



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El (neo)barroco ensayado: De dónde son los cantantes de Severo Sarduy

Informe final de Seminario de Grado:
La antinovela hispanoamericana contemporánea
para optar al grado de Licenciada en
Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura.

Profesor Guía: Dr. David Wallace Cordero
Autor: Joselyn Ena Mancilla Ordóñez

**AÑO
2013**

*Dedicado a quienes me acompañaron en estos días de múltiples
cambios sobre todo a mis padres, Natalia, Claudia, Alejandra,
Juan Carlos e Ícaro.*

*Y no podría dejar de destacar el apoyo del Profesor
David Wallace
Gracias.*

ÍNDICE

I.- Introducción: Deviniendo en canción (neo)barroca	5
II.- Placer del texto, ensayo y arruinamiento	9
III.- Sobre el corpus	12
IV.- Escritura-excricción y ensayo	21
V.- Fragmentos y metanovela	40
VI.- Ruina y (neo)barroco	53
VII.- Conclusiones	66
VIII.- Bibliografía	71
IX.- Anexos	74

I.- Big bang

Las galaxias parecen alejarse unas de otras a velocidades considerables.

Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo,
próxima a la de la luz.
el universo se hincha.

Asistimos al resultado de una gigantesca explosión.

(Sarduy, 1974, 47)

El pabellón del vacío

[...] Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.

Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en el tokonoma.
Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
de matemáticos y de jugadores de pelota
describiendo un helado de mamey.

El vacío es más pequeño que un naipe
y puede ser grande como el cielo,
pero lo podemos hacer con nuestra uña
en el borde de una taza de café
o en el cielo que cae por nuestro hombro.

(Lezama Lima, 1978)

I.- Introducción: Deviniendo en canción (neo) barroca

Planteo la metonimia del cuerpo con relación al corpus escritural, dando cuenta de una vinculación que implica la inclusión de estos dos conceptos en una sola comprensión, entendiendo sus (dis)continuidades en devenir¹. Siendo la conceptualización del cuerpo anatómico-fisiológico un referente para instalar preguntas sobre la escritura que se debate en el cerco de lo inasible, ensayo. Es decir, me movilizo en lo errante, en el error constante que soslaya la objetividad e instala la puesta en abismo de mi escrito con respecto a la antinovela (neo)barroca de Sarduy *De dónde son los cantantes*.

Esta obra revela transitando, se va emplazando a través de múltiples curvas que serpentean y la mantienen en un permanente ejercicio creativo pendiendo en un abismo de texturas escriturales aglomeradas en una mezcolanza interdisciplinaria de "...radioteatro, poema, novela -está siempre, se diría, como bajo luces de focos: es siempre un texto-escena, un texto que una y otra vez se muestra a sí mismo" (Sánchez en Quesada, 199)

Propongo que la metanovela se encuentra compuesta a modo de una obra musical², ensamblada por tres historias que pueden funcionar cada cual por su cuenta. Las cuales corresponden de acuerdo a la "Nota final" a "...tres culturas que se "han superpuesto para constituir la cultura cubana" (González). Éstas serían la cultura española, africana y china.

Las desventuras (in)conexas, llenas de indicios inter e intra textuales, personajes sin contornos definidos, meras sombras desplazadas sin anclajes en la realidad de seres concretos (ni en sus aspectos físicos y/o psicológicos), tienen su referencia en juegos lingüísticos u otras señas. "Es imposible identificar las personas, los lugares, las acciones: o chocan opuestamente entre sí, o se imbrican, o se metamorfosean, o se multiplican, o aparecen y desaparecen, o conforman híbridos monstruosos, y acaban por ser máscaras de la nada, seres huecos, historias inanes" (Barrenechea en Quesada, 205)

El texto plasmado va mutando de forma, presentando alternadamente voces narrativas y dialógicas. En esta sucesión de planos converge la demostración de usos particulares del lenguaje, tal como una (co)lección de dichos, frases hechas, además de

¹ Nancy, Jean Luc. Corpus. Valencia: Pre-textos, 2003

² Por ejemplo, la sinfonía es una obra para la orquesta, dividida en cuatro movimientos, cada uno con un tiempo y estructura diferente. La forma de la sinfonía ha variado con el tiempo, por ejemplo, las contemporáneas de Arthur Honegger son de 3 movimientos.

influencias varias pertenecientes a la tradición literaria, que van desde las extraídas de los usos populares cubanos hasta la teoría especializada.

Tan variada conformación también se aprecia en los entornos donde se desarrolla la metanovela, ya que por lo general son "...descripciones de cuadros de pintores famosos, como Wifredo Lam, Mark Rothko o James Ensor..." (González). Como es costumbre de su creador "...la temática carece prácticamente de importancia, siendo el auténtico protagonista el lenguaje y el modo en que se desarrolla el relato" (Quesada, 220).

No obstante lo señalado, recorreré las líneas de la trama, para esbozar los principales componentes de la metanovela a tratar, aunque tales elementos los considero meramente la punta de un iceberg que podría conllevar un juicio simple y vacío de la obra centrado en la interpretación de componentes como los personajes, sus funciones, la historia o el relato.

La primera parte, "...“Junto al río de cenizas de rosa”, la parte “china”, transcurre en el Shanghai, pornográfico burlesco habanero, y narra las aventuras de Flor de Loto, bella vedette perseguida por el General, gallego libidinoso que no sabe que su amada es un travesti..." (González) y no una cantante de la ópera del barrio chino. Se caracteriza por la evanescencia, donde Auxilio y Socorro son ramerías en algunas ocasiones, en otras coristas, vagan entre cafés donde abunda la yerba, y la cocaína que distribuye carita de Dragón.

La segunda parte, “La Dolores Rondón”, es la parte “africana”, “sobre la mulata de ese nombre que seduce a un político habanero...es de Camagüey, llega a encumbrarse con éste, pero todo se viene abajo y termina muerta, en la tumba que lleva como epitafio la décima en que se basa toda la historia” (ibíd.)

Dolores Rondón escribió como única obra un sainete de diez momentos-versos sobre su vida, los cuales se desarrollan en este capítulo. "...Este texto inicial, la décima epitafio, se convertirá en auténtica cárcel de cuyos designios los personajes no podrán evadirse; de ahí la avocación a la muerte..." (ibíd., 212)

Esta décima vuelve a esta parte “la más metaliteraria del libro; gozan en ella los personajes de una autoconsciencia extrema, hasta el punto de pretender amoldar sus acciones al discurso preexistente..." (ibíd., 211). La novela se vuelve aún más autorreferencial al haber "...dos narradores, con sus continuas reflexiones metalingüísticas..." (ibíd.)

La tercera narración “La entrada de Cristo en La Habana”, es “la parte “española”, y la síntesis de todas. Auxilio y Socorro aparecen en las tres partes haciendo comentarios pertinentes e impertinentes, una especie de coro ubicuo y descocado, pero en la tercera tienen un papel protagónico” (González). Cristo es la metaforización de Mortal, joven amante ausente a quien persiguen por la Andalucía musulmana, a través del Atlántico hasta llegar a Santiago de Cuba, y desde allí siguen en procesión hasta La Habana, llevando en andas una imagen de Cristo que toma vida propia hacia el final de estos derroteros.

Para completar la metanovela, se presenta la adenda “Curriculum cúbense” da cuenta de los personajes a través de una descripción delirante. Socorro vuelve frustrada de su visita a la Casa de Dios. El general desea a Flor de Loto, Dolores quiere el poder. Auxilio y Socorro se debaten por el cuerpo de un hombre, el mismo que aparece como Cristo. Y la casa de Dios se ausenta.

Cada personaje la posición de un actante determinado, o sea se deciden por una acción específica y van llevando a cabo con el fin de cerrar un cerco sobre sí mismos sobre su definición. Pareciera ser un final para una serie de circunstancias que no lo merecen ni persiguen.

Tanto las tres partes como la adenda presentan influencias multiculturales, el querer sobreponer una sobre otra es una mera idealización para quitarle complejidad a su descripción y explicación, ya que ello pareciera imposibilitarlas, por eso insisto en la presencia de una variante cultural muy diversa transversalmente.

Considerando la composición episódica de la antinovela, el propósito del ensayo presentado busca desentrañar las relaciones entre *De dónde son los cantantes* con las claves del ensayo. Para ello se revisa tanto la trama como el relato de la metanovela colocando en abismo tal cuerpo escritural identificado con su símil metonímico (cuerpo fisiológico), esto permite ensayar las propuestas del texto de Sarduy identificando las estrategias empleadas en esta escritura tanteada como metanovela - ensayada.

Tales decursos del género son novedosos pues arrojan a un abismo³ al texto, cargando sus propuestas de visualidad poética. Lo cual permite generar un registro que considero amplía la narración propiamente e insinúa la incorporación en tanto significante a otras disciplinas como las artes visuales. No obstante falta incorporar objetos que

³ Es decir, se mira a sí mismo mirándose respecto a sus contenidos y recursos

materialicen tales insertos en la metanovela, que en el siguiente ensayo se usan como referencias claras y físicas (anexos, citas, etc.) para instar la comunicación pretendida entre los textos.

Además, al realizar un ensayo de una antinovela ensayada me intereso en rescatar la capacidad del lenguaje de socavar la excripción dada en esta escritura introduciendo la inter e intratextualidad como recursos del planteamiento escritural que se recrea en el tratamiento de la obra de Sarduy *De dónde son los cantantes*. Por último, los conceptos como (neo)barroco, fragmento, ruina, escritura, escritor, placer del texto permiten establecer los vasos comunicantes con la escritura ensayística.

II.- Placer del texto, ensayo y arruinamiento

Considerar elementos que sintetizan la metanovela me entrega una instancia de partida para darle sentido material al corpus, tales formas vuelven asible lo inconmensurable de la escritura, pero en este caso, no desde la retórica como adorno, sino como una erótica que se hace patente en el nivel del significante:

Como dice la teoría del texto: la lengua es redistribuida. Pero *esta redistribución se hace siempre por ruptura*. Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagiarlo..., y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. Esos dos límites...Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica (Barthes, 1977, 16)

Entonces, partiendo desde la materialidad textual, su conformación evidenciada por sí misma a sí misma, es de tal recursividad continua donde el "... texto es algo que se hace con el lenguaje, de lenguaje por lo tanto, pero algo que, al mismo tiempo, modifica, amplía, perfecciona, rompe o reduce el lenguaje. El texto es siempre una información en el lenguaje sobre el lenguaje y solamente esto" (de Campos, 297)

El placer del texto se refleja en el (neo)barroco de Sarduy, en tanto es "...ese instante insostenible, imposible, puramente *novelasco* que el libertino gusta al término de una ardua maquinación haciendo cortar la cuerda que lo tiene suspendido en el momento del goce" (Barthes, 1977, 16). En que se abre un texto exuberante a la vez que dificultoso y con un juego constante del lenguaje volviéndolo intratable, no mimético y situado en un punto sin retorno a lo cognoscible.

Tal gestualidad materializada de acuerdo a Barthes⁴, se entrega en el placer del texto cuando "Cada vez que intento "analizar" un texto que me ha dado placer no es mi "subjetividad" la que reencuentro, es mi "individuo", el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de

⁴ Barthes, Roland. El placer del texto y lección Inaugural. México: Siglo veintiuno editores, 1977.

goce el que reencuentro” (102). El placer se da en el cuerpo sintiente a través de la escritura textualizada en la separación no en el acercamiento.

Y “pasa por la escritura -y ciertamente no por los éxtasis de la carne o del sentido. Hace falta, pues, escribir desde ese cuerpo que nosotros no tenemos y que tampoco somos: pero donde el ser es excrito -Cuando escribo, esta mano ajena ya se ha deslizado en mi mano que escribe” (Nancy, 19).

El placer del que hablamos se manifiesta en una zona indagatoria en un desplazamiento deslizado, no es material ni se puede identificar con un lugar específico por ello se señala su instalación en el borde de la lecto-escritura que desmiembra a la lectura y la escritura como conceptos unitarios e interrelacionados. Ensayándolos, rehaciendo y resurgiendo en un ir constante hacia lo vacío, errante y efímero de la constante excritura de lo ensayado. No como el acto acabado de una pieza teatral, sino como ensayos representados al actuar sin antes experimentarlos con antelación.

Este texto está formado por lenguaje conteniendo información sobre este lenguaje, lo novedoso es encontrarse codificado desde lo visual principalmente, volviéndolo múltiple en su amplitud significante y desde esos bordes se emplaza el placer textual.

La metanovela manifiesta el “...brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los objetivos-que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas” (Barthes, 1977, 24).

