

**Cuadernos de navegación:
desplazamientos que derivan en la
subversión de lo legible: origen /
originalidad del discurso literario
hispanoamericano actual: aproximaciones
a un modelo de lectura**

Informe final de de seminario de grado para optar al título de Licenciado en Lengua y Literatura
hispanica, con mención en Literatura

Alumno:

Álvaro Muñoz

Profesora guía: Luz Ángela Martínez

2006

Introducción .	1
1.- Preliminares metodológicos .	5
1.1.- Con respecto a la ambigua noción de “discurso literario hispanoamericano actual” .	5
2.- Barroco y Neobarroco como paradigmas artísticos .	11
2.1.- Barroco: origen y posicionamiento .	12
2.2.- Racionalidad barroca: antecedentes de la red .	16
2.2.1.- La esfera, la elipse .	16
2.2.2.- Metáfora: lengua y origen diferido .	19
2.2.3.-El pliegue: desplazamientos de la materia y perspectiva .	21
2.2.4.-Descubrimiento: lo mismo y lo otro, la navegación y el mapa . .	23
2.3.- Del Barroco europeo al hispanoamericano: originalidad del Barroco de Indias . .	26
2.4.- Neobarroco: el segmento irrecuperable . .	29
3.- Modelo de lectura Neobarroco: el hipertexto . .	31
3.1.- La noción de hipertexto: cuadernos de navegación . .	32
5.- Conclusiones . .	43
Bibliografía .	45
Del autor .	45
Bibliografía general . .	45

Introducción

La presente investigación tiene propósito el producir una entrada al discurso de la literatura hispanoamericana actual a través de la lectura del díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, compuesta por los libros *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*¹, del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique (1939).

Elegir ésta obra como objeto de investigación fue la manera de poner en relieve un recorrido sobre mi propio aprendizaje, podría decirse: el proceso de mutación de un lector ingenuo a un lector profesional, en consonancia con el tecnicismo de la nominación que provee, como horizonte posible, la carrera: *Licenciado en Lengua y Literatura hispanoamericana con mención en Literatura*. Esto es, más que nada, un marco discursivo: suspensión institucional de la propia identidad en vista de un devenir, tal horizonte se me muestra como una carencia en el presente o un potencial del deseo sobre la categoría de lector profesional: ambas opciones son condiciones que se me imponen desde la tarea de afrontar un objeto literario como objeto de conocimiento, siendo yo mismo aspirante a productor de un conocimiento legible; parecerá una conveniencia, y llegará a serlo, remitir esa circunstancia del discurso a las múltiples ocasiones en que el protagonista de las novelas de los *Cuadernos de navegación*, declara, de distintas formas, “Me llamo Martín Romaña, soy peruano y soy lector”, proyección que adquiere todas las connotaciones del famoso “Yo sé quién soy, y sé que puedo ser” del Quijote. *Mutatis mutandi*, la apropiación de una categoría

¹ Ambas publicadas por primera vez en España, respectivamente en 1981 y 1985, por Plaza & Janes.

sospechosamente legitimada.

Busco el origen de mi interés por la novela, y encuentro una trayectoria material de acercamiento a la obra a través de un compulsivo gusto por los cuentos. Entre ellos algunos de los de Cortázar, Bioy Casares, Borges, los *Cuentos crueles* de Villiers de L'isle Adam, los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, los Confabularios de Arreola, libros de cuentos especialmente significativos de Enrique Anderson Imbert (*El Grimorio*, *El gato de Cheshire Las pruebas del caos*) y varias antologías. *Anorexia y Tijerita* fue el primer texto que leí de Bryce Echenique, en una antología de cuentos hispanoamericanos de Mario Rodríguez Fernández. Luego sus novelas: primero *Un mundo para Julius*, *Tantas veces Pedro*, primera novela de Bryce Echenique, y al fin, a *El Hombre que hablaba de Octavia de Cadiz* y a *La vida exagerada de Martín Romaña*². Más que trayectoria, una (in)disposición cronológica, en tanto HhOC es la segunda parte de los CdN. No recuerdo exactamente la razón de ello; en cambio, guardo todavía algún recelo sobre la acrónica aparición de aquellos textos en mi horizonte de lecturas. Mas sin embargo, ambas obras fueron *leídas*, decodificadas, y ahora me dispongo a formalizar la lectura de aquel corpus restringido bajo el título *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*. Inaugural, entonces, de ésta lectura será la *retombée*³, lo cual sustrae al efecto de la causa o a la causa del efecto, algo que se puede hilvanar, todavía sin poder aclararlo fehacientemente, como motivo fuertemente vinculado a la metodología de análisis, puesto que la problemática temporal de la lectura y la lectura misma de la obra aparecen simultáneamente como reflejos de lo que podría llegar a ser un enigma.

La lectura, pues, es la única causa de la elección de ésta obra en particular, y en este caso un proceso de relecturas que dejan una especie de duda sobre el sabor de cada lectura particular: no una simple sumatoria de sentidos posibles que se acercan a una lectura cada vez más coherente en la memoria, especie de fondo de sentido al cual se adjunta la nueva información de cada lectura particular (un acopio de datos que se erige en regla, que legitima o deslegitima cada lectura particular), sino un puro acto especulativo de la comprensión que bien puede desplazar, destruir o acoger aspectos de la lectura que se ha ido configurando, sin que su complejo de fuerzas refiera a un centro en particular.

Tómese esto como presunción pre-argumentativa, motivación y aún intuición, ya que se debe empezar por alguna parte, aún cuando el origen sea de antemano una prótesis. Al buscar tema y objeto para el informe final de seminario de grado, no pude elidir ni mi

² De aquí en adelante se utilizará la siguiente nomenclatura: *Cuadernos de Navegación en un sillón Voltaire*: CdN. *La vida exagerada de Martín Romaña*: VeMR. *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*: HhOC.

³ Invención de una categoría sobre un vacío de la lengua: "Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la "consecuencia" incluso, puede preceder a la "causa"; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similitud o un parecido discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia." SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987. p. 35.

conciencia lectora, ni mi conciencia biográfica. De ahí que el tema asuma la tarea de elaborar un modelo de lectura en torno a la directriz origen / originalidad que me explique en tanto *lector hispanoamericano*, sujeto inscrito en determinados marcos discursivos.

La obra novelística de Alfredo Bryce se propone como la conjunción de múltiples focos realizados en la escritura, tras la cual se encuentra el intelectual hispanoamericano en tanto creador, en esta obra en especial, mostrado en la figura de un escritor en pos de su realización como tal. Por ello, una de las entradas a la obra será el sujeto que en ella se muestra dentro del espectáculo que nos entrega la novela de formación.

Categoría compleja en cuanto a su relación con la escritura y la lectura, el ‘sujeto’⁴ actúa (si cabe decir que “actúa”, en este caso) a través de una determinada señalética que marca el origen de la enunciación⁵. El propio acto autonominativo se presenta como signo de un discurso que se despliega, pues en la medida en que el sujeto de la enunciación se convierte en una incidencia del discurso, que constituye su único reino posible, se produce el movimiento de la materialidad significativa del lenguaje, el cual se convierte en un espectáculo que se asume en la metamorfosis o la mutación de un significante en otros significantes. Clausura de toda referencialidad extralingüística, esta perspectiva delinearé la metodología del análisis sobre la obra, extendiéndose al “hacer” del discurso hispanoamericano, lo cual determinará, como centro de ésta investigación, la búsqueda de una estrategia discursiva que señale la originalidad del discurso literario hispanoamericano actual.

Se propondrá, para esos fines, un modelo de lectura calificado de *hipertextual*⁶, dentro del cual todo movimiento de significación será dado por desplazamientos de distinto orden, siguiendo una terminología complaciente a las posibles descripciones del funcionamiento peculiar de los textos que serán citados aquí, y, en alguna medida, a la desarticulación de muchos modelos de lectura establecidos desde un principio de autoridad. Se tomarán estos términos en conjunción a la propuesta sarduyana sobre una visión de mundo⁷, una cosmología en la cual se reflejan las producciones de una época,

⁴ “Algunas teorías modernas del sujeto circunscriben la inestabilidad y la multiplicidad de los signos que lo caracterizan. Estas teorías se complementan y sitúan al sujeto en sus relaciones con el lenguaje, con los otros y con la escritura. Acaban con las visiones totalizadoras del sujeto a favor de conjuntos fluidos que lo definen. Hay que destacar el paralelismo y la complementariedad de las tomas de posición de Nietzsche, Freud, Bajtin, Lacan, Ricoeur y Derrida, para quienes el sujeto sería una especie de *indeterminación determinada*, si se puede expresar con este oxímoron sus diferentes maneras de poner de relieve la inestabilidad y la dinámica compleja, bio-ideológica, con la que está marcado el sujeto.” (Krysinski, 1993: 227) Los destacados en cursiva son míos.

⁵ Por ejemplo, el uso de los pronombres. Emil Benveniste señala, al respecto, que “(...) el lenguaje propone en cierto modo formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*. La instancia de discurso es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto, y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes.” (Benveniste, Emil. Problemas de Lingüística general. México Siglo Veintiuno, 1988 p. 184) los subrayados en negrita son míos.

⁶ *Hipertexto* como un modelo de lectura no lineal, cuyas características se detallaran más adelante.

⁷ SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

la así llamada era Neobarroca.

1.- Preliminares metodológicos

1.1.- Con respecto a la ambigua noción de “discurso literario hispanoamericano actual”

La definición de lo “actual” dentro de los estudios literarios compromete una inmediata tensión, pues colinda, tanto semántica como metodológicamente, con lo propio de la Historia, entendida esta como “pasado” tanto como los estudios que lo tienen como objeto. Inestabilidad del objeto que me propongo aclarar, o aclarar mas bien el sentido en que esta encrucijada se traslada al desarrollo de esta investigación.

En tanto *discursos*⁸ sobre un objeto, los estudios literarios e históricos tienden a invadir sus espacios de desarrollo. Así, se ha visto, largamente, la Literatura como el estudio de una serie de documentos históricos, cronológicamente dispuestos, y de las circunstancias externas que los determinan⁹. Al contrario, diversos movimientos

⁸ Discurso entendido como *evento comunicativo* específico, de la manera en que lo afronta T. van Dijk. Tal definición es lo suficientemente plástica como para indicar un amplio espectro de objetos sin desdibujar los planteamientos generales del trabajo, y, además, comporta una útil herramienta metodológica, en la medida en que permite referirse a los distintos elementos involucrados en la producción de un discurso, entre los cuales la ideología juega un rol muy importante. Este enfoque merecerá nuestra atención a lo largo del desarrollo de la investigación. (Van dijk, 2000: pp. 273-389)

artísticos han concebido una visión de la literatura por completo desvinculada del mundo (Rojo, 2002 :57-8)

Tales parcelaciones se vuelven un tanto permeables en el desarrollo discursivo de Hispanoamérica, en la medida en que el discurso literario tiende a invadir el espacio propio del discurso de la Historia. Es en este sentido en el cual se puede sostener que el movimiento realizado por el discurso literario hispanoamericano tiende a poblar otros ámbitos del saber. De hecho, una diferencia de amplia data alimenta este aspecto de la tensión entre ambos discursos. El ejemplo más conocido es la tópica cita a Aristóteles sobre la diferencia entre la poesía y la historia:

“Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. (...)”¹⁰

En este caso, se manifiesta un tipo de racionalidad en que cada discurso tiene un objeto exclusivo y único. Hay, por tanto, una prescripción sobre cada tipo de discurso, una estructura anterior con la cual se debe calzar. Esto tiene vital importancia, sobre todo en cuanto al discurso literario tomado ahora como objeto de conocimiento.

La noción de “actualidad” del discurso literario está entonces ligada a lo que el objeto mismo pueda llegar a explicar. Por lo tanto, recae sobre el interés que el objeto puede suscitar dentro de los estudios especializados en el campo de la literatura. En ese sentido, me parece útil revisar algunas de las sistematizaciones que se han propuesto para el corpus de la literatura hispanoamericana, referidas a la segunda mitad del siglo XX.

Por tradición, el primer instrumento al que se puede recurrir es a la periodización de Cedomil Goic, en su *Historia de la novela hispanoamericana*¹¹. El sistema generacional consigna características comunes a la producción de los escritores nacidos dentro de un período de quince años, siendo la primera generación la de los nacidos entre 1755 y 1769, señalada como perteneciente al período neoclásico, constituido sólo por traducciones (1980: 21-7). La elección del momento inaugural de la novela moderna entraña, necesariamente, un quiebre con respecto al período anterior:

“Hemos dejado de mano —para mejor oportunidad— las cuestiones relativas a la novela barroca hispanoamericana —que ciertamente existe—, reduciendo su comprensión a la de sistema que sirve de horizonte que sirve para la comprensión de la novela moderna. La novela barroca es el sistema sustituido por la novela moderna en la historia literaria. Mostrar que es así es dar efectivo lugar a la diacronía del género, esto es, uno de sus momentos

⁹ BLOCK DE BEHAR, Lisa. Una retórica del silencio. Siglo XXI, México, 1984. pp.48

¹⁰ GARCÍA Yebra, Valentín (Editor). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe. Madrid, Gredos, 1974, pp. 157-8.*

¹¹ GOIC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana. 2ª Edición. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.*

constitutivos”(1980:12-3)

La incidencia de lo barroco dentro de este marco, según establece Goic, es que la novela moderna hispanoamericana se desarrolló como oposición a la novela barroca, en el contexto de la formación de las naciones americanas (o sus procesos de independencia), hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Para conceptualizar el alcance del modelo, elípticamente nos situaremos en la última generación descrita, la de 1972, que es en la que Goic ubica al autor que nos ocupa, Alfredo Bryce, y a su producción literaria. Hacia el año 1965 esta generación hace su arribo histórico (1980: 12-3), lo que se traduce en la asimilación de nuevas modalidades narrativas y una “(...) asunción adecuada de la tradición literaria en que se integran plena y maduramente conscientes (...)” (1980: 275). No es necesario hacer el catálogo de la totalidad de las características que Goic atribuye a la generación de 1972, aunque algunas de ellas son de especial relevancia. Los *Novísimos narradores* conjuran una cierta visión de la realidad a través de la literatura, apropiándose de modos de representación provenientes de diversas fuentes, como las vanguardias, lo que redundo en la “(...) habilitación de todas las formas de la novela contemporánea (...)”, los medios de comunicación masiva, las formas de comunicación que se registran en lo cotidiano (los géneros menores). Lo que se percibe tras esta nueva narrativa es una visión de mundo marcada por la indeterminación, que deviene de la actividad creadora de una multiplicidad de lenguajes que trastocan su objeto, evidenciando lo fragmentario dentro de la ilusión de totalidad. Un alcance posible sobre esta descripción es que, dadas estas características, el discurso literario de ésta generación opera en base al asedio paródico del proyecto narrativo realista entendido como representación mimética de la realidad. Y a esto habría que añadir de inmediato: en base a una cierta concepción de la realidad, instaurada canónicamente.

Ángel Rama, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964 – 1980* ¹², saluda también la llegada de una nueva generación de narradores, que traen consigo nuevas formas de narración cuya característica principal es la recuperación de la dimensión realista del discurso literario, evidentemente bajo modos representacionales distintos al realismo decimonónico. Esto es, una recuperación de la historicidad a través de una doble articulación del discurso. Por una parte, una condición generacional, “casi un modelo del continente” según afirma Rama, que es la de la “producción en el exilio, forzado o voluntario” (Rama, 1980: 17), lo que estima como la imposición de una distancia, “la necesaria salida de medios cerrados y hostiles para contemplarlos con una perspectiva más amplia, por lo común crítica y aún revanchista, desde el marco de una cultura universal”. Por otra parte, la aplicación no siempre conciente de la perspectiva analítica adquirida a la producción artística, tratando de mantener lo particular de los parajes locales, con lo cual el escritor hispanoamericano se *posesiona* (1980: 17) de la tendencia moderna universalista. Encontramos en el discurso de los novísimos no sólo un intento de recuperación del pasado, sino *macroestructuras* dispuestas de tal manera que lo particular de lo americano aparece integrado a la cultura universal, de modo que se le otorga sentido a la trayectoria y existencia del hombre americano (1980: 21). De suma importancia: esto posibilita que en el plano del discurso se escenifique una aproximación

¹² RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964- 1980*. México, MARCHA EDITORES, 1980.

de acontecimientos o hechos lejanos entre sí, con lo cual el hiato temporal entre estos acontecimientos se convierte en un vacío que atrae el sentido sobre el discurso. En base a esto, se podría argüir que el discurso en los novísimos emerge en base a la libre selección de segmentos de la cultura universal¹³, segmentos que podrían estimarse como *lexias*¹⁴ o unidades de lectura según la terminología barthesiana, en las cuales se divide un significante tutor. Se establece como unidad de sentido o posibilidad de coherencia el recorrido de una mirada que salta entre estos fragmentos, mirada que ejerce la lectura en la escena de la escritura. Por esto, una de las formas que toma la narración en los novísimos es la forma testimonial, lo que manifiesta un rechazo a toda escuela y tendencias literarias, en tanto su discursividad nace de la apariencia de autenticidad entregada por el tópico de lo vivido como “potencialidad artística” Rama, 1980:21). Es importante resaltar esta última idea, en tanto nos remite directamente a la escritura transcontinental: las cartas de relación de los tiempos de la conquista, cuyo modelo recogía el tópico de “lo visto y lo vivido”¹⁵.

