] y convierte el pecho perjuro en duro sílice [. . .]” (Ovidio, Libro II vrs 695-710)

Hay un contenido que podría abordar desde un sistema lingüístico cerrado, analizando sus estructuras morfosintácticas, por ejemplo, tomando como foco el sintagma “transformada su figura”, percibo que “transformada” es un participio relativo a su figura, donde su es un determinante posesivo de tercera singular, referente a la posesión de la figura, y que por la condición de subordinada, se entiende que “su figura transformada” refiere al “hijo de Júpiter”. Y si me enfoco en el sintagma y convierte el pecho; veo que el verbo está en presente indicativo de tercera persona gramatical, posterior a la enunciación del “Atlantiada”, y por su posición anterior a un pronombre singular definido y no un determinante posesivo de tercera, la acción se plasma en el pecho del anciano.

Pero para romper con la manera estrictamente denotativa y funcional del lenguaje escrito, es necesario abordar la significación, el problema surge de que esa dimensión requiere incorporar a un sujeto que realice el proceso significante, y a su vez éste desplaza al texto de un entorno aislado a un plano social donde el lenguaje (y por tanto cada palabra) adquiere connotación a través de su uso como significante en una pluralidad de actos comunicativos; añade decir que, por el plano social, se da una coexistencia de textualidades otras (intertextualidad), que pueden estar presentes o no en el sujeto lector en los momentos de lectura de Ovidio, posibilitando un proceso de significación u otro. Todo lo anterior queda en una manifestación de posibilidad en tanto no haya un lector particular con un corpus intertextual concreto.

El dialogismo requiere una puesta en escena para su expresión como acto comunicativo con un otro: el lenguaje se vuelca a un uso concreto por un sujeto de la enunciación (pasar de lenguaje al nivel discursivo); y la significación de ese lenguaje en uso se posibilita a través de la lectura realizada de otro en el que se concreta el corpus literario coexistente con la lectura particular del texto. (pasar de una semántica hermenéutica a una pragmática intertextual).

La puesta en escena en el caso del fragmento anterior puede abordar relaciones dialógicas con cualquier textualidad donde se compartan significantes comunes; pero resulta más interesante cuando se aborda en conjunto con otras expresiones literarias concretas. Por un lado buscando

referencias a los sujetos del enunciado, es decir, intertexto con la cultura grecorromana, con particular índice en la religión romana, dándome a entender que el hijo de Júpiter y el Atlantiada son el mismo personaje, el dios Mercurio; y que el cambio de forma impuesta por la divinidad suele asociarse tanto al castigo a la condena, como al engaño y ocultamiento divino en el resto de “Las metamorfosis” (véase Licaón y Europa). Por otro lado, planteo la contaminación intencionada al momento de leer la cita extraída, elijo una materialidad textual distinta con referentes otros para abordar marcas textuales singulares:

“Al despertar Gregorio Samsa una mañana, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en monstruoso insecto.” (Kafka, 19)

“Del mismo modo, resultaba perfectamente natural que ella, inducida por la vergonzosa actitud del inválido y contando con un cuerpo mucho más vigoroso que el de la mayoría de las personas, se hubiera convertido en una criatura insaciable, que llegaba a poner en aprietos a su propio esposo.” (Rampo, 159-160)

La primera adición es un cruce casi obligado, el recorte pertenece a “La metamorfosis” de Kafka, la referencia es perfecta a excepción de la diferencia en el pronombre plural en Ovidio y en singular en Kafka, luego evalué el tratamiento de transformado/a en entre ambas obras: la transformación en el poema de Bato (parte de “Las metamorfosis” libro II), la transformación es de carácter divino y parte del engaño entendido como fingimiento, por tanto es voluntaria en cuanto es voluntad de la divinidad (Mercurio); mientras, en “La metamorfosis” la transformación no tiene origen, sino que es inexplicable, y, por tanto, no hay voluntad rastreable en el acto de la transformación.

Con el fragmento último, perteneciente a “La oruga” de Rampo, puedo tratar el uso de “convierte” y “convertido” en contraste al fragmento de la obra de Ovidio: en “La oruga” veo que la conversión es un proceso que es inducido por fuerzas circunstanciales y no divinas sobre el sujeto (Tokiko), y no solo su apariencia, el uso de un proclítico refiere a que la acción en pretérito imperfecto es una acción terminada y reflejo, ella se convirtió, el sujeto muta y no es mutado; en cambio en el fragmento de Ovidio convertir es una acción dirigida a un cuerpo otro, Mercurio convierte a Bato, y la conversión se limita al cuerpo como castigo físico.

Esta es una de muchas posibilidades de cruce para abordar la intertextualidad entre los textos, pero antes de proseguir, me es necesario abordar la forma para dar rendimiento de la transformación en la intertextualidad, tanto a nivel de significación semántica del texto, como de transformación de la propia textualidad, pues me aproximo al texto como corpus, y al cuerpo entendido como forma, es decir, un examen metaformal de la palabra y el texto en su condición de estructura (forma) y de significación, comprendiendo una dimensión temporal que dinamiza ambas condiciones.

Segundo Capitulo: “La forma: fenómeno y texto”

0. Intro: La forma en su noción doble

Explicar qué es forma resulta una tarea que supera a la construcción de cualquier otro concepto. Si bien la palabra “forma” existe, ésta misma se compone de una forma gráfica que refiere a la propia idea. Por tanto, todo enunciado sobre forma va a ser autorreferente en su condición de fenómeno o evento material y/o ideático. Por razones de estudio entiendo la condición de la forma desde su fenomenología para llevarlo a la materialidad textual y su desarrollo como cruce literario. La naturaleza de la forma en los textos es doble; desde la estructura plástica de lo textual; y desde su trato dentro del contenido referencial dentro del texto. Lo anterior pide un despliegue genealógico de la forma desde planos literarios y filosóficos para entender el proceso metamórfico de la forma.

0.1 Forma por forma:

Si bien podría referirme con detalle a la genealogía de la “forma” en la filosofía occidental, prefiero remitirme a una selección de autores que refieren al concepto con distintos aportes y posibilidades de acuerdo. Me es necesario decir que siempre existe la posibilidad, o casi certeza, de una constante repetición, pues la naturaleza de esta materia es ante todo autorreferencial.