Aquellos desbordamientos se materializan en un exceso del color local utilizado constantemente como parodia a los orígenes de la cultura cubana que serían las culturas prototípicas usadas como explicación de inicio, con lo cual tampoco podría hallarse las referencias pretendidas.

Convergiendo con los conceptos de placer del texto, escritura ensayística y (neo) barroco, la obra de Sarduy:

... se relaciona con el concepto de dispersión-una carrera enloquecida fuera del tiempo y del espacio-: el vértigo no deja de crecer frente a un universo en el que proliferan en desorden materia y espacios vacíos sin que se lo pudiera explicar ni, *a fortiori*, comprender. El neobarroco -en cuanto forma de lo

imaginario -no puede ser entonces, en Sarduy, sino el reflejo de una entropía y de un desamparo (Moulin Civil en Rojas, 325).

Esta escritura se establece en un descampado, haciendo fogata de las formas, en el cual el acoso a tal instalación se realiza desde los repliegues de la escritura. *De dónde son los cantantes*, opta por la vía de "...asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio" (Guerrero en Quesada, 188)

La nulidad del movimiento conlleva la multiplicidad de sonidos que van desde los imperceptibles a los estridentes, y por esto los personajes que se presentan son tan excesivos como nulos al mismo tiempo, ya que en el exceso se encuentra lo vacío.

Utilizan para recrear tal contradicción la transformación constantemente volviéndose inasibles, multiculturales e inciertos. Al igual que: "...Lezama construye una "fábula intertextual" que compendia el devenir americano como una era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios. Pero ese devenir, producido por el diálogo entre los textos americanos y los de otras culturas..." (ibíd., 21)

El cuerpo es la base donde se instala el corpus escritural, impuesto como lo asible por medio de una erótica rescatada en una fisura abierta entre la cultura y su continua destrucción. Es decir, desde un texto construido por su materia prima, el lenguaje estimula su apertura en un instante insostenible donde en el caso americano reina la mixtura cultural en una destrucción continua entrando a jugar parte el placer textual. Que se caracteriza por una novelesca imposible de ser trazada en una inminente cuerda que se va a cortar en el momento del goce.

De ahí, la apertura y dificultad de aprehender cognoscitivamente el texto. Porque se llena de (neo)barroco, con el imaginario y la ideología que distribuye energías en su planteamiento uniformemente para poder crear el vacío donde no hay verdad, sino simulación manifiesta y autoconsciente de una búsqueda de identidad cultural imposible, difícil de acertar porque este conocimiento se encuentra en devenir y los textos se interrelacionan, tanto los de origen americano como los de otras culturas en un espacio crítico: irán más allá de una simple fabulación y que, como propongo, conformarán un discurso a través del retazo ensayístico.

III.- Sobre el corpus

...y henos aquí, de nuevo en este
palacio de los espejos en que las palabras se remiten unas a otras, se
reflejan hasta el infinito sin encontrar jamás otra cosa que su sombra
(George Perèc)

Sarduy desde el título de la novela abre la interpretación hacia el terreno de la ambigüedad, ya que instala un cuestionamiento, sin dejar en claro la búsqueda de respuesta certera. Lo anterior está marcado por la utilización de un adverbio interrogativo (dónde) usado en una pregunta indirecta que implica la duda del lugar al cual pertenece el sujeto aludido, “los cantantes”.

La dificultad de esta búsqueda se inscribe en lo que Arriarán considera como:
...imposibilidad de ser nacional: Cuba aparece como una nación imposible; solo hay resplandor de su ser pero nunca se le ve. Se trata de una antinovela como algo opuesta a la novela total del tipo de las novelas latinoamericanas sobre la formación nacional (*Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* o *La vorágine*). Se trata de una parodia de la alegoría hegeliana del progresivo encuentro de sí mismo como peregrinaje de Oriente a Occidente (6).

Asimismo, tal movimiento de duda se hace patente en el título cuando se le comprende como un verso extraído de una canción popular cubana⁵, este gesto considera una génesis del origen territorial en el cual se moviliza la antinovela, pero también marca la duda del espacio en el que se lleva a cabo, porque podría haber una multiplicidad de respuestas para instalar tal punto de partida. Cuba como isla que se encuentra en el mar Caribe entre América del norte y del sur, la hace estar camino a...y por ello situada entre múltiples influencias que se evidencian en el “peregrinaje de Dolores Rondón, que va de Santiago de Cuba a La Habana buscando una falsa integración” (González en *ibíd.*).

“Tal integración es imposible, como lo es toda búsqueda abstracta de una identidad nacional. La parodia desarrollada por Sarduy apunta también a toda la tradición literaria latinoamericanista centrada en la búsqueda metafísica de la identidad cultural” (*ibíd.*)

La forma de Sarduy al acercarse a tal espectro, se relaciona con el proyecto de José Lezama Lima, el cual al “... abordar la dificultad americana, esa “resistencia” que incita al

⁵ Mamá, yo quiero saber/ de dónde son los cantantes/ que los encuentro muy galantes/ y los quiero conocer.

conocimiento...Lo difícil, es la “forma en devenir (el ir siendo, el proceso o mutación) de un “paisaje” (genéricamente: cultura; específicamente: el espíritu revelado por la naturaleza) para establecer un sentido y, enseguida, una visión histórica...” (Chiampi en Lezama, 1993, 14)

La ambigüedad cernida sobre el origen del sujeto del título de la obra se hace extensiva a la incertidumbre en la búsqueda de una tradición tras la metanovela de Sarduy en su forma compositiva y a nivel temático, aquellas dudas cruzarán la inestabilidad sugeridas en las aperturas y cierres de cada transformación dentro de los procesos de travestismo, parodia, inter e intratextualidades colocando en evidencia la incomodidad de esta antinovela consigo misma y su contexto de producción.

Siguiendo con el paratexto, las notas a pie de página son un total de cuatro, en general poseen carácter informativo y algunas están destinadas a dar cuenta de intertextualidades:

...integradas en el cuerpo de la obra –una en “Curriculum cúbense” y tres en “La entrada de Cristo en La Habana”-...predomina en ellas el elemento descriptivo, si bien desarrollan igualmente algunas de las acciones presentadas con anterioridad. Por último, la nota final, doblemente marginal, por estar ya fuera de la novela, adopta la forma del comentario crítico a la obra precedente...que procura ofrecer las claves para la interpretación de la novela. Asimismo, como colofón a nota y obra, el autor, en primera persona, siguiendo uno de los tópicos de la retórica, se excusa por su incapacidad para hacer lo que ya ha hecho, negando al tiempo la existencia de disculpa, en lo que constituye una irónica palinodia de la palinodia que, en cualquier caso, termina respaldando la *retractio*...(Quesada, 205)

Esas excusas transmiten la disculpa sobre no lograr una novela volviendo al texto autoconsciente de sus contenidos y estrategias de comunicación, interrelacionándose con el prólogo del Quijote que también da cuenta de esta consciencia, además del uso de la primera persona.

La obra de Sarduy se distingue por la “...exuberancia y recargamiento neobarrocos...Unido eso al cuestionamiento de la representatividad del lenguaje, de la existencia de vínculos entre el signo lingüístico y la cosa,...reivindica, de un modo peculiar

y exclusivo, la autonomía de la palabra...” (ibíd., 186). Y esta antinovela no es la excepción, presentando excesos, recargamiento en sus escenas, dejando al descubierto la autonomía de la palabra para dejar evidencias sobre culturas disímiles y, a la vez, interrelacionas desde sus orígenes.

Esa sobreabundancia se refleja en *De dónde son los cantantes*, mezclando tres culturas: la china, africana y española, dando cuenta de pasajes acumulados en adornos, colores y (re)cambios de caracterizaciones de los personajes. “Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrasando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas...” (Sarduy, 1980, 11)

La variedad cultural se presenta en el personaje de Mortal que es un español de habla castiza. Auxilio, Socorro y Clemencia (tercera hermana), las dos primeras son protagonistas constantes de los cambios que van ocurriendo en el periplo y de cubanas pasan a mostrar características orientales. La presencia-ausencia de lo oriental puede ser vislumbrada en la cita que sigue cuando Dolores manifiesta su huída de La Habana, porque: “No aguanto más esta ciudad polvorosa, sin barcos, sin restaurantes chinos. Quiero Chop-suey, arroz frito... Iré a donde sea. A Pekín, a Hong-Kong” (ibíd., 74)

La presencia y gusto por lo oriental puede ser rastreado en el poeta rezagado romántico o adelantado modernista cubano Julián del Casal⁶, antes de la irrupción de Rubén Darío en la escena, en esta tradición se puede incluir la afición de Sarduy por estos mundos exóticos y lejanos.

Las culturas que se superponen según González para constituir la cubana, se confrontan en esta obra tomando parte de ella en diferentes momentos y pasajes, de manera entremezclada y muchas veces abusando de sus referencias clichés. Lo anterior da cuenta de la autoconciencia de estas variaciones dentro del texto formando un lenguaje propio que

⁶ Casal representa el neorromanticismo decadente o modernista adelantado...Su obra, en verso y prosa, estuvo signada por la presencia del dolor, la muerte, el hastío, la inadaptación, la amargura y la impotencia. El ansia insaciable de evasión, lleva a que su verso de cabida a los motivos aparentemente más exteriores del decadentismo: el amor a los climas artificiales, lujosos y hasta enfermizos; la recreación de situaciones o personajes ambiguos y exquisitos; variaciones sobre temas esteticistas y exóticos; y aun el regusto en lo sórdido, tétrico y sepulcral...pudo crearse un mundo de ensueños, que expresó en musicales kakemonos y sourimonos de encanto japonés, en sonetos de deslumbrantes coloridos y sobria intensidad lírica, y en rondeles y rimas de hondo simbolismo y primorosos diseños. <http://www.prosamodernista.com/prosa-premodernista/julian-del-casal>

intenta introducir tales posibilidades por medio del uso de diversos idiomas. La mezcla cultural se afina en la realidad, pero en la ficción éstas interrelaciones se ficcionalizan, ya sea utilizando componentes que se consideran típicos de cada cultura y también incluyendo más culturas que lo netamente chino, español o africano, pasando por la presencia de lo europeo u oriental.

Por esto el diferenciar tres culturas es algo limitado, ya que va más allá de una simple diferenciación basándose solamente en las menciones a lugares, influencias gráficas o visuales, también se relaciona con las consideraciones que devienen de los orígenes de los pintores, escritores, tomando en cuenta las influencias de éstos. De esta manera puedo apreciar una diversidad de caracteres que pueden llevar a considerar a la obra cortada en continuos trozos de ensayos posibles sobre la realidad de la ficción planteada.

Con respecto al autor-narrador, éste se encuentra en todas partes y, a la vez, es “...presentado como Yo en muchas de las escenas dialógicas de la novela, próximas a lo teatral, contribuye a la ambigüedad de los límites y al cuestionamiento de la *realidad* de lo narrado” (Quesada, 201). Alcanza la categoría de personaje, y ello llama la atención en vista de los postulados barthesianos. Ya que “...como bien lo señalara Roberto González Echeverría, “la presencia del autor entre sus personajes lo condena al mismo destino de éstos, pero de esa forma se cancela la posibilidad de conocimiento a que aspira”...” (ibíd., 202)

La influencia oriental se puede identificar más allá de la estética, también se exhibe en el ámbito de la presencia de valores pictóricos del signo “...que pasa ser contemplado como *trazo*, tal y como acontece en la escritura oriental y en los lenguajes ideogramáticos como el chino⁷... que proviene de su manera de ocupar el espacio y ornar el cuerpo sobre el que se inserta (*lo pictorial asumido por el discurso*)” (ibíd., 193).

⁷ Tradicionalmente los caracteres chinos se dividen en seis tipos, se encuentran los caracteres pictográficos que representan gráficamente a un objeto. Están los caracteres indicativos: son símbolos para representar ideas abstractas. Los asociativos: creados por la asociación de dos o más caracteres ideográficos. Los pictofonéticos: son los creados por la asociación de un carácter preexistente que da el elemento fonético más un radical que añade diferenciación semántica. Caracteres notativos: son aquellos en los que se ha ampliado el significado para abarcar otros conceptos semejantes. Por último los prestados, se dan sobre todo en palabras homónimas, en la que una presta a la otra el carácter, añadiendo posteriormente otro elemento para separar los significados.

Las denominaciones Auxilio, Socorro, Clemencia, Dolores o Mortal, son acciones vueltas calificación para un personaje. Auxilio y Socorro son sinónimos, corresponden a acciones de ir en ayuda, la diferencia entre las dos palabras es cuestión de morfología y fonética. Las palabras se vuelven símbolos para representar ideas abstractas (caracteres indicativos desde la tradición del chino).