Carlos Fuentes señala, a partir de un comentario sobre la estructuración de la novela de José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, que lo que legitima la condición *contemporánea* del escritor hispanoamericano es justamente la asunción de la universalidad del lenguaje, con lo cual se encuentra de súbito en un presente cultural común:

“(…) desde este nuevo centro sin centro —semejante a la “espantosa esfera” de Pascal, cuyo centro está en todas partes y ninguna parte— nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no sólo al presente latinoamericano sino también a un futuro que, cada vez más, también será común al nivel de la cultura y de la condición espiritual de todos los hombres (…)”¹⁶

Una nueva universalidad nacía del desplazamiento de los polos de poder hacia Rusia y Estados Unidos, por lo que también las poéticas discursivas en Europa debían adaptarse al descentramiento, al excentrismo (Fuentes: 1969, 22)¹⁷, lo que traerá como consecuencia la inestabilidad de la categoría de *autor* en relación al discurso.

En efecto, la tendencia universalista del discurso moderno y su incidencia en la literatura hispanoamericana fundará escrituras que se articulan en torno al problema del autor, la autoría y la autoridad de / sobre la escritura. Como lo señala Barthes:

“(…) El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fé personal de la Reforma,

¹³ De hecho, el término que utiliza Rama es *transculturación* (Rama, 1980: 20)

¹⁴ BARTHES, Roland. S/Z. Siglo XXI Editores, México, 1992. p. 9.

¹⁵ INVERNIZZI, Lucía. Diario de viaje y carta anunciando el descubrimiento. La visión de América (Indias). *En su* : Representaciones del mundo americano y construcción del sujeto colonial en los textos narrativos del descubrimiento, conquista y colonialización de América (Apuntes de clases y selección de Textos). Fotocopia Universidad de Chile, 2002.

¹⁶ FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana. 2ª Edición. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969. pp. 34-5.*

¹⁷ Excentrismo que ya se venía anticipando desde la crisis del renacimiento.

descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor (...) la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”” (Barthes, 1987, p. 66).

Lo que re-descubre la literatura hispanoamericana es que el texto, como materia de lenguaje, es en todo sentido heterogéneo. Las voces de la ficción no serán ya asimilables a la voz del autor biográfico.

La puesta en crisis de las categorías autoriales tiene relación, como se ha venido tratando implícitamente, con el abandono del realismo naturalista literario, que es la manifestación literaria de la burguesía. Cierta clase de realismo, así como cierta clase de racionalidad; la linealidad, la inmovilidad, la prescripción suponen la *posesión* sobre la referencialidad del lenguaje literario, que determina una representación mimética de la realidad.¹⁸

Una representación no realista, desde este punto de vista, constituiría un simple evasiónismo. Es por ello que la novela barroca hispanoamericana, según vimos en Goic, aparece como antítesis de la novela moderna, pues el impulso que adquieren los discursos durante los periodos de formación de las naciones es afirmar una identidad en consonancia a los procesos sociales que se están viviendo, en tanto sólo un lenguaje “comprometido con la realidad” podía ser de utilidad a los fines morales perseguidos en el Neoclásico. No es de extrañar que el Barroco fuera rechazado en tal período, sobre todo teniendo en cuenta que constituyó una expresión asentada en el marco de la conquista y colonialización europea, en los virreinos, un paradigma importado desde Europa. Siendo un modo de expresión no realista fue negado como fuente de un conocimiento útil para la unificación de los estados. Sin embargo, resulta claro que el Barroco hispanoamericano (o Barroco de Indias) estuvo fuertemente relacionado con su contexto epocal, mas no de modo mimético, sobre todo con el auge del criollismo.

Encuentro una respuesta adecuada para el problema del carácter representacional de la literatura no realista, en Grinor Rojo:

“(...) el lenguaje de la literatura ejerce su actividad representacional, esto es, establece la relación de congruencia identitaria que le es privativa, con un mundo suyo, y que eso es y tiene que ser así, porque de otra manera no nos es posible establecer su diferencia específica con respecto a los demás lenguajes. De otra manera, la literatura no existe (...) Sin embargo, creo que no se puede negar que, a través de la creación de ese mundo suyo el lenguaje de la literatura nos remite, indirecta o metafóricamente, al mundo real, lo que también es o tiene que ser cierto porque de otra manera el texto literario se aleja parcial o absolutamente del horizonte de nuestra comprensión, esto es, nos resulta paulatinamente

¹⁸ No obstante, la capacidad de mimesis de la representación naturalista es la reproducción de la vida cotidiana de la burguesía (ROJO, Grinor. La identidad y la literatura. En: MARTTINEZ, JOSE LUIS. Identidades y Sujetos. Para una discusión latinoamericana. Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. p. 54).

***ininteligible (...)*” (Rojo, 2002: 68)**

Es decir, es dado a la literatura, a través de la creación de mundos autónomos, ricos en significaciones, dar también una interpretación del mundo real. Se ejerce como mediación que otorga sentido a la experiencia, y por tanto, puede a su vez ser el medio de conocimiento de una cierta verdad del mundo. El discurso literario provee de una verosimilización, y entrafña, siempre, una determinada relación con el contexto de producción en el que sucede.

La noción de “actualidad” del discurso de la literatura hispanoamericana, que es lo que se ha intentado aclarar, no escapa a las complicaciones que surgen de la nominación de una época. Esta sucinta revisión de distintas sistematizaciones y conceptos tuvo por objeto el enunciar ciertas características que algunos autores han identificado como propias de la formación de la literatura hispanoamericana, para indicar algunas señales vinculadas a la anticipación de un modelo de lectura que no se puede desligar de las condiciones en que circula todo discurso en estos tiempos. En eso consiste la actualidad del discurso literario hispanoamericano que se pretende revisar: en un modelo de lectura que permite trastocar las relaciones temporales y espaciales en términos de causa-consecuencia, trasponer las relaciones lógicas para desrealizar la objetividad de modelos de conocimiento hegemónicos, en base a relaciones retóricas (tropológicas), que reflejan las condiciones actuales de una cosmovisión particular, desplazamientos que constituyen un artificio discursivo, una estrategia de posicionamiento de una tesis.

2.- Barroco y Neobarroco como paradigmas artísticos

Según reseña Arnold Hauser, la denominación de 'Barroco' fue aplicada por primera vez en el siglo XVIII a aquellos fenómenos del arte sentidos, desde una concepción clasicista, como "desmesurados, confusos y extravagantes", como expresión de un mal gusto, por parte de críticos como Burkhardt y Croce, que "(...) incapaces de liberarse del racionalismo frecuentemente estrecho del siglo XVIII, perciben en el Barroco sólo los signos de la falta de lógica y de tectónica(...)"¹⁹. Desde un principio, la desmesura estuvo asociada a lo barroco, así como lo inestable. Similar a lo que considera Severo Sarduy:

“Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular — en español barrueco o berrueco, en portugués barroco—, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra — barrueco o berrueco— quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; quizá el nombre de un alumno de los Carracci, demasiado sensible y hasta amanerado — Le Baroque o Barocci (1528- 1612)—; quizá, filología fantástica, un antiguo término mnemotécnico de la escolástica, un silogismo — Baroco. Finalmente, para el catálogo denotativo de los diccionarios, amontonamiento de banalidad codificada, lo barroco equivale a “bizarrería chocante” — Littré—, o a “lo estrambótico, la extravagancia y el mal

¹⁹ HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. 2ª Edición. Madrid, Guadarrama, 1957. Vol I, pp. 421-422.

gusto” — Martínez Amador.”²⁰

Lo barroco se convierte en un continuo desplazamiento que asume formas, máscaras que difieren la identidad del concepto en la misma medida en que difieren su origen. En una breve revisión, Jean Rousset recoge la presencia del término en la historia del arte moderno.²¹ En ella se evidencia que hay una evolución en la comprensión y aceptación del Barroco desde la concepción clasicista de autores como Burkhardt y Croce, que lo consideran una degradación o corrupción de la belleza en el arte²², a la visión de otros autores como Wölfflin y Weisbach, que le confieren la “dignidad” de período artístico.

2.1.- Barroco: origen y posicionamiento

Fue en el año 1888 en que H. Wölfflin propone una primera descripción no peyorativa del Barroco, posicionándolo históricamente como una evolución *formal* de los modos de representación del Renacimiento²³. La reflexión de Wölfflin dirime algunas de las dificultades que comprometían la comprensión de la aparición del Barroco, estableciendo cierta lógica. Si la representación renacentista se orientaba hacia la búsqueda de lo perfecto y acabado, de la belleza en la simetría, la representación barroca se fundaba en la expresión de lo “(...) movido y en génesis(...) lo ilimitado y colosal(...)”, en donde “(...) el interés se atiende al acaecer(...)”²⁴. Pese a sus aciertos, como lo hace notar W. Weisbach (Rousset: 1972, 260), la simple oposición formal justifica feblemente el fenómeno, no lo percibe en su totalidad. No aprecia que entre Barroco y Renacimiento hay una profunda alteración de la visión de mundo que emana sus alcances hacia los modos de representación. ‘Barroco’, entonces, designa un estilo como forma y, a la vez, símbolo expresivo de ciertos movimientos culturales, realidades psicológicas, religiosas y sociales (Rousset: 1972, 260), expresión ejercida en el contexto de la contrarreforma, cuyos elementos constituyentes son el heroísmo, el misticismo (erotismo y ascetismo) y la crueldad.

El Barroco expresa la crisis de los valores humanistas, asentándose en el Manierismo visto como una primera y explícita manifestación de ésta. Según la visión de Hatzfeld acerca de los estudios sobre el tema, el Barroco auténtico surge a partir del “(...) Manierismo renacentista formal de procedencia Italiana”²⁵, de modo que se reconoce en

²⁰ SARDUY, Severo. *El barroco y el neo barroco*. En: FERNANDEZ Moreno, César. (Coord.). *América latina en su literatura. México, siglo XXI, 1988*. p. 167.

²¹ ROUSSET, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona, Seix-Barral, 1972. pp. 258-65.

²² Aunque, según señala Rousset, es el propio Burkhardt quien prelude el cambio de disposición frente al Barroco. (1972: 259)

²³ El análisis formal de Wölfflin establece cinco parejas de conceptos antitéticos que expresarían esta evolución, de entre las cuales, opina Rousset, la primera pareja es la más importante: lo lineal / lo pictórico. (Rousset, 1972: 260)

²⁴ WÖLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*. 3ª edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1952. p. 12.

el Manierismo una suerte de etapa de transición entre Renacimiento y Barroco, determinado por una transformación del estilo mediante una “manera”, que “(...) consiste, según los casos, en una prolongación, refinamiento, dilatación, retorcimiento, ruptura, encadenamiento, cruce o encubrimiento de las formas renacentistas.” (Hatzfeld: 1964: 204).²⁶ Atenta, de este modo, contra la base que otorgaba coherencia a las representaciones renacentistas. Esto es un procedimiento discursivo, una ‘alineación de los discursos’²⁷ que invoca un principio de autoridad que delimita la correspondencia de la representación con respecto a una concepción de mundo que *determina* una jerarquía, mediada por una elaboración estética que permite difundirla a través de los canales del arte. Estos son, sin duda, procedimientos comunes a toda hegemonía política; la estetización de sus fines, la proyección hacia un imaginario específico, el establecimiento de marcos discursivos que regulan la creación artística. Dicho de otro modo, la construcción de un sistema que sustente al poder establecido. En este marco, el rol que le cabe al artista en el contexto del Renacimiento se enfoca precipitadamente al retrato de los valores humanistas, de raíz cristiana, tomando los modelos de la cultura grecolatina²⁸, lo cual era aceptado y aún promocionado por las autoridades eclesiásticas.

La ‘alineación de los discursos’ antes mencionada es el rastro perceptible de una estrategia discursiva, y en ello consistía, principalmente, la filiación del cristianismo al mundo intelectualmente prestigioso de la cultura antigua. En ese aspecto, uno de los momentos más relevantes fue el deparado por Marsilio Ficino y los neoplatónicos, quienes elaboraron un acercamiento de las doctrinas platónicas al cristianismo²⁹. De

²⁵ HATZFELD, Helmut. Estudios sobre el Barroco. Gredos, Madrid, 1964. p. 70.

²⁶ Así, uno de los procedimientos corrientes del Manierismo es la deformación del cuerpo, al cual se le imponen gestos que desafían las posibilidades de lo natural, estilizándolo de manera que se comprende que hay una artificiosidad que anuncia, todavía simbólicamente, una mediación distinta para la relación entre el hombre y la naturaleza. Teniendo en cuenta que el ideal corporal renacentista era la reposición del modelo del cuerpo de la antigüedad, cuerpo de proporciones armónicas y simétricas (por lo tanto estructuralmente predeterminado), se comprende mejor el sentido de la deformación manierista.

²⁷ Es el concepto con que la profesora Luz Ángela Martínez designa la coincidencia absoluta entre los discursos filosófico, científico y teológico, en función de la sustentación de una imagen del universo coherente basada en el modelo geocéntrico, por parte de la escolástica y hasta el siglo XVI, en el cual este modelo entra en crisis a partir de la evidencia científica. MARTÍNEZ, Luz Angela. La Maqueta del Universo en la Aventura de Clavideño de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. [en línea] http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D16296%2526SID%253D577,00.html>

²⁸ WEISBACH, Werner. El Barroco: arte de la Contrarreforma. Madrid, Espasa-Calpe, 1942. pp. 55-65

²⁹ Desde el neoplatonismo surgió una nueva concepción de lo divino y su modo de manifestación en el mundo. En efecto, Ficino se ocupó en gran medida de “armonizar el platonismo con el cristianismo, o a Platón con San Pablo o con Moisés (...)” (170). Como lo explica el Neoplatonismo, en base a ciertos preceptos platónicos recogidos en *El Banquete*, el motor del ser humano es el amor, que se manifiesta como búsqueda de una integridad perdida, y por tanto también es la *cohesión*. Esto se refleja, a su vez, en los movimientos de atracción y repulsión de los astros, expresión del alma del mundo. Por ello el escrutinio en la naturaleza tenía una gran importancia para hombres como Ficino, pues el desciframiento de sus signos podían conducirlos a la iluminación. Esta labor de exégesis, esta capacidad, no le era dada a cualquiera. Se plantea desde el hermetismo. Un desarrollo acabado del tema se encuentra en SERES, Guillermo. La transformación de los amantes. CRÍTICA, Barcelona, 1996.

todas las consecuencias que ello hubo de tener, la más importante, desde la óptica del presente estudio, es que este intento por alcanzar la comprensión de lo divino en tanto espíritu, inmaterialidad, el absoluto, derivó en la subversión del modelo platónico de conocimiento. La mezcla de amor sacro y amor profano (Seres, 1996: 172), abrió en la posibilidad de alcanzar la comunión con lo divino a través de lo sensorial, en contraposición a los mecanismos racionales del conocimiento, que proceden por segmentación y comparación abstracta de lo finito.³⁰

Así, las imágenes neoplatónicas reproducen el acercamiento del alma hacia Dios a través del amor, trayectoria que comienza desde el *cuerpo*³¹. Por medio del 'hacer' de su discurso, como un efecto seguramente impensado, invirtieron el modelo platónico de conocimiento y la valoración que de éste se desprendía en torno a la separación tajante entre el mundo de las ideas y el mundo material. Lo material, lo corruptible y transitorio, se convirtió en símbolo de lo trascendente, y más aún, como el único medio posible de acercamiento a lo divino.