¿Qué es la forma? Hay dos posibilidades para contestar, o mejor debiera decir que he elegido dos maneras de llegar a distintas respuestas para intentar manejar un marco referencial para trabajar lo “formal”, pues no planteo concluir un concepto para luego aplicarlo, sino que dejar premisas para aplicar a un corpus literario y ver su rendimiento. Tatarkiewicz remite a la forma entendida desde su historia referida a distintos objetos artísticos, Malabou plantea la forma desde su condición eventual desde Hegel y Heidegger, y el formalismo en Eichenbaum recupera el texto como forma.

1. Tatarkiewicz: disposición y materia

El polaco divide el entendimiento histórico de la forma desde una “forma a” a una “forma e”, comenzando en Grecia para terminar con Kant; realizo el corte en las primeras dos letras de la

secuencia: A y B, que remiten a disposición abstracta y materia dispuesta entendidas como forma.

En la tradición griega el concepto de “forma A” se asocia con un plano de recepción estética basado en relaciones de proporcionalidad de aquello que detenta una forma, lo anterior es resumible en una afirmación de los estoicos rescatada por Tatarkiewicz: “La belleza corporal es la proporción de los miembros en su disposición mutua y en relación con el todo [forma].” (Tatarkiewicz, 256).

De este enunciado puedo hacer la lectura de belleza corporal por forma bella, por tanto, si le quitamos las condiciones bellas (juicio de valor estético en su mayor parte), tenemos que la forma como cuerpo tiene un aspecto disposicional, hay una espacialidad de distintos elementos; y un aspecto relacional, es decir, cada elemento se corresponde a un todo particular (cuerpo) en la medida que guarda una disposición particular en relación con cada otra parte del todo. Lo anterior es corroborado cuando se depura la “forma a” de su juicio estético (forma A1)

La forma B, recogiendo la palabra como objeto, refiere a una materia dispuesta por sobre una disposición de la materia, pues es la materia la concreción de la forma, la forma perceptible, acogiendo los aspectos sensoriales (materialidad) y formales (concepto), como refiere Tatarkiewicz de las afirmaciones de los escolásticos:

“denominaron como contenido «al sentido interno» (sententia interior), y como forma «al ornato verbal externo» (superficialis ornatus verborum). Diferenciaron entre dos tipos de forma: una puramente sensorial [. . .] (suavitas cantilena); la otra, [. . .] mental [. . .], un modo de expresión (modus dicendi), que comprendía tropos y metáforas, [. . .] La Forma B incluía así tanto el ornatus verborum como el modus dicendi.” (Tatarkiewicz, 263)

En la lógica escolástica el ornatus (forma) está antes que la sententia (contenido), es la materia elocutiva del objeto textual, que tiene una estructura perceptible de enunciación con ciertos modos (modus dicendi), es decir, la forma B la puedo entender como un texto con su respectiva disposición. El contenido en la forma B suele asociarse a lo ideológico y al discurso, yo prefiero entenderlo como la experiencia sensorial de la materialidad de la forma.

Aplicando el conjunto de Forma A y Forma B a los textos podemos jugar con ambos planos de disposición y materialidad; el siguiente fragmento podría ilustrar: “[. . .] su esposo el teniente Sunaga no era más que una amarillenta masa de carne que, además, con su grotesca forma de peonza excitaba el apetito sexual de ella.” (Rampo, 143) La primera alusión es a la materialidad, aparece la palabra masa seguida de carne, por lo que encuentro un cuerpo sin disposición definible, no puedo hablar de forma A por la carencia de relaciones entre partes; pero tampoco de forma B, porque si bien prima el sustento material, sigue dependiendo de la disposición, aunque sea en un plano secundario a diferencia de la forma A. Pero luego aparece una marca textual que podría entenderse como una organización de elementos: “grotesca forma de peonza”; y la materia se ordena de una manera “grotesca”. La forma A referiría al aspecto formal de la peonza como elemento desde el que se percibe la masa de carne en un objeto grotesco; mientras que la forma B pondría énfasis en la constitución de masa y carne dando emergencia a la disposición de peonza.

Pero aquí el entendimiento del concepto forma se estanca en una mirada sobre objetos estáticos espacial y temporalmente, sin abordar la posibilidad verbal de la forma, para ello se requiere de una lectura dinámica y eventual del fenómeno formal.

2. Malabou: forma y plasticidad

El planteamiento de forma dado aquí otorga cualidades nuevas al entendimiento de este concepto, pues se suele pensar en lo formal desde una inmovilidad conveniente para poder estudiar su estructura, pero Malabou dinamiza la estructura, la forma se vuelve eventual, condicionada a una temporalidad concreta; la forma es tanto la presencia de su estructura en un tiempo y espacio, como la ausencia de una forma otra en un tiempo o espacio otros, en un esquema sería:

La forma A es igual a sí misma en tanto tiene la misma estructura y temporalidad.

La forma B tiene la misma temporalidad que la forma A, pero distinta estructura que la forma A. Por tanto la forma A es distinta de la forma B.

La forma C tiene la misma estructura que la forma A, pero distinta temporalidad que la forma A. Por tanto la forma A es distinta de la forma C.

La forma D no es igual a la forma A en tanto no tiene la misma estructura ni temporalidad que A.

El primer enunciado es fácil de ejemplificar, basta con mencionar al sujeto: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en un monstruoso insecto.” (Kafka, 19). Gregorio Samsa transformado lo entendemos como Gregorio en tanto hablamos de él en un tiempo particular (el presente de la enunciación) y refiriéndonos a su forma durante ese tiempo, esos son el plano temporal y estructural respectivamente. No leo a Gregorio viendo su transformación como posterior al sujeto, sino que lo leo a partir de su nueva forma de insecto en un tiempo posterior, haciendo coincidir durante el relato a Gregorio insecto post transformación con Gregorio en el relato durante el relato. Es decir, el sujeto del enunciado es igual a sí mismo en una situación concreta.

El segundo enunciado es la diferenciación entre dos cuerpos presentes, la distinción entre “uno y otro”. Es posible ejemplificar con los personajes D... y F... del cuento “La verdad sobre el extraño caso del señor Valdemar”; tenemos el fragmento de la carta de Valdemar: “Ya puede usted venir. D... y F... coinciden en que no pasaré de mañana a medianoche, y que han calculado el tiempo con mucha exactitud.” (Poe, 62), las mayúsculas están para proponer dos corporalidades similares dentro de un mismo tiempo pasado, se puede entender la separación de las dos sujetos a través de la coordinante copulativa “y” entre cada nombre como estructuras, y la cohabitación temporal al estar en la misma enunciación; es D... y F..., no D... y después F... Cámbiese D... por forma B y F... por forma A y el esquema encaja por cuenta propia.