Socorro, retrotrae a la palabra barroco, por las coincidencias de conformación silábica, convirtiéndose en parte de los caracteres pictofonético, ya que la diferencia en las sílabas añade diferenciación semántica. Auxilio presenta parecido de significado como si Auxilio y Socorro se pudieran mirar apreciando sus coincidencias y, a la vez, su diferencia especular.

El significado de Clemencia se encuentra dentro del mismo campo semántico de Auxilio-Socorro: “Compasión, moderación al aplicar justicia”⁸. Dolores sería a su vez el padecimiento de una afección la cual puede ser remediada por medio de la ayuda brindada de otros. Mortal corresponde a un adjetivo: “Que ha de morir o está sujeto a la muerte”⁹. Clemencia, Dolores y Mortal se transforman en símbolos para representar ideas abstractas, tomando la característica de los caracteres indicativos.

Centrarse en las formas de lo escrito puede ser apreciado en el siguiente extracto: “-Crápula. Granuja. Rana. Que te trague el Ser. Que te aspire. Que se te rompa el aire acondicionado. Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe falla lacaniana. Que seas absorbida, desapercibida por inadvertida” (Sarduy, 1980, 12)

El privilegio por lo material de la escritura se presenta focalizado en la rima, en el uso de la parodia en torno a contenidos del psicoanálisis, mofándose del aire con la puesta en escena del aire acondicionado que viene a ser una prótesis del aire natural y el contenido del Ser en su significado complejo como nada. Hipertextualizando y burlándose de contenidos al mencionar la falla lacaniana, la cual es una creación del texto sobre el contenido reseñando a Lacan, parodiando su inclusión en el mundo exagerado de la mezcla referencial.

Tal utilización de un nombre de una persona de la realidad real, no es la única a través del escrito, también se hace mención a otros íconos de la cultura como Vasarely,

⁸ www.rae.es

⁹ *ibíd.*

Arcimboldo, Wilfredo Lam, Ensor, Lezama o Quevedo, dando cuenta de la inclusión entre vida y escritura, ya que los nombres mencionados son parte del “background” del arte y se inscriben en el texto como adjetivos para consagrar cualidades de los personajes o sus transformaciones. Pasando a un nivel metafictivo y vueltos parodias de su referente fuera de la ficción.

Para graficar lo reseñado se revisa el uso de algunas adjetivaciones, como la denominación basada en el pintor italiano manierista Giuseppe Arcimboldo¹⁰: “Archimboldesco, es de perejil, de madera, de caracol comestible...” (ibíd., 31). Tal manejo de la representación de lo archimboldesco se relaciona con cómo el artista visual simulaba la configuración del rostro humano, a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos.

En el caso del pintor Wifredo Lam¹¹, hijo de padre chino y madre con mestizaje africano, europeo e indio, se emplea su referente visual que combina el surrealismo con el cubismo y las formas caribeñas, para llamar a Dolores “mulata wilfredolamesca” (ibíd., 1980, 60)

La denominación de la tercera parte “La entrada de Cristo en La Habana” conduce al título de un destacado trabajo pictórico del artista visual expresionista James Ensor, llamado “La entrada de Cristo en Bruselas”¹². Esta similitud no se relaciona solamente con el aspecto formal, sino que también como se aprecia en la escena del cuadro de Ensor, en la metanovela se plantea un escenario colmado por una multitud de personajes de orden carnavalesco, apreciándose constantes transformaciones de éstos. Eclesiásticos, políticos, generales son el hazme reír de una muchedumbre agolpada para saludar a una gran personalidad (Cristo). Cabe señalar que la exposición de la semejanza señalada se traslada a la parodia de la entrada de Jesús a Jerusalén, (re)subvirtiéndolo las connotaciones religiosas transgredidas por Ensor, al igual como se denota en otros pasajes de la antinovela.

Estas relaciones representan gráficamente a un objeto, yendo desde el contenido visual a la palabra y a su significación, lo cual corresponde a los caracteres pictográficos.

Las etiquetas corporales sitúan una noción literaria “...como incisión, como fenómeno que aspira a dejar perdurable impronta. Es entonces cuando la escritura, en su

¹⁰ Véase Anexo N° 1

¹¹ Véase Anexo N° 2

¹² Véase Anexo N° 3

más pura materialidad, deviene *carne*, a la vez que el cuerpo, tatuado, pasa a significar, a ser *verbo...*” (Quesada, 191)

El inscribir esta forma de impacto sobre el corpus se realiza con el lenguaje en *De dónde son los cantantes* por medio del uso de múltiples idiomas, de los cuales se utilizan expresiones o conceptos intertextuales para hacer más clara una idea, ello también permite la presencia de partes del cuerpo ideadas como campo de experimentación pictórica. La literatura se concibe como arte del tatuaje “inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin heridas, sin pérdida...” (Sarduy en *ibíd.*, 193).

La escritura evidenciando tales (ab)usos se lee a continuación cuando: “...María e il rosso se besan; están sentados uno al lado del otro y miran la pared...Él le muestra su sexo, rosado y perfectamente cilíndrico. El glande es un caracol... María lo toca con la punta de los dedos. Risita. Le muestra ahora sus senos, igualmente decorados...” (Sarduy, 1980, 43)

La presencia de la pintura, instala la ornamentación como un personaje más, con capacidad para expresar los vacíos de la cultura no encontrada, no reconocida, además se da la tortura, como forma de expresión de tales dificultades, la cual también marca e individualiza al cuerpo.

Las modificaciones de escenario, personajes, de la trama o el relato se encuentran “...dictadas porque no se sabe muy bien qué designios -no hay quien lo explique,...instauran en los textos sarduyanos generalizada sensación de inestabilidad, de permanente impermanencia, solidaria, a su vez, de la discontinuidad que impone el fragmentarismo de las obras” (Quesada, 190). Tal condición se aprecia en la siguiente evolución del cambio de un animal, de pez a ave y luego a mamífero: “...Da un salto Flor de Loto y, como el pececillo que al saltar fuera del agua se vuelve colibrí, así vuela entre las lianas. Es ahora una máscara que rayan las sombras de las cañas, es apenas el vuelo de una paloma, el rastro de un conejo...” (Sarduy, 1980, 26)

Entre los aspectos temáticos, aparecen problemas de la teoría literaria y del lenguaje en boca de los actantes. Las citas a continuación dan cuenta de lo anterior: “-Bueno, póngase de acuerdo: una versión o la otra. Lo que yo quiero son hechos. Sí, hechos, acción, desarrollo, mensaje, en suma ¡Mensaje lírico!” (*ibíd.*, 1980, 49). Y: “Narrador Uno (risita rápida): ¿Mensaje? Para que haya mensaje (*repitiendo algo que no comprende, y que acaba*

de leer en alguna parte) tiene que haber: uno, intencionalidad: dos, conciencia del emisor; tres, código; cuatro” (ibíd., 65)

Con respecto, a los fonemas son descompuestos, Auxilio toma la palabra y dice: (ortofónico): “De. O anterior. L, líquida. O posterior. Ere. E.S silbante. Do-lo-res y Socorro: Do-la-res” (ibíd., 85-86). Llamando la atención la descomposición hecha y luego la relación llevada a cabo con el nombre Dolores-Dolares, ya que su misión intertextual pareciera en boga, pero se deja casi de inmediato este intento, solamente se manifiesta a modo de indicio sin un desarrollo mayor como la mayoría de las conductas de los actantes.

Los conceptos de desplazamiento, descentramiento, transformación, sirven para ofrecer definiciones parciales de la novela, explican un texto en movilidad, lo que: “...Sarduy nos propone es una “literatura”, un tejido de relaciones y correspondencias, transhistórico y transtextural, que confirma las palabras de Lezama cuando describía el Barroco americano como “el esplendor de la asimilación creadora” (Guerrero en Quesada, 235). Se plasma una visión microscópica y también de conjunto. “Se materializa por tanto el tópico del “ut pictura poesis”¹³, entendido en el sentido primigenio de la expresión” (ibíd., 242-243)

Socorro-Barroco-Auxilio-Clemencia-Dolores son visionarias en un recorrido atiborrado por el encuentro y desencuentro de materias escriturales vivenciales extraídas de idiomas extranjeros. Haciéndole trampas a la lengua para expresar la ornamentación evidente, realizando un collage por medio de fragmentos incesantemente cambiantes. Al respecto, la antinovela mezcla tonos discursivos, los actantes incluyen a los narradores omniscientes, además del lector, y los personajes ya mencionados. Colocando en sus bocas la teoría literaria y sus problemáticas.

Tales relaciones con la literatura se extienden a la parodia de la tercera parte¹⁴ cuando Socorro, con sus salidas quijotescas y Auxilio haciendo las veces de Sancho peregrinan por Cuba parodiando a Don Quijote de la Mancha, obra considerada el inicio de la novela moderna, la cual también remite al espejo y que sería a su vez parodia de las novelas de caballería. Por medio de un código narrativo formal (el periplo de Auxilio y Socorro) se realiza la conexión metaliteraria entre la obra tratada y el Quijote de la Mancha.

¹³ Literalmente como la pintura así es la poesía, o la poesía como la pintura.

¹⁴ *De dónde son los cantantes* presenta tres narraciones: “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, “La Dolores Rondón” y “La entrada de Cristo en la Habana” (véase: Introducción: Deviniendo en canción (neo) barroca)

Desde los elementos presentados se entiende el análisis realizado desde lo metaliterario y la autoconciencia transhistórica y transtextual del texto. Con lo cual se incluye la visión tanto a nivel micro como macroscópica.

El (neo)barroco latinoamericano supera al original con la copia, ésta agrade al modelo a través de recursos como la anamorfosis, metamorfosis (travestismo), trompe-l'oeil, etc. siendo parte del acto simulador, llevándose a cabo por medio de la deformación del modelo que se emplea principalmente con el fin de subvertirlo.

IV.- Escritura-excripción y ensayo

La escritura de Sarduy es intransitiva¹⁵, porque se detiene en la capacidad de dar cuenta de la ficción. Tal como para Mallarmé, "...es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad...ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo»..." (Barthes, 1987, 66-67).

Esta imposibilidad de identificación con un cuerpo específico se coloca en clara relación con la postura de Nancy respecto a la intimidad del cuerpo como un espacio que se detiene sobre sí mismo y que voy a identificar con el lenguaje:

...*expone* la aseidad pura como la separación y la partida que ella es. La aseidad -el a- sí mismo, el por sí mismo del Sujeto -sólo existe como la separación y la partida de este a -(de este *a sus adentros*) que es el lugar, la instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido. *El a sus adentros en tanto que partida, he ahí lo que se expone*... La "exposición" significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento... (Nancy, 28)

Sarduy reúne trozos de lengua para constantemente descentrarlos hacia dentro volviendo su exposición similar a lo que Cánovas (1986) plantea para Lihn en cuanto proyecto novelesco:

...escribir una obra disforme, de componer un cuerpo hecho de retazos, de organizar de un modo ambiguo el mundo ficticio... La idea de Lihn de retrotraer la contingencia histórica a los modelos lingüísticos que la constituyen y de establecer un registro paródico de las distintas versiones del poder realizadas por el lenguaje (él mismo, un signo represor por excelencia)... (16).

Espacio que puede ser reflejado en una caja de sastre, que contiene trozos para pretender formar otro en devenir novela en (de)construcción, es decir, llegar a conformar un desastre. La escritura se encuentra en ese lugar liminal en que lo más profuso del yo se tarja, se da un doble borramiento (cuerpo y sus partes).

¹⁵ Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Las características de los pedazos del texto (corpus), son relevantes en tanto: “La excipción como escritura apropiada del cuerpo se ubica sobre el límite que aparta el pensamiento desde el cuerpo, del cual el lenguaje palpa su inexpresable alteridad” (Barrera, 155).

Esa materialidad que el neobarroco persigue en lo (in)tangible, volviéndola una expresión palpable de una escritura como es la de Sarduy descentrada en el desborde hacia su interior, porque:

La escritura tiene su lugar en el límite... A la escritura le corresponde sólo tocar al cuerpo con lo incorpóreo del sentido y de convertir, entonces, lo incorpóreo en tocante y el sentido en un toque...La escritura llega a los cuerpos según el límite absoluto que separa el sentido de ella, de la piel y los nervios de ellos. Nada pasa, y es exactamente allí que se toca (Nancy, 13)

En *De dónde son los cantantes* lo mencionado se hace notorio en la tratada escritura ideogramática oriental, siendo ésta un cuerpo con sentido etéreo de relación visual que asecha a la escritura y la toca cuando se subsume un significado a una grafía o sonido. Además, las particularidades de los hechos que van entretejiéndose en un decurso instalando trozos de identidades que se supone forman parte de otra y, a la vez, también se develan por medio de costumbres extraídas desde tradiciones tan dispares como complejas, evocan una variedad de prácticas, y a veces apenas las tantean.