Lo mismo se puede advertir con respecto al conocimiento de las ideas y su representación, como lo afirma Pascal: "Un mismo sentido cambia según las palabras que lo expresen. Los sentidos reciben de las palabras su dignidad, en lugar de conferírsela. (...)"³². Afirmaremos, siguiendo las inferencias que se pueden generar a partir de la sentencia de Pascal, actualizándolas a nuestra propia terminología, que no hay un sistema conceptual preexistente al fenómeno o que éste nace en la medida en que el fenómeno es percibido e interpretado. De allí el sesgo que atribuye Pascal a la palabra: su materialidad implica, determina el modo en que se configura la idea, mientras lo contrario no es igualmente plausible.

Las normas de producción dentro del humanismo renacentista se orientaban hacia lo simbólico, situación que cambió radicalmente luego de la honda crisis que afectó a Roma, y por ende, a la iglesia católica, durante el siglo XVI. La agitación provocada por la Reforma llevó a las autoridades eclesiásticas a considerar el rol que le cabía a la representación estética, a la imagen, dentro de la educación moral y religiosa de los pueblos. Luego del Concilio de Trento (Weisbach, 1942: 62) la autoridad se pronuncia en cuanto a la estética de la representación, en tanto dispone lo *posible* de ser representado así como los *modos* en que esto se debe representar. De la misma manera, reclama un efecto deseado sobre el receptor: la imagen debe suscitar en él un sentimiento de

³⁰ La debilidad de lo racional es que constituye una eterna aproximación hacia lo absoluto, hacia la idea, sin llegar nunca a ella. Como lo señala Nicolás de Cusa en *De Docta Ignorantia*: "No existe ningún recurso racional del pensamiento, ningún procedimiento discursivo, que, ordenando elemento por elemento y recorriendo elemento por elemento, sea capaz de hacer desaparecer el abismo que se abre entre ambos extremos [lo infinito y lo finito], de alcanzar de uno al otro" CASSIRER, Ernst. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento. Emecé, Buenos Aires, 1951.

³¹ Como sucede con la mística española: Considérese, por ejemplo, el poema "Aspiraciones de vida eterna" de Santa Teresa de Jesús (Vid. MORALES, ANDRÉS y Morand, Carlos (Ed). Literatura española de los siglos de oro (antologías y estudios). Santiago, Universidad de Chile, Departamento de Literatura, Cuadernos de Literatura, nº4, 1993. pp. 32-3)

³² PASCAL, Blaise. Pensamientos. Espasa-calpe, Buenos Aires, 1940. p. 21.

exacerbado realismo de lo contemplado a través de la imaginación.

La obra artística concebida para esos fines va configurando una red de elementos recurrentes que, por acumulación o por su prolongada y obligada recepción, va desarrollando íconos (Weisbach: 1942) que se implantan en la memoria psíquica del receptor. Se conforman escenas típicas, guiones, que dejan el espacio suficiente para que el receptor se visualice a sí mismo como partícipe, y es por esto que se le pide a realismo a la imagen: a través de la imaginación, el receptor debe encarnar su papel en la escena, sentir el fantasma. La imagen se vuelve un medio de adquisición de conocimiento, en tanto mecanismo especular que revela algo ausente³³

Es un prolijo sistema en el cual la producción y la recepción-interpretación vienen determinados por el mismo polo. Ejemplo de ello son los ‘ejercicios espirituales’ de San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús. San Ignacio instaura un medio de educación religiosa concebido con el objeto de “(...) preparar a un público extenso para una forma precisa de fe por medio de un procedimiento psicotécnico aplicable en general y conducir la fantasía religiosa en la dirección prevista (...)” (Weisbach, 1941: 66)

Los ejercicios se extendían por cuatro semanas, dentro de las cuales el practicante debía permanecer en un estado de aislamiento sensorial (Weisbach: 1942: 66), de modo que se eliminaba cualquier intromisión externa. El aislamiento también conformaba una suspensión de la percepción de la temporalidad externa: el hombre frente la imagen que debía formar, y en la que debía (con)formarse como sujeto, establece una temporalidad que es propia de la lectura.³⁴

En un contexto todavía similar, una de las imposiciones sobre el arte después del concilio de Trento es la exclusión de toda vinculación a una doctrina ‘equivocada’. Se entiende que, pasivamente, el receptor estaba incapacitado para actualizar la ‘lectura’ de las imágenes según su modo corriente de percepción, vinculando los elementos percibidos a un sistema conceptual individual. Se colectivizan los mecanismos de interpretación, y uno de los factores que inciden en ello es la expansión de la compañía de Jesús. Los jesuitas fundan muchos centros educativos, de modo que su radio de influencia se extiende igualmente. Adecuaron la difusión de sus preceptos a determinados moldes artísticos. Por ejemplo, se sabe que los jesuitas produjeron dramas y comedias (Weisbach, 1941: 67), que tenían un evidente fin propagandístico, y se acoplaban perfectamente a las exigencias de la época.

La formación de la “escena” manierista responde a un quiebre con respecto al Renacimiento, como se vio en los antecedentes citados anteriormente. Una de las

³³ Regis Debray plantea una genealogía de la imagen suponiendo que tiene su origen en la experiencia de la muerte. El cadáver humano es una presencia/ausencia, un doble. Función especular de la imagen: materializar al doble, revelar una invisibilidad. (Debray, 1997: 26-7)

³⁴ Piénsese, por ejemplo, en el practicante enfrentado a la escena de la crucifixión. Revivir, revitalizar tal escena bajo la tutoría de los fines ya expuestos, demanda de una obliteración del conocimiento de la posterior resurrección (Weisbach, 1942: 66), lo que deja como realidad (o temporalidad) la de la visualización (o lectura). Por otra parte, la representación mental ha de cifrarse en la figura de un Jesús sufriente, realista, patético, han de recorrerse visualmente las laceraciones y llagas impuestas sobre aquel cuerpo.

dificultades de la historia del arte es la delimitación de los estilos que surgieron en la época barroca, por la gran cantidad de expresiones artísticas que se dieron en la época, manifestando cierta afinidad de conjunto.³⁵ Podemos, en consonancia, distinguir el Barroco a condición de presentar los procesos que refieren a su propia racionalidad, es decir, rastrear los *desplazamientos* que derivaron en su formación.

2.2.- Racionalidad barroca: antecedentes de la red

La visión de mundo que se refleja, isomórficamente, en la expresividad barroca puede concebirse en correlación a los grandes contrastes de la época de la contrarreforma. Como la describe Weisbach, época en que conviven “Un enorme progreso del pensamiento racional y en el conocimiento de la naturaleza junto a crasas supersticiones en astrología, alquimia, quiromancia, encantamientos y brujerías (...)” (Weisbach, 1942: 88). Un sistema articulado sobre principios opuestos, construido sobre la paradoja.

Es necesario entender la relación que se establece entre Renacimiento y Barroco como transmutación de códigos. El antecedente manierista expresa un estadio de transición estilística entre estos dos momentos, y, aunque parezca algo obvio, es necesario señalar que sin esta base formal es difícil analizar el trasfondo cultural que condujera a la adopción del Barroco como forma de expresión. La inclinación a pensar sobre la importancia de esta cuestión radica en el modo en que, exitosamente, el discurso barroco se posiciona dentro del escenario mundial, planteándose como un movimiento global, de interés universal³⁶.

2.2.1.- La esfera, la elipse

Para la astronomía renacentista, de visión geocentrista en base al modelo ptolomeico, la gran problemática era explicar los movimientos aparentes de los cuerpos celestes e integrarlo al saber cristiano. Fue Copérnico quien esbozó un acercamiento a la comprensión de los movimientos celestes, al recoger la idea presocrática de que no era la tierra el centro del universo³⁷.

La forma en que el hombre organizaba la relación entre lo material e inmaterial hasta

³⁵ Hatzfeld propone una breve delimitación temporal, apoyado en la globalidad del Barroco y el Manierismo en Europa. *Op. Cit.* pp. 71-2.

³⁶ Así lo considera Hatzfeld, quien señala que si bien es conflictivo postular una unidad de tal magnitud para el arte europeo, hay elementos comunes que permiten tal vinculación. Tanto el Barroco como el Manierismo son movimientos globales (Hatzfeld: 1964: 73 y siguientes)

³⁷ La fuente de esta idea es Aristarco de Samos, y esto tiene relación con la ya comentada revalorización del mundo grecolatino durante el Renacimiento. Aristarco fue el primero en postular que la Tierra se mueve en torno al Sol. HULL, L. W. H. *Historia y Filosofía de la Ciencia*. Editorial Ariel, Barcelona, 1989. pp 158-9.

el Renacimiento era la de una serie de círculos concéntricos, y la jerarquía indicaba que la realidad material ocupaba el escalafón más bajo dentro de este orden, siendo el más alto el de lo divino. Era una concepción en que lo *legible*³⁸, como posibilidad de coherencia, obedecía a que *un concepto* determinaba *una cosa*, representada en el discurso por *una palabra*. Se superponía, como ya se ha dicho, el imaginario del mundo grecolatino como representación de los valores cristiano-humanistas.

Una de las garantías de permanencia del modelo ptolemeico era que se formulaba en base a la inmovilidad. Había una jerarquía estable sostenida en una piedra angular: el 'motor inmóvil', la 'causa primera' aristotélica. Sin duda la existencia de aquel lugar discursivo atraía las simpatías de las autoridades eclesiásticas hacia el modelo, por su semejanza con las doctrinas cristianas, llegando a identificar al dios cristiano como el "motor inmóvil". La idea de un universo formado por una limpia danza concéntrica de los planetas alrededor de una Tierra inmóvil era fácilmente asimilable. El modelo no contradecía, por tanto, la ideología imperante en la época.

No obstante, la evidencia factual no podía explicarse a través de este modelo, y quienes prestaban atención a la evidencia factual por sobre el modelo teórico hegemónico apuntaban, a la vez, a las incoherencias del sistema. Se produjo el episodio conocido en la historia de las ciencias como la querrela entre la Autoridad y la Razón (Hull, 1989: 157 y siguientes). Tal querrela puede considerarse como el enfrentamiento de dos modelos de conocimiento. El modelo de la Autoridad razonaba de la siguiente manera: el mundo de las ideas, situado en las más altas esferas del imaginario, determinaba lo material, por lo que la realidad factual no podía refutarlo. *Ergo*, las disonancias observables no son sino ilusiones sin valor ni aplicación en la realidad.

El modelo de Copérnico acababa con la tranquilidad cósmica, pues ponía a la Tierra en movimiento, con lo cual también el sujeto que observa, formula teorías y elabora discursos que explican el mundo fue puesto en movimiento. La posibilidad de coherencia de este modelo se funda en la legitimidad de la observación de lo visible, pues la explicación del fenómeno recurre menos a los postulados teóricos preexistentes que al "aparecer" del fenómeno en sí, tanto como a las condiciones de su observación. Si el sistema geocéntrico es finalmente derogado se debe a que no explica los movimientos perceptibles de los cuerpos celestes, no es capaz de integrarlos a un sistema coherente que se sustente en un punto fijo.

El poder de la autoridad radica en la capacidad de nominación, en tanto se identifica la palabra como acción categorizadora. Por ello, la nominación es un movimiento discursivo que intenta adecuar la realidad a un sistema conceptual preexistente. Se sigue que el fundamento del discurso autoritario radica en la posibilidad de establecer una base de diferenciación "objetiva", que es lo que sucedía con el Renacimiento afincado en la existencia de Dios y el modelo planetario ptolemeico; es decir, basado en la figura de un interrogador al que no se cuestiona su propia posición³⁹. El movimiento discursivo opuesto, representado aquí por Copérnico, supuso la deriva de esta base objetiva. El centro que otorgaba sentido al discurso eclesiástico era lo divino; el que sostenía un

³⁸ "(...) el discurso se encierra escrupulosamente en un círculo de *solidaridades*, y ese círculo donde <<todo es coherente>>, es el de lo legible. Lo legible, como es de esperar, está regido por el principio de no contradicción(...)" (Barthes: 1992: 131)

determinado orden cultural era el modelo geocéntrico. Ambos determinaban la verdad o falsedad de los discursos, y aún de lo físico. La visión del planeta Tierra en movimiento dentro de un infinito e inimaginable en sus dimensiones trastornó todos estos esquemas, y equivalía, para la época, a poner en duda "(...) La importancia astronómica de la Tierra y la importancia cósmica única de la raza humana." (Hull, 1989: 180)

Copérnico logró que se admitiera su modelo como *posibilidad*, como 'hipótesis de trabajo', si bien esto era una categoría que "disfrazaba" las consecuencias del planteamiento como meras suposiciones sin aplicación en la realidad; a la vez aceptó sin cuestionar varios aspectos del estereotipo⁴⁰ proveniente de la Autoridad, en el cual primaban las figuras del círculo y la esfera como dominantes en la constitución del universo, lo que hacía inaccesible la comprensión del movimiento de los cuerpos celestes (Hull: 1989: 163). Fue Kepler quien llegó a desbaratar este resabio del prejuicio a favor de los postulados de las "otras" autoridades, los antiguos griegos (Aristóteles, Ptolomeo). Continuando las observaciones del sistema copérnico, buscó la relación que existía entre la distancia a la que se encontraban los planetas. Inicialmente fue una búsqueda geométrica, pues su método consistió en "(...) colocar sólidos regulares, lo más limpiamente posible, en las lagunas existentes entre las esferas planetarias (...)" (Hull: 1989: 165), revelando paulatinamente, a través del fracaso en la articulación entre fenómeno y la teoría, el alejamiento de lo existente y el pensamiento de la Autoridad. Sólo podía tener éxito alejándose del estereotipo recibido de la tradición. Fue así como llegó a formular que las órbitas planetarias son *elipses* (Hull: 1989: 167-8). Fue algo que afectó la comprensión general de las cosas, pues la esfera, que tiene un centro geométrico definido, era la razón, la semejanza presente en todo. La transmutación de la esfera en elipse es la división de su centro en dos focos que ensanchan el diámetro de la esfera.; ubicuidad del centro:

"(...) Todo este mundo visible no es sino un rasgo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. No hay idea ninguna que se aproxime a ella. Podemos dilatar cuanto queramos nuestras concepciones allende los espacios imaginables, no alumbraremos sino átomos, a costa de la realidad de las cosas. Es una esfera cuyo centro se halla por doquier y cuya circunferencia no se encuentra en ninguna parte.(...)" (Pascal, 1940: 24)

En retórica, la elipsis privilegia la visibilidad de uno de los focos; hay una poética del ocultamiento, que elide uno de los focos, incómodo, que sin embargo extiende su acción

³⁹ "He aquí una prueba de ello que me espanta. La religión católica no obliga a descubrir sus pecados indiferentemente a todo el mundo: tolera que se esté escondido para todos los demás hombres; pero exceptúa a uno solo, a quien ordena descubrir el fondo de su corazón y hacerse ver tal como se es. No hay más que este único hombre en el mundo a quien nos ordene desilusionar, y le obliga a un secreto inviolable, que hace que este conocimiento esté en él como si no estuviera.(...)" (Pascal, 1940: 35-6)

⁴⁰ Según Roland Barthes, el estereotipo es "(...) la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora la propia insistencia. Nietzsche ha hecho notar que la "verdad" no era más que la solidificación de antiguas metáforas. En ese sentido, el estereotipo es la vida actual de la "verdad", el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado.(...)"El placer del texto y lección inaugural. 1977. Siglo XXI, México, 1996, p 69. Los destacados en negrita son míos.

al plano material por ausencia (Sarduy, 1987:187-8)⁴¹ Se concluye que la imagen del universo que se está develando se corresponde con el sistema que la produce, y tiene consecuencias en el plano discursivo: el sujeto elidido, doble, tan pronto surge en un lugar visible, desaparece en otro (Sarduy, 1987: 193), estableciendo una cadena en la cual circula..

