



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Reinvención del origen del sujeto americano en *El Entenado* de Juan José Saer.

**Informe final de seminario de grado “Poéticas neobarrocas
latinoamericanas de fin de siglo” para optar al grado de Licenciada en
Lengua y Literatura Hispánicas.**

Estudiante: Fernanda Carrillo Muttoni

Profesora Guía: Luz Ángela Martínez

Santiago de Chile

Marzo 2012

*La escritura como la danza es un ejercicio puramente corporal
y el cuerpo lo siente. Por eso me duele tanto el oído.*
Severo Sarduy

ÍNDICE.

Capítulo I: Planteamiento del análisis

Introducción e hipótesis.....	4
Aproximación a la recepción crítica de Saer.....	6
¿Por qué teoría Barroca?.....	11

Capítulo II: Poética Barroca

José Lezama Lima: Poesía, imagen y sujeto.....	16
Reinvención del mito.....	25
Historia y ficción.....	29

Capítulo III: Reinvención del sujeto. Relación del Barroco de Lezama Lima y *El Entenado*

Imágenes y poesía del Entenado.....	31
Mito y reescritura del americano.....	39

Capítulo IV:

Conclusiones.....	49
-------------------	----

Bibliografía.....	52
-------------------	----

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS.

Introducción e hipótesis.

El presente trabajo se enmarca en los preceptos teóricos del Barroco latinoamericano, tratados en el seminario de grado “Poéticas neobarrocas latinoamericanas de fin de siglo”. Su objeto es revisar la manifestación de este estilo artístico en la escritura contemporánea y, específicamente, en la obra de Juan José Saer.

Saer (Santa Fe, 1937–París, 2005), escritor argentino, posee una vasta obra que comprende libros de cuentos, poemas, ensayos, antologías de artículos, novelas; sin embargo, para los propósitos de la presente tesis, se limitará el objeto de estudio a la revisión de la novela *El Entenado* (1983), puesto que se destaca por ser una de las que presenta excepcionalmente temáticas ajenas a las demás novelas, en las cuales intervienen personajes y/o tramas comunes. *El Entenado*, por su parte, hace particular mención al hecho histórico del Descubrimiento y Conquista de América, tanto en el plano formal y textual, como en su discursividad.

Desde este punto, se hace posible postular la hipótesis que sostiene que el origen del sujeto americano se muestra en la novela *El Entenado* a partir de la escritura poética, esto es, que el descubrimiento del Nuevo Mundo se gesta escrituralmente como una re-significación o nueva interpretación del sujeto, de modo que el mito de la conquista se vuelve espacio fundamental, como un punto originario, para el planteamiento del nacimiento del sujeto poético latinoamericano.

Los postulados teóricos que servirán como soporte analítico para demostrar dicha reinención histórica del sujeto latinoamericano, será el aparatage barroco del cubano José Lezama Lima (La Habana, 1910–íbid., 1976). A partir de su sistema poético-histórico

barroco, y principalmente en lo expuesto en sus diversos textos ensayísticos, se expondrá que el ejercicio de la escritura poética es la actividad primordial generadora para el cuestionamiento del hombre. Se demuestra con esta dimensión literaria, que la reescritura de mitos permite recoger y reinventar lo acontecido, respondiendo a una lógica de descentramiento de la Historia que será característica en la mirada retrospectiva que tendrá este autor cubano.

El elemento principal para el diálogo entre *El Entenado* y la teoría de Lezama Lima, será el sistema barroco, que siguiendo al estudioso Irlemar Chiampi (1993), puede ser concebido como la invención formal que recupera los fragmentos aditivos de nuestros imaginarios ancestrales. La dimensión escritural que propone Saer en su novela, tiene como resultado la permanencia y la reinención del sujeto conjugado por sus orígenes heterogéneos, lo cual coincide con el método de reinención de los mitos que propone Lezama, y que en este caso particular, corresponde al mito del descubrimiento del Nuevo Mundo. Mediante el ejercicio poético, por lo tanto, se relaciona la conformación del sujeto saeriano con la idea de historicismo en devenir de Lezama Lima (como una sucesión de “eras imaginarias”).

La novela *El Entenado* se estructura mediante la narración de las memorias de un anciano, quien relata desde su presente la experiencia que ha marcado toda su vida, en especial, su pasado: la convivencia durante diez años con una tribu indígena en otro continente. El relato del protagonista se va guiando por el planteamiento del problema sobre el surgimiento y sujeción de su persona, siempre relacionado con la existencia-presencia de los indios, ese grupo humano otro, proponiendo su ejercicio escritural como una actividad mnemotécnica que juega el rol fundamental para cuestionar su estado de origen incierto.

La historia narrada remonta al siglo XVI, y gracias a las marcas temporales y geográficas presentes en la novela, se puede precisar que se trata del viaje que realizó el navegante sevillano Juan Díaz de Solís desde el continente europeo hacia el Río de la Plata, en 1516. El narrador es un muchacho español, grumete de uno de los barcos que naufragaron en la expedición a cargo de Díaz de Solís, y del cual es posible encontrar algunos sustratos reales sobre su existencia. Saer propone la historia ficcional de este niño que aparece fugazmente

en los relatos de exploración hacia la cuenca del Río de la Plata, llamado Francisco del Puerto, apellido que indica su condición de huérfano.

El término Entenado significa hijastro, hijo adoptivo. La orfandad del protagonista de esta novela lo convierte en un entenado *per se*, puesto que adopta distintas figuras paternas a lo largo de toda su vida, las cuales irán coadyuvando a su conformación y forjando su destino en el ambiente que a él más le acomodaba, los puertos. Por lo tanto, su identidad gira en torno a su situación de hijo adoptivo, encontrando diversos hogares, siendo el más significativo, el constituido por la tribu aborígen con la que compartió una década.

El relato del Entenado, como una analepsis extendida, va ordenándose de acuerdo a las evocaciones sobre su pasado, por lo cual, el orden de los hechos cumple una doble función, que son organizar su narración –como escritor- e ir ordenando los sucesos de su vida y reflexionando acerca de su propia conformación como sujeto. En el plano textual, *El Entenado* corresponde a un orden narratológico intradiegético *Ab Ovo*, ya que se exponen en orden cronológico los recuerdos del protagonista-grumete y todos aquellos sucesos que se enmarcan en su participación en uno de los tantos viajes de conquista rumbo a “Las Indias”. Desde el comienzo de la novela se describe el desembarco y la posterior convivencia con la tribu indígena que lo instigó a la escritura. Es importante destacar, que la diégesis se ve interrumpida por constantes digresiones del narrador, esto es, reflexiones desde el tiempo presente de la escritura, lo cual enriquecerá la historia con discernimientos del narrador, ya adulto mayor, acerca de sus vivencias de juventud.

Aproximación a la recepción crítica de Saer.

Junto con la llegada de la democracia política en Argentina, a principios de la década de 1980, se reabren los espacios literarios antes vedados por la dictadura. Se revitaliza el contacto entre los diversos creadores y mejores exponentes del arte argentino, dando paso a diversos proyectos destinados a reactivar el ambiente cultural y los logros artísticos que el

país albergaba. En este sentido, las obras que estaban girando clandestinamente y que resultaban imposibles de comentar debido a la represión político-ideológica del momento, fueron reescogidas y recuperadas por la crítica. Esto es lo que ocurrió con la inmensa obra de Juan José Saer. A partir de los '80, la crítica literaria se reivindicó con este escritor santefesino, recuperando sus novelas anteriormente editadas y consolidando sus nuevos trabajos críticos y poéticos, con el apoyo de editoriales de su mismo país y de la Universidad Nacional del Litoral, en la que participaba como docente. Ejemplo de esto, es la novela *El Entenado*, escrita entre 1979 y 1982, pero publicada en 1983.

A lo largo de los años, la obra de Juan José Saer, tanto novelas como trabajos ensayísticos, dieron origen a una importante plataforma crítica generada por amigos lectores e innominados seguidores del escritor, emanando de ello artículos insertos en revistas de literatura y algunos libros de compilaciones publicados con la finalidad de concitar y materializar todos aquellos trabajos que giraban en torno a la obra saeriana.

Algunos libros sobre crítica de Saer son: Myrna Solotorevsky, *La relación mundo-escritura: en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini* (1993); Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* (1999) y *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* (2005); Isabel Quintana, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago* (2001); Edgardo H. Berg, *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (2002); Julio Premat, *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002); Dardo Scavino, *Saer y los nombres* (2004).

Zona de prólogos (2011), es el último libro publicado en Argentina que presenta un cúmulo de textos escogidos enmarcados en el umbral de la obra perteneciente a Saer. Este compilado de prólogos es una suma de críticas, que en palabras de su propio compilador a cargo, se explica como una idea de maqueta de lectura colectiva.

“Es una relectura emprendida desde más de dos decenas de voces críticas y literarias que permite repensar-que es lo mismo que releer- no sólo las múltiples características que un proyecto literario puede ofrecerles a sus incontables y desconocidos lectores, sino también que nos brinda la posibilidad de revisar la relación compleja, y siempre productiva, que una obra tiene con otros tantos proyectos críticos y literarios.” (Ricci, 2011: 9)

Se destaca en este libro, gracias a una mirada previa y posterior de los textos saerianos - “pretextos”-, el descubrimiento de un proyecto de obra que funciona como trasfondo para toda la producción narrativa, es decir, un programa literario que es posible de vislumbrar en todas las novelas del autor.

“[Saer] está pensando su proyecto narrativo como un ciclo en el que la coherencia y la fidelidad a un sistema de premisas estéticas son esenciales (...) Es en ese sentido que aquella constante presencia de una serie de personajes y la pertenencia a una zona narrativa, tanto como la insistencia en una serie de principios estéticos, lejos de ofrecernos una obra empecinada con los mismos temas, rostros y trayectorias, nos regala la proliferación de historias y peripecias apasionantes que Saer construye con su imaginación creadora.” (Ricci, 2011: 14-15)

El conjunto de novelas de Juan José Saer, como muy bien señala Julio Premat (2000) en un estudio sobre *Cicatrices*, se trata de una obra “que problematiza, como *Rayuela* seis años antes, el género novelesco, la expresión literaria, la concepción del autor y del lector.” (2000: 501) La crítica ha destacado constantemente en el proyecto literario que se descubre en Saer, el carácter de transgresión estética, en especial, por aquellas reflexiones y dramatizaciones sobre la expresión literaria que se enuncian en sus escritos, a la luz de una perspectiva interrogante sobre la metaliteratura. En toda la producción de este escritor, se prolonga una especie de ocultación del sentido como estrategia de representación; “la afirmación borrada será una forma retórica frecuente, como lo serán también la autolectura y la autointerpretación”. (Premat, 2000: 508) Por este motivo, la obra del argentino será siempre la propuesta de una lectura otra sobre los acontecimientos, que juega con la presencia-ausencia de los significados, ya que la intencionalidad creadora exhibida se encuentra limitada por una contención narrativa, la cual está dispuesta para ser descifrada por innumerables lecturas/escrituras.

Se deja entrever en las novelas de este santefesino, la presencia de temáticas sobre lo

político y la idea de una “zona” narrativa. Ésta última genera una doble lectura: por un lado, representa una región imaginaria, o un lugar de interrogantes y de constantes relecturas reflexivas, y por otro lado, esa zona hace mención a un espacio de completo conocimiento por el autor, geográfico y demográfico, en el que sitúa sus historias y personajes, que es su zona autóctona, la provincia de Santa Fe en Argentina.