Para rastrear lo explicitado se presenta un extracto de la antinovela y se analiza de acuerdo a sus influencias:

...Por la otra puerta del escenario entran María Eng, Carita de Dragón, el Ranita y las Siempre-Presentes, más conocidas por las Culito: Auxilio Chong y Socorro -Si- Yuen, coristas de la Ópera del barrio de Changai. Esas que, dando un salto mortal, atraviesan las troneras y caen despatilladas dentro del castillo en el ataque al fuerte, y también esas que salen de mariposas y se convierten en sapos entre las hojas de nenúfar en el Poema de la Barca, pues bien, éstas son ellas. Ya las veremos transformarse, poseedoras que son del secreto de las setenta y ocho metamorfosis (Sarduy, 1980, 29)

En el extracto convergen intertextualidades con el orientalismo al mencionar apellidos de ese origen para Auxilio y Socorro, y evocar la ciudad de Shanghái. La caracterización de

los personajes se relaciona con las novelas de caballería, intertexto con el Quijote de la Mancha (mención a un castillo y fuerte). Y las mariposas transformadas en sapos recuerdan lo exótico y el elemento maravilloso de los cuentos infantiles.

Por otra parte indicios tales como, los nenúfares¹⁶ y la barca¹⁷, retrotraen intertextualmente a la poesía de finales del XIX y comienzos del XX, además de la pintura impresionista de Monet en que la fugacidad, las superficies borrosas, vaporosas, difuminadas, la mezcla de amarillos y rojos intensos, dejan ver la descripción de un momento visual más allá de la descripción formal, en el que la luz y los colores dan lugar a una “impresión”.

Las descripciones realizadas nos remiten al lenguaje como medio fundamental de actuación, correspondiéndose a un cuerpo detenido que se expone hacia su interior congregando piezas que van armando su corporalidad por distintas influencias. Abundando elementos de excripción donde el cuerpo apenas roza a otros significados, remitiendo a la visualidad y teatralidad subyacente en todas las partes de la metanovela.

De lo anterior, se destaca que la escritura ensayística da cuenta de la excripción, que se encuentra en el espacio del constante ensayo y error diseminado por la fragmentación:

El ensayo tiene en cuenta la conciencia de “no identidad”, aun sin expresarla siquiera; es radical en el “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario...se trata sólo de comentarios a las poesías de otros, eso es lo único que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, comentarios a los propios conceptos... (Adorno, 19)

“En menos de lo que un mono se rasca un ojo se oye el grito de “¡Metamordosis!” en Si Bemol...” (Sarduy, 1980, 34). La cita comienza con un refrán respecto a la rapidez del tiempo, luego la tan señalada palabra metamorfosis es dicha en un tono musical y aparece tergiversada en su composición por ello el texto se mira hacia dentro en su engranaje y recursos. Usando lo parcial para hacer eco en el caso del refrán a la tradición popular cubana con elementos africanos, la palabra metamorfosis recreada haciendo evidente al lenguaje como sistema recursivo y la mención de lo musical retrotrae a la

¹⁶ Véase Anexo N°4, figura 1

¹⁷ Véase Anexo N°4, figura 2

tradición lírica muy acorde con la constante conformación del texto como poema antinovelado vuelto comentario de sí mismo.

Para continuar con la comprensión del corpus, me referiré a *Corpus* de Nancy, porque es un ensayo corporalizado, tal como conceptualizo la metanovela *De dónde son los cantantes*, en el caso del primero se lo considera una exposición presentada como:

...Fragmentación, suspensión e interrupción, acaecen en significativas características de dicho texto, porque cada parte tiene el mismo valor, y es un lugar de venida a la presencia del cuerpo, y por consecuencia del ser. El proceso, el recorrido, la relación, más que la consecuencia final, son situados en primer plano: la estructura hipertextual de *Corpus*, compendio de ontología corpórea, emerge con la conciencia de que no existe una verdad soberana, infinita y eterna, para comunicar, sino una verdad como evidencia accidental en cada aquí y cada ahora, así como con la voluntad de facilitar al propio lector la puntual libertad de adoptar una personal ruta de sentido (Barrera, 157)

El ensayo tiene la facultad de indagar por medio de sus desbordamientos corporales, tal capacidad de la escritura analiza por medio del señuelo y el rastreo, como lo señaló Theodor W. Adorno, "...un modo de orientarse hacia lo desconocido y no descubierto" (Cerde, 28). A diferencia del proyecto académico científicista "el que predominantemente imponía la lengua docta del tratado" (Rojo, 69). La escritura ensayística se encuentra vaciada de esquemas académicos incursionando en formas para "cavar túneles subterráneos que unen la contingencia a la urgencia, el ingenio al desasosiego...utilizando para ello «la ironía»...como si el doble sentido permitiera mirar lo que se mira mirando otra cosa" (Cerde, 11)

La incitación del ensayo es ser considerado como un documento que se corresponde con un "espacio donde la escritura navega en el filo entre la conversación y el pensamiento solitario, entre la experiencia vital del propio ensayista y su proyección sobre los temas que soberanamente escoge" (ibíd., 5). Se toma como base la experiencia individual que vuelve al ensayo hacia lo literario y muchas veces se expresa como un campo cercano a escrituras personalistas, de este mismo modo "el ensayo rectifica el desprecio por lo históricamente producido como objeto de la teoría" (Adorno, 20)

Ajustarse a la lengua tradicional novelesca no es lo aludido en el siguiente extracto, sino por el contrario es una visión que toma la disquisición personalista sarduyana, dando cuenta de una opinión sobre las decisiones que toma el autor-narrador omnisciente presente dentro de la narración estableciendo la estrategia de contar la vida de Dolores Rondón. “...Pero dejemos la palabra a los dos narradores. Que ellos nos presenten la vida de Dolores Rondón. No lo harán en el orden cronológico, sino en el del poema, que es, después de todo, el verdadero” (Sarduy, 1980, 58). Contar la historia en el orden del poema, privilegia el uso del ritmo y el verso, en un lenguaje poético que se impone en la narración.

El texto conformado por el lenguaje se consolida como independiente en una intransitividad (neo)barroca realizando movimientos elípticos con significantes multiplicados a través de la teatralización de cuerpos detenidos sobre sí mismos, metamorfoseados en sus características por acciones espontáneas se separan de sí un rasgo que parte hacia una búsqueda íntima de su raíz: “-¡Quiero desaparecer!-y ya no es ardilla, sino topo: se hace una esfera, esconde la cabeza” (ibíd., 16). Se busca un origen, un punto cero, que no se alcanza y solamente se lo rodea a través de acercamientos y alejamientos dubitativos.

Estas modificaciones conforman una obra deforme evidenciada en un cuerpo hecho de retazos marcado por la contingencia histórica retrotrayendo modelos lingüísticos que la constituyen y establecen un registro paródico de las distintas versiones del poder realizadas por el lenguaje usado como signo represor:

Abre una caja redonda forrada en piel de cocodrilo que trae colgada a la espalda con una cadenita plateada, como cantimplora, y contándolas, saca cincuenta fotos en colores. Desecha dos, amarillentas, le entrega a Socorro un close-up en blanco y negro, y con las otras cuarenta y siete se va al extremo del comedor... (ibíd., 7)

La cita elegida se centra en el sentido de la visión, cuando se menciona que a Socorro le entregan un close-up, ello da cuenta del desmembrar al cuerpo fijándose en partes de una totalidad. La excipción aparta al pensamiento desde el cuerpo, donde la escritura se encuentra en el límite, tocando el cuerpo con lo incorpóreo del sentido y se convierte en tocante. El close-up, es un encuadre central sobre una persona o un objeto, es decir pretende mostrar en detalle una parte de una imagen total, se acentúa lo parcial,

enfaticándose el proceso, recorrido, la relación, donde es el lector quien tiene la libertad de adoptar la ruta de sentido tanteando lo desconocido. Tal elemento digno de curiosidad, en este caso es una caja forrada con piel de cocodrilo, lo cual debe ser indagado por el receptor.

El ensayista “...No pretende hacer que la realidad responda a sus visiones trastocadas del mundo, sino más bien recrear su propia sensibilidad mediante esta mirada que tensa la relación entre el ojo y el paisaje” (Cerda, 6). El escritor está siempre a la intemperie, expuesto en sus elecciones de escritura, en cada decisión, de presencia o ausencia, tanto en las formas como en los contenidos escogidos.

...La forma es disolvente pero también es fecunda. Rompe y crea. Desde la perspectiva de la obra consumada, no es posible separar el vértigo disolutivo de la obra consumada, no es posible separar el vértigo disolutivo del vaivén productivo del texto...”. El ensayo es inseparable de su forma. Pero ésta tampoco es capricho o mera inspiración. Sin ser del todo consciente, va emergiendo en una tradición y tensada ante esa misma tradición (ibíd. p.9-10)

La tradición que sigue la metanovela de Sarduy se encuentra en la línea del modernista Casal hasta la escritura neo-barroca de Lezama Lima, pero se aleja de éstas al desarrollar un discurso de una visualidad coreográfica musical. Caracterizado por la falta de estabilidad que se deja entrever por medio de la escritura errante, con un ensayista capaz de “...identificar los nudos que desencadenan la crisis, donde quiera que esos nudos se encuentren...” (Rojo, 57). De lo anterior, “...podría pensarse que en el ensayista moderno cuaja la voluntad propia del sujeto modernista de reinventarse a sí mismo con su propia descripción del mundo...” (Cerda, 6).

Desestabilizando y desafiando las formas de lo cognoscible en tanto se instalan preguntas más que respuestas, donde las formulaciones de tales se hacen cada vez que se revisa lo ensayado. Tal textualidad tiene la voluntad de relacionar sus bordes con el conocimiento que le rodea implicando en ello la influencia de la cual bebe constantemente. Por ello, aunque los planteamientos de un ensayo hayan sido superados, éste puede seguir siendo analizado en relación a su aporte significativo e impulsor de maneras de cuestionar lo establecido, lo cual a posteriori de su escritura denota su voluntad de prevalecer en su forma significativa más que en su contenido formal.

Este ensayo se cuestiona por la búsqueda o no de una identidad nacional en *De dónde son los cantantes*, ya que esta consideración es muy obvia, sin ser necesariamente reflejo de la indagación continua por parte de los personajes en sus incesantes modificaciones y de la antinovela por parecer parodia de los presupuestos de la novelística. Estas variaciones dan cuenta de que el ensayo es tentar: una búsqueda experimental que indaga en las palabras, encontrando en ellas:

...las intenciones o consecuencias que pocos registran. O mejor aún, que sólo después de plasmar en el texto se convierten en evidencia o sugerencia: en la lectura que los otros hacen del texto,...eslabona lo que parece no tener relación, por otro lado el ensayo se permite la licencia de la discontinuidad. Más aún, la trabaja deliberadamente para contrastarla con un mundo que se pretende totalizador y que, por lo mismo, aprisiona... (ibíd., 7-8)

El material del ensayo es la forma, jugar con las palabras: “El ensayista sólo se ejercita, demora y divierte entusiasmadamente en cada palabra, con la esperanza de hacerla decir, como Nietzsche, lo que nunca antes había dicho” (ibíd., 9)

En su partida, el ensayista deviene desde la “materia” con forma (libro, obra de arte, etc). Por ello, “...no tiene otra vivencia más íntima que la “vivencia de las formas”. Ello trae como consecuencia la fascinación por el ensayo en “...ciertas cualidades tangibles que motivan eso que Roland Barthes llamó certeramente el *placer del texto*...la forma ha sido siempre, desde Montaigne hasta nuestros días...” (ibíd., 30-31) Aquellas características son las que lo vuelve de revisión constante, aunque sus supuestos avances en el conocimiento hayan sido superados, es la forma lo que lleva a contenidos nuevos, y de ahí que al volver sobre los cambios formales se pueda continuar sobre ellos avanzando en los contenidos.

Partiendo de una “materia prima informe” (Lukács en ibíd., 33). Creando un discurso quebrado donde “Lo que importa...es...lo que fragmenta o quiebra a la escritura...Esta infracción –o, según Theodor W. Adorno, herejía- pertenece a la esencia del ensayo moderno y, en particular, del fragmento en el que, con alguna frecuencia, se abrevia, resume o condensa” (ibíd., 23)

En ese juego, el lenguaje debe encontrar lo nuevo y novedoso. “... A riesgo de ser tildado de retórico, literatoso, verborreico...” (ibíd., 9) La escritura del ensayo implica a quien la genera “...un diálogo del autor consigo mismo, una manera de comprobar que

efectivamente su forma de asir el mundo adolece de singularidad, y que esta singularidad del punto de vista no redime al portador sino que lo afecta como una visita sorpresa...” (ibíd., 6)

Y las Peripatéticas (a dúo) -La Emperatriz es un espejismo, un trompe-l'oeil, una flor in vitro.