2.2.2.- Metáfora: lengua y origen diferido

El desarrollo de la astronomía fue dimensionando la desproporción entre el hombre y el universo. A medida que las distancias cósmicas crecían, también la posibilidad de coherencia del antiguo sistema se alejaba y la naturaleza se hacía extraña al hombre. Todo esto fue posibilitado por la observación, la experimentación, y la secularización del conocimiento. Como ejemplo, la obra de Galileo, que apoyándose en evidencia científica puso en cuestión la idea de la “perfección de los cielos”, y fue escrita en lengua romance, con lo que su rapidez de difusión aumentó (Hull: 1989: 177). De todas maneras, fue difícil para el hombre *cifrarse* en torno a las nuevas ideas, en tanto el salto de lo finito a lo infinito es racionalmente imposible⁴². Al alero de la creciente tensión, a medida que la ciencia enunciaba el aumento descomunal de las distancias, también perdía el hombre su asidero en un origen cierto: se encontraba a la deriva en la vastedad espacio. Re-velación en que el afloramiento de las medidas físicas oscurecía una relación armónica y primigenia entre hombre y naturaleza⁴³. De alguna manera, se estaba alzando la conciencia de esta pérdida. Lo advierte Pascal:

“(...) ¿Cuál es, pues, esta naturaleza a ser borrada? La costumbre es una segunda naturaleza que destruye la primera. ¿Pero qué es naturaleza? ¿Por qué la costumbre no es natural? Tengo mucho miedo de que esta naturaleza no sea a su vez sino una primera costumbre, al igual que la costumbre es una segunda

⁴¹ Sucede así con la poesía de Góngora, como lo muestra Sarduy en la comparación de las primeras redacciones de sus “soledades” con las definitivas.(Sarduy, 1987:188-9). Otro acercamiento a la figura de la elipsis en la escritura es el de Barthes: “La elipsis, figura mal conocida, perturba justamente porque representa la horrorosa libertad del lenguaje, que, de alguna manera, no tiene *medida obligatoria*: sus módulos son totalmente artificiales, puramente aprendidos(...)”Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Editorial Monte Ávila, 1978. p. 87.

⁴² Ver nota 36.

⁴³ “Porque, finalmente, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos los extremos, el fin de las cosas y su principio le están invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito en que halla sumido” “A falta de haber contemplado estos infinitos, los hombres se han lanzado temerariamente a la investigación de la naturaleza, como si fueran proporcionados a ésta. Es extraño que hayan querido comprender los principios de las cosas y llegar con ella a conocerlo todo, por una presunción tan inifinita como su objeto: Porque no hay duda ninguna que no se puede concebir este intento sin una presunción o sin una capacidad infinita, como la naturaleza.(...) Reconozcamos, pues, nuestro alcance; somos algo y no somos todo; lo que tenemos de ser nos arrebató el conocimiento de los principios que nacen de la nada; y lo poco que tenemos de ser nos oculta la visión del infinito. Nuestra inteligencia posee, en el orden de las cosas inteligibles, el mismo rango que nuestro cuerpo en la extensión de la naturaleza” (Pascal, 1940, 25-6)

naturaleza. La naturaleza del hombre es toda naturaleza, <<omne animal>>. No hay nada que no se convierta en natural; nada natural que no se haga perder” (Pascal: 1940: 34)

La segunda naturaleza del hombre es lo perceptible, lo que deriva de sus propias acciones (costumbre), la cultura toda, de modo que es allí donde el hombre debe buscar los signos de lo divino. Se clarifica, entonces, la mecánica posible del conocimiento humano: sumido entre dos infinitos (Pascal), esta ignorancia primordial lo lleva a “erigirse en regla” del universo ⁴⁴. En consecuencia, todo conocimiento se dará a partir de las proyecciones, las semejanzas que el hombre descubra en el objeto con respecto a sí mismo, y cuando se trate de un objeto al cual no es posible acceder por semejanza, lo hace atribuyendo su propia naturaleza al fenómeno observado ⁴⁵. La articulación del binomio hombre- conocimiento está dada por la posibilidad de plasmarlo en el *lenguaje*, y en ese sentido todo lenguaje es *metafórico*: desplazamiento de significante y significado de un referente a otro conjugando representación y sentido en el discurso, lugar del conocimiento (logos) ⁴⁶. De este modo, no sólo se enuncia el hecho de una nueva realidad, como el nuevo estado de cosas después de los descubrimientos que derivaron en un quiebre de la cosmovisión, renacentista en este caso, sino que se le da sentido ⁴⁷. En el marco de este quiebre epistemológico, el hombre se vuelve extraño a sí mismo, en tanto la proyección mente-universo lo despoja de un sentido anterior. La observación, en este aspecto, termina por modificar tanto al objeto percibido como al perceptor. Esto no sólo se da con respecto a la observación de los cielos y de la naturaleza en general; también es posible descubrir lo infinito en las cosas, los organismos vivos, en el propio cuerpo ⁴⁸. Parafraseando a Pascal, diría también que quien considere de esta suerte se aterrará de sí mismo.

El develamiento descubre una realidad hasta entonces invisible, no perteneciente al sistema de comprensión en uso, ni a las convenciones designativas. Según Vico, “La labor más sublime de la poesía es dar sentido a las cosas insensibles (...)” (Vico, 1973 : 151). El sujeto que construye metáforas contribuye tanto a la creación como a la

⁴⁴ “El hombre, por la naturaleza indefinida de su mente, cuando esta yace en la ignorancia, se erige en regla del universo. Es otra propiedad de la mente humana que en los casos en que los hombres no pueden hacerse una idea de las cosas lejanas y desconocidas, las juzgan según las cosas conocidas y presentes.” VICO, Giambattista. Principios de una Ciencia Nueva sobre la Naturaleza Común de las Naciones. Aguilar, Buenos Aires, 1973. pp. 129-30.

⁴⁵ “Los hombres, ignorantes de las causas que producen las cosas, cuando no pueden explicarlas, siquiera sea por cosas semejantes, confieren a las cosas su propia naturaleza (...)” (Vico, : 149)

⁴⁶ CARUMAN J., Sergio. La metáfora y la metonimia: la cognición como asignación de sentido. Monografía para optar al post – título de Diplomado en Discurso y Cognición, Programa de Estudios Cognitivos, Departamento de Literatura, 1995. pp. 19-21.

⁴⁷ Puede establecerse la siguiente mecánica: siendo el Barroco un discurso que opera como transmutación de códigos poéticos tradicionales, código de por sí está construido sobre la metáfora, corresponderá a la metáfora barroca un grado más alto de elaboración, pues recodifica un uso ya codificado del lenguaje. Es lo que Sarduy llama, con respecto a Góngora, “metáfora al cuadrado” (Sarduy, 1987: 271). Extenderemos la comprensión de esto a todo lenguaje literario cuyo referente sea la literatura misma.

comprensión de la nueva realidad. De este modo, pertenece la metáfora tanto al campo de la retórica (pues debe persuadir de la existencia de la nueva realidad, inducir a su aceptación y estimular la comprensión a través de su materialidad), como al cognitivo (facilita la comprensión de la realidad). Entrega un orden que sustituye a otro orden.

El punto esencial es que cuando llega a enunciar un nuevo conocimiento, el sujeto del discurso pone en funcionamiento un mecanismo especular: un doble juego, mediado por un reflejo, una *identificación* a la vez que *extrañamiento*. (Block de Behar, 1984: 21). Es un procedimiento metafórico, mecanismo con el cual la lengua conjura espacios vacíos: los referentes que devela la ciencia.

2.2.3.-El pliegue: desplazamientos de la materia y perspectiva

La suposición de que cuanto existe es manifestación de un mismo principio la encontramos, entre muchos otros testimonios, en Pascal y Vico. También Leibniz llama la atención sobre la cualidad que vincula a todas las cosas, pero planteado más bien como una "ubicuidad de lo viviente"⁴⁹ Las correspondencias entre el alma y la materia derivaran de que, a su modo, ambas son realidades difíciles de comprender que se despliegan infinitamente, en un movimiento incesante. No son, en ese sentido, esencias, sino exposiciones de una transmutación. Tal es una característica de la lógica barroca, cuya originalidad consiste no en la vinculación de lo material a una idea, sino en la vinculación de todas las formas de la materia, o del alma. Una "función operatoria", asegura Deleuze, que se da a entender en un accionar que "no cesa de hacer pliegues"(1989: 11) Este operar se instala como imperativo del discurso, en tanto la materia está sujeta a condiciones del universo que le imponen cierto tipo de movimiento, constitución dinámica que determina que la escena barroca muestre un estado de la materia en que esta se divide infinitamente, ocupando todos los espacios vacíos. Se configuran estructuras laberínticas.

Ya no se conforman planos diáfanos, la superficie adquiere una textura porosa en tanto la materia, en su des-pliegue infinito, que es el producirse de pliegues dentro de

⁴⁸ "Pero, para presentarle otro prodigio igualmente sorprendente, que busque dentro de lo que conoce las cosas más delicadas. Que un cirón le ofrezca en la pequeñez de su cuerpo partes incomparablemente menores, piernas con articulaciones, venas en sus piernas, sangre en sus venas, humores en esta sangre, gotas en sus humores, vapores en estas gotas; que, dividiendo todavía estas últimas cosas, agote sus fuerzas en estas concepciones y que el último objeto a que pueda llegar sea ahora el de nuestro discurso; ¿pensará tal vez que es ésta la extrema pequeñez de la naturaleza? Voy a hacerle ver aquí dentro de un nuevo abismo. Voy a pintarle, no solamente el universo visible, no solamente el universo visible, sino la inmensidad concebible de la naturaleza, en el recinto de este compendio de átomos. Que vea en él una infinidad de universos, cada uno con su firmamento, sus planetas, su tierra, en la misma proporción que en el mundo visible, en esta tierra, animales, y finalmente cirones, en los cuales encontrara lo que han dado los anteriores; y al encontrar todavía en los otros la misma cosa sin fin y sin reposo, que se pierda en estas maravillas, tan pasmosas en su pequeñez como lo son otras en su extensión; porque ¿quién no se admirará de que nuestro cuerpo, que antes no era perceptible en el seno del todo, sea ahora un coloso, un mundo, o más bien un todo respecto de esa nada a que no se puede llegar?" (Pascal, 1940: 24) Los destacados en negrita son míos.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. El pliegue. Paidós, Barcelona, 1989. p. 19.

pliegues, ocupa el vacío: cada parte es, a su vez, un universo que produce sus propios pliegues o despliegues. Es decir: “todo pliegue remite a otros pliegues”. El barroco juega también con las transfiguraciones de la materia, y puede hacerlo en la medida en que se forma desde los restos de estados anteriores.

Fabulosa transfiguración del tiempo en espacio, el despliegue adquiere la figuración de un devenir: “(...) como muñecas rusas: la primera mosca contiene todas las moscas futuras, estando cada una destinada a su vez a desplegar sus propias partes, llegado el momento.(...)” (Deleuze, 1989: 18), y este está regido por codificaciones de codificaciones, como pueden ser las del código genético de la mosca, plegado sobre sí mismo en el núcleo celular, desplegado luego para la formación del organismo y toda la red de elementos orgánicos que lo componen. El “ser”, en este caso, es algo que deviene, que no llega a tener un cuerpo estable. Con respecto a la representación, es la direccionalidad del conjunto representado lo que habrá de interesarnos, y ello está relacionado con el marco en que se desarrolla el movimiento, tan importante como el rol de quien percibe el movimiento: el observador como perceptor sensorial.

Desde el punto de vista de la historia de las formas, y decantando acaso burdamente por sobre otras características, el Barroco se presenta en oposición a las líneas rectas que primaban en el Renacimiento manifestando una oblicuidad, líneas diagonales que mantienen la interrelación entre los elementos que la componen ⁵⁰. Más que líneas, entonces, direcciones, velocidades que desrealizan la singularidad de los elementos (la oposición Renacimiento – Barroco pasa por el borramiento de los contornos que separan indefectiblemente una cosa de otra) Ellas componen el abanico de posibilidades, perspectivas a las cuales el espectador de la obra barroca habrá de enfrentarse.

La perspectiva, por último, será fundamental para la interpretación, en tanto por su carácter visual la materia puede ser comprendida como una continuidad de puntos de vista, sin un vacío entre ellos, por lo cual “(...) el perspectivismo es realmente un pluralismo.(...)” (Deleuze, 1989: 32). Es decir, el orden que se le entrega a la escena dependerá de la posición que asuma el espectador.

Por consiguiente, la operatoria barroca basada en la noción de pliegue se entiende como la posibilidad de múltiples lecturas para un mismo objeto. Pliegue y despliegue, como parte del mismo proceso, realizan la forma. Transformación de códigos que determinan nuevas textualidades para la misma escena, el espectador podrá descifrar la forma según enfoque la obra desde uno u otro punto de vista, y según los códigos que sea capaz de interpretar. Esta simultaneidad de presencias virtuales bajo una misma apariencia, determina el abandono de una lectura lineal, en tanto no hay sólo un camino interpretativo legible, y pueden, a la vez, convivir varias lecturas sobre el mismo objeto, aún cuando lleguen a contradecirse. Se puede complementar esto con el análisis que realiza Foucault de “Las meninas” ⁵¹. Por sobre todo, lo siguiente: el cuadro se compone de una serie de elementos que cabría ordenar según diferentes perspectivas, bajo la

⁵⁰ “La diagonal como dirección cardinal en el Barroco es ya una subversión a la tectónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto o, por lo menos, la disimula.(...) El Barroco procura que las cosas no se inmovilicen”(Wölfflin, 1952: 180)

⁵¹ FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. Vigésimonovena edición. Madrid, Siglo XXI editores, 1999. pp. 13-25.

premisa de *¿Qué es lo que se representa?* El cuadro, sin embargo, anula la objetividad. La figura del pintor atrapa al observador en cuanto este se ubica en su campo de observación. Procede decir que atrapa su mirada, punto de fuga de la obra, convierte la contemplación en el único motivo del cuadro. El espectador se convierte en sujeto del cuadro, o más bien 'superjeto' en la medida en que ha asumido un punto de vista, y con ello una variación 'verdadera' de lo que contempla (Deleuze, 1989: 31). El espectador espectacularizado⁵², podríamos decir, se convierte en parte de la obra de arte, o toma el mismo estatuto de la obra de arte. Se establece una isomorfía, del mismo modo que la obra de arte es isomorfa con respecto a una visión de mundo.

2.2.4.-Descubrimiento: lo mismo y lo otro, la navegación y el mapa

Un hito esencial en el proceso que llevó a la asimilación de la razón elíptica es el descubrimiento de América; posibilidad material del descentramiento y proyección de una nueva cartografía. La figura del 'mapa' es primordial en nuestro desarrollo. El 'mapa' como representación bi-dimensional del mundo conocido.

El despliegue espacial de lo conocido en el mapa es también una forma de categorizar, una demostración de poder. El acto nominativo deriva de una especie de semejanza que se intenta encontrar, o que simplemente se impone sobre lo descubierto, para incorporarlo a un sistema previo. El siglo XVI fue para los europeos, como ya se ha visto, un período de descubrimientos que amenazaron, y cumplieron, con cambiar radicalmente los esquemas de percepción y comprensión de que disponía el hombre hasta el momento, y es evidente que también los modos de representación.

Los más influyentes de estos descubrimientos fueron aquellos que significaron un acercamiento del hombre europeo a lo que le era radicalmente desconocido. En ese sentido, el descubrimiento de los mecanismos de los movimientos de los astros tiene una enorme importancia, al poner al hombre de cara a la pérdida de la vinculación segura de lo material y lo espiritual, así como al infinito que lo rodea y del que el mismo forma parte. Más impactante aún fue el descubrimiento de América, pues con él descubrieron una realidad perturbadoramente distinta. Antecediendo temporalmente a los grandes descubrimientos de la Astronomía, el de América tuvo un especial desarrollo en durante los siglos XVI y XVII, que es cuando se empieza a tener verdaderamente noticia de una nueva subjetividad, emergente, lo que supuso una trizadura de la conciencia unitaria del discurso.