Para demostrar el tercer enunciado a nivel de significación de la lectura, presento este fragmento:

“[. . .] se sorprendía por lo realmente horrible de la transformación, [. . .] Ella, que al principio era una persona tímida, desconocedora de las vicisitudes de este mundo, no era más que lo que se conoce literalmente por una esposa fiel, y ahora, a pesar de que su apariencia

externa no lo delataba, en el interior de su corazón anidaba un demonio de lascivia.” (Rampo, 143)

La forma C sería la esposa presentada en el tiempo del relato, tiene el mismo aspecto (espacialidad) “que al principio cuando era una persona tímida” (forma A), pues se afirma que “su apariencia externa no lo delataba”; pero luego se afirma que posterior (temporalidad) a la “persona tímida”, ella “anidaba un demonio de lascivia”. La conclusión de las premisas sería que Tokiko (la esposa) no es la misma persona al inicio del matrimonio hasta los eventos relatados en el texto, a pesar de que no hay un cambio físico en el fragmento, el tiempo transformó su entorno y comportamiento de tal manera que la misma estructura (corporalidad) no puede ser entendida cómo equivalente cuando su dinámica es diferente entre un tiempo y otro.

El cuarto enunciado da dos posibilidades, la primera la distinción entre dos formas, sin mediación de transformaciones en que un cuerpo es el borramiento de otro, y la segunda que da paso a la metamorfosis como proceso de cambio de una forma en otra. Para la primera posibilidad del enunciado cuatro planteo el contraste de dos corporalidades en textos distintos:

Por un lado con el texto de Poe: “El señor Valdemar, residente desde 1839 en Harlem, Nueva York, es (o era) especialmente notable por su extraordinaria delgadez, tanto que sus extremidades inferiores se parecían mucho a las de John Randolph.” (Poe, 61)

Y por otro con Ovidio: “Cuando el padre Saturnio contempló estas cosas [desde los orígenes del Mundo hasta la Gigantomaquia] desde la cumbre de su fortaleza, lanzó un gemido y trayendo a colación el vergonzoso banquete, [. . .]” Ovidio, libro I vrs 160-165)

Tenemos dos corporalidades que habitan tiempos muy distintos y que a su vez son diferentes; si denominamos forma D al señor Valdemar, Júpiter sería nuestra forma A. La temporalidad de la forma D es concreta en la marca anual de 1839 de nuestra era en un mundo histórico, además por su aspecto mortal; mientras la forma A se inscribe en una temporalidad mítica separada del plano histórico y presenta un cuerpo divino. Ambas formas se desplazan sin implicar choques entre una y la otra, no hay desplazamiento de A en D ni de D en A, ya que

no hablamos de un cuerpo a conservar o transformar; ni de un tiempo común de coexistencia y contacto.

La segunda posibilidad del cuarto enunciado me resulta más interesante, porque plantea la irrupción de una forma sobre otra, recupero la obra de Rambo: “[. . .] cada una de las terminaciones de esos trozos de carne que eran el único recuerdo de sus miembros, estaban anudadas formando una serie de arrugas que se plegaban hacia una concavidad central de aspecto ominoso, [. . .]” (Rambo, 151)

Si hablamos de nuevo en términos de forma D y forma A como en el cuarto enunciado, los trozos de carne serían D y los miembros ausentes A. la descripción de la carne como recuerdo de los miembros tiene una acción doble: primero indica una relación de huella entre una forma y otra, en que D es la presencia ausente de A; y luego vincula esa asociación formal a un pasado y un presente dentro del texto, el recuerdo es pasado presente. El cambio implica un desplazamiento desde el tiempo de A al tiempo de D, y el desplazamiento implica la transformación de una forma en otra.

Los dos últimos enunciados del esquema son los más relevantes para pasar de la contrastación entre formas, para pasar al examen de las transformaciones. Es aquí cuando entendemos la transformación como un devenir forma desde la forma, y las disposiciones de la materia pasan a ser momentos particulares en el tiempo.

Con lo anterior se puede entender que la forma, entendida desde Malabou, no es estable, sino cambiante y desplazable en cualquier momento, es decir, plástica. Lo plástico se entiende tanto desde una proyección del tiempo, como de una emergencia explosiva de una forma sobre otra:

Un cambio proyectivo es demostrado por las observaciones que la referida del apartado da respecto a la cera en los exvotos como superficie de inscripción o escritura de formas:

“La plasticidad de la cera no le viene únicamente de su poder tanto de recibir como de dar la forma ([virtud doble], sino de su aptitud para dar testimonio del síntoma, lo que evidentemente es el caso de los exvotos anatómicos. [. . .] no solo es la porta-impronta o la formación de improntas: ella es capaz de hacer ver la impronta en sí.” (Malabou 2010 86)

Lo formal y lo plástico se muestran en la inscripción sobre una superficie maleable, la forma se otorga del borramiento de una forma plástica previa, una destrucción de escritura para dejar paso a otra, y el proceso deja huellas que son presencia ausente tanto de una estructura previa como del proceso mismo de modelación; es esto último lo que permite establecer una genealogía de la forma, la presencia de un registro del cambio en la propia materialidad de la cera, que posibilita realizar tanto retrospectivas como prospectivas de un cuerpo/forma. La literatura seleccionada aporta con ejemplos:

“[. . .], la parte izquierda de la boca y sus alrededores [. . .] formaban una línea [. . .], que daba la impresión de un gran desgarrón que hubieran remendado con hilo [. . .] Desde el parietal derecho hasta la parte superior de la cabeza le corría una fea cicatriz. [. . .], tan solo se conservaban en perfecto estado, [. . .], los dos ojos claros y redondos, [. . .]” (Rampo, 147)

La línea como huella del desgarrón y la fea cicatriz como rastro de la herida son marcas del proceso de transformación de un cuerpo antes no herido, la laceración del cuerpo deviene escritura del cuerpo a través de la herida y la mutilación, los ojos, en cambio, son el vestigio no alterado del cuerpo previo. La metamorfosis aquí presente es un proceso que evidencia la acción transformadora en un borramiento paulatino donde no todo es cambiado de súbito.