Y las Pintarrajeadas -La Ming es una ausencia pura, es lo que no es. No hay respuesta. No hay agua para tu sed (Sarduy, 1980, 38)

Las denominaciones Peripatéticas y Pintarrajeadas, son singulares, la Emperatriz y la Ming son figuras espectrales que parecen tanto en su descripción como posicionamiento en el texto ser imágenes reflejos en el espejeo de una línea colocada al lado, en frente o paralela una de otra. Esta escritura se mueve en la forma que disuelve y fecunda, rompe y crea por medio de recursos visuales una mirada reinterpretada. Relaciona a la Emperatriz con una flor in vitro, creando una imagen particular y novedosa, relacionada desde mi punto de vista con la abeja reina y su celda especial, lo cual proporciona nuevamente al imaginario de lo animal puesto al servicio de imágenes provocadoras.

A todas las peculiaridades señaladas en torno al ensayo se puede agregar las consideraciones de que “...el lenguaje del ensayo y de la especulación teórico-filosófica...pasa a integrarse en el poema, que se hace metalenguaje de su propio lenguaje objeto” (de Campos, 292). Ello relaciona directamente al texto, ensayo, excipción, (neo)barroco con el lenguaje poético donde su goce se evidencia patentemente en el placer del texto.

La identificación hecha entre el ensayo con la literatura se afirma con las opiniones de diversos autores tales como Borges o Cortázar. Para el primero: “...no existe prácticamente diferencia entre el ensayo y la literatura de imaginación, entre sus “inquisiciones” y sus “ficciones”...” (ibíd., 293). En tanto, para el segundo “...entre ensayo y obra de ficción ya no queda ninguna distinción; ambos funcionan como las aceras de un mismo recorrido vivencial e indagativo (“mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia”)...” (ibíd., 295)

La escritura (neo) barroca de Sarduy enlaza la ficción con el ensayo directamente calzando con las caracterizaciones señaladas en que la textualidad dialoga con su forma,

por esto, lo que se aborda como formas para el ensayo son aplicables a la indagación literaria tratadas en el presente trabajo.

A pesar de su regularidad de ocasional (se encuentra ocasionado por un objeto) y provisorio (no para de buscar la forma cerrada del sistema), lo vuelve “plagado de problemas, incertidumbres y despistes” (Cerde, 35). El ensayista tiene una relación con la verdad, donde el ensayo debe “esforzarse en develar lo esencial de cada objeto que lo ocupa, sin afirmar nunca dogmática o arrogantemente que su palabra es la última conducida” (ibíd., 36). “El objetivo se centra en *despensar* lo ya pensado sobre cada objeto que lo ocupa, para dejar al descubierto esa parte suya que el pensamiento “canónico” había dejado, justamente, *impensada*, sumergida, insospechada” (ibíd., 38)

Las elecciones de lo tratado en la metanovela, son propias del ensayista recreando una sensibilidad que tensa su mirada con el paisaje. La (re)interpretación de lo caribeño puede ser considerada como un conocimiento que rodea a la obra y se relaciona con los bordes de lo visto como prototípicamente cubano. La discontinuidad, intención de *despensar* y fragmentación son parte de la lectura del texto, aprisionando a un mundo faltante en singularidades, instando un punto de vista sobre sus contenidos vueltos metalenguaje de una lengua que se recrea dentro de la antinovela misma.

Para aclarar lo señalado en el párrafo anterior, se toma el siguiente extracto: “Yo - Hija mía, ¿no ves que si el general se quita sus quincallas sería como el pájaro pintor de Lacan que se quita sus plumas? Como una cebra que se quita sus rayas negras para hacer con ellas un Vasarely”¹⁸ (Sarduy, 1980, 19)

Se coloca en práctica que las inquisiciones sobre una temática y las ficciones recreadas pasan a ser lo mismo, se torna realidad el que una cebra se saque sus rayas negras, porque se mezcla la pintura de Vasarely y la ficción que se presentada, combinándose vida con escritura. La contingencia se vuelve urgente para mirar con doble sentido oteando otra cosa, dándose a conocer una multiplicidad de estímulos a indagar y en continuo movimiento a seguir por el receptor, introduciéndolo en la ficción de que una cebra tome vida y realice la acción de recrear una pintura sobre sí misma.

Lo que fragmenta la escritura es lo relevante, por medio del resumen, la abreviación y condensación de un contenido se produce otro. Por ejemplo, se menciona a Vasarely, de

¹⁸ Ver Anexo N°5

esta forma se retrotrae al op art¹⁹ como creador de ilusiones ópticas, se da cuenta de ello, a través del artista visual, su elección coloca de manifiesto la relevancia de la forma ocasional, provisoria y que a través de la combinación de conocimientos pueden hacer dispensar lo ya pensado por medio de un lenguaje que permite descubrir el afuera, el silencio o la musicalidad.

En la cita, se expresa un orden natural, plagado por la ruina cultural, a la vez se acosa al pasado, de donde se extraen estos escombros, porque no hay orientaciones para construir lo nuevo. Se arruinan las formas como al pájaro pintor de Lacan el cual se quitan las plumas, o la cebra que también se desprende de algo, en este caso sus rayas. Este rasgo pictórico representa una obra insigne de Vasarely, artista visual del cual se hace uso intertextualmente, abriendo una raíz fasciculada poética del texto-imagen.

En las obras literarias pareciera tejerse en su interior otro idioma, de tal manera que la lengua común diera cuenta de una distinta:

Es como si sucedieran aquí tres operaciones: un cierto “tratamiento” de la lengua; el resultado de ese tratamiento, que tiende a constituir en la lengua un idioma original; y su efecto, que consiste en contaminar al lenguaje en su totalidad haciéndole huir, empujándolo hacia su propio límite para descubrir su afuera, silencio o música (Deleuze, 64-65)

Por esto, el lenguaje no da cuenta de lo que “designa” sino de “lo que permite designar”, una palabra implica otras, la completan o pueden sustituir: “en estas condiciones, el lenguaje se distribuye para designar cosas, estados de cosas y acciones, de acuerdo con un conjunto de convenciones objetivas, explícitas” (ibíd., 66)

Pero ello no se da como si una cosa pudiera dar cuenta de la otra, es un proceso que implica “...una zona de indistinción, de indiscernibilidad de ambigüedad entre dos términos, como si estuvieran en el instante inmediatamente anterior a su diferenciación mutua: no es similitud, sino una extrema cercanía, un deslizamiento, una contigüidad absoluta; no es una filiación natural, sino una alianza antinatural” (ibíd., 73)

Al interior de la obra se teje otra lengua, el tratamiento del lenguaje da origen a un idioma original, con el extracto siguiente se ejemplificará:

...Convértete en polvo, en ceniza. Eso querías. Auxilio aparta las mechas.

¹⁹ El op art, también conocido como optical art, es un estilo de arte visual que hace uso de ilusiones ópticas.

Se asoma, quevediana:

-Seré ceniza, más tendré sentido.

Polvo seré, más tendré sentido (Sarduy, 1980, 11)

Se alude al pasaje bíblico del Génesis²⁰ sobre la conversión del ser humano en polvo y se menciona lo quevediano²¹ como un adjetivo calificativo. Estos recursos contaminan a la lengua, llevándola a dar cuenta de una palabra basada en un autor literario con el fin de poder designar algo que no se puede calificar sino es por medio de este adjetivo recreado desde un apellido, perteneciente a un referente dentro de la literatura universal. Es decir, estos elementos son elecciones para lograr hacer decir algo que no ha sido dicho, tal referencialidad peculiar se va produciendo en un proceso paulatino dentro de la metanovela, en una alianza antinatural y por convención.

El cuerpo escritural ensayado, al igual que una casa está conformado por "...objetos "coleccionados", son siempre objetos-como los subrayó Jean Baudrillard -ya diferenciados "culturalmente", el acto de reunirlos, organizarlos y conservarlos supone, de un modo u otro, la decisión o el deseo utópico de distanciarse del mundo circundante..." (Cerde, 83)

La casa como espacio material, encierra elecciones y disquisiciones. "Puede ser, asimismo, ambas cosas: la nostalgia de un orden perdido y un inventario de escombros" (Déotte, 87). Pareciéndose a las particularidades del libro: "...ha dejado de ser una promesa placentera, una *ilusión*, para convertirse- como lo advirtió Ortega hace medio siglo- en una *carga*. La lectura, a su vez, se ha vuelto problemática..." (Cerde, 98). La casa fue un espacio que contenía seguridad, entregando la comodidad y certeza de un espacio conocido, por esto consideraba que el espacio novelesco entraría en comparación con tal lugar, pero luego de la contaminación con la ruina y los fragmentos ya no hay idealización de la posibilidad de un mundo utópico resguardado del exterior, más bien se evidencia el resquebrajamiento de este ideal.

La antinovela es un lugar plagado por la ruina, aquellos escombros la vuelven un descampado atestada de incertidumbre, inseguridad y carácter testimonial. Los adornos materiales del domus parecen estereotipados y creados en serie, pero a la vez son desperdicios e indicios personales de una (co)lección hecha en torno a lo vano, perecedero

²⁰ "Polvo eres y en polvo te convertirás" (Génesis 3:19)

²¹ Francisco de Quevedo (1580-1645) escritor, principal representante del conceptismo, corriente del barroco

y extraído desde el gusto individualizado de las góndolas de un gran hipermercado reflejado en la ficción por el gusto de lo sobrecargado llegando a lo kitsch²².

Un inventario de escombros se muestra continuamente en la antinovela, atrayendo lo ruinoso a una escenografía, donde "...como fondo el toldo del teatro, que está decorado de ramas de laurel en calcomanía, de soles y estrellas de papel plateado que han profanado las moscas" (Sarduy, 1980, 34). La presencia de lo natural se da por medio del plástico, las calcomanías de hoja de laurel y soles, además de las estrellas hechas con papel plateado que se encuentran intervenidas con manchas de moscas, donde lo natural interviene para arruinar al elemento artificial.

Dejando un escenario basado en la incertidumbre y la inseguridad del material maltratado e inestable. Opacando la diferenciación que antes se podía llevar a cabo entre vida y literatura. Tal como los pequeños objetos de loza o plástico que pueden llenar una repisa, ordenados al azar, sin relación de diseños entre sí, debido a su baja vocación ornamental o estética consciente dirigida por parte de su dueño(a). El contenido y la forma literaria ensayística guarda y devela como un eco lo que está produciéndose en la sociedad, lo exuda a partir de la no búsqueda de respuestas, meramente aspira a la reunión de ruinas, trozos o indicios como los objetos apiñados sin sentido aparente reflejan la instancia museal donde se posiciona el ojo institucional de una visión que intenta ser personal.

La esencia de nuestro tiempo-escribía Heist-es la ruina. No sólo la ruina de las fundaciones económicas, del orden político y de los valores cardinales, sino, además, de la ruina en el sentido que no existe ninguna orientación para construir lo nuevo, ninguna fuerza transformadora en marcha, ni energías suficientes para sustituir las que se perdieron (Cerdeña, 135)

La literatura (neo)barroca se sitúa desde la forma arruinada y apremiante de la apariencia, no se puede acceder a lo completo, lo cual invita a posesionarse en el significativo material artificioso corporal e instar al ensayo de sus posibles formas. Esta ruina se deja sentir en el vacío de lo nuevo, no hay promesa ni valor en ello.

Entre estos escombros el narrador actual ya no está seguro, es alguien perdido entre pedazos intentando recolectarlos mezclando los diversos discursos del mundo actual:

²² En Chile la palabra *kitsch* se relaciona, tanto con el arte vendible y de bajo valor, como con la cultura popular de factura comercial (de producción en serie y de bajo costo).

Si el hombre, en efecto, está siempre atareado en programar su futuro..., es porque, de algún modo, siempre está dudoso, *inseguro* o temeroso de su suerte. Esta inseguridad implica...que ha descubierto, experimentado o vislumbrado que se encuentra perdido, extraviado, “expuesto” en una realidad extraña, incierta, y, en consecuencia, amenazante. Implica, en suma, que ha descubierto su condición de permanente *náufrago* en la existencia y, por ende, que su “ser” depende de cada brazada que adelanta para no zozobrar (ibíd., 140)

A través de integrar a los narradores como personajes en la antinovela se plantea la realidad de los actantes principales, por medio del cuestionamiento de sus actos y la develación de sus acciones. “Narrador Dos (compungido): Hay que reconocerlo. Dolores ha llegado a su barroco. Está superándose a sí misma, batiendo su propio récord. Todo esto va a terminar como la fiesta de los chinos” (Sarduy, 1980, 76). La realidad dentro de la ficción es ambigua, incierta, extraña, pero que se desenvuelve constantemente para entregar una obra que se muestra distinta respecto a la inclusión de narradores, o lectores, como actantes. Así, el ensayista se coloca en una posición que lo salva y lo arriesga con respecto a su quehacer, lo pone en una posición límite, pero a la vez lo vuelve particular, y vanguardista (retribución por su apuesta).