Es frecuente encontrarse, en las obras de Saer, con cuestionamientos realizados por el narrador, como lo son las reescrituras y ampliaciones de lo existente, lo cual hace de este autor, un escritor que conjuga sus propias ideas sobre la realidad con digresiones metaliterarias. Un cuestionamiento constante es la pregunta del origen: cómo empezar, qué significa empezar, por dónde comenzar. “El origen es, en la versión de Saer, la pregunta central de la literatura, su disyuntiva ineluctable: su causa, su función, su proyección, su posibilidad.” (Premat, 2011: 20)

Siguiendo con la temática central que gira alrededor de la cuestión del origen, es posible destacar las relaciones con las figuras parentales que se exponen en las novelas. Es de común tratamiento la carencia afectiva de los personajes, la orfandad y la constante amenaza de muerte. Respecto a la orfandad, se analiza que “no sólo la reacción esencial de sujeto ante la muerte del padre es un vacío, sino que la definición misma de la imagen paterna, por su carencia compulsiva de todo rasgo definitorio, es también una imagen ‘borrada’”. (Premat, 2000: 503)

En resumen, la crítica literaria ha dado especial hincapié al importante tratamiento de la condición humana como síntesis de ese ser social, pero también ser ficticio. En la amplia gama de artículos, se deja claro que la intencionalidad creadora fictiva-realista de Saer resalta por sobre todos sus otros atributos lingüísticos y literarios. Esto da cuenta de la visión que tiene el escritor acerca del origen, de una zona narrativa en donde se renueva la figura del sujeto, tanto como autor y como lector, que se complementa con una estrategia retórica que genera profusión de sentidos y lecturas. “Me gusta considerar mi obra narrativa como una especie de móvil en el que la aparición de un elemento nuevo o el desplazamiento de los ya existentes contribuye a crear nuevas figuras y nuevos sentidos”.

(Saer, 1986: 23)

Ahora bien, respecto específicamente a las lecturas críticas de *El Entenado*, abundan los análisis descriptivos que enfatizan el aspecto de crónica histórica del relato, debido a su trasfondo temático verídico sobre el descubrimiento de los terrenos argentinos. Por otra parte, también se rescata el concepto de memoria y de lenguaje como centrales en la novela, los rasgos de la tribu Colastiné, su característica orgiástica y caníbal. Sin embargo, más allá de la concepción de texto histórico que adopta *El Entenado*, se subraya el aspecto del protagonista como único sobreviviente de su expedición y que, por ende, entiende su misión de testigo relator. De acuerdo a lo planteado por Jorgelina Corbatta (2005), la novela es la reunión de las memorias ficcionalizadas de un grumete, lo cual nos sitúa de inmediato en la problemática del hito fundacional y la localización espacial, puntos que son recurrentes en toda la obra saeriana. Por lo tanto, *El Entenado* deja en evidencia el cuestionamiento del escritor argentino acerca del origen y el estado del sujeto americano como huérfano, al igual que sobre la recuperación de la historia su país. En palabras del propio Saer (2000):

“Lo que me incitó a escribir *El Entenado* fue el deseo de construir un relato cuyo único protagonista fuese no un individuo, sino un personaje colectivo. En la intención original ni siquiera había narrador (...) Pero un día leyendo la *Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región (...) Lo único que conservé fue el diseño que dejaban entrever las catorce líneas de Busaniche. El resto es invención pura.” (En Ricci, 2011: 138)

A partir de este comentario del autor, se evidencia la clara relación de su novela con la Historia, además de su interés por la recuperación o resignificación de lo ocurrido en aquel encuentro del sujeto español con la comunidad indígena, lo que ha sido la base fundacional para nuestra cultura e identidad. “Toda la novela está marcada por la doble mirada, a la vez inmersión en el pasado y distancia contemplativa, interrogativa, lo que condiciona una posición irónica.” (Premat, 2002: 312).

El interés de este proyecto de tesis, es justamente indagar sobre esta inquietud expuesta en

El Entenado, y relacionarla con el modelo teórico barroco latinoamericano, puesto que existen correlaciones y espacios comunes que serían muy fructíferos y necesarios de analizar.

¿Por qué teoría Barroca?

“Si contemplamos el interior de una iglesia de Juli, o una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay allí una tensión (...) percibimos que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión, un impulso si no de verticalidad como en el gótico, sí un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo.” (Lezama, 1981: 385)

La mirada descentrada y retrospectiva respecto al historicismo, es parte de un estilo propio de América Latina, que responde a la idea del ser humano como ser histórico e inconcluso y a la necesidad por reconocerse y explicarse, de tanto en tanto y en reiteradas ocasiones a lo largo de la historia, su heterogeneidad, su origen y su estado de inmensidad. El aparataje que se amoldaría a los requerimientos americanos, por lo tanto, tendría que soportar expansiones de formas, descripciones profusas, reinenciones de mitos y, por sobre todo, respetar una sensibilidad mestiza propiamente latinoamericana. De esta forma, los artistas americanos del siglo XVIII y XIX, y ya desde la importante figura del cubano José Martí, manifestaron su interés por lo que ellos destacaban como uno de los mejores instrumentos que se ajustaban a lo que América deseaba expresar; era el “idioma” barroco. Alejo Carpentier (La Habana, 1904-París, 1980), destacado autor barroco latinoamericano, señala que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre.” (1984: 66). La mezcla de lo geométrico con lo curvo en las artes plástica; la poesía, como la náhuatl, llena de imágenes policromáticas y elementos que intervienen expresando la riqueza del lenguaje; la arquitectura recargada de las fachadas de las iglesias y, ante todo, la complejidad de la naturaleza y vegetación, hacen de América un espacio y entidad barroca.

“Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco, venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente, la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco.” (Carpentier, 1984:69)

Mabel Moraña (1998), estudiosa del proyecto literario y cultural latinoamericano, propone pensar a Latinoamérica a partir del establecimiento de núcleos específicos historiográficos generados a partir de la cuestión del Barroco Colonial. Para ello, destaca la vigencia de una estética en las letras actuales que los primeros escritores barrocos instauraron, es decir, la idea que la mentalidad mestiza y propiamente latinoamericana, surge bajo los parámetros del barroco del siglo XVII.

“(…) en el momento en que comienza a consolidarse en el sector criollo y, principalmente, en el grupo letrado, una conciencia de la diferencia y del papel histórico que toca al productor cultural hispanoamericano en la definición de proyectos propios, que aunque enraízan en la matriz europea y en las fuentes prehispánicas de múltiples maneras, comenzarán a definirse con un perfil distinto, inédito en el mundo occidental. (...) identidad y alteridad. Es esta doble faz la que posibilita justamente la duración, la fuerza y la energía productiva del principio barroco, y su consecuente proyección a lo largo de todo el desarrollo histórico de la cultura americana.” (Moraña, 1998: 16)

El movimiento que se gesta a partir del siglo XVI, y que se consolida plenamente en el XVII, instala la visión de un ser humano que pierde la certeza sobre el orden natural en el que había habitado hasta ese momento, lo cual trae como consecuencia irremediable, el colapso de los modelos de otorgamiento divino –debido a la nueva astronomía- y los métodos de conocimiento designados por la razón –debido a los descubrimientos geográficos y a la revelación de paisajes y culturas antes desconocidos-. En el terreno del arte, el anuncio de la caída de la ideología renacentista, permite que se recoja la nueva maqueta universal, multiplicándose las formas de representaciones y sus significaciones. En este contexto, el surgimiento de Occidente es el principal catalizador de la crisis general del panorama renacentista; aparece el arte barroco.

El quiebre representado por todo lo anteriormente expuesto, produce un cambio de paradigma ineluctable, que se recupera en el siglo XIX y durante todo el siglo XX, reapareciendo un ser humano que vuelve a replantearse y a repensarse como un ser que cuestiona lo histórico y lo social. Esta preocupación por el pasado, pasó a ser una actividad que deslumbró a varios latinoamericanos que lograron encontrar en el barroco el espacio abierto para desarrollar sus ideas y encontrar los fundamentos de su identidad. Los fenómenos artísticos y culturales de América Latina, en especial la arquitectura, pintura y poesía, traspasaron las características del estilo clásico para adecuar el barroco europeo al escenario propio, con las formas específicas de nuestro continente, y de esta manera, generar un barroco americano. Las creaciones se destacan por la imaginación del colorido, la proliferación de las formas y la unión de los estilos occidentales (de pre y post conquista) con la ideología indígena, por lo cual, estamos en presencia del nacimiento de una fecunda teoría latinoamericana del barroco.

“El barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, es estilo donde se gira en torno al eje central (...) Se multiplican lo que podríamos llamar los ‘núcleos proliferantes’ (...). Es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes.” (Carpentier, 1984: 59)

Desde esta perspectiva de Carpentier, en la cual el arte se caracteriza por sus movimientos constantes, resulta necesario ya adentrarnos en el sistema barroco propiamente tal, el cual puede ser concebido como la invención formal que recupera los fragmentos de los imaginarios ancestrales. Respecto a esta idea, y siguiendo los planteamientos anteriormente expuestos tanto por el mismo autor como por Moraña, se hace válido establecer e incorporar los contactos y relaciones entre la producción literaria del siglo XVI con la actividad literaria contemporánea. Las estrategias discursivas fundacionales del barroco, los modos de representación y las distintas modulaciones del lenguaje y de la escrituralidad, se reivindican en los estudios literarios y en la crítica de las obras de las últimas décadas.

Es de central importancia señalar en este punto, que la visión barroca de Carpentier previamente descrita, corresponde más bien a una perspectiva esencialista del barroco, que

posee como principal noción el retorno a lo primigenio, siguiendo al estudioso Eugenio D'Ors (1964), y se caracteriza por una emoción barroca que está “secretamente animada por la nostalgia del Paraíso Perdido”, rememorando lo primitivo, la desnudez y la confianza en la naturaleza. Ahora bien, esta idea panteísta del barroco servirá sólo como antecedente para la comprensión de la teoría, puesto que alejándose de ese planteamiento y desarrollando una visión recuperativa e innovadora, es el sistema poético-histórico de Lezama Lima el que interesa y es substancial para este análisis.

Entonces, en el marco de la reivindicación de las actitudes barrocas, José Lezama Lima encuentra asidero para desarrollar su propia teoría acerca del barroco americano. El lenguaje barroco se hace fundamental para expresar el sentir del continente y sus creaciones poéticas. De aquí es que emana una de sus grandes obras, *La expresión americana* (1981), que justamente expone una visión originaria acerca de América como propiamente barroca, e incluso, demostrando una posible creación de una cosmogonía en donde la poesía pretende ser el medio –la materia- por el que el hombre le da sentido al universo y a su propia existencia americana.

“[América] ha olvidado lo esencial, que es el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. (...) Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzaría, como en los bosques de la Auvernia, la casa del ahorcado”. (Lezama, 1981: 376)

La teoría del cubano Lezama Lima será el instrumento que se ajusta perfectamente para analizar la novela *El Entenado* desde una lectura barroca latinoamericana, puesto que el relato que muestra dicha novela responde a una resignificación de la historia del descubrimiento y conquista de los terrenos americanos, tal como Lezama expresa que debe ser vista América Latina. El *qué* se ajusta al *cómo*, esto es, la teoría se ajusta a la narración, tanto la temática como la forma se ajustan al “idioma barroco”.

El nuevo planteamiento del mito sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo, se condice con la reinención del propio origen del sujeto “entenado” en el plano discursivo, así como

también en las marcas textuales presentes en toda la novela. *El Entenado*, que se contextualiza en el siglo XVI con la llegada de embarcaciones europeas a las costas de lo que denominaban erradamente “Las Indias”, da paso para que se origine este relato que evoca el viaje de conquista y el que será analizado a partir de una máquina de lectura que proviene de la lógica propiamente barroca “lezamiana”.