Aún otro sentido hubo de tener el descubrimiento, esta vez centrado en la figura del viaje como proyecto, el triunfo de la imaginación o la fe en base a un procedimiento discursivo. La base del proyecto de Colón era mitológica, feérica y religiosa, y su desarrollo constó de la superposición de esos motivos a lo que encontró en el Nuevo Mundo. Una superposición discursiva. El mundo se transforma en el escenario en que el sujeto despliega su discurso, y nuestro parecer es que fue Colón un exponente de dicho accionar.

Las cartas de Colón precisan "Una visión europeizante que tiene su fundamento

⁵² Mecanismo especular que proviene de la elipsis del sujeto (Sarduy, 1987: 195)

epistemológico en **la semejanza**: el conocimiento, comprensión, reconocimiento y clasificación de **lo otro** se hace a partir de modelos y marcos comparativos con lo conocido” (Invernizzi, 2002, p. 12). Según esto, la descripción de las tierras descubiertas es un acto de dominio: se les imponen marcos descriptivos que proceden del imaginario de Colón, obliterando las diferencias de lo descubierto en base a las signaturas que permiten establecer una semejanza.

Hay, entre la palabra y el sentido, cierta relación de semejanza, que puede ser descubierta, según señala Foucault, a través de una *signatura*⁵³ que hace de la relación algo legible. Esta signatura no se puede descifrar sin remitir a su vez a otras relaciones de semejanza. Foucault reconoce en esto las señales de una episteme:⁵⁴

Encontrar un sentido es encontrar la semejanza entre todas las cosas que designa una lengua, y esta no aparece sino en la “red de semejanzas que recorre todo el mundo.” (Foucault, 1999: 38). Desde este punto de vista, lo que evidencia la debilidad metafórica del discurso del Colón, lo que la hace ilegible, es el enmudecimiento frente a lo *disforme* de la naturaleza americana (Invernizzi, 2002: 12). La descripción perpleja, demasiado sumida en sus propios códigos, no encuentra referentes ni significantes apropiados con que asociar ese desborde de la semejanza, elemento que distanciaba la identificación. Constatación de la heterogeneidad del mundo, hermética ante los intentos de asimilación, el discurso comienza a ser conciente de sus insuficiencias, manifestando de diversos modos su incapacidad para comprender “lo otro”.⁵⁵

Por no tener cabida dentro de su sistema representativo, e indudablemente por razones ideológicas, lo no comprendido comienza a ser valorado peyorativamente. Comienza a articularse así el proyecto de apropiación de Las Indias, que fracasaría irremediabilmente ante la barrera, imposible de superar para Colón, de la incompreensión ante la alteridad humana y natural del Nuevo Mundo.

Podemos encontrar en Colón ciertos rasgos que lo identifican aún con cierta racionalidad renacentista, como el obstinado intento por negar la realidad de lo que no se acomoda al modelo, tal como se negó en su momento la existencia de los satélites que circundan Júpiter por su aparente inutilidad (Hull, 1989; 174). Hay, desde luego, un programatismo renacentista subyacente a su discurso, el cual excluye de su virtual conocimiento todo lo que no se ajuste a las normas de simetría y belleza (como teleología que apunta a lo útil), por lo que es evidente que la desproporcionada y exuberante realidad americana (desde su perspectiva) iba a atentar contra su legibilidad. Sin

⁵³ Las signaturas permiten visibilizar esta relación de semejanza, y hacerla legible (Foucault, 1999: 37)

⁵⁴ “Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber donde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento: el siglo XVI superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes. La gramática de los seres es su exégesis.(...)” (Foucault, 1999 : 38)

⁵⁵ Por ejemplo, el tópic de lo indecible, que se presenta como el fracaso de la descripción, manifestado por medio de un discurso autorreflexivo que expone las dificultades para acceder a la comprensión y conocimiento de la nueva realidad. (Invernizzi, 2002; 13)

embargo, había una subjetividad capaz de inteligir aquella realidad, y no era la del conquistador europeo, sino la de los nativos. El encuentro de aquellas subjetividades despoja al arquetipo del conquistador, representado por Colón y continuado por Cortés y otros, de la posesión de lo objetivo, lo extraña de sí mismo, lo que se hará patente cuando extranjeros y nativos deban adecuar sus moldes de conocimiento y representación a la nueva situación. El espacio de la subjetividad es la pronominalización (el yo que dice yo). El Yo del discurso no refleja un acto unitario y homogéneo, sino lo múltiple, pues no es una abstracción: se actualiza, por decirlo de algún modo, en cada enunciado. Por lo tanto, es irreductible, tal como lo es la realidad americana a los marcos descriptivos europeos.

Ahora bien, en algunos momentos el discurso de Colón asume esta multiplicidad, por medio del placer de descubrir. Es cuando la actividad se torna un fin en sí misma. El avistamiento de lo curioso reviste de un significado con respecto a la cartografía y la figura del mapa. Hay un evidente goce tras la acción de complejizarlo, y el único fin que podría tener esa acción es el de continuar el relato de las “Cartas de Navegación”, imprimir un incesante movimiento al discurso. Proliferación de la palabra que asume el territorio, cuyos límites (recién descubiertos) no cesa de modificar. El “vacío” por el que atravesó Colón, dado su enmudecimiento, comenzó a llenarse de sentido por medio de la curiosidad.

Atrae mucho la figura del mapa como metáfora de la organización del conocimiento humano:

“Estamos acostumbrados a los mapas como representaciones planas del mundo. Un sistema de signos convencionalizados que representan un conocimiento medianamente estable de la realidad. Ya no hablo entonces sólo de geografía, sino también de música, física, sicología, etc. La totalidad del conocimiento humano puede ser esquematizado en algún tipo de representación.” (Caruman, 1995: 121)

Un mapa proporciona las coordenadas según las cuales el sujeto se posiciona con respecto al espacio y el tiempo. En este caso, refiere tanto al aspecto físico del proyecto del navegante como a la posición del sujeto en el discurso y su relación con el conocimiento en general. Como representaciones de mundo, asumían la plena forma de los paradigmas del conocimiento en cada época

Desde el ámbito de la cartografía (y Ptolomeo fue cartógrafo) se produjeron las cartas náuticas, que eran cuadernos de instrucciones en que los navegantes anotaban los rumbos y las distancias entre los puertos. Tenían, pues, un objetivo, proporcionar al navegante las coordenadas que lo acercarían a su destino prefijado. Navegar, sin embargo, es someterse al peligro del naufragio⁵⁶.

El propósito del mapa es fijar un estado de cosas, abstraerlo. A partir de Colón esta fijación se volvió inestable. Se requería entonces un modelo de conocimiento, un “mapa”, capaz de asimilar, anexar la nueva información recibida y otorgarle una debida interpretación. Tal es una capacidad que atañe al discurso barroco, capaz de asumir la multiplicidad sin derogar las singularidades que componen el objeto, la materia, sino más bien integrándolas como expresiones de una sola y misma unidad.⁵⁷ Un especie de cartografía en movimiento configurada por la navegación, metáfora que vale tanto por la

lectura como por la escritura.

2.3.- Del Barroco europeo al hispanoamericano: originalidad del Barroco de Indias

Transportada a través de los rudimentos de la conquista, la lengua europea trajo consigo sus paradigmas artísticos⁵⁶. Vistos los problemas que surgen de la incapacidad descriptiva por parte del conquistador, nos centraremos en el período que produce un nuevo tipo de subjetividad capaz de aprehender las nuevas relaciones que se desprenden del conflicto que ha sacudido al mundo con el descubrimiento y la conquista. Me refiero, por cierto, a un conflicto multilateral, pues el estatus de “alteridad” debe ser entendido en tanto extrañeza que remece tanto al yo europeo como al indígena. La nueva subjetividad es, por tanto, la que nace de la conciencia criolla, en el contexto del Barroco de Indias, durante el siglo XVII.

El Barroco fue el paradigma dominante durante la colonialización de América, por ello fue en sus códigos, su modelo, en los que se formó el creador hispanoamericano, en tanto sujeto productor de discursos. El problema a dilucidar se reduce a si el criollo se limitó a imitar servilmente dichos modelos. Para dar respuesta se deben acotar ciertas características de la producción novohispánica.

Sin duda, los modelos artísticos provenientes del viejo mundo eran portadores de prestigio. En consecuencia, la autoridad toleraba dichos modelos. El antecedente que permitiría hablar de un nuevo paradigma del arte tiene que ver con la adopción de los modelos del renacimiento manierista, la cual está mediada por un fenómeno de *malentendimiento* (Manrique, 2001, 97) Podemos sostener que es esta la característica

⁵⁶ Desde Barthes, se relaciona el naufragio con la atopia, una utopía a la deriva (1987: 53-4); lo que aquí importa es sustentar la relación navegación- escritura, que encuentro expresada pertinentemente en Derrida: “Es porque es *inaugural*, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe adonde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro. Sin embargo, no es caprichosa más que por cobardía. No hay, pues, seguridad contra ese riesgo. La escritura es para el escritor, incluso si no es ateo, pero si es escritor, una primera navegación y sin gracia (...)” DERRIDA, Jacques La escritura y la diferencia. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989. p. 21.

⁵⁷ “(...) cuando se sabe esto, se comprende que habiendo la naturaleza grabado su imagen y la de su autor en todas las cosas, casi todas ellas tengan algo de su doble infinitud.” (Pascal, 1940: 25) Pascal se refiere a la infinitud de la naturaleza en comparación a la limitada capacidad del hombre. Una desesperación primordial del hombre, por no conocer el principio ni el fin de lo que lo rodea. A ello se aviene el axioma de Vico “La mente del hombre se complace por naturaleza con lo uniforme.” (Vico, 1973; 156), en tanto existe una clara pulsión del hombre por conocer, una curiosidad que deriva de la ignorancia.

⁵⁸ Jorge Manrique ve claramente la importación de estos modelos en la arquitectura de las catedrales de Nueva España. Así, distingue claramente los aportes renacentistas, modelo aceptado por la autoridad, y una irrupción del manierismo en 1570. MANRIQUE, Jorge. Una visión del arte y de la historia. Tomo III. Universitaria, México, 2001. p.93

que da origen al nuevo paradigma. Recordemos que el modelo de interpretación europeo era producto de una larga tradición, de modo que los modelos que se intentan aplicar quedan descontextualizados: luego de una reticencia inicial, se los acepta con un sentido diferente del que traían⁵⁹. Los modelos europeos deben, necesariamente, adaptarse a la tradición local. Esto prueba que ya se estaba ante el germen de una nueva subjetividad. A partir de ella fue que se empezó a formar la conciencia criolla, que se expresará ya plenamente en el período barroco.

Plantearé una premisa: el escenario del sujeto discursivo criollo se modula por la constante reposición del problema del origen, pues su espacio le interroga sobre su *ser censurado*. La interrogación es, en el fondo, una comparación entre interrogado e interrogador⁶⁰. En otros términos, una cuestión de jerarquías, una taxonomía. La denominación “criollo” remite a un rango social, una valoración⁶¹. Como apuntara Derrida: “La dominación, es sabido, comienza con el poder de nombrar, de imponer y legitimar los apelativos”⁶²; quien detenta el poder de nombrar establece sus jerarquías. Además ese poder reclama su fundamento de lo invisible, lo inalcanzable⁶³: la razonable pregunta por la autoridad de esa ley, remitía a esa relación imaginaria través de la cual el poder cruzaba el océano y dominaba en ausencia. El hecho detentaba un rasgo barroco, la elipsis. La extensión del poder equivalía al descentramiento de la esfera, expresado en la duplicación representativa del orden del reino de España en las colonias. Patentemente, los virreinos eran la imagen del poder.

El criollo, no obstante la novedad de su patrimonio identitario, cultural, debió ceñirse

⁵⁹ Los modelos implantados, traídos desde Europa, portan sus propios referentes. El novohispano ajeno a esa cultura desconoce tanto los referentes como las convenciones de la interpretación de aquella. Superpondrá en su interpretación, por lo tanto, sus propios referentes. “El mismo Moreno Villa, al referirse a los relieves de la portada lateral del convento franciscano de Huequechula, nos dice que el San Pedro y San Pablo están representados “con sus gorras de encomenderos” La realidad es otra: lo que a nuestro autor parecieron gorras no son sino aureolas, sólo que el indio que copiaba un grabado no entendía exactamente lo que una aureola podía ser, ni menos la perspectiva que hacía de ésta una especie de óvalo sobre la cabeza del santo. Un caso típico de mal entendimiento del modelo.” (Manrique, 2001:194)

⁶⁰ Ver nota 40.

⁶¹ Ahora bien, siendo una categoría del discurso, en ella caben cuantos expresen sus modalidades: no sólo los hijos de españoles nacidos en América serían portadores del “espíritu criollo”; este se remonta, como lo señala Mabel Moraña, “(...)al resentimiento de los conquistadores y primeros pobladores “americanizados” que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la Península (...)”, si bien, culturalmente, se debería reservar el término de ‘discurso criollo’ para la producción discursiva de la primera generación criolla (1998: 32), sugerencia que omitiré en el desarrollo de este trabajo. También Jorge Manrique apunta a la diversidad de lo criollo, no sólo el hijo de europeos, sino también: “(...) el nieto o bisnieto de ese hijo. Criollo también puede ser quien no precisamente haya nacido aquí, pero se haya sentido asimilado a los aquí nacidos; en fin, un nacido americano puede eventualmente no ser criollo.(...)” (Manrique, 2001: 61)

⁶² DERRIDA, Jacques. El monolingüismo del otro o la prótesis del origen Bs. Aires, Ed. Manantial, 1997, p 57

⁶³ “(...) esa ley llegada de otra parte, sin duda, pero también y en principio la lengua misma de la Ley. Y la Ley como lengua.(...)” (Derrida, 1997: 58)

a los códigos de la autoridad. Fue bajo ese aspecto que sus poéticas desarrollaron una barroca estrategia de reposicionamiento. Eludir la censura se volvió, para la naciente intelectualidad criolla, una tarea de *apropiación* de aquellos códigos (Moraña, 1998: 30)

La posibilidad cierta de una producción discursiva legible es, entonces, la enunciación de las nuevas identidades nacientes del abrupto choque cultural sin salirse de la norma que establecían los modelos⁶⁴. En la adopción de los moldes del Barroco debe haber influido tanto su prestigio como su capacidad de ser expresión de un proceso de diferenciación, o de expresar una pluralidad. Su capacidad plegadiza, perspéctica, de transportar a la vez códigos opuestos.

Podemos instalar al sujeto criollo creador, desde un primer instante, en la marginalidad (Moraña, 1998; 38). Es receptor y productor de los códigos de un saber marginal, los cuales reproduce a través de otros códigos que asumen las formas legitimadas por la autoridad. Esta doble asunción configura a un sujeto bifronte, que produce valores hacia ambos mundos. En este camino, ha debido reorientar los códigos legibles de la producción discursiva colonial, de manera que se configura una lectura “perversa” del saber tradicional y canónico. Operación delicada, los barrocos criollos debían manejar a la perfección los códigos provenientes de la metrópolis, e instanciar un uso renovado de ellos. Esto tiene un evidente fin ideológico y reivindicativo (Moraña, 1998: 59), que se articula de manera inextricable con una funcionalidad poética: el discurso barroco hispanoamericano monta una maquinaria capaz de legitimar las subjetividades emergentes, esto es, darles expresión en el espacio del discurso de conocimiento público. Podría decirse: escritura excéntrica, conciente de su marginalidad, que carnavaliza el orden factual⁶⁵.

Baste considerar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz⁶⁶. Desde paradigma artístico del barroco, pudo recoger la emergente subjetividad criolla, la cual se planteaba frente a la hegemonía discursiva de las autoridades coloniales, cuyo fundamento de autoridad estaba precisamente en su origen. Podría, en base a esto, proponerse un mecanismo discursivo criollo que conjugaba el problema del origen en base a la diversificación del mito de la identidad, legitimando lo diverso a través del espectáculo de la escritura, posicionado bajo la protección de la autoridad, la Iglesia en el caso de Sor Juana. Eludir la censura era eludir la taxonomía, en base a la superposición de distintos discursos,

⁶⁴ Un modelo legible, para la época, era la poesía de Luis de Góngora y Argote (Moraña, 1998: 37-8)

⁶⁵ Tomo la idea de “carnaval” de Mijail Bajtin, en “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento” (Alianza Editorial, Madrid, 1989), en tanto parodia y risa, opuesta a la fiesta oficial, capaz de sacar a los participantes del orden habitual de las cosas. El carnaval es “(...)la segunda vida del pueblo(...)” (14), en la que “(...) todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.”(15).