El ensayo se relaciona con una serie de transformaciones ocurridas en la literatura, desde la figura del narrador que cambia su papel caracterizado por ser un sujeto relevante en el grupo social como conocedor de una tradición al papel del novelista, que es un individuo recluso en soledad sin capacidad de dar consejo o de poseerlo. La novela aparece como una forma literaria específica de la época burguesa. En su comienzo está la experiencia del mundo desencantado en Don Quijote, y su dominio artístico continúa siendo la mera existencia (Adorno).

“...Ya en la novela contemporánea “sólo el desfallecimiento del novelista mostrará la recidiva del lenguaje enunciativo-revelador a la vez del ingreso de una situación no poética y reductible por lo tanto a una formulación mediatizada” (de Campos, 290)

El modo de proceder de un narrador que pretende dar a conocer la realidad ha caído en desuso por el “*subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación y precisamente con ello socava el precepto épico de objetualidad*” (Adorno, 1)

Esta escritura se encuentra de soslayo donde:

No hay primero la significación, la traducción, la interpretación: hay este límite, este borde, este contorno, este extremo, este plano de exposición, este color-sujeto local, que puede simultáneamente contraerse, concentrarse, tender a la inextensión de un punto, de un centro-de-sí y distenderse, extenderse, ser atravesado por pasajes, por particiones. Eso solamente puede cerrar o dejar espacio libre para “interpretaciones” (Nancy, 21)

El narrador es un individuo que ya no pretende ser comprendido por su comunidad, sino que da cuenta de una perspectiva subjetiva, asumiendo el engaño de la ficción, esto se aprecia a continuación: “Narrador Uno... ¡Ah, sí ponerse a escribir otra vez, qué vomitivo!..”. (Sarduy, 1980, 58). Tal hastío es consecuencia del entender a la literatura como una carga problemática tanto dentro del texto como fuera de éste.

Para Barthes, al igual que para Foucault (1999), el autor no tiene nombre propio, no es ni propietario o responsable de sus textos, pero sí se le puede atribuir lo que ha dicho. La marca del escritor no está dada por su nombre sino por una función taxonómica que permite una agrupación de un cierto número de textos, delimitarlos, excluyendo algunos o colocándolos en reciprocidad con otros.

Por esto la escritura contemporánea no es comprendida como resultado de un proceso histórico, sino como una praxis que se refiere a sí misma expresada en una exterioridad desplegada. La escritura no es “la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer” (ibíd., 55)

La denominación de autor funciona para caracterizar un modo de ser del discurso, tal nombre no es un individuo real y exterior sino que limita a los textos, los caracteriza. Tal instalación como entidad manifiesta referencias sobre un status social y cultural, es una función entroncada directamente con el poder del cual están dotados en el campo cultural los discursos. Proferidos por una “autoridad” que permite a su vez la discursividad y legitima sus planteamientos, cuando los discursos comienzan a plantearse como transgresiones, se les dota de autor, para castigarle, y no hacerlo parte de movimientos contrahegemónicos del campo en disputa cultural.

La entidad tras *De dónde son...* nos garantiza la ambigüedad desde la denominación del texto, la subversión de las formas y su deslizamiento en una escritura difícil de conminar al ruedo de las novelas que comprenden el llamado boom latinoamericano²³, siendo su antítesis y al igual que Macedonio Fernández es parte de los escritores innominados y malditos de aquella época, suerte de parias de sus literaturas, que al sucederse el tiempo son reconocidos por el canon institucional y coleccionados en la vitrina donde se encuentran como vanguardistas y únicos especímenes de su estilo.

Para Agamben, Foucault opuso drásticamente el autor-individuo real y la función-autor. Ya que, "*El autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras*" (Foucault, 83). La cultura lleva a cabo un proceso de selección por medio del cual se impide a la ficción circular libremente, estos mecanismos se relacionan con el poder que constituyen a los sujetos en sus actos de subjetivización.

Desde esta perspectiva, la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De este modo, toda indagación sobre el individuo parece tener relación con las condiciones bajo cuales el sujeto puede aparecer en el orden del discurso. El autor está presente en el texto solamente como gesto, que hace posible su expresión en la medida misma instaurando en ella un vacío central. El autor:

se encuentra en el umbral del texto en el cual ha sido puesto en juego; o más bien, su ausencia, su darnos la espalda para siempre, lo fija al borde del archivo, como el gesto que, al mismo tiempo, lo ha hecho posible y lo excede y nulifica la intención. El gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo (Agamben, 88).

Tal gesto es aquello que se expresa -sin ser puesto en evidencia por completo. Según Agamben el sujeto que se encuentra dando a conocer un sentimiento o pensamiento exige "alguien", o sea un ser, por medio del cual se vuelva evidente a través de "otro" que se arriesga a la lectura. Este sujeto, entonces va a ocupar "el lugar vacío que el autor había

²³ El boom latinoamericano fue un fenómeno editorial y literario que surgió entre los años 1960 y 1970, cuando el trabajo de un grupo de novelistas latinoamericanos relativamente jóvenes fue ampliamente distribuido en todo el mundo.

dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpressivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra” (ibíd., 92)

Ya que el espacio no -ocupado es doblemente ocupado, por el vacío que se presenta y por el espacio que se llena, el cuerpo se encuentra materialmente instalado en estos cruces de discursos. “Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). Este tocar es infinitamente indirecto, diferido...” (Nancy, 39).

Aquel espacio es un encuentro de múltiples límites corporales en los cuales se imposibilita la identificación de sujetos como: autor, lector o personaje. Sus corporalidades se distribuyen dejando identificaciones fantasmales, inconmensurables e indefinidas en un instante instalado entre lo que se alcanza a visualizar como ocupado-desocupado.

Esta zona indescifrable comprende lo tachado esos intentos de entender la palabra sin su prefijo, pero incluido, su presencia -ausencia en el espacio tarjado ((~~en~~)sayo). Tachadura que permite la indagación temática intencionada en su conducción escritural para ser explayada desde la intuición de quien se arriesga en esos derroteros.

La escritura del borramiento “(el ensayo) investigación que no agota su tema, cuando todo objeto, y sin duda el espiritual, incluye en sí infinitos aspectos de cuya elección no decide sino la intención del que conoce” (Adorno, 26)

A la antinovela, la considero más que una borradura “...se trata aquí de una tachadura, que deja siempre entrever lo rechazado; se simula que se niega, mas algo de lo preterido perdura, por cuanto asoma tras el tachón. No hay, por tanto, miedo alguno a la pérdida, sino afán lúdico” (Chartier en Quesada, 195) Tómese en cuenta que las características del borramiento se incluyen en la tachadura, además de ampliarlas.

Por ello se debe comprender la forma de abordar la realidad a través del ensayo como una discontinuidad que “encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden...su cosa es siempre un conflicto detenido” (Adorno, 27)

Una reunión de materialidad estancada en su movimiento constante de reposo decantando para ser revisado en sus fragmentos, no debe haber unidad ni conformación de un todo orgánico, porque las costuras del imbunche se denotan en los quiebres del museo de la colección de ruinas.

Pedazos puestos uno junto al otro en el desastre de la catástrofe del memorial basado en el olvido. Entonces escribir vendría a ser un “*signo anatómico de “sí mismo”*”, no significa, se vuelve borde, límite, exposición:

Dejar correr el animal del discurso...Deslizarse hacia la anatomía de un corpus...anatomía del recuento que la del desmembramiento. La anatomía de las configuraciones, de las plásticas, habría que decir de los estados –de-cuerpo, maneras de ser, pinta respiraciones, andares, pasmos, dolores, placeres...Los cuerpos, primeramente (es decir: al abordarlos) son masas, masas ofrecidas sin nada en ellas para articular... (Nancy, 60)

Un cuerpo distraído por la conformación de sí mismo como un conglomerado formado por la palabra instigada en su rapidez oral frente a la escritura que la detiene intransitiva volviendo al fluir insaciable sin considerar la constricción de lo significado y por ello mismo parte de lo huidizo y desastroso.

La escritura traduce e interpreta un espacio donde el sujeto-escritor desaparece, éste pasa a ser un modo de ser del discurso. La cita a continuación se relaciona con estas ideas:

Hay espejo en el hall, y, aunque deshilachada, la Parca: no puede aguantarse: saca su cepillo de cerdas de puerco, su sombra de párpados anaranjada con brillanticos, su lunar postizo que se coloca con esmero sobre la comisura derecha de los labios para que se desplace hacia arriba en cada sonrisa, saca por último sus collares yoruba y cuando sale a la calle ya es otra. A tal punto que Auxilio, que la espera con un cupón en la mano-válido para dos batidos de mango en el Milk Bar de la esquina-salta de contento al verla, agita un pañuelo: la cree recibí.d.a (Sarduy, 1980, p.14)

En este caso el gesto del autor, se vislumbra en el discurso que prefiere la metamorfosis necesaria para la transformación travesti llevada a cabo por la Parca arruinada en un deshilachado metafórico hilo de la vida. Usando maquillajes voluptuosos y deslumbrantes, que la vuelven artificial. Incluyendo en su acicalamiento un cepillo hecho con un cerdo, animal que abunda en los cuentos infantiles. Se distinguen contenidos desde diversos focos sensoriales, se mezcla el reflejo corporal con la imagen de los párpados, un lunar falso, los labios que esgrimen una especie de sonrisa y el sonido de los collares coronan su transformación para ser lanzada al exterior. Una escenografía caracterizada por

parecer una especie de puerto donde Auxilio recibe a la Parca²⁴ agitando un pañuelo, evidenciándose un desastre invadido de una multiplicidad de elementos, batidos de mango, una calle con un bar de nombre en inglés, formando un collage multicultural.

Lo asible y conmensurable, es incompatible con el ensayo y su devenir, en el se contrarían las figuras del autor, lector, narrador y la lectoescritura barthesiana. El cruce donde el cuerpo se expone es el “desastre”, evidente en la ruina como un lugar de inscripción de huellas como el gesto del autor, del lector o de la “excripción”. Aquello que sigue *siendo* ese otro *borde* distinto que la inscripción, que mientras significa sobre un margen no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro -propio borde.

En toda escritura, la “...creación del mundo de los cuerpos es lo imposible mismo. Y en un sentido, en un golpe repetido de sentido y de sangre, lo que tiene lugar es lo imposible...” (Nancy, 74). Empujado a este abismo que se abre y cierra infinitamente en un caleidoscopio que especula continuamente sus características creando e (im)posibilitando nuevas figuras respecto de la primera nunca captada, solamente indagada como ceniza testimonial.

Entregando el otro propio borde volviendo posible lo imposible, aquel punto donde la primera figura aunque nunca es captada, es dada a conocer como un resabio de la sombra hecha de límites, un cuerpo casi imposible de palpar.

“(Black out)

Aux. und Soc. -¡No! Somos la Luz. Simplemente nos hemos convertido en su ausencia. Ahora somos sus islas ¡Mira!” (Sarduy, 1980, 42)

Las huellas dejadas por una ceniza testimonial se hacen patentes en este ejemplo a través de las abreviaciones (Aux.-Soc.) usadas arbitrariamente para los nombres Auxilio y Socorro, lo cual se intuye por la intertextualidad advertida con sus protagonistas. Tanto la acotación que inicia el discurso a dos voces, “black out” como “und” (expresión fonética cubana para “and” en inglés) se encuentran en inglés, tal elección mezcla registros idiomáticos a nivel escritural y fonético. Black out remite a cuando entre las escenas en teatro se apagan las luces. Los distintos vocablos señalados recrean en el borde de lo asible,

²⁴ En la mitología romana las Parcas eran las personificaciones del destino. Sus equivalentes griegas eran las Moiras. Controlaban el metafórico hilo de la vida de cada mortal e inmortal desde el nacimiento hasta la muerte. Son tres hermanas hilanderas que personifican el nacimiento, el matrimonio y la muerte.

de ahí la inseguridad de plantear una interpretación unívoca, podrían llevar a una variedad infinita, pero en ello no cabe su relevancia, sino en su capacidad evocativa y es por ese gesto del manejo del autor que son capaces de articular una lengua en la antinovela con estrategias que hasta el momento se han revisado en torno a la intromisión del inglés en el español, (des)construyendo significantes denotando la influencia multicultural y abriendo el abanico interpretativo con respecto a la influencia de una cultura en otra. Además, de la escritura propia del ensayo, las metáforas, la teatralización – travestismo.