CAPÍTULO II

POÉTICA BARROCA.

José Lezama Lima: Poesía, imagen y sujeto.

El sistema barroco de Lezama Lima pone especial énfasis en la poesía, que se precisa como el espacio que genera una opción para dar un sentido no habitual a las modulaciones del tiempo y la realidad. Plantea la imagen poética a modo de único relato humano posible, proponiendo que esta imagen es el nexo que acorta esa distancia insalvable entre el sujeto y su intento por asir la realidad.

Las correspondencias entre la palabra creadora (logos poético) y la posibilidad de abarcar las múltiples formas de lo real, hacen de una obra artística una obra barroca. Para el autor cubano esta relación es la fuerza organicista de su teoría. La poesía, como concepto base y generador de una apropiación cosmogónica otra, se logra testimoniar gracias a una realización que da cuenta de la Forma, esta es, la imagen. En su ensayo “Las imágenes posibles” (1971¹), Lezama Lima expone:

“(…) el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.” (1971: 23)

El acto de reconocer al mundo como imagen deja una huella inherente, una sustancia poética que será el testimonio de relación de interdependencia entre la semejanza de una Forma y su imagen. Las distintas semejanzas que se logran modular acerca de una Forma, generan un cuerpo de la imagen específico, único y distinto, que demanda convertirse en una analogía de la Forma. La imagen es el diseño de esa progresión entre semejanzas y

¹ Ensayo creado en 1948, pero posteriormente publicado en Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*. Barral Editores, 1971.

Forma, el continuo creado por metamorfosis e interposiciones que van evidenciando las distancias intransitables.

El concepto de imagen es fundamental para crear el entendimiento unitario y de flujo articulador de los hechos. La imagen es una aproximación a una Forma, es el acto voraz de construcción de ella, la cual se reproduce mediante la generación de secuencias metafóricas. Las imágenes son como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. “La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones.” (Lezama, 1971: 49)

La metáfora nos otorga como develamiento las posibles coincidencias de las diferentes metamorfosis acerca de una Forma, es decir, es el momento de reconocimiento poético donde se logra generar un cuerpo otro análogo, gracias a la red de semejanzas que desembocan en la imagen. El germen sucesivo de metáforas genera la imagen.

“Ya que el viaje de incógnito de ese ser hasta posarse en planicie y su posterior definitiva despedida, forma un ente, el cuerpo de la imagen, ¿nadie podrá volver a pasar por allí? Las interpretaciones entre lo sucesivo; las pavorosas distancias entre una y otra ventana y la tropa en que cada guerrero estrena un distinto uniforme (...) A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora.” (Lezama, 1971: 24-25)

Toda metáfora tiene como finalidad lograr su analogía con la Forma, de manera que tiende un tejido de semejanzas que une sus fragmentos metafóricos para dar sentido al reconocimiento de la imagen poética. Existe un espacio que se produce entre la cristalización de la semejanza que significa una metáfora y el reconocimiento de la imagen, espacio desde el cual se experimenta un libre desarrollo del germen sucesivo, esto es, la constitución de un reino de absoluta libertad creativa, en donde la metáfora puede jugar todas sus cartas y realizar decisiones asociativas indistintamente para acercarse desde cualquier punto posible a la imagen, primeramente, ya que ésta última es el nexo más cercano que nos lleva a la Forma. La vivencia oblicua, como denomina Lezama a este espacio, es un asidero para el desarrollo no causal de la metáfora, es “la suspensión de

donde brota la nueva cabalgata, el interminable ejército de diversos uniformes [metáforas]”.
(Lezama, 1971:29)

Lezama Lima expone que mediante esta lógica de imagen y metáfora poética –del logos poético-, el ser humano puede alcanzar un conocimiento absoluto. A modo de ejemplo, menciona certeramente en su ensayo ya citado, “Las imágenes posibles”, las relaciones posibles de establecer entre Arte y hombre en el periodo mítico griego, feudalismo chino, antigüedad egipcia, entre otros. Sin embargo, estas relaciones poseen una dificultad que radica en abordar esa Forma en devenir, para luego interpretarla asertivamente en su posterior reconstrucción. Pretendiendo lograr este objetivo, el barroco lezamiano sugiere la reapropiación de la historia, de manera de concebir una noción de historicismo que no busque la causalidad, sino que se permita y se apropie del devenir a partir de lecturas metafóricas.

Lezama Lima se acerca al historicismo desde una perspectiva que enaltece el conocimiento poético, estableciendo que la historia es una ficción del sujeto y que, por ende, se posiciona en el plano del lenguaje. El lenguaje dará el espacio y será el germinador para la teoría, puesto que es común denominador a todo quehacer humano.

“Son los modos verbales, hamacas para lo accidental y perentorio, donde el gesto o el guión triunfan en las modulaciones del aliento sobre la arcilla. (...) se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo capa geológica ceniza.” (Lezama, 1981: 372).

La necesidad de incluir el logos poético en la técnica histórica se vuelve inminente, de modo que la ficción se hace forma ideal al momento de cuestionar los géneros, tales como el realista y naturalista, o de la historia cuando no puede establecer el dominio de sus precisiones. El mecanismo de la escritura literaria en la propuesta de Lezama, hará hincapié en la utilización del método mítico, ya que apremia la necesidad de recurrir al respaldo que las obras míticas brindan. El mito pondrá énfasis en la concepción histórica como devenir, pero con la diferencia de que esta historia debe ser recuperada y reinventada a la vez.

“Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. Para ello hay que desviar el énfasis puesto en la historiografía contemporánea de las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia”. (Lezama, 1981: 374)

La reconstrucción y la reinención son los rasgos primordiales del sistema histórico poético propuesto por Lezama Lima. Es importante recalcar, sin embargo, que la idea de la utilización del método mítico como mecanismo de ficción en la técnica histórica, no está abordado desde el pesimismo que se presenta con el “eterno retorno” y la repetición de las formas antepasadas, sino que se propone desde otro punto, esto es, reconociendo al mito como posible nueva lectura para las culturas.

Bajo la noción de una nueva creación a partir de la revivificación de ciertos mitos, es decir, de la historia, es posible generar un espacio de conocimiento, en donde lo original unívoco desaparece y se instala la historia/metáfora, que se ve y reconstruye como imagen.

“La derivación de la imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de estos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos.” (Lezama, 1971: 49).

La imagen, y el hilado que ella pueda construir con relación a otras imágenes en devenir, es imprescindible para que se genere una *imago* de un hecho determinado, de modo que ella sea la raíz para que se desprenda un tipo de imaginación propio de una cultura. “Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, (...) sería toscamente indescifrable.” (Lezama, 1981: 374). Según Lezama, la humanidad se divide en eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes. Así, surge una “era imaginaria”, tal como la etrusca, carolingia, bretona, entre otras. “(...) el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias”. (Lezama, 1988: 385)

De esta forma, y gracias al concepto de “era imaginaria”, se plantea la concepción de una suerte de “causalidad retrospectiva”, que permite la reapropiación de ciertos tipos de

imaginación, los cuales trascienden las propias culturas donde fueron generados y reaparecen en otras. Esta visión reafirma la noción de historia en devenir; los hechos culturales son atraídos por relación que puede ser errática, libre para la lectura del sujeto, sin relación de causa-efecto.

“Cada palabra rinde sus reflejos al secuestrarla de la coordenada de irradiaciones. (...) Su sucesión habitual las hacía antipoéticas, y si ahora percibimos que exhalan otra sucesión, que pueden ser atravesadas de nuevo, cobrando otra modulación, como con un sentido impracticable pero rigurosamente preciso, pudiéramos ir enhebrándolas con tacto ciego, pero donde otro sentido destella.” (Lezama, 1971: 45)

En la idea de reapropiación de este sistema histórico de las eras imaginarias, prima el principio de analogía, la relación de semejanzas y diferencias sin pretensión de objetividad. Dicho mecanismo facilitaría la percepción o visualización de ciertos enlaces o la extensión de esos contrapuntos animistas que conforman la germinación del contrapunto análogo, la búsqueda de un par complementario, “aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío.” (Lezama, 1981: 376).

Estos nuevos planteamientos “cumplimentan” las obras de arte de nuestra época, creando nuevos lazos y perspectivas respecto a los hechos artísticos, a la historia del arte y a la Historia en general. Todo lo anterior, responde al “método contrapuntístico”, método que trata sobre la elaboración de una técnica capaz de leer el pasado devorativamente y que crea un nuevo concepto de causalidad, generando encuentros creativos entre formas artísticas. Para ello, es necesario entonces resignificar la historia, sustituir sus nexos lógicos por un tejido entregado por las imágenes, pero no recurriendo al germen del recuerdo, sino a través de la memoria, que es “un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”. (Lezama, 1981: 375)

“El contrapunto instauro la libertad de la lectura del sujeto metafórico para componer lo que él llamó «red de imágenes que forma la Imagen». (...) su contrapunto se mueve erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. (...) Lezama anota en su teorización que

no pretende establecer homologías entre hechos de culturas diferentes, apoyándose en una morfología, esto es, en la forma externa, visible, prefiriendo la libertad de la analogía, en la cual el sujeto metafórico prescinde de la visibilidad de lo externo para operar enlaces entre elementos visibles, marginales o periféricos”. (Chiampi, 1993: 17-18)

El método contrapuntístico, desplegado por la imaginación y las relaciones de las eras imaginarias, responde a una idea de autofecundación, como un Eros cognoscente, un espíritu no objetivo que tiene un surgimiento aglutinante y con capacidad creadora.

“(…) nos damos cuenta que esa situación se ha convertido en sustancia, que goza de una *impulsión* temporal y de una penetración espacial, y que podrá reincorporarse a nosotros como un poema extinguido en la lectura pero exigente y reaparecido después (...); tomando aquí sentido como una progresión, que en su desfile o procesional desliza y recobra un cuerpo, donde la forma se adquiere o se extingue en el momento en que esa progresión se detiene.” (Lezama, 1971: 44)

Aquel espíritu creador se encarga de la búsqueda en aquellas zonas del pasado donde están los gérmenes sucesivos de imágenes más innovadores, el *potens* en esas eras imaginarias, de tal forma que con un soplo creador, se produzca una nueva visión. Aquí es donde se mueve el sujeto metafórico. Este sujeto emplea imágenes posibles para lograr un diálogo de analogía, con el fin de establecer puntos comunes entre civilizaciones y realizar un entramado de imágenes culturales. “Ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura”. (Lezama, 1981: 372).

El sujeto metafórico, que se mueve por el espacio contrapunteado, es el encargado de generar o de hacer visibles los símbolos o hechos análogos culturales. De esta forma, una entidad natural puede ser tratada como una entidad cultural por la tradición, es decir, que cierto objeto o ser indiferenciado se metamorfosee y adquiera significancia específica para una determinada cultura, capaz de relacionarse con otros hechos similares en culturas otras.

“Sorprendido ya ese cuadro de humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico.” (Lezama, 1981: 374)

Es fundamental para el método contrapuntístico y poético, el sujeto metafórico, por la razón que hace posible que las imágenes indescifrables sucedan. En esta situación simbólica, se crea una imagen para la comprensión de aquello indescifrable –que es un acto primigenio, acto hipertélito o sin finalidad-, presentado en comunión con el espacio hechizado, que detiene la acción primigenia y habilita lo indescifrable. Para que se construya esta unión, sin causalidad aparente, aparece el hombre como metáfora, como un contrasentido o una contrarréplica. Su aparición ocurre para decidir, para conferir la claridad comunicada por esos actos. El espacio entre la creación y la conducta, *poiesis* y *ethos* respectivamente, lo ocupa el sujeto metafórico para actuar generando un móvil entre ambos estados. En el instante configurativo de aquello absurdo o imposible de interpretar, el hombre actúa como una vivencia oblicua –espacio de libertad metafórica-, creando su causalidad y siendo capaz de hacer aparecer como visible lo invisible por medio de la metáfora, por lo tanto, busca las analogías y posibilita la potencialidad de la imagen.