El segundo tipo de otorgamiento de forma es la explosión, el cambio no pronosticado de forma, la irrupción violenta de una sobre otra, la metamorfosis violenta y accidental de un cuerpo; la genealogía se hace imposible, por como refiere la autora “[. . .] cuyo presente no proviene de ningún pasado y cuyo futuro no tiene porvenir, una improvisación existencial absoluta. Una forma nacida del accidente y nacida por el accidente. Una especie de accidente” (Malabou 2018 11)

Lo fortuito secuestra la emergencia de la forma, y por fortuito pienso en advenimiento de la sorpresa como transformación, insistiendo en esa “improvisación existencial absoluta. [. . .] nacida del accidente”. La transformación accidental no deja rastro del proceso de escritura, sino que la huella es la propia escritura como negación de pasado. Ovidio escribe: “Él había

presentido la llegada de su mujer y había cambiado el aspecto de la Ináquide por el de una resplandeciente novilla [. . .]” (Ovidio, libro I, vrs 610-615)

El ser transformada en novilla es un cambio abrupto, la apariencia cambia en el espacio de una frase, y la causa es tan azarosa como la llegada de Juno a la escena, Júpiter improvisa una huida transformando a la victima de su falta en una forma arbitraria sin motivo concreto. Se puede leer que cataliza la metamorfosis, pero la forma no puede explicar el por qué se deviene en ella y no otra.

En ambos casos, la plasticidad es parte del cambio, es la propiedad de maleabilidad antes que de flexibilidad, la explosión es irreversible, como también la erosión en cualquier superficie, el cuerpo plástico es un cuerpo que tiene la potencialidad de ser alterado por la acción de fuerzas inscritas al tiempo.

Quiero estudiar la metamorfosis entendida no solo desde un cambio superficial del ser, sino que, añadiendo una transformación, ya sea proyectada o accidental, sustancial en la manera de entender al sujeto, en mi caso el sujeto textual. La transfiguración no se limita al cambio de la apariencia, sino que también puede incorporar una modificación ontológica del ser, Malabou anota: “El problema (de la metamorfosis) no es la forma, es el hecho de que la forma sea pensada con independencia de la naturaleza del ser que se transforma: [. . .] como una piel, una vestimenta [. . .] que uno [. . .] se puede despojar sin que lo esencial sea alterado.” (Malabou 2018 21)

Si bien el uso de esencia es problemático, la forma como atributo reconocible de ésta desestabiliza la inercia de esencial para dar paso a una emergencia de los objetos más flexible, más plástica. Lo esencial ya no puede ser trascendental a lo formal, ¿podemos hablar del mismo objeto cuando éste ya es distinto a su primera apariencia? ¿Gregorio Samsa es el mismo antes del texto que después del texto? Aunque el nombre perdura, y la identificación, mas no la identidad, aún es percibida durante el libro, no se puede negar que son atributos del sujeto, no esencia, seis patas no son igual a dos brazos y dos piernas. Poco sirve hablar de esencia, pues; o bien es trascendental pero afectable por las transformaciones del sujeto, lo que la hace irrelevante cuando es más productivo hablar de cambios relacionales entre una forma y otra en un entorno dado (insisto con el ejemplo de Gregorio); o es eventual con el sujeto, por lo que

valdría lo mismo hablar de nuevo sujeto, nueva forma y nueva esencia, y más vale hablar de la nueva forma y sus intensidades que de la esencia y su “esencialidad” sin más factores que sí misma.

3. B. Eichenbaum

¿Qué posibilidad tengo de aplicar lo anterior directamente a la materialidad textual? Pues me sirvo de la teoría literaria existente; en particular de las nociones primero generadas por el formalismo ruso a inicios del s. XX, destaco a uno de los teóricos, B. Eichenbaum,. El entiende tanto al texto como a los procedimientos de su escritura formas.

La disposición de elementos es concebida desde una noción de construcción del objeto literario en distintos niveles de estructura del texto, clarificando, podría afirmar que las posibilidades de estructura de la poesía de Ovidio pasan por una métrica y un ritmo que dan cuenta del plano de escritura y oralidad respectivamente de una materia textual (podría hablar sobre la cadencia fónica del verso en latín y la condensación de la escritura latina carente de espacios entre cada lexema a diferencia de la escritura posterior), pero para su condición de significación, y concretamente significación literaria y no una significación otra, es necesario abordar una valoración de la estructura más allá de percibirla forma, sino como una plataforma de construcción de sentidos a través de disposiciones ofrecidas al lector, es decir, el texto literario entendido forma opera tanto como andamiaje como también edificación en cuanto es leído.

Tercer Capítulo: “Forma cruzada”

En este capítulo quiero realizar el proceso de hibridación entre ambos abordajes teóricos, generar una lectura intertextual de la forma y la transformación., y una descomposición de las transformaciones del lenguaje intertextual, entendiendo la existencia de la palabra en niveles morfosintácticos y de semántica que devienen en un proceso de significación cuando el texto es puesto en escena.

Interpelo a significantes concretos y sus variaciones que refieran a la forma y la transformación , a medida que vayan surgiendo, para evaluar como la propia mención a lo formal y la metamorfosis sufren una dinámica de mutación entre los enunciados de distintas textualidades. Con lo anterior afirmo que la transformación opera tanto a un nivel de las corporalidades intradiegticas y del propio lenguaje leído como cruce intertextual.

Si bien tres de los cuatro textos pertenecen a un canon de tradición literaria occidental, y podría argumentarse que el cuarto excluido presenta contaminaciones con el canon europeo, el enfoque no va por revisar los textos en relación a un marco de tradición en torno al tratamiento de la forma y la transformación, sino de plantear una lectura cruzada de objetos que pueden trabajarse directamente desde su materialidad textual en tanto objetos singulares pero no aislados.

El intertexto formal puede sujetarse de diversas unidades morfosintácticas repetidas entre los diferentes textos. Procederé a mostrar distintas posibilidades de cruce para presentar la naturaleza formal de la literatura a nivel intradiegtico y gramatical, para ello haré una evaluación de distintos fragmentos tomados de los cuatro textos literarios en torno al uso de marcas textuales que refieran a forma y transformación.