⁶⁶ Ver, por ejemplo, el uso del género de “los villancicos” de sor Juana, dentro del cual introduce las voces marginales de la sociedad de la época, construyendo la subjetividad marginal como inherentemente participe de la sociedad colonial. Es de notar, también, la configuración del destinatario que se da en la poética de sor Juana, operación retórica en que el hablante invierte los roles con el receptor, la autoridad, cuestionando su representatividad (Moraña, 1998:65-78)

texturas, que conforman la obra. Podría decirse que configura *heterotopías*⁶⁷, espacios discursivos de alteridad que toda sociedad produce, como “(...) un espacio de ilusión que denuncie como más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos al interior de los cuales la vida humana está aprisionada (...)”⁶⁸

2.4.- Neobarroco: el segmento irrecuperable

En el ensayo titulado “El Barroco y el Neobarroco” (1987), Severo Sarduy caracteriza la operatoria del Barroco con el objetivo de aplicarla a la descripción del “arte latinoamericano actual” (1988: 168), de lo que se sigue que el Neo-Barroco es una reposición discursiva de las características del Barroco⁶⁹. Establece una analogía entre el quiebre presentado por la imagen de universo que develó la ciencia en esa época, y la que ha revelado a principios de la nuestra la irrupción de la teoría del Big Bang⁷⁰. La analogía comprende también el posicionamiento de la propia teoría en el panorama de las ciencias. Concurren, además, algunas constantes pertinentes, como la pulsión hacia la unificación (Sarduy, 1987: 21 y siguientes), ya descrita, por ejemplo, en Vico y Pascal, y ahora similarizada a los intentos de Einstein y la ciencia moderna por formular una imagen totalitaria del universo y poner en relación todas las fuerzas que lo componen. En contraposición, los desplazamientos del lenguaje, sus fuerzas desintegradoras. La ciencia tiende a producir modelos explicativos del universo a través de metáforas, *maquetas* según Sarduy, que si bien no despejan las incógnitas que plantea el modelo, permiten

⁶⁷ “(...) suertes de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales que es posible encontrar al interior de una cultura, están, a la vez, representados, contestados e invertidos; suertes de lugares que están fuera de todos los lugares, no obstante que sean efectivamente localizables. Esos lugares, dado que son absolutamente otros que los sitios que reflejan y de los que hablan, yo los llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías (...)” FOUCAULT, Michel. Utopías y Heterotopías. *Licantropía* (3): 30-5. 1994.

⁶⁸ Atraigo también la siguiente descripción: “(...) Las *utopías* consuelan: pues si no tienen lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aún si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque nombran los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente a otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (Como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.” (Foucault, 1999: 3) Los destacados en negrita son míos.

⁶⁹ También Omar Calabrese habla de una “Era Neobarroca”, desde una perspectiva teórica que asume la tarea de explicar el gusto en términos epocales, como a valorización que de un gusto sobre estructuras subyacentes para cada sociedad. CALABRESE, Omar. La era Neobarroca. 3.º Edición. Cátedra, Madrid, 1999.

⁷⁰ SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987. P. 30.

manipular su imagen, presentarla a la imaginación (1987:32). Vimos, con respecto a la racionalidad barroca, que la metáfora pone en funcionamiento un mecanismo especular de extrañamiento: a través de ella el hombre tanto contempla como se contempla observando. La diferencia entre Barroco y Neobarroco, como categóricamente la plantea Sarduy, pasa por una *Retombée* en que la imagen especular no se diferencia del original, de modo que no sólo se niega una jerarquía, sino que esta desaparece como posibilidad. Hay una discontinuidad, una sección irrecuperable, entre el origen y las formas que lo sucedieron (1987: 39-40). Las formas Neobarrocas sugieren tal origen, pero impiden traducirlo: "(...) el barroco contemporáneo carece de un suelo homogéneo donde montar el entretejido de sus minas (...)" ⁷¹ . La imagen de un universo en expansión no es explicable por ninguna maqueta: ellas constituyen máscaras, antiguas metáforas solidificadas.

Buscar los rasgos neobarrocos de una obra es descubrir los reflejos de aquel universo en expansión. Es decir, postular una verosimilitud entre el orden perdido del universo (sus primeros instantes) y el desorden actual.

⁷¹ PERLONGHER, Nestor. Neobarroco y Neobarroso (Prólogo). En ECHEVARREN, R., KOZER, J. y SEFAMÍ, J. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México, 1996. p. 25.

3.- Modelo de lectura Neobarroco: el hipertexto

Concebir un modelo desde el Neobarroco es una pretensión conciente de sus límites: “Los modelos, por supuesto, ayudan a concebir el cosmos, pero demuestran también que no hay modelización absoluta, que todos son relativos (...) a lo que deben modelar, y aún a sus propias historias. (...)” (Sarduy, 1987: 34) Situada la obra neobarroca hacia los “límites del pensamiento”, no hay fórmula segura que permita “seguir los mecanismos de su producción”(1987: 41). En este caso, será quizás probar la vitalidad de una metáfora sobre el conocimiento. Afiliamos la idea de la “red” a la poética barroca, bajo las formas de elipsis, metáfora, pliegue, mapa y navegación, además de la angular idea de ‘imagen’. Desde el neobarroco, la ‘red’ se clarifica. A las propuestas de Sarduy, agregaremos las proposiciones de Lezama : “(...) Pues es innegable que entre la jarra y la varilla de márfil, existe una red de imágenes, participadas por el poeta cuando la concibe dentro de una *coordinada de irradiaciones* (...)”⁷². Red que se construye sobre la metáfora, pues “En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes en un parecido...(...)”(Lezama, : 157). Añadiremos que dicho sistema es *rizomático*⁷³ : cualquier punto puede ser conectado con otro, desarticula jerarquías en tanto este agenciamiento no respeta diferencias de estratificaciones ni codificaciones; un rizoma interrumpido traza líneas de fuga: territorialización, desterritorialización y

⁷² LEZAMA LIMA, José. Las imágenes posibles. En su: Analecta del Reloj. Orígenes, la Habana, 1953. p. 179.

reterritorialización, proceso similar al pliegue barroco, configuran un devenir que no es imitación, sino apropiación de códigos. Las imágenes del rizoma con las que sintetizaré todo lo anterior, son 'antigenealogía' y el 'mapa'. (Deleuze, 1997: 17-29), este último en tanto, a diferencia del 'calco' (imitación o reproducción), es *performativo*. Configura sistemas de múltiples entradas, abiertos, adaptables, desmontables. Una cartografía de lo móvil, como se requería más arriba.

3.1.- La noción de hipertexto: cuadernos de navegación

La definición de *hipertexto* que se utilizará aquí será la siguiente: "Un hipertexto es un programa computerizado que vincula cada *nudo* o elemento de su repertorio a través de una multiplicidad de remisiones internas, a otros muchos nudos (...)" ⁷⁴, en evidente consonancia a la noción operativa que dimos de sistema rizomático. Ahora bien, con *hipertexto*, también se postula una especie de mapa perfectible (Caruman, 1995: 121), metafóricamente señalado como un programa computacional que organiza y procesa la información, para cuya revisión no hay sólo un camino posible. ⁷⁵

Siguiendo estas bases, plantearemos la 'navegación' como el recorrido de alguna o varias lecturas posibles. Es en este punto en el cual comenzará el análisis de la obra, explicitado en determinadas *lexias* que serán consideradas como entradas interconectadas, con la obvia observación de que el propio título de los CdN está en consonancia con el modelo propuesto ⁷⁶. Esta concordancia inicial es metáfora de la red que se despliega.

3.1.1 -*Navegación, deriva y cartografía*: La principal referencia en este punto son las cartas náuticas. El título del díptico da un claro indicio en ese aspecto, y en efecto, a grosso modo, son el modelo del hipertexto sobre el cual se construye toda la narración

⁷³ "(...)El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya ni siquiera puede hacer de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo ha devenido en caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos- raicilla en lugar de cosmos-raiz.(...) Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone(...) Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma.(...)" DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. Rizoma (Introducción). Pre-textos, Valencia, 1997. pp. 15-16.

⁷⁴ ECO, Humberto. La búsqueda de la lengua perfecta. Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993. p. 218.

⁷⁵ "El hipertexto es, entonces, una estructura representacional de información adscrita a un concepto geométrico no euclidiano. La información en el puede ser revisada desde varias líneas de lectura posibles, tantas como redes se desprenden de los nudos o focos en los que la información ha sido estructurada.(...)" (Caruman, 1995: 124-5)

⁷⁶ Para las citas, se utilizará el siguiente método: Abreviación (VeMR o HhOC) seguido del número de página.

que organiza otros modelos de escritura también presentes, que proliferan en los referentes literarios que participan de la constitución del texto. Intertextos, en este caso, citas y ecos del *Quijote*⁷⁷, *Tristram Shandy*⁷⁸ y *Gargantúa y Pantagruel*⁷⁹, por ejemplo en la persistencia de la palabra “quimera”, rastreable en estos tres textos, referencias que el lector debe actualizar. Otra referencia que cruza constantemente el texto es la poesía de Cesar Vallejo, fundamental también como arquetipo: el intelectual latinoamericano que se embarca a París, arquetipo que constituye también el modelo a imitar de Martín Romaña (y si nos remitiéramos a un modelo de lectura meramente biográfico, diríamos también: Alfredo Bryce), y la múltiple presencia o cita de otros escritores latinoamericanos también apunta en ese sentido (Asturias, García Márquez, Ribeyro, Bryce). Este movimiento es también el de una subjetividad omnívora que se manifiesta desde los márgenes: el texto puede considerarse un movimiento de desterritorialización y reterritorialización⁸⁰, en tanto se presenta figurativamente emplazamiento de una subjetividad desde la marginalidad en una cultura que, en tiempos pasados, era el mayor centro de prestigio intelectual a nivel global. Latinoamericanización obsesiva, el texto alza también un mapa humano que devela, en París, un panorama pintoresco: latinos preparando revoluciones en América, un Filósofo peruano que se burla de su maestro, Heidegger (“Creo que ya te he contado que su hermano es empleado bancario, aficionado al fútbol y algo así como cien veces más inteligente, entretenido y simpático que mi genial maestro” (VeMR, 405)), grupos de artistas latinos moviéndose en caravana por Europa, médicos renombrados, etc. Y el propio Martín Romaña como individuo ya no bifronte, sino multifronte: habla varios idiomas y maneja a la perfección muchos códigos, llegando a poner en evidencia, en su lengua nativa, el mal manejo idiomático, cuando no planteándose dialógicamente de igual a igual (HhOC, 221), evidenciando las fallas de los modelos teóricos, ejerciendo la crítica.

Todas las secuencias de la obra se construirán, entonces, en base a movimientos que se articulan sobre la idea de un mapa mental que entrega ciertas coordenadas de navegación; movimientos que pueden ser aciertos o desaciertos, encuentros o desencuentros. En suma, desplazamiento o quietud. La continuidad entre escenas no se define como secuencia temporal, a pesar de que el protagonista enuncia muchas veces

⁷⁷ Los subtítulos de VeMR, capítulo *HEMIGWAY, DON QUIJOTE Y EL CHULI*, reescritura de las aventuras del Quijote en la venta..

⁷⁸ La frase: “Pienso...pienso, mi adorada Octavia, que tal vez sería mejor empezar este capítulo en el siguiente capítulo.(...)” es un evidente intertexto de *Tristram Shandy*.

⁷⁹ Dos momentos en especial: uno menos explícito, que es la fiesta de Rolland (VeMR, 139), y el otro más explícito que es la visión de Catalina L’Enorme: “Yo pensé en Rabelais, Gargantúa y Pantagruel y cosas por el estilo”.(HhOC, 308). También la exageración, presente desde en el título de uno de los textos, es un rasgo que se podría suponerse pantagruélico.

⁸⁰ En ese sentido, puede considerársela Literatura menor: “ Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato, el dispositivo colectivo de la enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor* Ediciones Era S.A., México, 1972. p. 30.

su preocupación por mantener una cronología. Por ejemplo: “¿Qué hago Leopoldo? Leopoldo me había respondido hace meses: terminarás quedándote con el símbolo del pijama, Martín.” (HhOC, 219) O las frecuentes irrupciones de Octavia en VeMR: “En realidad, de quien hablaré mucho, a pesar de que las apariciones milagrosas de Octavia de Cádiz pueden por momento inquietar (a mí, desde luego, me inquietaron muchísimo)(...)” (VeMR, 14) El mecanismo fundamental lo constituye el desplazamiento del sujeto, por todos los planos: físico, literario, amoroso. Por ejemplo, mientras Martín atraviesa el canal de Panamá, en su primera travesía, el barco naufraga, muy lentamente, constituyéndose en hito tanto para la historia narrada como para la historia de nuestra lectura: “(...) yo, Martín Romaña, era el primer náufrago en la historia del itismo y del tajo histórico- imperialista . (...)”(VeMR, 24), naufragio asimilado a la escritura: “Llevaba casi un año hundiéndome en él [el cuaderno azul], dejándome literalmente naufragar *blue blue blue*, y las únicas frases que me importaban eran aquellas que anunciaban categóricamente que no volvería jamás al sur de ninguna parte” (VeMR). Hay un intento de fijación de coordenadas en la segunda vez que se establece Martín en París, mediado por formas legales que señalan estabilidad: un contrato, que se convertirá en el primer marco discursivo que asumiremos para el sujeto, la propiedad privada: “Yo jamás entenderé en que consiste la propiedad privada. No sé, realmente, pero tiene una manera de estar en contra de mí (...)” (HhOC, 31). La firma del contrato está regida por normas rituales, que se desarrollan de manera continuada. En ellas el individuo debe colaborar explícitamente asegurar un sentido a través de sobreentendidos. Lo hace así Martín, comprometiéndose a llevar normas de comportamiento que señalaban la fijeza drásticamente: prohibición de tener hijos, reducción del espacio habitable, habitar muy burguesamente (HhOC, 37). Sin embargo, termina subvirtiendo el rito de la siguiente manera: “No, no puedo seguir ocultándoles que me encerré en el ascensor, en ese mismo piso en que vivían los Forestier, que me abrí la bragueta y que a punta de sobarme el pene logré una erección bastante aceptable(...) Luego pegué una carrerita hasta la puerta de la señora cuyo departamento iba a cuidar, a partir de la semana próxima, le bendije la casa con tres golpes de pene en la cerradura(...)”(HhOC, 43). En tanto protagonista, los lugares discursivos que determinan a la obra serán modificados por su movimiento, ya sea imaginario o físico. El desplazamiento se convierte en performativo de mundo en la medida en que modifica o configura su aparecer: esto es, le asigna una materialidad expresiva. En HhOC, el sentido se configura a través de una doble conjunción: desplazamiento del sujeto y desplazamiento de su objeto de deseo. Martín viaja por el mundo hablando sobre Octavia, la cual a su vez se desplaza, pero sin más objetivo que el desplazamiento mismo.