Esta potencialidad de la poesía, por medio de la imagen, es la fuerza y la dignidad de lo poético. Se logra generar lo imposible; el soplo creador y *potens* son como un punto órfico para obtener otro canon de conocimiento, en donde creación y conducta puedan formar parte del lenguaje, a manera de recorrer y rendir cuentas de lo difícil, de percibir los actos impulsados desde una dimensión que le da un nacimiento y un rescate a la sobreabundancia, transformando el mundo en sustancia que abandona las presiones. Esta región poética da el espacio de aliento para sobrellevar las imposibilidades de comprender la conducta y el signo, y por medio del poema, se alcanza a vislumbrar esa progresión entre los cuerpos y la distancia. “(...) Pues toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía.” (Lezama, 1971: 44)

De esta manera, la poesía es aquella capaz de conjugar lo temporal con un hecho incomunicable, proponiendo al poema como una progresión que actúa sobre un cuerpo construyendo imágenes sobre él imperecederas. El poema engendra, en la reiteración, el entrelazamiento entre el curso natural y el discurso artificial, desprendiendo una secuencia de imágenes que facilita la comprensión.

“Es posible entonces la *poesía* en el *poema*; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstruirse, permanecer, repetirse. (...) la seguridad de la existencia del poema es continua e inmediata, pues en el poema la imagen mantiene el fuego de proporciones, y en la poesía, la metáfora, no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible, adquiere su sentido de metamorfosis que justifica sus fragmentos.” (Lezama, 1971: 47)

Mediante la recuperación-regeneración de una era imaginaria americana otra, de acuerdo al Eros cognoscente, consistente en aquel sentimiento artístico poético creador –poema como autoengendrado-, se logra la búsqueda de lo americano como sentido histórico. América responde a una lógica barroca, que mediante el método contrapuntístico de Lezama Lima, busca conexiones metafóricas que den sentido a los sujetos; para ello es la generación de todo el sistema poético histórico que actúa como asidero para abarcar las múltiples formas de lo real.

“Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. (...) Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el mito –y la metáfora que puede reproducir en su figura fragmentos o metamorfosis-, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo inerte.” (Lezama, 1971: 48)

Respecto al método contrapuntístico, la situación de América suele caer en el pesimismo de la repetición de las mismas formas estilísticas, sin embargo, Lezama Lima insiste en que ésta debe reconocerse como espacio germinativo al igual que Europa y los demás continentes. El paisaje americano encarna la naturaleza espiritualizada, que se muestra con el fin de generar un diálogo entre hombre y su naturaleza. Paisaje genéricamente es cultura. El paisaje abierto de América es el “espacio gnóstico”, propicio para la apertura poética creativa, “legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza (...). Una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora”. (Lezama, 1981: 440-441)

El espacio, la naturaleza en abundancia de América, representa ese espacio abierto, sin límites aparentes y que, en potencia, se puede albergar y abstraer desde variadas

perspectivas. Esta zona abierta pasa a ser por antonomasia el espacio abierto barroco. Al plantear a nuestro continente como espacio barroco por excelencia, se encuentra implícito el concepto de imagen que posee el mismo Lezama Lima, como ese único relato humano posible. Por lo tanto, su cosmos poético está fundado con bases naturales:

“Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades (...). La imagen y su absoluto, y la metáfora en su libertad que avanza trazando su análogo, engendran la poesía como absoluto de la libertad. En esa libertad transcurre mi obra (...)”. (Lezama, 1966)

Ahora bien, la teoría lezamiana sobre la historia y la cultura americana, expresa una apropiación de la estética barroca para la generación de un arte barroco propio de Latinoamérica. La invención de nuevas formas que recuperan los mitos, ya sea por el impulso unitivo formal que busca reunir-armonizar, o por el *plutonismo*, teoría que se aplica en este sentido hacia el contenido de las obras como una formación de un nuevo orden cultural a partir de la ruptura y unión; responden a un sustrato barroco que posibilita el arte de la contraconquista, el protoplasma incorporativo que hace surgir y resurgir a América.

A partir de este sistema lezamiano, coherente con la idea primordial de logos poético como cosmogonía posible, ocurre la apertura de sentido para reconocer unitariamente los hechos a lo largo de la historia y presentarlos como elementos partícipes de una relación poética única. Para ello, la reconstrucción de la antigüedad posee una codependencia con la invención de lo nuevo, a manera de generar un espacio poético que vislumbre una historia comparativa y en movimiento, acortando la distancia y disolviendo la ausencia de las cosas.

Reinvención del mito.

La visión americana de lo acontecido en el Descubrimiento y Conquista es rescatada por Lezama Lima a partir del sustrato ideológico-literario que proporciona el barroco. Este movimiento posibilita una visión otra de los acontecimientos relacionados con nuestro continente, ya que se inserta, en los aspectos prehispánicos y coloniales de América, la propuesta de una resignificación de la historia y reinvención de esos mitos fundacionales.

La estética barroca en la escritura latinoamericana se expresa, en términos de Lezama Lima, como la apropiación del arte barroco para la contraconquista. La visión a partir de todos los sujetos protagonistas es fundamental para completar una noción histórica de lo ocurrido durante los siglos XV y XVI en América.

La visión europea del Nuevo Mundo, las versiones de los procesos de descubrimiento, conquista y colonización, se actualizan en las diferentes versiones del discurso histórico, expuestas principalmente por los relatos del mismo Cristóbal Colón, Pedro Vaz de Caminha, Américo Vesputio, Gonzalo Fernández de Oviedo, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bartolomé de Las Casas, Pedro de Valdivia y Jerónimo de Vivar.

Walter Mignolo (1982), en su estudio sobre la literatura hispanoamericana, propone un criterio organizativo del material colonial de acuerdo a su formación textual y tipos discursivos. Los textos se pueden clasificar en “cartas relatorias”, “relaciones” y “crónicas”, las que constituyen, a pesar de sus diferencias escriturales, una unidad respecto al referente: el descubrimiento y conquista de Indias. Sin ahondar más allá en este estudio sobre los textos coloniales, interesa destacar que el principal componente para abordar un escrito que exponga el tema de descubrimiento, conquista o colonización, es reconocer sus aspectos configurativos preponderantes: el discurso y su finalidad. De acuerdo a estos principios, se reconocen las fuentes que sirven como sustrato histórico para estudiar los acontecimientos de descubrimiento del Nuevo Mundo.

La carta escrita por Cristóbal Colón destinada a la Corona de Aragón, más conocida como “La Carta a Santángel” (1492), posee gran importancia histórica al constituirse como única fuente sobre el primer viaje de este almirante, y que gracias a su traducción y reimpresión, se expandió públicamente. Esta misiva porta el cambio paradigmático y epistemológico, que desde comienzos del siglo XVI, produce una transformación en los fundamentos de la filosofía y la ciencia occidental, constituyendo una base para la aparición de la otredad.

Las narraciones de Colón conciben la imagen del indio como un “otro” no incluido en sus paradigmas. En palabras de Todorov, los otros conforman el “grupo social concreto al cual *nosotros* no pertenecemos” (1997: 13). El aborigen americano descrito como “buen salvaje”, Colón lo analiza como carente de cultura, asimilando esta carencia con la falta de ciertos objetos y ausencia de acciones tradicionales o cotidianas para un europeo. La limitada descripción de Colón se debe a la inexperiencia y desconocimiento sobre una civilización otra. Según Todorov:

“(…) al comienzo del siglo XVI los indios de América, por su parte, están bien presentes, pero ignoramos todo de ellos, aún sí, como es de esperar, proyectamos sobre los seres recientemente descubiertos imágenes e ideas que se refieren a otras poblaciones lejanas.” (1997: 14)

Esta visión restringida y unilateral hacia los indígenas americanos, responde a un marco histórico de inminente crisis y cuestionamiento sobre la descripción de la realidad, puesto que se trata de la caída paradigmática del europeo respecto a su visión de mundo. A partir de estos relatos, se constituyó una nueva perspectiva del universo, la que cambió para siempre los preceptos históricos y geográficos conocidos hasta ese momento.

Con relación a la ya mencionada Carta, las siguientes producciones escriturales de los siglos XV y XVI estuvieron marcadas por la realización de una historia similar a la propuesta por Plinio, esto es, una narración de la historia basada en la experiencia y que supera el relato sustentado en la especulación. La experiencia pasa a ser el método de conocimiento y, por ende, sólo existen entidades lingüísticas en los textos, descartando ciertas intenciones dogmáticas respecto a la realidad y a lo verosímil. Se trata de dar a

conocer la realidad mediante lenguaje; el logos como posibilidad para entender lo real. De acuerdo a Mignolo (1982), los textos sobre historia de los siglos XV y XVI se organizan sobre un modelo de un libro de orden expositivo, siguiendo una estructura conceptual de “lo visto y lo vivido” que dimensiona la totalidad del libro como al propio discurso.

La importancia de esta característica nueva en los escritos históricos, tiene repercusión en el arte barroco, puesto que permite el comienzo de una singular intención escritural que se basa en el principio de semejanza sobre algo aún inexistente o desconocido. Las primeras narraciones sobre las Indias, se construyen justamente sobre el vacío, pretendiendo con ansias “decir lo indecible”, lo que lleva a los autores a repensar su escritura e intentar rellenar esos espacios baldíos con constructos de lenguaje. Para el barroco, este elemento se denomina *horror vacui*, que consiste fundamentalmente en la intención de suturar con signos culturales toda la realidad, es decir, se recurre al lenguaje –y al desborde de los signos de representación- para sellar el vacío que hostiga al hombre constantemente.

A partir del énfasis puesto en el plano lingüístico, o más bien de una compulsión lingüística, se desprende una concepción de la historia como ficción del sujeto, es decir, una exposición poética. En este sentido, la concepción barroca y el “método contrapuntístico” de José Lezama Lima, que se describe como la técnica capaz de leer el pasado creativamente, despliega la imaginación y las homologías de las imágenes poéticas que trascienden a una sola cultura y, por lo tanto, se reconstruye y aparece esa imagen en fragmentos de otros imaginarios. Esta generación de encuentros creativos entre formas artísticas, presentan la posibilidad de reinventar lingüísticamente el mito del descubrimiento del Nuevo Mundo y transportarlo hacia el siglo XX, como una era imaginaria que reconstruye un *locus* ancestral, como un núcleo que adquiere carácter primigenio para la contemporaneidad.

Por medio de la reescritura de este mito, se reconoce la valoración de América, de su naturaleza barroca como espacio gnóstico, como vivencia metafórica.

El criollo americano barroco, que aúna al mestizo y al criollo propiamente tal, desde la colonización europea, fue desarrollando ciertos rasgos paralelos a su obediencia con el estado impuesto. Estas actitudes binarias fueron forjando una identidad diferenciada a la criollización que entendían los españoles. El criollismo americano, por lo tanto, progresó hacia una conciencia social hispanoamericana, la cual desde sus comienzos, se caracterizó por mostrar una “máscara interna”, que se oponía al poder peninsular y que apostaba por una diferenciación para con el patrón cognitivo, que enseña y expresa la realidad. Por este motivo, desde la Colonia, es posible postular el desenvolvimiento de un conocimiento y de un arte protagonizado por el sujeto criollo barroco, que rescata desde su nacimiento al espacio americano.