1. Cuerpo:

La primera marca en la que pienso enfocarme es el lexema cuerpo, que tiene una recurrencia en todo el corpus expuesto. La relevancia se sostiene en que la corporalidad es universal en los textos seleccionados, por lo que es la primera marca referente a forma que logra unir los cuatro textos. Los fragmentos son los siguientes:

De Ovidio presento el extracto a continuación:

“No es suficiente: [Clímene] intenta arrancar sus cuerpos de los troncos y con sus manos quiebra tiernas ramas; y de ellas manan gotas de sangre como de una herida. «Estáte quieta, madre, te lo ruego», grita cada una de las que están heridas, «estáte quieta, nuestro cuerpo se desgarrará en el árbol [. . .]»” (Ovidio, libro II, vrs 355-365)

La corporalidad es entendida de manera sustantiva o nominal plural, sus cuerpos, donde el determinante posesivo refiere a las hijas de Clímene, es decir, el cuerpo entendido como posesión. Los cuerpos son capturados por una nueva forma vegetal que semejan a la carne, pues de las “tiernas ramas manan gotas de sangre como de una herida”. El fragmento cierra con la multiplicidad vuelta singular, ya no son “cuerpos”, sino “cuerpo” singular y de pertenencia colectiva en un inseparable del árbol. La metamorfosis se entiende como un secuestro de la forma previa en una nueva que reúne lo distinto en un solo cuerpo.

De Poe nuestro lo siguiente: “[. . .] bruscamente todo su cuerpo, en el espacio de un minuto, o aún menos, se encogió, se deshizo ... se pudrió en mis manos. [. . .] , no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción.” (Poe, 66)

Lo corpóreo se plantea como totalidad al enunciarse como todo su cuerpo, es decir, una estructura o integridad. Aparece el tiempo como topografía en la que se instala el cuerpo, “en el espacio de un minuto”, y los verbos son instalados en ese tiempo, “se encogió”, “se deshizo”, “se pudrió”, todos verbos en pasado que presentan proclíticos reflexivos, el cuerpo se encoge a sí mismo, el cuerpo inscribe la acción de alterar su estructura y destruirla en esa “masa casi líquida”. El cambio se entiende como emergente desde la propia forma.

Desde Rampo extraigo:

“Mientras que enumeraba sus habituales elogios, el viejo general siempre escrutaba con ojos ligeramente suspicaces el rechoncho y grasiento cuerpo de ella, por lo que es posible que ahí residiera el principal motivo por el que Tokiko detestaba esos encuentros con él.” (Rampo, 144)

El cuerpo en el fragmento se presenta femenino, pues la preposición de es usada para referir pertenencia a ella, siendo ella relativo a Tokiko, la esposa del teniente Sunaga. El cuerpo , entendido como forma, es percibido por un otro en el personaje del “viejo genera”l, que “escrutaba el rechoncho y grasiento cuerpo”, de aquí afirmo que los adjetivos “rechoncho” y “grasiento” pueden leerse como la disposición y materialidad de la forma corpórea: lo rechoncho apela a la distribución de la carne; mientras que lo grasiento refiere a la posibilidad del tacto, es decir, el encuentro concreto con el cuerpo. La percepción causa desagrado en Tokiko, por lo que entendemos que la forma no es pasiva, sino que reacciona en la interacción con el lector de la forma, en este caso el general Washio.

De Kafka secuestro:

“[. . .] corrió a echarse debajo del sofá. Pero le costó un enorme esfuerzo permanecer allí, a pesar de que la hermana sólo permaneció en el cuarto por escaso tiempo, pues la abundante comida le había hinchado un poco el cuerpo y apenas podía respirar en tal estrechez.” (Kafka, 39)

Pensando desde la sintaxis, el cuerpo aparece autónomo, el cuerpo no es su (Gregorio) ni de Gregorio, el cuerpo es Gregorio, es decir, lo corporal no aparece dentro de lógicas posesivas hacia el sujeto. Si el cuerpo se “había hinchado”, Gregorio se “había hinchado”. El sujeto es su cuerpo/forma. En el enunciado seleccionado puedo sostener que aún la alteración de la forma más insignificante involucra una afectación en el objeto que detenta la forma, en este caso, la dificultad para respirar. Si entiendo la corporalidad de Gregorio como una forma, y por lo tanto, estructura, entiendo que la ingesta de comida sería una tensión añadida al cuerpo, que deviene en hinchar la estructura transformación), lo que trae que la nueva forma interactúa distinto con el medio, traducido en “apenas poder respirar en tal estreches debajo del sofá”.

Tengo cuatro fragmentos de cuatro obras distintas que reúnen una cantidad de lecturas del cuerpo posibles en cada texto, pues hay muchas más menciones al lexema. Pero lo relevante es presentar casos concretos que permitan ilustrar en parte algunas lecturas realizables del cuerpo como superficie de inscripción de lo textual. En este caso concreto, el tratamiento del lexema cuerpo permite entender su dimensión doble desde una lectura primero morfosintáctica, en la que encontramos un uso general del lexema como sustantivo y con recurrencia a aparecer en

sintagmas que marcan posesión: “sus cuerpos”, “su cuerpo”, “cuerpo de”; y sujeto a adjetivos y verbos que modifican su integridad intradiegetica, cómo a la vez una lectura de significación donde el cuerpo se entiende como un material sujeto tanto a fuerzas (transformación divina, putrefacción emergente, afectaciones por entorno), como a la percepción de su propia forma (saberse observado).

Con lo anterior quiero afirmar que, si bien el lexema individual no sufre transformaciones a nivel morfológico, si padece tensiones de significación al considerarse su plano sintagmático, con ello me refiero a que: “nuestro cuerpo”, “todo su cuerpo”, “cuerpo de ella” y “el cuerpo” no son una misma forma de cuerpo, sino transformaciones a nivel sintagmático que repercuten en el proceso de significación del lexema cuerpo.

2. Forma y Transformación:

La relevancia de estos lexemas radica tanto en su cualidad gramatical de ser empleados como sustantivos, verbos o adjetivos (a través de un verbo en pretérito) en distintos enunciados, siendo su significación semántica una estructura dinámica. Tanto forma como transformación, entendidas cómo palabras (por tanto formas), dan cuenta de su maleabilidad textual Si bien agrupo ambas marcas textuales en un solo apartado, separo el examen de cada uno para luego dar cuenta de las relaciones que se establecen.

Partiendo con la Forma, se pueden establecer distintas modalidades del lexema en torno a su función gramatical, estos son: forma sustantiva, referida a la presencia formal de objetos y/o sujetos en el enunciado; forma verbal, que denota el proceso de construcción de las formas; y forma verbal pretérita, que da cuenta de las propiedades constitutivas de la forma.