-El autor como lector ⁸¹ : Martín Romaña, es un escritor en poses de su realización. Su actividad primordial, sin embargo, es la de lector, categoría que reclama para sí. Más aún, Lector hispanoamericano: Se presenta así a Miguel Ángel Asturias durante una

⁸¹ “(...) decía Barthes, en una entrevista que le hiciera Stephen Heath “[...] lo que traté de iniciar en s/Z es una identificación de las nociones de escritura y lectura: quise ‘aplastarlas’ una contra la otra. No soy el único, es un tema que circula en toda la vanguardia actual. Una vez más, el problema no es pasar de la escritura a la lectura, o de la literatura a la lectura, o del autor al lector; el problema, como ya se ha dicho, es un problema de cambio de objeto, de cambio de nivel de la percepción: la escritura y la lectura deben concebirse, trabajarse, definirse, redefinirse ambas juntas.” (Block de Behar, 1984: 40)

conferencia que éste da en la Universidad en que trabaja: “Me llamo Martín Romaña, don Miguel Ángel, y soy peruano y soy lector”(HhOC, 60). La categoría de lector obedece a una jerarquía, de la que se entera cuando pide que le expliquen de qué se trata: “Es todo lo contrario del jefe, Martín” (HhOC, 47), y más adelante, frente a un grupo de profesores: “Bueno, pero yo soy lector, en cambio ustedes si tienen pedigrí”, a lo que le responden “Jerarquía”(HhOC, 50). Se plantea, entonces, como un lector que escribe, realización que es el texto al que el lector “(...) Y permítaseme, por favor, considerarme ya miembro del gremio este de la fatídica soledad ante la página en blanco, porque acabo de terminar con mi cuaderno azul (...) Le he dado el título de La vida exagerada de Martín Romaña” (HhOC, 17), situación que encuentra su doble precisamente al principio del cuaderno azul: “Mi nombre es Martín Romaña y esta es la historia de mi crisis positiva. Y la historia también de mi cuaderno azul. Y la historia además de cómo necesité de un cuaderno rojo para continuar mi cuaderno azul.(...)” (VeMR, 13). Así, la mediación entre escritura y recepción aparece, primeramente, representada por la figura del autor (ficcional), además de protagonista ⁸². El desplazamiento de la figura del autor hacia la del receptor comienza por un extrañamiento, un desplazamiento de lateralización del narrador con respecto a lo narrado, asumiéndose como actor secundario de su propio drama. Desplazamiento que no sólo deja el espacio para la recepción activa, sino que pone en juego la “biblioteca imaginaria” ⁸³ que contiene el lector en su memoria: el discurso autorial se constituye en máscara, reflejo de una “obsesión” ⁸⁴ que el autor ha exorcizado, dejando al lector frente a ese reflejo sin origen, una “repuesta sin pregunta”, en tanto la catarsis del autor es sólo válida para él, irrecuperable para la “otredad lectora” (Caruman, 1995:131-2). Según esto, el texto será legible en tanto el lector se reconozca en él; habilita una lectura en tanto se-lector (Block de Behar, 1984: 71) que configura la obra. La competencia lectora del receptor se enfrenta al texto y sus posibilidades bajo una dinámica del deber y el poder: la única opción, quizás el único imperativo de la lectura, es elegir algo, y por otra parte, la elección puede ser ineficaz.(1984: Ibid). El caso de Martín Romaña como lector se plantea de la siguiente manera:

“(...) Y una noche, leyendo Historia personal de Francia, de François George, me

⁸² “Suponiéndole, en contrapartida, la condición de *productor*, el personaje principal (novelista o artista las más de las veces) aparecerá embarcado en una obra cuya elaboración permitirá que se tematice la relación entre <<vida>> (relato portador) y <<arte>> (*mise en abyme*), y también que la relación sea tratada de conformidad con una ideología *expresiva* (donde se traza cierta conformidad entre una existencia y una creación dadas) o *productiva* (donde el Arte somete a metamorfosis lo vivido narrado por el relato-marco, o lo muestra, como sucede al final de *Sixtine*, ya sometido a metamorfosis por la producción.” DÄLLENBACH, Lucien. El relato especular. Visor, Madrid, 1991. pp. 100-1.

⁸³ “(...) un lugar- otro no lugar- en el cual se encuentran y relacionan los libros que el lector llegó a conocer (primera inclusión), los que pudo hojear o leer (segunda), los diferentes modos de lectura según los cuales encara esos libros el lector (...) (tercera); lo que de todos esos libros va quedando.” (Block de Behar, 1984: 69).

⁸⁴ “De algún modo todavía inexplicable, la literatura hispanoamericana –y quizás toda la literatura contemporánea – se ha convertido en el gran espacio de la conciencia de los autores, se ha “teatralizado” el ser escritural del autor, tanto en sus obsesiones, manías, fobias, deseos, fantasías, como en el acto mismo de creación de la escritura, y por ende, de las obsesiones que lo acosan.”(Caruman, 1995: 132)

encontré nada menos que con la siguiente frasecita: Qué hacer cuando se es poeta y el ideal le juega a uno la mala pasada de sustituirse a la realidad; cuando el ideal es lo suficientemente perverso como para presentarse a uno al alcance de la mano, como si se tratara de un utensilio...Cerré el libro despacito, para no arrojarlo por la ventana y romper el vidrio porque la ventana estaba cerrada, y despacito, también, me dije, al mismo tiempo, la cagada, Martín Romaña, Octavia de Cádiz no era real, era un ideal, fue una quimera. Otros, Martín Romaña, se ganan la lotería, tú en cambio te ganaste el gordo de la vida, la quimera, nada menos que la quimera, Martín Romaña. Despacito, también, llamé a un médico y estuve un mes sin fumar. Pero nada ni nadie podía con mi taquicardia galopante. Y, a la vez, moría porque no moría (...) (HhBO, 450) (...)Stop, le dije en su idioma, porque mi vista acababa de detenerse en un volumen empastado de cuero verde y oro de oro, debido a lo exacto que era a los demás. Lo saqué de la estantería, ya que también yo sé hacer las cosas como quien no quiere la cosa, y era nada menos que Historia personal de Francia, mi querido Watson. Busqué y encontré la página que me había matado en Lima, la de Alberto, el sapo anterior, pero Octavia intervino arrancándome violentamente la página subrayada de las manos. Troppo tardi. Porque lo entendí toditito, desde el primer día, desde el primer instante: también yo era el quimero de Octavia. Y entonces ella lo supo todo también.” (HhBO, 458)

3.1.3 -*Intelectual de medias tintas, artista artístico*: la relación de Inés y Martín en París estará mediada por las problemáticas entre sujeto creador e ideología.⁸⁵ Un comienzo abrupto: Martín entra a una iglesia a preguntarle a un cura si ya había empezado la misa del día (Inés, todavía católica era la parte interesada):

“(...) El curita se cagó en la noticia, y empezó a meterme mano como Dios manda, nada menos que ante la vista y paciencia de mi novia. Yo, entre que quería sacarle una misa más para Inés, y entre que siempre me he defendido mal de estas cosas, lo dejé entretenerse un ratito con su affaire sentimental, pero de pronto vino Inés, subió las gradas que llevaban al lugar del sacrilegio, y le metió al cura una de esas cachetadas filosóficas y justicieras con las que a veces se pone punto final a toda una etapa de la vida. (...)” (VeMR, 113)

Después de eso, Inés decidió iniciar su vida sexual (era virgen) e instrucción política (lectura del *Capital*) (VeMR, 114)⁸⁶. Dentro de la orgánica del grupo con que Inés Y Martín se acrecan a la militancia, había un director de lecturas que “solía quedarse entrampado con alguna frase de Marx o Lenin”. Martín, o Víctor Hugo según el seudónimo que había elegido, no dejaba avanzar las lecturas mientras no se resolviera aquella duda. Desde ahí empezó a ganarse el epíteto de “intelectual que dudaba y dudaba”, boicoteando el camino al poder. (VeMR, 125). Más tarde, durante la revuelta de

⁸⁵ “Como criatura de lenguaje, el escritor siempre está atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas) en la que solamente es un juguete puesto en el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico). Por el simple efecto de la polisemia (estado rudimentario de la escritura) el compromiso combativo de una palabra literaria es, desde su origen, dudoso. El escritor está siempre sobre el trabajo ciego de los sistemas a la deriva; es un comodín (...) necesario para el sentido mismo (para el combate) pero en sí mismo privado de sentido fijo (...)” (Barthes, 1977: 56)

⁸⁶ Ciertamente, podemos ver en esta conjunción una imagen similar a las del neoplatonismo, una política de los cuerpos.

Mayo del 68, Inés le impondrá el mismo epíteto (en vista de que estaba escribiendo una novela, aún cuando esta era encargo del grupo): “¡Yo me largo, Martín! ¡Yo no puedo vivir con un intelectual de medias tintas!” (VeMR, 316). Se reanuda esta percepción cuando ya Martín es contratado como profesor en la universidad de Vincennes: “Ustedes los intelectuales, dudando siempre”, le dice una ex alumna de Nanterre. Ella lo invita a su casa: “Fui sin preguntar nada, y resultó que su casa quedaba por donde el diablo perdió el poncho, ni recuerdo donde quedaba ese suburbio triste y oscuro. Sólo recuerdo que nunca me amaron tanto y que nunca me mandaron a la mierda tan rápido como aquella vez. (...)” (HhOC, 265) La habitación escenario sólo contaba con una vela, y esta se apagó. Martín debía debutar como profesor en pocas horas, y todavía estaba ebrio (habían bebido). Tal situación establece un marco de diferenciación que cobrará sentido en la escena siguiente como desarticulación de la ritualización con que se accede a una posición dentro de una jerarquía: el profesor deviene en antiprofesor: “Me vestí como pude y con lo que pude, y aparecí en Vincennes completamente borracho, con una estrechísima blusa blanca, un calcetín verde que era mío, otro rojo que era de Josette, y un buen cuarto de hora de atraso (...)”, terminando por desplomarse luego de la presentación oficial como profesor.(HhOC). En otro extremo, a la vez cercano, está la distinción de Octavia: “Martín no sólo es un artista como ustedes (...) Martín es el único artista artístico que he conocido en mi vida.”(HhOC, 129) La distancia que queda entre ambas categorías, en realidad mínima, está constituida por un núcleo semántico: la escritura negada. Así, tenemos a un Martín en VeMR que comienza a escribir bajo las premuras de la propaganda política, la palabra comprometida con la realidad. Una novela sobre sindicatos pesqueros, luego de arrojar a la basura un libro de cuentos en el que había estado trabajando (VeMR, 130). Desconociendo el mundo que le tocaba narrar, se apropiaba de los personajes circundantes a su piso de modo que es inevitable la confusión de planos, y siendo así, las incoherencias del modelo son imposibles de contener (la escritura y la lectura se vuelven ilegibles):

“(...) Y nunca les conté a las tres bellezas que eran ellos los que había convertido en pescadores sindicalizados en el mar de mi país, antes de la revolución. No me atreví, la verdad, porque con el tiempo fui comprendiendo que para ellos la revolución empezó el glorioso día en que abrieron, por primera vez, una cuenta de ahorro en Francia y en francés.”(VeMR, 134).

Un problema que se ciñe, también, a la recepción:

“(...) Esta novela está destinada a un pueblo mayoritariamente analfabeto...un pueblo que sólo sabrá leer y escribir después de la revolución...En fin, digámoslo claramente, mi novela está destinada a colaborar con gente que no la puede leer. Si está destinada a colaborar en la lucha de un pueblo que sólo podrá leerla después de la revolución, ¿para qué sirve mi libro ahora y para qué servirá después?”(...)(VeMR, 221)

También al “artista artístico” le está negada la escritura hasta cierto punto. Octavia le regala a Martín un bolígrafo de oro: “(...) inmediatamente traté de escribir Octavia de Cádiz sobre un trozo de papel, pero que fallaba y fallaba hasta que nos dio risa el chasco (...)”(HhOC, 77). No escribió, aún cuando le cambiaron la carga. Sólo accedió a la escritura en vísperas de una revelación: fue cuando Martín le reveló a Octavia su pasado con Inés (culpable de su depresión). Es una producción intermitente. El bolígrafo seguía

fallando, pero lo continuaba ocupando por varias razones, de las cuales transcribo dos: “para hacerles justicia a la realidad y la ficción”; “porque es desesperada la lucha de un hombre que tiene que recuperar el humor con una historia tan triste como esta.”(HhOC, 82) Acotación: el bolígrafo es el mismo con que se escribe el texto; tautología: el texto fue finalmente terminado porque constituye en sí una revelación, de otro modo no existiría. Pero constituye el ocultamiento de algo a menudo indescifrable, puesto que el trazo de las recodificaciones no deja vestigios o huellas⁸⁷. También: la mano que empuña el bolígrafo es un artificio, cuyo índice ha debido ser bloqueado, luego de un gesto a lo Van Gogh, para que Martín pueda escribir en el futuro, si le place (HhOC, 324-8) El final de la novela, por último, oscila entre la revelación y el compromiso: tomaremos la primera opción. Un sorprendente epílogo en que Martín queda convertido en el artista cortesano de Octavia y su nuevo esposo, enfocado al relato de sí mismo, su historia. Afectado de taquicardia, encuentra la imagen que lo replica en un sapo, un animal que “latía” mejor que él, pues latía por pecho y espalda, a cuya vista se tranquilizaba (También tiene un origen quimérico: lo descubrió leyendo *El tesoro de la juventud* (HhOC, 451)); había escrito y reescrito siempre bajo la tutela especular de Albertino (Se llamaba así el sapo), aún cuando lo auscultaba el médico. Le atravesó el corazón con una aguja, matando la imagen que lo mantenía vivo y su muerte coincidió con la última revelación para Octavia: “La última alegría de mi vida fue que ella lo entendiera todo. No saben ustedes el ataque de celos que le dio al ver que me moría por ella aún y aún (...) ya sólo me quedó tiempo para la fenomenal y atroz carcajada que me tenía reservada la verdad verdadera, por fin.(...)” (HhOC, 463). Podemos conjeturar que la muerte es un regreso a la imagen⁸⁸, coincidente con el fin de la escritura; parodia, en su continuación, de otros modelos de escritura. Trascendencia modelada más bien como venganza⁸⁹.

3.1.4 -*La explosión muda, resignificación paródica del lenguaje*: Durante mayo del 68, Martín decide salir en busca de Inés. El acontecimiento estalla mientras se ocupaba en escribir una novela por encargo; acontecimiento perdido, se entera de él sólo por ausencia de Inés. La protesta en las calles, según la capta Martín, es expresión de un nuevo espíritu; concluye que aquella expresión requiere de un lenguaje nuevo, que también sería el lenguaje que conjuraría la reaparición de Inés: tal como se le va presentando a la imaginación, cree encontrar algo:

“(...) una doble fila de muchachos salvajes, con lindas pelucas sucias y llenecitos de ademanes contraculturales. Para ellos, y cómo gozaba yo aprendiendo tanto de ellos, la palabra debía ser parte del discurso dominante, abajo la palabra, no sólo hay que sexualizar la vida, hay que gestualizar también el cuerpo, el cuerpo

⁸⁷ En ese sentido, tanto rizoma como simulacro: “(No hay forma que que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espaci, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte.” (Sarduy, 1987: 55)

⁸⁸ Ver nota

⁸⁹ “(...) Sólo sobreviven los sistemas (las ficciones, las hablas) suficientemente creadoras para producir una última figura, aquella que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético, especie de torniquete que permite simultáneamente comprobar, explicar, condenar, vomitar, recuperar al enemigo, en una palabra: *hacerle pagar*.(...)” (Barthes, 1977: 48)

tiene que encontrar su expresión, su lenguaje, algo que destruya para siempre el discurso-carga cultural y rechaze toda tentativa de diálogo por parte del Gobierno, abajo el Gobierno, el gesto al poder. Sí, sí, empecé a gesticular yo, rodeado de estos muchachos puro gesto y sonido nuevo, porque emitían todo tipo de sonido los muchachos (...) nada de poemitas ni de frases culturales, ni siquiera pensadas, mucho menos sentidas, gesto y puro sonido como estos muchachos que siguen al líder que no es líder sino un gesticulante más que nos está llevando directo al presente, al poder de la imaginación y el gesto(...) tú, como ellos, gesto y sonido, lenguaje anti-poder con el que no se dominará ni se le sacará plusvalía a nadie(...) nada de Troya, eso es cultura y este asunto es profundamente anticultural porque Malraux es cultura y Malraux es poder (...) ya vas a ver qué bien suena su nuevo discurso que no es discurso porque hay que inventarlo todo de nuevo y porque hay que reinventar el amor, aunque esa sea otra alusión cultural, Martín Romaña, no, no lo es, porque Rimbaud está perdonado y la frase es suya (...)” (VeMR, 320-2)