El americano se puede resolver como un sujeto metafórico que emplea las imágenes expuestas por los historiadores europeos durante los siglos XV y XVI, con el fin de buscar analogías y hacer visible la relación directa otorgada por esa era imaginaria otra con la actual. Este sujeto se encarga de metamorfosear una entidad natural hacia una entidad cultural, por lo cual, otorga significancia relevante a los hechos prehispánicos, coloniales y a cualquier temática sobre la reinserción de todas aquellas creencias que hacen referencia a nuestro continente. El criollo americano es un sujeto que se sabe con origen indeterminado/proliferante, pero que sin embargo, y por lo mismo, gracias a la causalidad contrapuntística antihistoricista, se logra identificar como un sujeto propiamente barroco.

Ahora bien, el origen de América, en un sentido histórico, está dado por los escritos de los conquistadores europeos ya citados, pero con el objeto de ir configurando un protoplasma incorporativo de la era imaginaria americana, esas narraciones deben ser actualizadas incluyendo, además, los aspectos artísticos y poéticos, especialmente, de la conciencia criolla. De esta forma, *El Entenado* destaca la inclusión del tema de descubrimiento del Nuevo Mundo, a modo de nuevo tratamiento para esta era imaginaria de América, proyectando en su narración los rasgos cotidianos de los aborígenes como parte importante de esa base esencial para la propia configuración del sujeto americano. Asimismo, su denominación como Entenado, forma parte del retrato que se pretende de nuestro continente.

Historia y ficción.

La obra saeriana, ya vista desde el punto de vista barroco, expone constantemente un descentramiento de los cánones clásicos. El discurso del narrador entenado toma sólo aspectos formales y puntuales del discurso historiográfico colonial, éstos serían: el aspecto cronológico y el sentido testimonial (“lo visto y lo vivido”). Sin embargo, y he aquí la riqueza de esta novela, corresponde a un relato esencialmente poético y ficcional de reinención del mito. Lezama señala que “una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar.” (Lezama, 1993: 373).

A partir de la concepción de ficción como plasma de la actividad histórico-literaria, se engendrará en *El Entenado* una visión histórica ficcionalizada de los hechos, comprobando que la verificabilidad abandona irremediamente al verdadero relato, puesto que éste no posee mayor o menor credibilidad, por cuanto la realidad es insisible.

“No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento.” (Saer, 2004:11)

La ficción como producto necesario, según Lezama Lima, y como “tensión” o “entrecruzamiento crítico entre lo empírico y lo imaginario” para Saer (2004), será el anclaje para el acto de escritura de la novela, que incorpora la historia “vista y vivida” además de la *poiesis*, despojándola finalmente de pretensiones y de asedios.

“El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto [verdad vs falsedad] sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso”. (Saer, 2004: 16)

De acuerdo a lo expuesto por Enrique Lihn (1997), en un estudio acerca de la novela *Paradiso* (1966) y de la producción en general de Lezama Lima, el autor cubano asume una relación de la literatura con la realidad que no es de imitación, ni duplicación, sino de sustitución, señalando que se trata de una escritura autónoma, que bordea el narcisismo y el autismo al intentar superar la realidad sistematizándola.

“La poesía concebida como sobrenaturaleza, la ingestión de lo real por parte del lenguaje –operación que está en la base del manierismo barroco de Lezama-, todo esto explica que *Paradiso* no sea el resultado de una opción entre lo real y lo imaginario sino la voluntad y la presunción de superar esa oposición bajo la especie de una categoría superior.” (Lihn, 1997: 660)

El rol que juega el lenguaje como creador en el sistema poético-histórico de Lezama Lima es imprescindible, debido a que es común denominador en todo el espectro cultural y artístico. El lenguaje es fundamental para reconstruir sentidos y generar sucesiones de imágenes en la poesía. El propio Lezama señala que su obra literaria posee un afán de totalidad, planteando problemas esenciales de la relación del hombre con el cosmos y que asimila todos los elementos del mundo exterior. La obra barroca de Lezama Lima procura destruir elementos externos, asimilar otros, con el fin de lograr una:

“relación de sustitución con una realidad, pues, de esta totalidad novelesca que la reemplaza pero en la dirección de una transustanciación. En la novela, la realidad nacería de nuevo a una realidad de verdad, ‘superior’. (...) «La literatura más verdadera es la que se sabe más irreal, en la medida en que se sabe esencialmente lenguaje²»”. (Lihn, 1997: 660)

Una obra por lo tanto, explora la realidad irreal del lenguaje, ocupando al mundo como contenido y sirviéndose de la ficción para generar la emancipación sobre “lo verificable” y reinar en ámbito cultural y poético. El método contrapuntístico lezamiano utiliza este sentido de ficción, contenido en su análisis mítico y su nueva manera de revelar esos mitos.

A partir de estos conceptos, el presente análisis relacionará el sistema de Lezama Lima con la novela de Juan José Saer, *El Entenado*, teniendo también como constante la noción de ficción de ambos autores.

² Enrique Lihn cita a Roland Barthes, *La littérature aujourd'hui*, en *Essais Critiques*. París, Seuil, 1964. pp. 164.

CAPÍTULO III

REINVENCIÓN DEL SUJETO. Relación del Barroco de Lezama Lima y *El Entenado*

Para reconocer analíticamente a *El Entenado* como una novela relacionada con los principios barrocos de Lezama Lima, es primeramente fundamental destacar en ella la presencia del canto –órfico- creador en su desarrollo total. La creación y la generación del acto de escritura poética inserto en la misma novela, la destaca como una obra literaria reflexiva acerca de su propio carácter escritural, esto es, una propuesta de metaliteratura. Las especulaciones y meditaciones acerca de la propia producción poética, implica que predomine en el texto novelesco una indagación en la relación del lenguaje con el desarrollo histórico humano, puesto que su eje central, radica en la compleja interdependencia de sujeto y poesía.

Imágenes y poesía del Entenado.

Para José Lezama Lima (1971), la poesía viabiliza el conocimiento absoluto. Mediante el logos poético es posible abordar la historia y su interpretación, a modo de reapropiarse del curso histórico humano, otorgándole un sentido que enaltezca la visión aglutinante y continua que poseen los hechos. Para ello, es fundamental la imagen poética; la imagen como único relato posible, subraya el mismo autor cubano.

La poesía se nutre de imágenes para no evanecer ante lo inasible de la realidad, puesto que utiliza una imagen como un diseño de progresión de una semejanza a una Forma. Por este motivo, se avala en la escritura la importancia fundamental de ese tejido o entramado de imágenes para acercarse a esa Forma. De tal manera, el relato del sujeto entenado se inscribe en la noción de poesía desde la perspectiva de Lezama.

Juan José Saer actualiza en su novela aquella imagen poética en la palabra creadora, con el fin de generar el *discurso* que reinterpretará el origen del sujeto americano. Esta imagen desarrolla de manera asociativa las secuencias metafóricas que permiten la relación entre el origen (Forma) o resignificación del mito de descubrimiento y conquista americano y el discurso artificial del escritor protagonista (continuo de metáforas), con el propósito de presentar a lo largo de toda la novela, una reflexión acerca del nacimiento del sujeto y de América.

El discurso de *El Entenado* responde a la noción de un *potens* creador, de una pulsión que actúa sobre un cuerpo en particular y sobre otros heterogéneos, construyendo secuencias y deliberando si derribar o aumentar distancias entre estos elementos, que son en potencia moduladores de testimonio sobre la realidad y el origen; en otros términos, se trata de un acto de nacimiento, e incluso, re-nacimiento del sujeto. El universo cotidiano no se explica sin un origen, de tal manera que el narrador de la novela, remarca y busca en los fragmentos históricos aquellos que destaquen el nacimiento americano, para a partir de éste, reinventar el nacimiento de él como propio sujeto.

La mencionada pulsión creadora se evidencia en la obra analizada gracias a ese continuo de imágenes poéticas en potencia generadoras de sentido, y que están siempre relacionadas con la Forma que *El Entenado* deja vislumbrar: el origen. Desde esta perspectiva, algunas de las metáforas que se presentan en la novela, y que se mencionarán a continuación, serán para confirmar el nexo entre una imagen poética desde la perspectiva de Lezama Lima, y su actualización en la novela de Saer.

Una de las imágenes esenciales, representa la cristalización correspondiente a un sentido u origen incierto, el estado de orfandad. Aplicando el concepto de imagen postulado por Lezama Lima, la condición de huérfano se demuestra como la realización de una sustancia poética que genera la analogía con la interrogante sobre el origen. Se narra esta imagen de carencia paternal como una forma de representación para la reflexión del origen incógnito.

En la obra argentina, la propuesta de esta imagen en búsqueda de alero paternal comienza desde su *paratexto*, esto es, desde aquellos rasgos que se encuentran al margen de la narración; el título. Denominar a esta novela como *El Entenado*, delimita una primera lectura que gira en torno a la imagen paternal, pero que sin embargo, se trata de una paradoja: se evidencia en la ausencia. La orfandad y la adopción, conceptos que se desprenden íntegramente del campo semántico de entenado, serán las marcas discursivas que se encuentren en el texto novelesco y que serán, como ejes significativos, los que darán sustento para la relación con la teoría barroca de Lezama Lima. El protagonista que encarna a un “entenado”, es justamente un sujeto huérfano en devenir, inserto en un cuestionamiento acerca de su origen.

“La orfandad me empujó a los puertos (...), ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y una madre.” (Saer, 2011: 9-10)

“Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia.” (2011: 44)

“Si para cualquier hombre el propio pasado es incierto y difícil de situar en un punto preciso del tiempo y del espacio, para mí, que vengo de la nada, su realidad es mucho más problemática.” (2011: 117)

En los fragmentos arriba señalados, aparece en el discurso del muchacho huérfano, un estado de búsqueda y necesidad; éste justamente será el principio para la actividad creativa, que otorgará desde el comienzo, y a lo largo de toda la novela, la fuerza aglutinante. Las menciones textuales de ‘padre’ representan un intento de focalización y dirección novelesca hacia el problema del origen familiar y nacional, y para esta obra, que es protagonizada por un escritor en desarrollo, también se trata de una búsqueda de origen por la imagen paterna mediante el plano lingüístico –significado y significante-. La actividad creativa entonces, responde a esa necesidad del impulso por generar o *recrear* el propio origen, el propio nacimiento.

Las figuras de padre o madre están en la obra de Saer como marcas ausentes o pasajeras, las cuales a medida que el protagonista entenado se desarrolla, van siendo llenadas por

diferentes actantes. Así es como se puede evidenciar que el significado de la figura paterna se reitera en diferentes significantes. Primeramente el grumete encuentra en el puerto el nexo filial, siendo este espacio el comienzo para la demanda paterna. El trato cotidiano de los puertos es para el Entenado el modelo de vida y el origen primero.

“(…) los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acunó, fue mi casa.” (Saer, 2011: 9)

“El trato con las mujeres del puerto me fue al fin y al cabo de utilidad. Con intuición de criatura me había dado cuenta, observándolas, que venderse no era para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir, y que en su forma de actuar el honor era eclipsado por la estrategia. Las cuestiones de gusto personal eran también superfluas.” (2011: 15)

“(…) las caras que me contemplaban no sin espanto se parecían mucho a tantas otras que había visto, durante mi infancia, en los puertos.” (2011: 127)

“Por venir de los puertos, en los que hay tantos hombres que dependen del cielo, yo sabía lo que era un eclipse.” (2011: 222)

Posterior a su salida del puerto, la figura paterna muta hacia otro significante. Luego del fracaso de su expedición a Indias, se encuentra con la tribu Colastiné. Estos aborígenes de tierras americanas se transforman en su nuevo cobijo parental, presentándosele toda la comunidad como un hogar.