En el caso sustantivo Ovidio contribuye con los siguientes versos:

“«[. . .] ya se ve que se me retira la apariencia humana, ya me agrada la hierba como alimento, ya es mi instinto correr por los anchurosos campos; me estoy convirtiendo en yegua y en un cuerpo familiar. Sin embargo ¿por qué toda entera? Mi padre, ciertamente es de doble forma»” (Ovidio, libro II, vrs 660-665)

En el fragmento, que parte siendo una enunciación desde el sujeto del enunciado, la forma como sustantivo es equivalente a apariencia, y como tal esta le es retirada a la voz del enunciado; esta afirma que a medida que ocurre el despojo; “ya [le] agrada la hierba”, “ya es [su] instinto correr”, “[se está] convirtiendo en yegua”; por lo que la forma, pensada apariencia, no se limita a una disposición neutral con la continuidad del sujeto, sino en la estructura necesaria para entenderle como tal y no por otro. El enunciado no se acaba, pues se menciona una “doble forma”, esta referida a Quirón, mitad hombre y mitad caballo, que plantea la convivencia de dos disposiciones, la humana y la bestial, en un solo cuerpo. Quirón podría entenderse como lo divino en su condición dual, donde lo entero es una forma con dos mitades disímiles, pero para su hija, el proceso de devenir sustantivo animal se cobra el cuerpo entero.

El sustantivo también está presente en Rampo: “[. . .] el teniente Sunaga no era más que una amarillenta masa de carne que, además, con su grotesca forma de peonza excitaba el apetito sexual de ella.” (Rampo, 143) Es paradójico que el uso sustantivo de la forma, evidenciable por su relación al adjetivo “grotesca”, contribuye a la descripción del sujeto, Sunaga. La preposición de que acompaña a forma tiene un uso distinto al posesivo en “de ella”, aquí su función es la de establecer símiles, en este caso de peonza indica similitud entre la forma de (posesivo) Sunaga con una peonza.

La forma sustantiva aparece subordinada en los textos a un sujeto que marca posesión sobre ellas, no existe una forma independiente que se desplace como objeto o sujeto en sí misma. La forma sustantiva suplementa a la adjetivación de aquello que le porta.

La forma verbal recibe aporte desde primero desde Kafka, en que el lexema formó indica la función verbal en pasado: “Entre la calle y la escalera se formó una violenta corriente de aire; volaron las cortinas en las ventanas, crujieron los periódicos sobre la mesa [. . .]” (Kafka, 34). La acción recae en la construcción de una forma donde antes no la hubo, hablamos de formar y no transformar, es decir, creación sin borramiento. En relación al tiempo, el uso verbal de la forma, es decir, como marca del proceso de construcción de formas, al aparecer en pretérito perfecto indica el proceso formal terminado y concreto, en otras palabras, una forma particular y acabada.

De “La oruga” de Rambo leo: “[. . .] y, del mismo modo, la parte izquierda de la boca y sus alrededores hacia la mejilla y luego hasta debajo del ojo formaban una línea oblicua que daba la impresión de un gran desgarrón que hubieran remendado con hilo.” (Rampo, 147)

La función verbal recoge el conjunto de la boca y la mejilla en la construcción de un gesto, la línea, que puede aplicarse tanto al cuerpo del sujeto enunciado, como a las propias líneas del cuerpo. La construcción de sujetos (cuerpos) en el texto es, a su vez, construcción del texto (corpus).

La forma como verbo evidencia tres gestos: en la textualidad se trazan corporalidades dentro de la materia enunciada, es decir, indica la construcción de formas a medida que hay enunciado; se da forma al texto mismo a través de una constante suplementación de lexemas; y, finalmente, se establece valores de certeza e incerteza en los tiempos verbales para el proceso de construcción.

La diferencia con otras marcas textuales está en la implicancia que se genera al entender la palabra como forma, y a su vez hacer uso del lexema forma como verbo. La escritura se evidencia a si misma como una construcción formal constante,

La última función, la forma verbal pretérita, función pretérita para acortar, a diferencia de las dos anteriores, describe la estructura en un tiempo disposicional fijo, es decir, aborda lo formal desde una eventualidad detenida y concreta. El primer caso, extraído de “La oruga”, lee: “Allí, el segundo piso formado por la habitación de seis tatamis constituía su único mundo” (Rampo, 158). El lexema en singular muestra la composición del espacio delimitado por “la habitación de seis tatamis”, el pretérito señala la forma entendida como una disposición activa de límites, subrayando que esa frontera engloba aquello que “constituía su único mundo”, entendiendo su alusión al teniente Sunaga.

El siguiente ejemplo aborda la materialidad formal por sobre las dimensiones, describiendo el cuerpo del teniente Sunaga:

“Sin poder hablar, sin escuchar lo que se le dice, sin poder siquiera moverse a gusto por si mismo, este lastimoso y estafalario utensilio de ningún modo estaba formado de madera o

barro, sino que el hecho de tratarse de un ser vivo capaz de experimentar penas y alegrías era lo que le volvía ilimitadamente atrayente para ella” (Rampo, 160)

Lo formado alude a la sustancialidad del cuerpo del estrafalario utensilio, el teniente Sunaga, no se apela disposiciones, sino a la materialidad de la forma, y al negar la madera y el barro, materia inerte, se realza la cualidad animada del cuerpo de carne de poder sentir; esa propiedad sensitiva se pone al servicio de ella, Tokiko, es decir, la forma pretérita es tanto percibida por el lector como por los otros sujetos del enunciado.

La función pretérita de la forma asigna en cada fragmento un plano espacial o material de los objetos y/o sujetos en el texto; no define una totalidad formal, sino que permite una observación de elementos particulares de aquello que se presenta en el texto, una descripción de la acción de “ser” del objeto descrito desde un enfoque particular en un marco referencial también particular.

Si bien el lexema forma aborda su propia pluralidad como distintas formas, no es capaz de dar cuenta de esa multiplicidad como resultado de un proceso de cambio o metamorfosis de la palabra escrita, es decir, la escritura como transformación textual. Aquí es clave el énfasis en transformación como marca textual, en que el prefijo trans refiere a aquello que existe a través de la formación, la forma; y que existe más allá de la formación, otra forma, es decir, la transformación es una relación entre una forma y la emergencia de otra sobre la misma.

El lexema transformación presenta una diversidad similar a forma, con ello planteo que es posible adjudicar funciones sustantivas, verbales y verbales pretéritas al término, marcando distintas maneras en que la transformación actúa sobre los cuerpos y los textos seleccionados.