Alguien le aclara que los jóvenes son de una escuela de sordomudos, no obstante lo cual Martín no se detiene “(...) nadie me oyó cuando gesticulé con sonido de sordomudo y temblando íntegro: ¡La religión para los ricos, el opio para el pueblo!” (VeMR, 322). Resonancias escriturales que parodizan, a la vez, la unidad mítica del lenguaje, su consonancia con el mundo que intenta representar. Lenguaje que desarticula toda fábula, podemos centrar el gesto mudo como una nueva metáfora del extrañamiento. La persistencia descriptiva creada en torno al gesto se renueva en base al siguiente significado oculto: el lenguaje es incapaz de convocar una imagen del universo; parodia y proliferación⁹⁰ simultáneas, que revelan una obsesión sobre el origen y la representatividad de la palabra; la expresión natural se sustituye por una codificación artificial. Situación que también encontramos en la primera incursión de Martín como profesor: genera desconcierto tanto en alumnos y profesores pues lleva las clases grabadas sin pronunciar jamás una palabra, limitándose a controlar la grabadora y protegido tras unos enormes lentes oscuros (HhOC, 51). Sus exposiciones versaban sobre la realidad peruana. El artificio es una protección: “(...) no bien empecé a preparar mis clases comprendí que jamás lograría contarles a mis alumnos toda esa miseria campesina, todas esas barriadas, todos esos golpes de estado, toda esa dependencia norteamericana, sin estallar en llanto o algo por el estilo” (HhOC, 51). El discurso asume una funcionalidad maquínica, un devenir objeto del hombre (rizomático): STOP, START se vuelven funciones orgánicas (en el sentido corriente del término). Las clases grabadas, de “extrema izquierda” según la percepción de algunos alumnos, levantan discrepancias:

“(...) Cual no sería mi sorpresa cuando la chica más linda de la clase me gritó STOP (...) STOP- la callé yo, para gran sorpresa de todo el mundo, porque monsieur Romaña jamás había pronunciado una palabra durante sus clases. Y, aprovechando el desconcierto general, procedí también a quitarme por primera vez los anteojos negros, en vista de que el asunto parecía ser cara a

⁹⁰ Parodia en el sentido en que deja leer en *filigrana* (Sarduy, 1988: 175) una concepción anterior sobre el lenguaje literario, como palabra comprometida con la realidad, y proliferación en tanto obliteración de un significante a través de una cadena de significantes, lo que configura una lectura radial (1988: 170-1)

cara.”(HhOC, 52)

Luego otro gesto dilatorio y mecánico, ante el asombro de los alumnos: “¡Dice el doctor Llobera que le repita a usted STOP!”⁹¹. El diálogo que sigue, posibilitado por la acción teatral del profesor, está compuesto en base a una retórica de la inversión: “(...) no empecemos con un Mayo del 68, por favor. Fíjese usted que sería un Mayo del 68 al revés”; inversión que apunta a la seducción del auditorio, realizada cuando introduce su historia personal en la narración⁹². Obtiene entonces el permiso, votado democráticamente, para encender nuevamente la grabadora. El efecto es un nuevo rechazo por parte de un sector de los alumnos: “¡Borre usted ese casete inmediatamente!”, a lo que responde “Por más que usted y yo borremos un millón de veces ese casete, jamás lograremos borrar la realidad peruana...(...)” (HhOC, 55-7) Del discurso grabado contrapuesto al discurso hablado, nace un desborde paradójico, metafórico en sí, o mas bien alegórico, que atrae un campo semántico sobre un referente obliterado (la realidad peruana, de la que al menos una de las partes va a ser siempre conflictiva en tal auditorio), imposible de significar a través de usos regulares del lenguaje, aún poéticos (Realidad borrada).

3.1.5 -*El origen, el fracaso*: el desplazamiento de la voz autorial procede de la inestabilidad de la narración con respecto al objeto narrado: “Cabe advertir, también, que el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia, y que lo que intento llevar a cabo, con modestia aparte, mucha ilusión y justicia redistributiva, un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo *a ver que ha pasado aquí*.”(VeMR, 13), reconstrucción que se despliega como método en una nota al pie en HhOC, bajo el título de: “Nota a los pies de Octavia y de página por un Martín Romaña imaginario e imaginativo o el día en que cerraron la sopa china”, a lo que sigue:

“Este diálogo es fruto de una elaboradísima reconstrucción histórica. Gran parte de él está basado en las miradas que le pegaba Octavia a la eternidad y e alguna que otra mirada que le pegó a Martín romaña en momentos en que, por decirlo de alguna manera, estuvo a punto de dar de sí. /... Hemos utilizado asimismo todo tipo de reacciones de Octavia a los comentarios acerca de la diversión de sus piernas que le hiciera Martín Romaña, con anterioridad y posterioridad a lo que el insistió en llamar siempre <<el accidente ja ja>>. Hemos recurrido, igualmente, a fotografías de Octavia, a sus silencios, a las partes de sus cartas escritas entre líneas(...) Dos fuentes valiosísimas han sido también las palabras o trozos de palabras pronunciadas por Octavia, que, con gran cuatela, fueron cotejadas con las obras completas de Freud (Eros y Tánatos y La interpretación de los sueños, en particular), y la gran cantidad de verdades que, queriéndolo o no, dejó escapar Martín Romaña en la época en que hablaba de Octavia de Cádiz. Hemos tratado de consultar con la mayor cantidad de personas, entre las que lo escucharon, pero en este esfuerzo nos vimos limitados por el costo que habría significado recorrer todos los itinerarios por los que Martín Romaña fue haciendo camino al

⁹¹ El doctor Llobera es el siquiatra que atiende a Martín debido al estado en que quedó luego de que Inés lo dejara. (Ver VeMR)

⁹² Martín proviene de la oligarquía peruana: desde ahí nace la narración que atrapa la atención de sus alumnos, pero también de su experiencia amorosa, sobre todo el abandono.

hablar".(HhOC, 241-2)

Son indicios de un objeto del que se habla, objeto incierto del que se espera el aparecer en el lenguaje, a partir de una reconstitución: lo significativo, en este caso, es que tal objeto es un diálogo que se espera plasmar tanto a través de otros diálogos como de codificaciones kinésicas (miradas, reacciones), y aún de silencios, ausencias. Se intenta interponer un camino tangible (en lo material del discurso), a aquel vacío de la historia. Por otra parte, hay otro lugar desde el que se puede empezar: el origen mítico de los Romaña, en Vera de Bidasoa, España, articulado además por una costumbre testamentaria, que comienza cuando el primer romaña llegado al Perú enuncia, ante de morir, una declaración que comienza: "No me acuerdo deber a nadie cosa alguna" y que en algún accidente se llega a reducir a un "no me acuerdo" (VeMR, 101) Ese viaje a España tenía por tanto la premisa de enfrentar a Martín a sus orígenes transcontinentales. Los relatos de familia lo convertían en "heredero". Finalmente, el cura del lugar le señala que no es el primer Romaña que Busca a los Romaña españoles, lo cual no es nada difícil, pues todos en el pueblo son Romaña (incluso el cura). Sin embargo, no pudo quedarse en el pueblo: lo confunden con un bandolero del lugar y, pese a todos los documentos que exhibe, no logra convencerlos de lo contrario; gracias al favor del cura, evita ser linchado (el pueblo "se lava las manos"). (VeMR, 102-8). El vacío supuesto por la dilación del origen (constituido por los relatos familiares que generan una expectativa a comprobar), se llena abruptamente por la negación, antigenealogía de la estirpe. La total desvinculación: "(...) regresar a las fuentes me parecía algo simbólico, sumamente romántico, y también una manera de tirarme en mi hondonada para revisar el cómo y el porqué de un fracaso amoroso, político, literario, humano, un fracaso total, en resumidas cuentas." (HhOC, 29)

5.- Conclusiones

La elaboración de un modelo para la lectura de los “Cuadernos de Navegación en un sillón Voltaire” consistió en un proceso gradual, que pretendió abarcar ordenadamente las siguientes categorías: sistema general de la literatura hispanoamericana del siglo XX, poética del barroco hispanoamericano, reposición de la poética barroca en el neo barroco, modelo de lectura inscrito en el neobarroco, aplicación del modelo a un texto. Dije en la introducción que toda la problemática y motivación de esta investigación nació de los conflictos que, por una circunstancia absolutamente material, la lectura de esta obra me había producido. La discusión de los resultados, por consiguiente, será un replanteamiento de ciertos aspectos de la lectura, que ciertamente tienen que ver con un eje que superpone y compara el modelo y el objeto, de manera que se pueda establecer, primeramente, su mutua adecuación.

- La noción de hipertexto es fundamental para entender el modo en que se dispone la obra, tanto como para realizar su lectura. De otro modo no se apreciaran aspectos esenciales que la acercan a una lectura contemporánea, acorde al desarrollo de otras áreas del conocimiento.

- El modelo mismo está profundamente ligado al modo en que se ha configurado la literatura hispanoamericana actual y sus mecanismos de producción. Es el motivo por el cual la trayectoria de esta investigación se sustenta en el Barroco europeo, y por sobre todo hispanoamericano, y el Neobarroco. En el primero, encontramos como antecedente un quiebre epistemológico que permitió revalorizar factores como: el aspecto material del lenguaje, la subjetividad de la interpretación, y aspectos productivos como: la

preponderancia de la metáfora, la imagen, estructuras abiertas que portan más de un código y que, por lo tanto, favorecen la multiplicidad de la interpretación; finalmente por su capacidad de interpretar y dar significado y presencia a nuevos referentes, nuevas subjetividades, en el seno mismo del sistema en donde se producen. En el segundo, porque constituye una reposición del Barroco para el siglo XX, ante el surgimiento de un paradigma tanto o más radicalmente distinto al anterior que en el primero, en tanto mina todo tipo de maqueta o modelo que intenta abordarlo.

-El modelo de hipertexto constituye una buena aproximación a la retombée del Neobarroco. Fundamentalmente porque se instaura como sistema de comprensión e interpretación capaz de producir una gran cantidad de lecturas legibles, sin que una excluya a las demás o se erija en regla de las demás, y además porque se puede acceder a él de diversas maneras, tantas como nodos de información maneje. Se entiende que, en base a estos principios, la causalidad acrónica es prácticamente una condición de la lectura.

-Ahora, con respecto a los CdN, debía sostenerse y demostrarse que se podía leer el texto a modo de un “eje nodal de una red que está configurada por otros textos” (Caruman, 1995: 134) que responden a características similares. A partir de ello se trabajó pensando en el texto como una red de relaciones, lo que es fácilmente observable por la gran cantidad de referencias cruzadas, intertextos, que el texto presenta, en distintos niveles.

-Sin embargo, la categoría que con mayor profusión se analizó aquí fue la de sujeto del discurso. La razón de esto es sencilla y muy visible: el personaje protagonista es un lector hispanoamericano que escribe el texto que se lee, y, mediante una serie de operaciones que podríamos llamar pliegues, despliegues y metáforas, o rizomas, desterritorializaciones, territorializaciones, reterritorializaciones, se produce un desplazamiento del polo autorial como polo de sentido, hacia la recepción como configuración de sentido y constitución de la obra.

- Otro aspecto fundamental es que la lectura, dentro de este modelo, se convierte en subversión y apropiación de lo legible. En esto se puede descubrir una gran semejanza entre lectura hipertextual y el Barroco Hispanoamericano, con la instalación en lo visible de la subjetividad criolla como portadora de un patrimonio cultural, histórico e identitario propio, desde una posición marginal. La instalación que lleva a cabo el protagonista de los CdN remite a un conflicto parecido, mas no sustancialmente el mismo: una instalación discursiva de un sujeto que clama por la pérdida de toda vinculación cierta a un origen seguro, y con eso, asume su justo- no permanente- lugar como crítico y productor de sentidos verosímiles.

Bibliografía

Del autor

BRYCE Echenique, Alfredo. La vida exagerada de Martín Romaña. 2ª Edición. Barcelona, PLAZA & JANES, 1990..

_____. Año. El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Buenos Aires, Bocket, 2005

Bibliografía general

BAJTIN, Mijail. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

BARTHES, Roland. El placer del texto y lección inaugural. 1977. Siglo XXI, México, 1996.

_____. La muerte del autor. En su El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós,

1987. pp. 65-71.
- _____ Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Editorial Monte Ávila, 1978.
- _____ S/Z. Siglo XXI Editores, México, 1992
- BENVENISTE, Emil. Problemas de lingüística general. Siglo Veintiuno, México, 1988.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. Una retórica del silencio. Siglo XXI, México, 1984.
- CARUMAN J., Sergio. La metáfora y la metonimia: la cognición como asignación de sentido. Monografía para optar al post – título de Diplomado en Discurso y Cognición, Programa de Estudios Cognitivos, Departamento de Literatura, 1995.
- CALABRESE, Omar. La era Neobarroca. 3.º Edición. Cátedra, Madrid, 1999.
- CASSIRER, Ernst. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento. Emecé, Buenos Aires, 1951.
- DÄLLENBACH, Lucien. El relato especular. Visor, Madrid, 1991.
- DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen Barcelona, Paidós, 1998.
- DELEUZE, Gilles. El pliegue. Paidós, Barcelona, 1989.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. Kafka: por una literatura menor Ediciones Era S.A., México, 1972.
- _____ Rizoma (Introducción). Pre-textos, Valencia, 1997.
- DERRIDA, Jacques La escritura y la diferencia. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- _____. El monolingüismo del otro o la prótesis del origen Bs. Aires, Ed. Manantial, 1997.
- DIJKT, T.A..Van.. “Parte III. Discurso.” En su: Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Barcelona, Gedisa, 2000. pp. 273-389.
- ECO, Humberto. La búsqueda de la lengua perfecta. Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993.
- FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. Vigésimonovena edición. Madrid, Siglo XXI editores, 1999.
- _____ topías y Heterotopías. Licantropía (3): 30-5. 1994.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 2ª Edición. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- GOIC, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana.. 2ª Edición. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- GARCÍA, Valentín (Editor). Poética de Aristóteles. Edición trilingüe. Madrid, Gredos, 1974.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. 2ª Edición. Madrid, Guadarrama, 1957. Vol I.
- HATZFELD, Helmut. Estudios sobre el Barroco. Gredos, Madrid, 1964.
- HULL, L. W. H. Historia y Filosofía de la Ciencia. Editorial Ariel, Barcelona, 1989.
- INVERNIZZI, Lucía. Diario de viaje y carta anunciando el descubrimiento. La visión de América (Indias). En su: Representaciones del mundo americano y construcción del sujeto colonial en los textos narrativos del descubrimiento, conquista y colonización

- de América (Apuntes de clases y selección de Textos). Fotocopia Universidad de Chile, 2002.
- KRYSINSKI, Wladimir. “*Subjectum comparationis*”: *Las incidencias del sujeto en el discurso*. En M. Angenot et al (compiladores), *Teoría literaria*. Madrid, Siglo XXI, 1993. pp. 270-286.
- LEZAMA LIMA, José. *Las imágenes posibles*. En *su*: *Analecta del Reloj*. Orígenes, la Habana, 1953.
- MANRIQUE, Jorge. *Una visión del arte y de la historia*. Tomo III. Universitaria, México, 2001
- MARTÍNEZ, Luz Angela. *La Maqueta del Universo en la Aventura de Clavideño de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. [en línea] <
http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D16296%2526ISID%2526>.
- MORALES, ANDRÉS y Morand, Carlos (Ed). *Literatura española de los siglos de oro* (antologías y estudios). Santiago, Universidad de Chile, Departamento de Literatura, Cuadernos de Literatura, nº4, 1993
- MORAÑA, Mabel. *Viaje al silencio*. Exploraciones del discurso barroco. Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de México. 1998.
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Espasa-calpe, Buenos Aires, 1940.
- PERLONGHER, Nestor. *Neobarroco y Neobarroso* (Prólogo). En ECHEVARREN, R., KOZER, J. y SEFAMÍ, J. *Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- RAMA, Angel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964- 1980*. México, MARCHA EDITORES, 1980.
- ROJO, Grinor. *La identidad y la literatura*. En: MARTTINEZ, JOSE LUIS. *Identidades y Sujetos*. Para una discusión latinoamericana. Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- ROUSSET, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.
- _____. *El barroco y el neo barroco*. En: FERNANDEZ MORENO, CESAR. (Coord.). *América latina en su literatura*. México, siglo XXI, 1988. pp. 167-84.
- SERES, Guillermo. *La transformación de los amantes*. CRÍTICA, Barcelona, 1996.
- T. A. Van Dijk Cap III *Discurso*. En *su*: *Ideología*. Una aproximación multidisciplinaria. Barcelona, Ed. Gedisa, 2000, , pp 253-65
- VICO, Giambattista. *Principios de una Ciencia Nueva sobre la Naturaleza Común de las Naciones*. Aguilar, Buenos Aires, 1973.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- WÖLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*. 3ª edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.