“Ese río, que atravesaba por primera vez, y que iba a ser mi horizonte y mi hogar durante diez años, viene del norte, de la selva, y va a morir en el mar que el pobre capitán llamó dulce. Ellos lo llaman padre de ríos.” (Saer, 2011: 41)

“Me acosté, desconsolado, en el suelo, y me puse a llorar. Ahora (...), me doy cuenta de que, (...), esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento.” (2011:45)

“Diez años están hechos de muchos días, horas y minutos. De muchas muertes y nacimientos también. Lo que cuando toqué la playa en el primer anochecer me era extraño, con el tiempo continuo que nos modela y nos cambia fue haciéndose familiar. (...) Yo era arcilla blanda cuando toqué esas costas de delirio, y piedra inmutable cuando las dejé.” (2011: 117-118)

“A ese horizonte de agua, arena, plantas y cielo, empecé a verlo, poco a poco, como un lugar definitivo”. (2011: 119)

Esta nueva relación familiar se puede demostrar mediante diferentes acciones que, poco a poco, iba realizando el mismo sujeto entenado, por ejemplo: el uso de su lengua nativa, el conocimiento adquirido de su cosmogonía, de sus tradiciones orgiásticas y caníbales, de sus actividades cotidianas, de la comprensión de sus ademanes. Sin embargo, la figura paterna cobra más sentido como tal, al momento de recordarla y pensarla como un modelo que guía en la vida y que va configurando y sellando a la vez, una etapa de crecimiento. Estas reflexiones, el Entenado no las descubrirá sino hasta encontrarse con el padre Quesada, luego de su salida de la tribu Colastiné. El padre Quesada, denominado padre también por su condición de presbítero, significó para el protagonista un tutor ejemplar, un verdadero padre adoptivo.

“De esa miseria me fue arrancando, con su sola presencia, el padre Quesada. No era únicamente un hombre bueno; era también valeroso, inteligente y, cuando estaba en vena, podía hacerme reír durante horas.” (2011: 138)

“Todo lo que puede ser enseñado lo aprendí de él [padre Quesada]. Tuve, por fin, un padre, que me fue sacando, despacio, de mi abismo gris, hasta hacerme obtener, por etapas, lo máximo que puede acordarnos este mundo: un estado neutro, continuo, monocorde (...). Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance”. (2011: 139-140)

“A ese hombre bueno, que había encarado las cosas desde la dimensión justa que exige, sin exigir nada a cambio, lo verdadero (...). Padre es, para mí, el nombre exacto que podría aplicársele –para mí, que vengo de la nada, y que, por nacimientos sucesivos, estoy volviendo, poco a poco, y sin temblores, al lugar de origen. No bien la tierra volvió a cerrarse sobre él, junté las pocas cosas que tenía, monté a caballo, y fui a perderme por un tiempo en las ciudades.” (2011: 149)

Ahora el protagonista ya cumple socialmente su condición de entenado –hijastro-, y se encontrará en condiciones de aprendizaje guiado frente de la vida y sobre todo, preparado para encontrar instrucción que le permita desarrollar una de las más importantes actividades que, para sí mismo, significará su “salvación”: la escritura.

Desde la importante figura de este religioso, el Entenado comienza un nuevo periodo en su existencia, educado para enfrentar la vida citadina, e incluso, dispuesto para él mismo comenzar un rol en la paternidad adoptiva. Es así como pasado algunos años de desenvolvimiento en el mundo de la ciudad, el protagonista siente predilección por los pequeños hijos de una actriz, muy cercanos a él, a quienes comienza a educar poco a poco, tal como el padre Quesada, su principal ejemplar paternal, lo había realizado con él mismo. Con el tiempo, cuando los niños quedaron huérfanos, los decide adoptar y comenzar una vida.

“Todos eran hijos de muchos padres, lo que equivale a decir, como yo, de ninguno. Eran dos varones y una mujercita. (...). En los ratos libres, yo les enseñaba a leer y escribir. Ellos, dóciles y como extraviados en este mundo, se me fueron apegando. (...) Y una mañana, envolviendo a las criaturas en pieles, por un camino húmedo abierto entre dos planicies de una nieve azulada y uniforme que aumentaba la impresión de ausencia y de inmaterialidad, me despedí del viejo y de los otros actores y comencé a viajar hacia el sur, durante meses, casi sin detenerme, hasta esta ciudad blanca que se cocina al sol entre viñas y olivares.” (2011: 157-158)

Admitir la paternidad, y la noción de pilar forjador de una familia, es un privilegio que gracias a la educación del sacerdote que lo acogió, pudo el Entenado concretar. La resolución por la que el sujeto optó, fue coadyuvada por la carencia que él mismo sentía del estado familiar, es decir, el propio protagonista huérfano decidió asumir su infancia desamparada y cambiar su futuro de manera de escoger ahora una alternativa de adopción filial.

A partir de esta reflexión sobre la secuencia metafórica paternal, siempre guardando relación con la imagen del origen, se destaca también la manera en que por medio de un padre, la escritura se vuelve la elección y la facultad innata para el sujeto entenado. La importancia de este acontecimiento, concretiza la idea de poesía según Lezama Lima, puesto que para este autor cubano, la poesía se aproxima a la realidad desde un punto otro, reordena las palabras para otorgarles un sentido no habitual a lo acontecido, modulando de esta forma, un lenguaje germinativo, tal como el escritor entenado la concibe y la lleva a cabo. Dada esta facultad, propia de los seres humanos como entes capacitados para crear el canto, el sujeto posibilita

nuevos nacimientos y originales reinterpretaciones sobre lo establecido, actuando ya dentro del universo poético, de manera de autoengendrar-se y autoengendrar su historia, para así hacerse cargo de su conducta y señalar la analogía viable entre la creación y lo ya existente.

El entonado escribiendo su propia historia, gracias a la ayuda del presbítero, ocurre como una acción de escritura inserta dentro de la diégesis novelesca de *El Entonado*. Este caso de metaliteratura será revisado posteriormente en el siguiente apartado, no obstante, ahora se puede mencionar su implicancia dentro de la construcción del protagonista como sujeto. Con esta novela de Saer, asistimos al nacimiento –y si se pudiese decir *renacimiento*- del sujeto americano, haciéndonos partícipes, a los lectores, de una conducta que se forja especialmente dentro de la poesía, como lo es la reinterpretación escrita de lo conocido y lo desconocido, además del rescate o reconocimiento de sus orígenes.

En este punto, es pertinente indicar que el ya denominado *potens* de origen que otorga el sentido final de la novela, también ocurre de manera textual en el siguiente fragmento:

“No se sabe nunca cuándo se nace: el parto es una simple convención. Muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados. Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y de abandono. Entonado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar. Del otro lado de los árboles me fue llegando, constante, el rumor de las voces rápidas y chillonas y el olor matricial de ese río desmesurado, hasta que por fin me quedé dormido.” (Saer, 2011: 45)

La imagen del nacimiento a partir de la soledad y la oscuridad, se plantea como otra de las imágenes poéticas de la secuencia metafórica que representa también la cristalización de significaciones que desembocan en el problema del origen. Tal como lo narra el protagonista, el momento del nacimiento no resulta necesariamente del parto, sino que trasciende y dice relación con la pulsión creadora, con el momento en que el propio sujeto asume su realidad y reinterpreta su concepción y su salida al mundo. Esta noción de reinventar el origen, y presentarse ante lo incierto o la oscuridad, nuevamente alude ineluctablemente a la teoría barroca de Lezama Lima, respecto al espacio gnóstico y al

sujeto metafórico, que es capaz de traer a la memoria lo acontecido y relacionarlo con procesos históricos transcendentales.

Es interesante mencionar una última imagen de la cadena de metáforas que pretenden ser análogas a la Forma (origen) y que, justamente, se ubica ya hacia su desenlace. Se trata de la imagen del eclipse.

“Por venir de los puertos, en los que hay tantos hombres que dependen del cielo, yo sabía lo que era un eclipse. Pero saber no basta. El único justo es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse. Desde aquella noche, las ciudades me cobijan. No es por miedo. Por esa vez, cuando la negrura alcanzó su extremo, la luna, poco a poco, empezó de nuevo a brillar. En silencio, como habían venido llegando, los indios se dispersaron, se perdieron entre el caserío y, casi satisfechos, se fueron a dormir. Me quedé solo en la playa. A lo que vino después, lo llamo años o mi vida –rumor de mares, de ciudades, de latidos humanos, cuya corriente, como un río arcaico que arrastrara los trastos de lo visible, me dejó en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas.” (2011: 222-223)

La figura del eclipse, acuñada desde la astronomía, se representa como la ocultación, desaparición de algo o alguien. Ese momento de ausencia de luminosidad que ocurre en el cielo, y al cual hace referencia el Entenado, se condice tanto con el posterior alejamiento de los indios como de la propia situación de crecimiento y conocimiento íntimo del protagonista. Se representa la oscuridad identitaria y creativa, mas, al volver a aparecer el cuerpo celeste, la luz retorna y comienza una nueva etapa en su formación. Esta imagen eclíptica de ocultación puede, convenientemente, revelarse como un *potens* de nacimiento, ya que posterior a la oscuridad, aparecerá la luz y, para el Entenado, volverá la vida.

Este análisis sobre las imágenes referidas al origen, ha sido realizado desde la perspectiva individual del entenado, es decir, como único sujeto. Se ha hecho mención a la producción narrativa del protagonista entenado, que relata y caracteriza la pulsión de “su nacimiento” con el fin de proponerse frente a la otredad y afirmarse como sujeto, siempre bajo el amparo de la escritura, manifestada como la posibilidad de participación en esa realidad

indecible. Sin embargo, queda por observar la relación metonímica que significa la mención al origen incierto americano, como sujeto criollo en la colectividad.

La incorporación de los aspectos barrocos de imagen y Forma, se volverán a encontrar con la reinvención del mito original y fundacional tanto del sujeto, como ya hemos comprobado, como también del espacio americano.

Mito y reescritura del americano.

La reinterpretación y reescritura de la propia experiencia, hace que el sujeto entonado actualice los modos lingüísticos para salvaguardarse de su caída al vacío –*horror vacui*-. De esta forma, el ejercicio de la escritura, se presenta como el espacio idóneo para entrelazar elementos comunes con aquellos incógnitos. *El Entonado* toma y reinventa la “era imaginaria colonial” y la descifra para volcar sus cuestionamientos acerca de su propia historia.

La reinvención de los mitos, según José Lezama Lima, será el acto creador por excelencia y necesario para una apertura de los hechos históricos y su participación en una “era imaginaria”. Como ya se ha mencionado, el mito que es reinterpretado en la novela del argentino Juan José Saer, es el mito del descubrimiento del Nuevo Mundo, y su elección conlleva la creación de una nueva significación del nacimiento y condición del sujeto propiamente criollo y mestizo de América, al igual que de la fundación de nuestra cultura.

El Entonado reescribe a América desde una perspectiva histórico-poética, como pretende el barroco de Lezama, retornando a lo primigenio y recreando lo ocurrido poéticamente. Su escritura se convierte en novela que reinventa al sujeto americano a modo de analogía contrapuntística con la reinterpretación del mito de descubrimiento del mismo continente (Forma), destacando ciertas reflexiones acerca de la intención escritural y reinventando los

espacios históricos (imágenes), con el objeto de resignificar el nacimiento de él como sujeto americano.