Se niega el oficio del sastre, de la construcción por medio de trozos hechos a partir de un cuerpo cifrado en medidas anatómicas arbitrarias y consensuadas para ser representado como integridad. El sastre instala las partes para develar un todo. En cambio el desastre destruye la ilusión basada en la silueta de un cuerpo fijado, antecediendo la destrucción por completo del lenguaje, se encuentra en el punto donde los escombros están vuelto polvo en el suelo, no respeta acuerdos ni medidas, sino que goza en el fragmento. Para comprender como los fragmentos se relacionan con la metanovela, en el próximo apartado se revisa tal problemática.

V.- Fragmentos y metanovela

Para situar la relevancia de la ruina en la metanovela (neo)barroca me remitiré en primera instancia a la metáfora del collage, a la manera señalada por el artista visual Max Ernst²⁵ como "la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado.... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades".

Desde las narraciones orales centradas en la relevancia de quien cuenta, a la novela con espíritu de fábula y retrato de la clase burguesa, a la metanovela-antinovela, novela que versa sobre sí misma y se autodeconstruye. Sarduy nos instala un paso más allá y más acá de estos procesos discursivos, ensayando sobre las formas del cuerpo en su denotación escritural, instalando la excripción.

La antinovela tratada en este ensayo entra en esos derroteros de explicación en el cual: "Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo" (Deleuze y Guattari, 10).

En los apartados anteriores me centré justamente en encontrar un modo de entender los significados y significantes de la antinovela, de ahí que de aquí en adelante quiera buscar la conexión entre los cuerpos que se van estableciendo en el transcurrir de mi escrito, ya que a través de realizar estas preguntas puedo continuar ensayando lo prefijado.

Nociones como metanovela y fragmento serán definidas, para luego negarlas y después volver a establecerlas jugando con su estabilidad para ensayar preguntas que me acerquen a desentrañar las estrategias de convergencia del universo cóncavo discurrido por Sarduy.

²⁵ En Angoso de Guzmán, et al. Las técnicas artísticas. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

La idea de novela se desarma con el concepto de metanovela, porque “...Nada queda -adherencias formales, a lo sumo -del mecanismo rector de la novela tradicional. El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico novela -poema” (de Campos, 290)

El concurrir de la argumentación no se restringe porque evidencia aquellos surcos donde el cuerpo se modifica intervenido por lo colindante en una antinovela usuaria y explotadora del texto especulado sobre la materialidad que la anima considerando la anamorfosis, metamorfosis, travestismo, trompe l’oeil, tatuaje, simulación, entre otras maneras de articular el cuerpo que revisaré a continuación.

La anamorfosis, es una forma de presentar dibujos que aparecen deformados y al mirarse desde alguna perspectiva se mitiga o elimina tal deformación, “...puede ser ubicada claramente dentro del paradigma barroco. Tal como la elipse es una perturbación del círculo; la anamorfosis es una perversión de la perspectiva y de su código que es la vista de frente” (Sarduy en de los Ríos). “...La anamorfosis no se relaciona con la perspectiva en su sentido clásico²⁶, sino, más bien, con su aspecto más fantástico y absurdo: constituye una inversión y un descentramiento de los principios de la perspectiva pictórica, sin negarlos, utilizándolos para crear un efecto perturbador que deforma la imagen” (de los Ríos)

Tal efecto visual se puede vislumbrar en diversos pasajes, como en la siguiente cita: “Así es que, vistos desde arriba, desde un espejo imaginario que podemos situar por ejemplo encima de la contadora del self-service...el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales...” (Sarduy, 1980, 20). Puedo apreciar la intención de ver los objetos desde un punto de vista que los deforma en su integridad, ampliándolos para ser considerados desde cuatro perspectivas, transformando la vista frontal de éstos.

El tatuaje, también es otro fenómeno pictórico, se ubica como trozo deviniente marcado en una parte del cuerpo, dejando en evidencia un cuerpo significativo sobre otro, sus modelos son innumerables y parecen sacados de una caja de sastre.

...con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de "trabajo", se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado...

²⁶ La perspectiva o *costruzione* legítima es el sistema matemático desarrollado en el Renacimiento para la representación de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional (de los Ríos).

marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido con un objeto insensible, en un cuerpo cero, se ha expulsado, desterrado (Sarduy, 1987, 87).

En la obra analizada se fragmenta lo corporal en su extremo, al llevar a cabo un tatuaje por medio de la parodia de su realización a través del uso de la xilografía²⁷. De ahí que el uso dado al cuerpo de Auxilio aluda “...según Etienne -:«En una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre»” (ibíd., 95)

-¡Hay que apelar a la devoción popular, sea como sea! -declaró Auxilio, y se estampó la primera letra en una nalga.

Me explico: bailaba frente a un traganíquel, y endiablada, perdón y entusiasmada, iba componiendo sobre su cuerpo desnudo -que parecían impresos en papel estraza -, los textos del Señor: con cuños de madera se los grababa encima, monogramas dorados.

Nadie había venido a recibirlos a Santa Clara. Ella rajó sus vestidos de cólera, se persignó y se compró un juego de imprenta: (a Él):

Haré de mi cuerpo Tu libro,

¡leerán de mí! (Sarduy en Quesada, 192)

Se transgrede la presencia de lo religioso, volviendo parte de su contenido significativo en tatuajes que perdurarán sacrílegamente en el cuerpo desnudo de Auxilio, en un lugar con nombre de Santa y vestida por una emoción, transformada en libro a través de su capacidad para grabarse el contenido que pretende sea la escritura. El tatuaje como artificio sobre el órgano más extenso del cuerpo (la piel) se encuentra plagado por la:

Proliferación y vaciamiento: esta contradicción que atraviesa el tatuaje, atraviesa también, y con más violencia, lo que ha venido a desplazarlo, a simularlo en nuestro tiempo: el maquillaje...la batería escénica del travestismo y la pantomima, cuya función es puramente espectacular, burlesca, solapadamente transgresiva, más paródica que ritual (Sarduy, 1987, 95)

²⁷ Técnica de impresión que utiliza la superficie de la madera como matriz para grabar el papel y realizar múltiples copias. Ésta sirvió primigeniamente para imprimir libros con imágenes.

Tal recurso se presenta recurrentemente en la antinovela como un simulacro de la piel verdadera: “-Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que lleguen a la piel...” (Sarduy, 1980, 12). Esta especie de tatuaje fugaz oculta, simula, modifica exaltando o disminuyendo rasgos constituyentes tergiversándolos para recrear aquellos fragmentos corporales, pero no de manera permanente como el tatuaje, sino que de uso transitorio, de constante elección de los cambios proferidos. Esta clase de inscripción vuelve a sugerirme la predilección por la metamorfosis metonimia del travestismo.

El travestismo, modifica e interroga la organicidad literal, para (re)hacer “otro yo” participando del arte de la metamorfosis y la simulación “...los travestis: sería cómodo -o cándido- reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos” (Sarduy, 1987, 91). Al igual que la “trampa ante el ojo”, también llamada *trompe-l'œil*, intenta engañar la vista, pero en este caso se juega con la perspectiva y otros efectos ópticos.

En cambio el travestismo aparece en la antinovela jugando con la ironía y la parodia expandiendo su discrepancia más allá de lo meramente visual, ya que tales transformaciones aparecen en actantes mujeres, las cuales llevan el modelo del travestismo a su subversión: “Mortal (En plena posesión de los micrófonos y del público, bajo una lluvia de pasquines morados)...(Aplausos finales y vivas. Auxilio, Socorro y Clemencia reclaman mejoras, se pellizcan, se sacan las cejas y se pinchan. Vuelve a pasar el perro)” (Sarduy, 1980, 69)

El *trompe-l'œil* da cuenta de una similitud “...con relación al espacio: para que la ilusión se configure, el aire que rodea a los objetos debe ser el nuestro, las sombras que proyectan proporcionales y conformes con las del cuerpo espectador, sus relaciones coherentes con las que van a establecer con él, como si la voluntad del género fuera precisamente la de olvidar eso a que no puede escapar...” (Sarduy, 1987, 77).

Tales engaños se aprecian en la siguiente imagen: “...en la tarima del fondo son las Baby Face. ¡Cómo han cambiado esas niñas! ¡Hay que ver que el Secreto de las Transformaciones hace oprobios! Son obesas de vientre gomoso coronadas de sombreros con faisanes entre frutas de oro, barcos de plumas, almenas...” (Sarduy, 1980, 42).

Se describe desde la figura de las “Baby Face” a la mención de sus cambios, luego a sus vientres, y las características de sus sombreros que poseen faisanes, frutas de oro mezclando un elemento natural con una materia mineral inanimada; barcos de plumas armando un elemento material con uno de extracción natural (plumas) y por último se presentan las almenas que son murallas típicas de la edad media. Todos estos elementos se mimetizan en una trampa ante el ojo del lector, porque las presenta de manera tal que podemos considerarlas factibles en la realidad real, pero son engaños del uso del lenguaje y su capacidad para lograr evidenciar tales espejismos.

Estas maquinaciones del cuerpo escritural nos trae una nueva dimensión de consideraciones en torno a la multiplicidad de especulaciones en fractales infinitos. “El sistema-raicilla, o raíz fasciculada, es la figura que nuestra modernidad invoca con gusto. En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo” (Deleuze y Guattari, 11).

Las raíces del sistema se ven explotadas en su esplendor al ser abiertas en otras secundarias, las cuales pueden ser identificadas en los recursos ya presentados, desarrollándose (dis)continuidades que pueden ejercer una serie de cuestionamientos al cuerpo sin órganos dejado por la intransitividad que no se cierra en inmovilidad y estancamiento sino se esparce en un espacio en devenir, en expansión constante de lo ruinoso.

El sistema del texto se abre en raicillas que vuelven patente las formas que especulo hacen funcionar a éste, en tanto los usa para volver arte a objetos que en la realidad no tienen tal intencionalidad. Porque el arte aparece cuando “...se puede recordar que un utensilio averiado se convierte en su imagen (y a veces en un objeto estético...)...Esta apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos...” (Déotte, 37-38)

Una metanovela planteada a partir de la mostración de sus costuras refleja preguntas sobre sí misma y las probabilidades de expresar lo que conoce. Movilizando discursos recurrentes e indagatorios en torno a los elementos conformadores de un cuerpo que manifiesta sus bordes palpables.

Para emerger como objetos mediatizados por la simulación, se vuelven mutados en “otros”, convertidos en sus deformaciones (ab)usan del engaño requerido para ser considerados un cuerpo material-escritural de carácter ensayístico en tal (re)presentación del fragmentado. Dado por “...una cierta escritura poética-la escritura alegórica-constituyen por excelencia el lugar de la verdad. El *medio* de la contemplación, ya no es el saber, es la memoria. Pero es una memoria desmovilizada, desprendida, desconectada de las finalidades de la voluntad y por lo tanto de toda Figura” (ibíd., 183)

Esta memoria funciona disgregada y subsidiaria en una suerte de collage continuo para recolectar indicios de lo que se busca representar, acusando con este rescate la imposibilidad de tal actividad, pero haciendo patente el sentido de tenderle trampas a la lengua al estilo barthesiano. Entendiendo la literatura no como “un cuerpo o una serie de obras...sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir” (Barthes, 1977, 123).

Tales indicadores son estimulados para confeccionar un cuerpo permanentemente repujado por una grafía personalista, de ahí el enlace del ensayo como reunión de ruinas puesta en práctica por el (neo)barroco singular y sarduyano. En vista de su falta de estabilidad e intransitividad, ocupando trampas que deforman y vuelven al movimiento en deviniente a la escritura. Decantando una praxis parasitaria de la inscripción museográfica expuesta en una vitrina donde hay trozos “...fragmentarios e incompletos, revelan que están ahí para una única pieza, faltante: una cabeza, pieza capital si acaso” (Déotte, 71).

Pedazos como conceptos extraídos de un conglomerado y hermanos con el ensayo en cuanto se plantea una escritura que duda sobre sí misma y sus estrategias. Sin una directriz unitaria ni encabezamiento claro, es decir falta de “caput”²⁸. Tales inestabilidades se encuentran en *De donde son los cantantes* desde los puntos de vista analizados en el comienzo de este ensayo²⁹ y en esta sección ampliados por su relación como cuerpo escritural en constante (re)creación.