La palabra concreta transformación tiene la singularidad de sustantivar una acción o verbo a través del sufijo latino -tio, en otras palabras, la acción de transformar se entiende como un proceso al que se puede describir directamente y sobre el que se puede ejercer acciones; la metamorfosis de Kafka otorga un ejemplo:

“Un día -ya había transcurrido un mes desde la transformación de Gregorio, y la hermana no tenía ninguna razón particular para sorprenderse por el aspecto de este- entró ella algo más

temprano que de costumbre y lo halló junto a la ventana y apunto de asustarse. [. . .] no sólo no entro, sino que se retiró y cerró la puerta.” (Kafka, 44)

El hecho de la transformación queda como una marca temporal, un hito y evento preciso cerrado y acabado en el tiempo, ha ocurrido un mes desde aquello. La precisión temporal del evento queda como un marco de referencia en torno al que ocurren los acontecimientos escritos a lo largo del texto. La transformación de Gregorio implica en el fragmento no solo una modificación del sujeto, sino también una reconfiguración del tiempo alrededor del momento del cambio.

En “La oruga” es posible leer un empleo distinto de la función sustantiva del lexema: “Pensándolo bien, aun tratándose de sí misma, se sorprendía por lo realmente horrible de la transformación, llegando a preguntarse cómo podrían cambiar de esa manera los sentimientos de una persona.” (Rampo, 143). La relación que se establece entre el sujeto transformado y la propia transformación es de extrañeza y juicio. Al estar expresa la segunda como un sustantivo, es receptora de acción, que indirectamente se establece desde el “sorprender-se por lo horrible” del proceso, el sujeto portador de la acción al sorprenderse por lo horrible establece sobre el suceso un juicio, por tanto, el cambio sobre la forma de los sentimientos es, a su vez, desde un estado no horrible a otro horrible.

En ambos casos, la función sustantiva de la transformación en el contenido se acompaña necesariamente de: un marco referencial dado por temporalidades, mostrando la dinamicidad del proceso; y/o de juicios asignados, evidenciando la presencia de la percepción cómo marcador de la diferencia entre una forma antes y después del cambio.

La función verbal de la transformación implica la lectura del propio acontecimiento del cambio sucediendo sobre los cuerpos escritos, es decir, como una acción portada y ejercida por distintos sujetos u objetos.

Nos encontramos con distintas formulaciones de esta función; el siguiente ejemplo aparece en Siringe del libro I de “Las metamorfosis” de Ovidio:

“[. . .] la ninfa, [. . .] , había escapado por lugares intransitables, hasta que llegó junto a la [. . .] corriente del [. . .] Ladón: que aquí ella, al impedirle las aguas su carrera, rogó [. . .] que la transformaran y que Pan, cuando pensaba que ya se había apoderado de Siringe, agarraba las cañas de pantano en lugar del cuerpo de la ninfa, [. . .]” (Ovidio, libro I, vrs 700-710)

El modo subjuntivo imperfecto indica el deseo de la transformación por parte de la ninfa, que rogó a sus hermanas la metamorfosis para terminar la persecución realizada por Pan a su figura, el deseo de la transformación es la respuesta a la imposibilidad de la huida, similar al caso de Dafne ya citado en el trabajo. La acción metamórfica puesta como deseo se expresa en un discurso referido en el ruego de la perseguida, ella rogo que la transformaran, se comprende que la voluntad fue consumada cuando, en lugar del cuerpo de la ninfa, agarraba cañas. Hay una acción doble: se ruega la transfiguración, la petición alude al acto de enunciación desde un sujeto enunciado, Siringe; y se transforma el cuerpo, borrando al sujeto implorante a la vez que es cumplida su demanda.

La transformación puede surgir desde el propio sujeto del enunciado, sin necesidad de un otro modulador, sino que a través de las condiciones concretas a las que está sujeta la forma, es el caso de la metamorfosis de Tokiko: “Al principio, a Tokiko ello le producía un vago temor y le disgustaba, pero, con el tiempo, con el paso de los meses, también ella fue transformándose poco a poco en un demonio ansioso de placer carnal” (Rampo, 159). La emergencia del cambio de forma está señalada desde el enclítico en la palabra “transformar-se”, la acción es especular o autodirigida, el sujeto muta desde sí mismo y sin señalar voluntades propias de otredades, el cambio ocurre por la acción propia de un cuerpo sometido al tiempo, el devenir ser otro desde un ser propio. El verbo implica pasado sujeto a la conjugación en el tiempo respectivo de “ser” (fue), y marca un devenir continuo a través del gerundio, es decir, el proceso se proyecta en un tiempo no inmediato, definido como “el pasar de los meses”. Con lo anterior, el sintagma “fue transformándose” indica una proyección de formas en el tiempo ya realizada, una metamorfosis rastreable.

La función verbal de la transformación implica un recorrido en distintas temporalidades del cambio de forma, y por tanto, del despliegue de la plasticidad de los cuerpos por la acción del tiempo en cuanto éste alberga eventos que alteran a las corporalidades escritas. Resulta interesante que la propia palabra en uso verbal cambia entre texto y texto, adoptando distintas

formas, pudiendo afirmar que, de cierta manera, las distintas conjugaciones del verbo “transformar” transforman la lectura de este en los planos de significación de este.

La última función que abordo de la transformación es la pretérita, que implica la declaración del resultado de dicho proceso, con ello refiero a la escritura de las consecuencias del uso verbal de la transformación. Esta presentación del lexema se encuentra en “Las metamorfosis” de Ovidio, “La metamorfosis” de Kafka y en “La oruga” de Rampo.

El primer fragmento dice:

“Finge el hijo de Júpiter que se va, vuelve inmediatamente y, transformada su figura, [. . .] dijo: «Campesino, si has visto caminar por este sendero alguna vacada, ayúdame y priva de silencio al robo. A la vez te será entregada una hembra junto con su toro» Y el anciano, después que se dobló la ganancia, «estarán bajo esos montes», dice; y estaban bajo aquellos montes Se rió el Atlantiada y «¿Me entregas a mí mismo, desleal?» (Ovidio, Libro II vrs 695-710)

El uso pretérito aparece como una adjetivación de sobra “su figura”, siendo ese su referencial a Mercurio bajo el epíteto de Atlantiada. La transformación es una cualidad que desdibuja la figura, pues el sujeto se despoja de su forma para adoptar otra, la “transformada figura” es la forma ausente a través de su propio adjetivo.