Para ello, la ficción, el discurso artificial, se interpone frente al curso natural de los hechos, de los cuales, cabe señalar, que aquellos que dicen relación con la novela, tienen respaldos históricos reconocidos. Sin embargo, no ocurre sino mediante el discurso poético, la reapropiación del hecho histórico de descubrimiento y conquista de América, generando en los sujetos una nueva percepción del orden cultural e histórico acerca del encuentro entre europeos e indígenas americanos. Para evidenciar la reinención del mito histórico en la novela, se destacan los siguientes fragmentos:

“En esos tiempos, como desde hacía unos veinte años se había descubierto que se podía llegar a ellas por el poniente, la moda eran las Indias; de allá volvían los barcos cargados de especias o maltrechos y andrajosos, después de haber derivado por mares desconocidos; en los puertos no se hablaba de otra cosa y el tema daba a veces un aire demencial a las miradas y a las conversaciones. Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.” (Saer, 2011: 10)

“Por fin la ocasión se presentó: un capitán, piloto mayor del reino, organizaba una expedición a las Malucas, y conseguí que me conchabaran en ella. (...) Lo cierto es que obtuve el puesto de grumete, en la nave capitana, la principal de las tres que constituían la expedición, sin ninguna dificultad. Cuando llegué a conchabarme, (...) me aseguraron que haríamos una excelente travesía y que volveríamos de Indias unos meses más tarde, cargados de tesoros.” (2011: 11-12)

A partir de estos escritos, comienza la reapropiación poética del descubrimiento del Nuevo Mundo. El encuentro de la cultura europea con la tribu aborigen de los Colastiné es el principio primordial para la novela de Juan José Saer, el cual comienza con el zarpado de la flota, sigue con el posterior naufragio y choque con el ya denominado grupo indígena. Ahora bien, la caracterización del momento de encuentro con los aborígenes, en medio de la travesía, para el Entenado significa una reflexión acerca de la realidad, que parece ser rápida y efímera cuando la percepción de ésta cambia tan abrupta y radicalmente.

“El recuerdo que me queda de ese instante, porque lo que siguió fue vertiginoso, se limita a representar el sentimiento de extrañeza que me asaltó. En pocos segundos,

mi situación singular se mostró a la luz del día: con la muerte de esos hombres que habían participado en la expedición, la certidumbre de una experiencia común desaparecía y yo me quedaba solo en el mundo para dirimir todos los problemas arduos que supone su existencia.” (Saer, 2011: 33)

“Tierra, cielo vacío, carne degradada y delirio, con el sol arriba, pasando, desdeñoso y periódico, por los siglos de los siglos: así se presentaba, ante mis ojos recién nacidos, esa mañana, la realidad.” (2011: 57)

En la escritura del protagonista de *El Entenado*, la nueva visión de los indígenas prehispánicos se lleva a cabo mediante las descripciones desde su imaginario unívoco europeo, sin embargo, poco a poco su discurso se centra más en el eje creativo del ejercicio poético como sujeto criollo, el cual recurre al lenguaje para registrar, rescatar y reinventar aquellas diferencias que se distinguían entre lo nuevo y lo conocido por él hasta ese entonces. Siguiendo lo manifestado por Mabel Moraña (1998), la energía productiva y la consecuente proyección de la cultura americana está dada por la identidad y alteridad para con el europeo. Por lo tanto, la importancia de esta nueva reescritura radica en la nueva perspectiva de generación de identidad, que, a partir del español, logra configurarse y conocerse como un criollo.

“El olor de esos ríos es sin par sobre la tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento.” (Saer, 2011: 27)

“Los hombres que habitan en las inmediaciones tienen el color del barro de la costa, como si también ellos hubiesen sido engendrados por el río, lo que haría decir al padre Quesada años más tarde, cuando oíría mis descripciones, que yo había vivido durante diez años, sin darme cuenta, en la vecindad del paraíso, que en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro del primero, que esos hombres eran sin duda la descendencia putativa de Adán.” (2011: 42)

“Esto que está pasando, pensaba, es mi vida. Esto es mi vida, mi vida, y yo soy yo, yo, pensaba mirando las hojas inmóviles que dejaban ver, aquí y allá, porciones de cielo. La impasibilidad con que los indios me habían visto echarme a correr indicaba que la posibilidad de que me escapase no se les cruzaba ni siquiera remotamente por la cabeza. En esa tierra muda y desierta...” (2011: 49)

“Son esos otros parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debiera ser mi vida.” (2011: 79)

Los hechos históricos referidos a la llegada de conquistadores españoles a las costas americanas, revelan la violencia con que muchas veces se desarrolló aquel encuentro entre

tan diversas culturas. Para *El Entenado*, este choque de sujetos heterogéneos significó el cambio total de paradigma. Tal como se expresó en los fragmentos reciente señalados, la desaparición de lo conocido otorga un sentimiento de soledad y orfandad, puesto que se obliga a los sujetos a presenciar una vivencia nueva. La expedición en la que participaba el grumete Entenado, sufrió un ataque que dejó muertos a todos los marineros, excepto al protagonista, quién experimentó desde muy cerca la muerte.

“*Tierra es ésta sin...* –eso fue exactamente lo que dijo el capitán cuando la flecha le atravesó la garganta, tan rápida e inesperada, viniendo de la maleza que se levantaba a sus espaldas, que el capitán permaneció con los ojos abiertos, inmovilizado unos instantes en su ademán probatorio antes de desplomarse. Durante una fracción de segundo no pasó nada, salvo mi comprobación atónita de que todos los que acompañaban al capitán, salvo yo, yacían en tierra inmóviles, atravesados, en diferentes partes del cuerpo, pero sobre todo en la garganta y en el pecho, por flechas que parecían haber salido de la nada para venir a incrustarse exactas en sus cuerpos desprevenidos.” (Saer, 2011: 32)

“Ese estado duró poco. Una horda de hombres desnudos, de piel oscura, que blandían arcos y flechas, surgió de la maleza. Mientras un grupo se ocupaba de juntar los cadáveres, el resto me rodeó y, apretándose a mi alrededor y señalándome con el dedo, tocándome con suavidad y entusiasmo, en medio de risotadas satisfechas y admirativas, se puso a proferir, sin parar, una y otra vez, los mismos sonidos rápidos y chillones: *¡Def-ghi! ¡Def-ghi! ¡Def-ghi!*”. (2011: 33)

El impacto de la desaparición de lo conocido con la fugaz aparición de aquello inexplorado, obliga al relato del grumete sobreviviente a oscilar entre la vida y la muerte. Desde el fallecimiento de sus compañeros de navegación, el Entenado se ve instigado a la vida, a recrear sentidos y significaciones para poder sobrevivir en lo desconocido. La pulsión –*potens*- de muerte, como frecuentemente señala Lezama Lima, es un estado generador creativo. La poesía se hace necesaria para blandir este impulso de fenecimiento, estableciendo la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, del ser que vence la muerte, de manera de regenerar los términos con imágenes poéticas, a modo de resurrección poética.

El impulso de nacimiento en conjunto con el de muerte, se hallan en la experiencia vivida por el grumete sobreviviente. Luego del ataque indígena, el sujeto cavila sobre sus recuerdos y lo que él entendía como realidad vivencial.

“Lo visible a mi alrededor temblaba y parecía cambiante, deforme, capaz de desplazarse vertical y horizontalmente, como si cada cosa estuviese constituida por numerosas pátinas de forma idéntica mal superpuestas unas sobre las otras-, ver otra porción de ese paisaje desconocido en estado de reposo no me resultó menos extraño y singular.” (2011: 34)

“Un día después de haberlos visto por primera vez, ya estaba tan habituado a ellos que mis compañeros, el capitán y los barcos me parecían los restos inconexos de un sueño mal recordado, y creo que fue en ese momento que se me ocurrió por primera vez –a los quince años ya- una idea que desde entonces me es familiar: que el recuerdo de un hecho no es prueba suficiente de su acaecer verdadero, del mismo modo que el recuerdo de un sueño que creemos haber tenido en el pasado, muchos años o meses antes del momento en que estamos recordándolo, no es prueba suficiente ni de que el sueño tuvo lugar en un pasado lejano y no la noche inmediatamente anterior al día en que estamos recordándolo, ni de que pura y simplemente haya acaecido antes del instante preciso en que nos lo estamos representando como ya acaecido. (...) Hasta ese momento no había tenido tiempo de sentir compasión por ellos –ni por mí mismo, por otra parte. Me sentía liviano, casi inexistente; y los acontecimientos, tenues y fugaces, se encargaban de soliviantarme como lo habían hecho mis escoltas, impasibles y firmes.” (Saer, 2011: 40)

Tomando en cuenta al barroco como la intención formal que recupera los fragmentos aditivos de nuestros imaginarios ancestrales, la re-escritura de los hechos históricos pasa a ser el soporte para el ejercicio poético del sujeto entonado, además de ser el acto que lo hace perdurar en la vida, enfrentando, en constantes ocasiones, a la muerte generadora. La recuperación del imaginario del siglo XVI de España y América, son para la novela de Juan José Saer, el motor poético e histórico para dar paso a la imaginación –imagen- del encuentro de ambas culturas y, por lo tanto, a la ficcionalización necesaria de nuestro origen. El sujeto es quien concibe y recibe al mundo como imagen, testimoniando su realidad en la escritura poética. La poesía es el asidero para testimoniar esa realidad otra, para crear y recrear, para recuperar mediante la escritura, la memoria de los hechos acontecidos.

“Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar este espesor, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco, como escoria, en la hoja, la persistencia espesa del presente se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado. Son esos otros parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debiera ser mi vida. Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera

ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular, que atraviesan, de tanto en tanto, en todas direcciones, cuerpos compactos y desnudos, (...) y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia.” (Saer, 2011: 79)

El lenguaje germinativo que responde a la idea barroca de *horror vacui*, se presenta en la novela en esta noción de impulso escritural para perdurar y como único sentido de sobrevivencia. En la producción escrita del protagonista, el encuentro y la convivencia con la comunidad Colastiné, además de simular el encuentro del europeo con las primeras tribus indígenas, también significa el espacio donde ocurre la comprensión del gran desafío para el Entenado, el que significó su salvación y su razón de vida.

“Después de largas reflexiones, deduje que si me habían dado ese nombre [*def-ghi*], era porque me hacían compartir, con todo lo otro que llamaban de la misma manera, alguna esencia solidaria. De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.” (Saer, 2011: 190-191)

En esta novela se responde a una necesidad de relato humano, tanto como necesidad de fijación o huella en la historia, como de una configuración de la identidad del propio sujeto. La escritura se concibe en tanto acto hipertélito, esto es, tal como explica Lezama Lima, una escritura sin sentido aparente, pero que a medida que se gesta, crea su causalidad y hace aparecer lo invisible, creando la historia. El protagonista entenado escribe para que la tribu Colastiné tenga sustento, no se desvanezca en el tiempo ni en el espacio, pero también, escribe para sí mismo, puesto que es su ejercicio vital, su causalidad de ser humano órfico, creador.

“(…) ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni porqué, autónoma, la memoria.” (2011: 78)

El acto germinativo del Entenado es la metáfora poética, es la escritura misma. Este acto creador se evidencia en toda la novela, presentando a la poesía como un tema fundamental para el desarrollo completo. Por otra parte, esta potencialidad poética también es señalada por el propio narrador entenado, es decir, se evidencia su intención metaliteraria, la cual respalda aún más el aspecto reflexivo contrapuntístico y barroco de la novela. Para demostrar lo anterior, a continuación se resumen las principales menciones a la esfera literaria dentro de la novela.

a) Las conversaciones y la narración de las experiencias del protagonista al padre Quesada, respecto de la tribu indígena, fraguan en un escrito que se nombra en la novela.

“Con los datos que fue recogiendo, el padre escribió un tratado muy breve, al que llamó *Relación de Abandonado* y en el que contaba nuestros diálogos.” (2011: 145)

b) La escritura de una comedia muda con autoría del sujeto entenado.

“(…) me comprometí a escribirles una comedia y a mostrarme en los teatros representando mi propio papel. (...) [La compañía] se apiñó a mi alrededor, felicitándome por la perfección prosódica de mis versos y por la posición aritmética de la acción.” (2011: 152)

c) El protagonista entenado instala su propia imprenta, puesto que señala que es su única experiencia laboral posible.

“Del padre Quesada me había quedado un gusto por los libros que llenan, con su música silenciosa, el hastío de los días inacabables. En los países del norte había visto cómo los imprimían y se me ocurrió que yo podía hacer lo mismo, menos por acrecentar mi fortuna que por enseñarle a los que ya eran como mis hijos un oficio que les permitiera manipular algo más real que poses o que simulacros. No nos fue mal. En la imprenta, para las criaturas el trabajo era como un juego, y, a medida que crecían, mis ocios aumentaban.” (2011: 159)

d) El sujeto entenado, luego de varios años de su regreso de los terrenos donde habitaba la tribu Colastiné, logra comprender su estadía y sobrevivencia en aquellas tierras indómitas: su función como narrador. (Extracto completo ya citado)

“Querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.” (2011: 191)

e) La intención de escritura poética del propio entenado: escribe la novela (*El Entenado*).

Es este último punto (e), el que destaca el principal acto germinativo, puesto que desde el ejercicio de la memoria y reinvención, se logra volver a distinguir la escritura y se posiciona al lenguaje ficcional como principal relato humano posible. Con esto, se rescata la realidad irreal del lenguaje, en tanto que se utiliza la ficción para relatar su historia. El escrito del Entenado es ficción en tanto es el plasma de la actividad histórica y es la sustitución de la realidad, esto es, presenta la realidad desde su perspectiva sin enredarse en asuntos de verdad versus falsedad.

El uso del lenguaje como principal salvavidas frente a las modulaciones del tiempo, asume una relación de la escritura con la realidad que no es de imitación, sino de sustitución. De esta forma, lo narrado por el escritor entenado se realiza de modo autónomo, poético-histórico, que intenta sistematizar la realidad y, como ya hemos señalado constantemente, superar los límites de la historiografía para poder plantear su propio re-nacimiento.

En este rescate del *potens* de la poesía, es importante mencionar que en la novela analizada, la narración de los acontecimientos que se reviven, se expresan desde un tiempo verbal pretérito, mientras que aquellas reflexiones acerca del carácter metaliterario se realizan en presente. Esta “presentización” de la narración, puede ser vista como un acto contrapuntístico que pretende acercarse a la mentalidad contemporánea para plantear sus innovaciones del mito fundacional. Ejemplo de lo anterior son las menciones del escritor protagonista respecto de su propio estado de ejercicio escritural.

“Las paredes blancas, la luz de la vela que hace temblar, cada vez que se estremece, mi sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa en la que lo único que se oye es el rasguido de la pluma y, de tanto en tanto, los crujidos de la silla, las piernas que, acalambradas, se remueven debajo de la mesa, las hojas que voy llenando con mi escritura lenta y que van a encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía -contra este

muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil después de la cena, lo vivido.” (2011: 78-79)

“(…) -y hoy todavía, sesenta años más tarde, mientras escribo, en la noche de verano, a la luz de la vela, no estoy seguro de haber entendido, aun cuando ese hecho haya sido, a lo largo de mi vida, mi único objeto de reflexión, el sentido exacto de esa esperanza.” (2011: 110)

El sujeto entonado ya anciano recuerda y necesita el ejercicio poético para trascender y para reafirmar su identidad.

“En los últimos años, mi vida se ha limitado a alguna que otra fiesta familiar, a un paseo cada vez más corto al anochecer, y a la lectura. De noche, después de la cena, a la luz de una vela, con la ventana abierta a la oscuridad estrellada y tranquila, me siento a rememorar y a escribir.” (2011: 159)

En esta situación, el escritor entonado puede válidamente presentarse como un “sujeto metafórico”, término acuñado por Lezama Lima. De acuerdo con el autor cubano, este sujeto es el encargado de urdir los fragmentos poéticos relacionables, presentándose como una vivencia oblicua y actuante en la zona del *ethos*, esto es, registra un desarrollo no causal que busca y se crea –órficamente- su causalidad.

El sujeto metafórico como narrador entonado, en nuestro caso, genera un móvil entre *ethos* y *poiesis*, buscando analogías en las posibilidades metafóricas de la realidad, para explicar o recrear su nacimiento. Aparece este ser mixto, europeo americano, para decidir, para aclarar la historia, que mediante la imagen, digna de la poesía, constituye una era imaginaria. La reinención del mito fundacional del continente es la imagen central para este re-nacimiento del sujeto, tanto individual como colectivo, que se materializa en la poesía.

“Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento.” (Saer, 2011: 45)

Es fundamental precisar que la reinención del mito de descubrimiento del Nuevo Mundo, se posibilita gracias al espacio de la creación criolla, de la poesía que este sujeto metafórico absorbe como propia. La autodefinición como un ente americano y criollo lo transforma en un sujeto pensante que vive desde y para la contraconquista, y que gracias al lenguaje, revela la imagen poética para comprender, presentar y representar su historia. La facultad de reunir los fragmentos históricos y presentarlos para el nacimiento de la propia identidad, es lo que podríamos señalar como la dignidad de la poesía.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

La poesía se aproxima a la realidad desde un punto otro y es capaz de conjugar lo temporal con un hecho comunicable, estableciendo nexos creativos que hacen posible vislumbrar lo invisible al entendimiento común. Respondiendo a estas nociones teóricas de Lezama Lima, la novela de Saer, en tanto poesía, enlaza el curso natural de los hechos con el discurso artificial. Mediante la utilización de un sistema de recuperación histórica mítica, *El Entenado* ubica el cuestionamiento del origen individual y americano en el plano de la creación poética como reinención de la Historia.

El mito de descubrimiento del Nuevo Mundo, que data desde 1492, se vuelve espacio fundamental para plantear la resignificación de América y americanos. La “era imaginaria americana” del siglo XV se recupera mediante el “método contrapuntístico” en la escritura de un hombre huérfano que escribe desde su presente narrativo. De esta forma, se evidencia el logro de este sujeto, consistente en interpretar y reconstruir un acontecimiento que marca la formación identitaria de sí mismo y de todo un continente.

Para Lezama Lima, el hecho de invencionar y reconstruir, aún más, por medio del lenguaje, es la superación de una de las dificultades a las que se enfrenta el género humano. Al realizar esa actividad mnemotécnica y creativa, el sujeto saeriano lleva a cabo el acto de conocimiento poético al que aspiran los sujetos. Vivifica la dignidad de la poesía, sustituye la realidad, sobrepasa la dificultad estimulante que pone como barrera la comprensión histórica y literaria que sustenta al barroco americano Lezamiano.

A modo de resumen de este análisis, se señalarán someramente las relaciones entre los términos de José Lezama Lima y la novela de Juan José Saer.

- La poesía como sustento fundamental para abordar la realidad queda identificada claramente en el acto de escribir del *Entenado*, además de reflejarse en sus

digresiones acerca de su rol de narrador. Las secuencias metafóricas que se gestan pretenden analogar una Forma, en este caso, la resignificación del origen, y se actualizan en la novela por medio de diferentes imágenes que dicen relación con las nociones de orfandad, oscuridad, vida. Éstas vienen emplazadas desde la nueva mención del mito fundacional de América.

- La potencialidad de las imágenes como analogías de una Forma, están dadas en la novela con la pulsión de nacimiento y muerte, es decir, pulsiones creadoras que se reiteran constantemente para explicar la intencionalidad que posee el narrador para tratar la cuestión del origen.
- La elección de ese mito en específico, rescata la “era imaginaria” de América del siglo XVI expresamente, dato que queda impreso en la novela mediante las distintas localizaciones geográficas y temporales que realiza el narrador. Por lo demás, el interés por la reinención del mito en cuestión, también queda inscrito por Juan José Saer en sus ensayos, al confirmar que se trata de una ficcionalización acerca de un pasaje histórico del viaje de Díaz de Solís al territorio argentino.
- Mediante el “método contrapuntístico” se logra recuperar la “era imaginaria” antes descrita. Se trata de una idea de causalidad retrospectiva que realiza el narrador, esto es, rescata ciertos pasajes de la Historia para entrar en ellos, reordenarlos y, en su presente, darles nuevas significaciones.
- El acto de volver a inventar el nacimiento de América y americanos, se hace posible por el sustento que le entrega al narrador el concepto lezamiano de sujeto metafórico, el cual posee como principales cualidades, el entendimiento del ser humano como inconcluso, y al pensarse como tal, el saberse capacitado para reunir hechos comunicables otorgándoles un sentido único y poético. El sujeto responde a un acto hipertélico que registra su historia y se crea su propia causalidad. Genera un móvil entre *ethos* y *poiesis*, buscando analogías en las posibilidades metafóricas de su realidad para explicar su nacimiento.

- La reflexión intradiegética y extradiegética acerca de la ficción y el uso de un lenguaje germinativo –que emana de la memoria-, rescatan el plasma de la realidad sustituyéndola por el principal relato humano posible, que es la realidad ficcionalizada. De esta manera, el Entenado logra relatar su propia historia, que queda retratada explícitamente en su narración y en sus digresiones metaliterarias.

A modo de cierre, interesa mencionar que el aparatage teórico podría haberse extendido para enriquecer la propuesta de la novela como correspondiente a la corriente barroca. Sin embargo, para delimitar el análisis se quiso abordar sólo al autor José Lezama Lima, al ser éste uno de los principales pensadores del barroco americano y que justamente, calza con una posible lectura de la novela. Ahora bien, para un próximo estudio, sería prolífico integrar con mayor detención a otros estudiosos del barroco y otras obras literarias que concreticen esos planteamientos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica.

- Balderston, Daniel. "Del recuerdo a la voz". *Zona de prólogos*. Comp. Paulo Ricci. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 133-146.
- Carpentier, Alejo. *Razón de Ser*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Chiampi, Irlemar. "Introducción". *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, c2005.
- Lezama Lima, José. "Carta al Sr. Álvarez Bravo (La Habana, 19 de diciembre de 1964)". *Órbita de Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión, 1966.
- _____ "Las imágenes posibles", "Introducción a los vasos órficos". *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, S. A, 1971.
- _____ "La dignidad de la poesía", "La expresión americana". *El reino de la imagen*. Caracas: Ayacucho, 1981.
- Lihn, Enrique. "Paradiso, novela y homosexualidad". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997. 656-676.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquistas". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I Época Colonial. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- Premat, Julio. "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 192, Julio-Septiembre 2000. 501-509.
- _____ *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- _____ "Estando Empezando. *En la Zona*". *Zona de prólogos*. Comp. Paulo Ricci. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 19-35.
- Ricci, Paulo, comp. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Saer, Juan José. *El Entenado*. 7ª ed. Buenos Aires: Booket, 2011.
- _____ *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____ "Razones". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Ed. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. 8ª ed. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

Bibliografía general.

- Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso Americano". *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

- Chiampi, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. México: FCE, 2000.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. México D. F.: FCE, 1966.
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Editorial Aguilar, s/f.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1962.
- _____ *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- _____ *Literatura y Manierismo*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1969.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Santiago: Universitaria, 1996 (ed. crítica a cargo de Cintio Vitier, coordinador).
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- _____ *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1980.
- _____ *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Weisbach, Werner. *Barroco: Arte de la Reforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- Wölflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1952.