En el texto escrito por Kafka aparece lo siguiente: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en monstruoso insecto.” (Kafka, 19). Este enunciado es la apertura del cuento, y, como nos indica el pretérito, el devenir forma ya está resuelto desde el inicio. Pero, evaluando en particular la condición pretérita del lexema, se hace necesario abordarlo dentro del sintagma “transformado en”, no hay un uso verbal tan claro, sino que resalta como parte de un adjetivo compuesto: “transformado en monstruoso insecto”, que se compone primero de un resultado “transformado en [. . .] insecto”, y luego de la apreciación del resultado “monstruoso”. El proceso no solo es un devenir forma, sino un percibir la forma devenida, en este caso, por la voz que enuncia.

Finalmente, el último caso es en “La oruga” de Rampo, leo: “se había transformado por completo en algo cuya única utilidad era satisfacer la lujuria de ella [. . .] un mero utensilio” (Rampo, 143). El lexema en pretérito funciona bordeando lo verbal y lo adjetivo, la cualidad adjetiva no es “transformado”, sino “transformado por completo en algo”, es decir la cualidad de una completitud que devino en algo; por otra parte, lo verbal no es “se transformó” como un evento particular, sino la marca o huella del evento de estar “transformado” como una acción portada encima del cuerpo.

He abordado las distintas funciones de los lexemas forma y transformación, dando cuenta de la aplicación de los conceptos sobre su propia inscripción textual. He mostrado cómo rinden en cuanto objetos u acciones sujetas a temporalidades y materialidades concretas del texto y del propio lenguaje: por un lado logrando una descripción polimórfica de ambos términos a través de sus usos sustantivos y verbales; y, por otro, mostrando la variación formal como un proceso de metamorfosis constante de los lexemas en su participación de la significación textual.

Cuarto Capitulo: “Forma intertextual: Cierre”

Este último segmento en el índice no va a ser un esfuerzo de largo aliento para semicerrar el ensayo, sino que por el contrario, piensa ser breve para no seguir con más agonía textual.

A través de la escritura de este informe puedo afirmar lo siguiente.

La intertextualidad y la metamorfosis pueden implicarse una en la otra más de lo que puede demostrar con un texto finito. Desde el entendimiento de forma cómo estructura dinámica en Malabou, el hallar objetos para aplicar el concepto no es difícil, por el contrario, es aplicable a todo; y, por interés de esta tesis, en las unidades morfosintácticas (palabras). Pero el problema surge en definir los límites de la forma, al ser esta una percepción de estructura es posible armar unidades lexemáticas estables, pero limitadas; o sintagmáticas de extensiones indefinidas.

La elección de enfocarme en los lexemas “forma”, “cuerpo y “transformación” y sus variaciones por el uso textual, facilitan poder discutir las propiedades de los conceptos de forma y transformación en sí, como en las superficies de inscripción de las que forman parte (cuerpo y corpus).

A partir de la noción de intertextualidad de Kristeva, es posible disponer de una palabra particular (que definimos cómo forma) como una relación tanto con las otras palabras dentro de un mismo texto leído por un sujeto de lectura, como con otros textos tratados por el sujeto de lectura que la alberguen, generando un intertexto que determina los procesos de significación de lo leído.

En este caso particular, el intertexto fue motivado desde un inicio para tratar el cuerpo y los conceptos de forma y metamorfosis, componiéndose de cuatro escritos distintos. Mi selección se entiende una evolución desde un texto a un intertexto a medida que iba encontrando posibilidades de intersección; terminé generando una estructura entre lecturas de texto que empecé a percibir como una forma en si misma, ya no estaba solamente leyendo un nivel de la forma albergado en la semántica de cada objeto, sino que la forma se apoderaba de todos los niveles literarios: forma a nivel semántico, forma a nivel de escritura, y forma a nivel de

intertexto. Terminé con todo un sistema de forma intertextual, o bien, de intertextualidad formal.

Si bien me limité al cuerpo, la forma y la transformación, reconozco que hay muchos más lexemas relevantes para tratar lo propuesto, sobre todo considerando toda la extensión del morfema forma: informe, uniforme, amorfo, deforme, etc. La necesidad de acotar el trabajo a los lexemas antes mencionados responde a la prudencia de no abordar una tarea muy amplia en un espacio demasiado reducido c, arriesgando perder precisión del objeto.

El trabajo ha sido largo, y la constante tarea de hablar de forma usando grafías bordea, si es que no es, lo redundante y patológico . . . Espero la lectura haya sido interesante

Bibliografía crítica:

- Malabou, Catherine, et al. *La Plasticidad En El Atardecer De La Escritura: Dialéctica, Destrucción, Deconstrucción*. Ellago, 2008.
- Malabou, Catherine. *La Plasticidad En Espera*. Traducido por Durán Cristóbal y Manuela Valdivia, Palinodia, 2010.
- Malabou, Catherine. *Ontología Del Accidente. Ensayo Sobre La Plasticidad Destructiva*. Traducido por Cristóbal Durán, Pólvora Editorial, 2018.
- Malabou, Catherine. *Philosophers: Catherine Malabou* La Maison Française of New York University, *YouTube*, 2021. <https://youtu.be/3FxaGpc8LBg>
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” *Intertextualité: Francia En El Origen De Un término y El Desarrollo De Un Concepto*. La Habana: editado por Desiderio Navarro, Unión De Escritores y Artistas De Cuba, 1997. XV-XXXIX
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. “La forma: historia de un término y cinco conceptos” *Historia De Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*. Editado por Tatarkiewicz, Wladyslaw. Traducido por Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, 1997. 253-278
- Eichenbaum, Boris. “La teoría del “método formal”” *Teoría De La Literatura De Los Formalistas Rusos*. Editado por Tzevan Todorov. Traducido por Nethol Ana María, Siglo Veintiuno, 1980. 21-54

Fuentes literarias.

- Kafka, Franz. *La Metamorfosis y Otros Cuentos*. Traducido por Hector Galmés, Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1988.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Editado por Rosa Ma Iglesias. Traducido por Álvarez Consuelo, Cátedra, 2003.
- Poe, Edgar Allan. “La Verdad Sobre El Extraño Caso Del Señor Valdemar.” *Cuentos Completos*. Traducido por Julio Cortázar, Edhasa, Barcelona, 2009.
- Rampo, Edogawa. “La Oruga.” *Rampo, La Mirada Perversa*. Traducido por Daniel Aguilar, Satori, Gijón, 2016.