²⁸ Caput: cabeza en latín usado como significante metonímico de encabezado/título/denominación de un texto escritural.

²⁹ La falta de una interpretación unívoca del título de la antinovela remite tal carencia.

Las estrategias ocupadas para tenderle trampas a la lengua transmiten lo indecible, aquel escepticismo de una postura única, caracterizada desde el momento de su conformación como ideación ensayística de opinión y no de hechos.

Un cúmulo de planteamientos puestos en marcha en torno al punto de vista angustioso implicado en la destrucción y mutilación constante de la rigidez postulada por textos escriturales no ensayísticos, nos vuelcan al entendimiento de cómo actuarían las estrategias (neo)barrocas. Éstas nos acercan a implicaciones manifestadas en procedimientos conformados por un constante diferimiento para dar cuenta de la complejidad de lo que se desea expresar, se mezcla e intercambia, combina y procesa visiones, posturas, idiomas, paisajes, teatralizando los modos de indagación e introduciendo indeterminados excesos.

Este arte aparecido en la ruinosidad se vuelve patente en trozos de la antinovela como el que sigue: “Así pasa un tiempo que no tiene dirección ni medida, hasta que llega al palacio una cuadrilla de excavadores. Ruinas de estuco, alguien las señala y se derrumban. De esos escombros, sacudiéndose, salen dos vendedoras de gatos monteses y biblias...” (Sarduy, 1980, 95). Se abre el vacío en un abismo complejo de saltar para llegar a una interpretación que nos dé luces para relacionarnos con la comprensión de los gatos monteses y las biblias que emergen de los escombros en poder de dos vendedoras. Nuevamente nos encontramos con la presencia de elementos naturales (propios de Latinoamérica) y la influencia española ironizada representada por la tradición católica.

El cuerpo textual debe preguntarse con qué funciona y en qué multiplicidades se introduce metamorfoseando al suyo. La especulación es asidua en el texto, ocupando para ello elementos visuales tales como el disfraz y el tatuaje, dejados en evidencia en el trozo a continuación: “La regina pictrix va a recorrer ahora las doce estaciones del ensimismamiento. Va a disfrazarse. Dejará de ser Emperatriz Ming; será puro pellejo pintado...” (ibíd., 32)

Los fenómenos indicados hacen al arte aparecer en el momento en que los objetos se vuelven estéticos, presentando lo impresentable. Haciendo uso de la memoria, la escritura se vuelve poética y alegórica, no es un saber unívoco, se hace uso de una memoria que desconecta, desmoviliza y desprende la voluntad. Por tanto desecha toda figura,

funcionando un recuento tipo collage, recolectando indicios, reuniendo pedazos extraídos del conglomerado:

Pasa Carita de Dragón. Detrás viene María G. la aborda, la corteja. La invita a un daiquirí en el bar del Ambos Mundos, a otro, y entonces le confiesa que es un adepto a los números, a las permutaciones. De ahí su fascinación de “teatro”, de espejos. Quiere el doble, el simétrico, el ludión que pasa del otro lado de la escena para darse a sí mismo la réplica –tú y yo-, que se vira como un guante (ibíd., 39)

De la influencia oriental se recrea a un personaje con el nombre de Carita de Dragón, que alude a uno de los animales presentes en el horóscopo chino, María G. es un travesti, presenta nombre de mujer y se lo llama por “ella” o “él”. El daiquirí es casi un símbolo de cuba en materia de tragos, realizado en un bar llamado Ambos Mundos, haciendo referencias al mundo conquistado y al del conquistador. Tanto el gusto por los números que también es un mundo, como el que el bar represente dos realidades vuelve especular la escena y la asemeja al teatro especular que va haciéndose un punto de evidencia sobre la escritura poética y alegórica.

La fórmula repetida incansablemente “Preferiría no hacerlo” por Bartleby, El escribiente nos hace conectar las ideaciones del párrafo anterior en que se:

...erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible...Pura pasividad paciente, como diría Blanchot...No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia. Su modo de supervivencia consiste en preferir no cotejar las copias y, al mismo, en no preferir copiar. Le es preciso rechazar lo primero para hacer posible lo segundo (Deleuze, 64)

Lo indiscernible se encuentra en la indeterminación de la interpretación dejada en el roce corporal donde se crea el espacio que no coteja copias ni las prefiere hacer. El ensayo zozobra en sus empeños, a través de sujetos inubicables es su dimensión escritural. Encontrándose desperdigados en su intención, no dispuestos a presentarse, ni a tomar conocimiento de su aparición, ni tampoco a ser originales, ya que son mixtura, sin superposiciones ideadas de antemano. Tanto Carita de Dragón como María G. se disuelven

antes de presentar sus cometidos en extensión, porque son parte de la poesía metafictiva de la antinovela que no les permite traspasar el cerco de lo teatralizado y fingido.

Tal diferimiento como lo expresa Borges “alude a una totalización fictiva del universo del discurso, en la medida en que todos sus productos y piezas son susceptibles de ser recibidos estéticamente...Borges sostiene que el hecho estético es acaso la inminencia de una revelación que no llega a producirse” (Oyarzún, 43)

El discurso presentado se encuentra enmascarado permanentemente, se vuelve perseverante en esta identificación, contempla la capacidad del texto de lograr reinventar la representación que al convertirse en hecho estético se vuelve casi imposible de “llegar a ser..”. La constante se encuentra en la “imposibilidad de la escritura, en esta escritura o cuestionamiento por su posibilidad pareciera que hubiera una voluntad para que «las palabras dejen de ser armas, medios de acción, posibilidades de salvación. Encomendarse al desconcierto»” (Blanchot, 8).

El proceso de escribir, considerando a un lector como destinatario, se vuelve una tarea compleja, llena de error, dificultad y baches. El ensayo reconoce la imposibilidad escritural, su cuestionamiento permanente sin temor al desconcierto implicado en la pérdida de las certezas y del bullicio desplazado por el silencio distanciado de su propio eco, asumiendo esta forma como una manera de producir textualidad.

En consecuencia se da una “borradura, la extenuación del sujeto: suponen un cambio de tiempo: suponen que entre ser y no ser algo que no se cumple sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre-la ociosidad de lo neutro, la ruptura silenciosa de lo fragmentario” (ibíd., 20)

Lo que aparece en el arte literario es imaginario, se recrea por medio de la memoria, de donde se desprenden las figuras que se vuelven evidentes en el insistente colocarle “trampas a la lengua”. En medio de la angustia y el vacío cayendo en el escepticismo, abriendo paso al diferimiento e imposibilidad de dar cuenta por medio de las palabras la deficiencia de su inexactitud, y sus posibilidades se vislumbran en la museificación para lograr una detención precedera en lo (re)creado. Lo neutro no se encuentra impávido de actuación, todo lo contrario es el punto reaccionario, y rompe la sospecha de que las inscripciones sean (in)descifrables en los trozos.

Desde estos planteamientos el lugar de expresión de la segmentación intransitiva es el museo que (re)ordena por medio de:

un proceso de fragmentación, de disolución material (formal), de extracción y de sustracción materiales, y no solo “materiales” de las obras: En el mismo momento que hace aparecer, hace surgir, da a ver, lo que antes era no visto: una *historia de la totalidad del arte*. Para decirlo de otro modo: todo arte está disponible y las piezas entran, unas con otras, en un juego sin fin... (Déotte, 46)

De dónde son los cantantes, presenta zonas de indiscernibilidad y de indeterminación, con sujetos no originales, es decir, que se basan en un modelo establecido, en algún patrón artístico, pero que plantean desconciertos escriturales como en la definición a continuación: “... Cuadriculada estás, Vasarélica...” (Sarduy, 1980, 12). Estimulando la recolección de íconos reconocidos en el arte como lo es Víctor Vasarely considerado el padre del op art.

La museificación se entrama con la ensayística colocando el acento en la reunión de huellas expresadas por la ceniza expuesta en una multiplicidad de discursos situados en lo museal a través de la pregunta, el vacío y el silencio. En tanto el cuestionamiento por el soporte de la escritura, al canon de un cuerpo institucionalizado acrecienta el borramiento de la huella dejada, ya que la reinterpreta para volverla parte de su (co)lección en una “...institución de fragmentación activa que debe concebir cómo, a partir del fragmento, puede instituirse una comunicación entre las obras y, por lo tanto, entre los seres humanos” (Déotte, 75)

La relación existente, subyacente o emergente entre los trozos discursivos insta al (re)organizador de ellos a zozobrar en la excripción (re)integrada, ya que inscribe incubando la duda por medio de la mirada de sí o entre quien(es) (de)gustan paladeando una (de)construcción del deseo corporal.

A través de este texto se conduce un relato que a la vez es formado por una multiplicidad de discursos unidos en una continuidad decantada produciendo otros fragmentos “...el hecho de que al acoger las ruinas, necesitan *producirlas de manera sistemática*, y esto en función de una finalidad paradójica: hacer surgir una totalidad” (ibíd., 74)

La misma cualidad con que va presentándose el contenido manifiesta la evidencia de un discurso continuo volviendo a la disección una manera de colocar al cuerpo en una sala donde los estudiantes (lectores) pueden estar al tanto de cómo tales miembros corporales se (re)ensamblan, aunque puede ser que nunca hayan estado unidos. Documentos, obsesiones escriturales que se apoderan de cuerpos subsidiarios de éstos, y a su vez tales corpus se encuentran formados por otros nunca alcanzados a conocer.

La escritura se establece en una doble relación entre un cuerpo que se lleva consigo y a la vez se considera extraño esto sería una metáfora de la escritura y su relación con quien la crea, ya que a la vez le sería propia, parte de su voz pero también cuerpo ajeno/extraño. Por ello contradictoriamente emerge una totalidad desde las partes corporales.

Al plantear al lenguaje como centro de la escritura, ya no hay:

...caída, eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre... No hay más que una línea infinita, el trazo de la misma escritura escrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones (Nancy, 14)

En estos derroteros, el lenguaje se encuentra en el abismo que se mira a sí mismo porque es materialidad a la vez expuesto respecto a sí mismo como objeto de una escritura planteada en constante devenir siendo explicitación del interior en estructuración, un gesto, una traza hecha con el “stillum” recreando una grafía y formada como un cuerpo con partes diseccionadas e inscriptas en trozos.

La retórica subyacente a la literatura es la dimensión dada al “...cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos...” (ibíd., 16). Por lo tanto, aunque “la literatura sea lenguaje, sea comunicación y sea un bien que se transa en el mercado no define ya no digamos que su esencia sino ni siquiera la modesta cuota de goce sensorial e intelectual que a nosotros nos gustaría conseguir a través su frecuentación” (Rojo, 64).

El cuerpo literario es un descampado en donde el lenguaje se desenvuelve y que como bien aprehensible de consumo pierde la capacidad de entregar goce sensorial e intelectual. Para Bartleby, el enigma procede de la “pura” escritura la cual pasa a ser una copia (re-escritura), “de la pasividad en la que desaparece dicha actividad y que *pasa* insensible y súbitamente de la pasividad ordinaria (la re-producción) al más allá de todo pasivo a la vida tan pasiva, con la decencia oculta del morir, que no tiene la muerte como salida, que no hace de la muerte una salida...el lenguaje calla perpetuándose” (Blanchot, 123-124)

Las alusiones realizadas por dos encarnaciones de los personajes principales de la antinovela, nos remiten a la repetición en la escritura literaria, su retórica y consecuente provocación de silencio:

“La costurera: Toda tragedia es repetitiva!

La repostera (confitada metamorfosis de Socorro. A la cabeza, en equilibrio, un tablero con toronjas combadas, milhojas, brazos gitanos, panetelas borrachas):
¡Toda repetición es retórica!” (Sarduy, 1980, 79)

Lo misterioso de la escritura se mueve desde una perpetuación común a una que se eterniza en el decir de un lenguaje silenciado presente en la expresión de “la repostera”: “¡Toda repetición es retórica!”. “El lenguaje sería “críptico”, no solamente en su totalidad excedida y no teorizable, sino porque encerraría unos baches, lugares cavernosos donde las palabras se tornan cosas, lo interior exterior, en este sentido indescifrable...”(Blanchot, 116). La complejidad de lo comunicado a través de lo literario, se vuelve no aprehensible por medio de la conciencia teórica, se instala en oscuros pasajes donde las visiones de lo conocido no funcionan y se vuelven indescritibles.

Este cuerpo como materialidad se le ha intentado configurar con un comienzo y un final, para establecerlo con límites, con una: “Cola y cabeza...son la *discreción misma de los sitios de colocación del sentido, de los momentos del organismo, de los elementos de la materia...*” (Nancy, 18) Este cuerpo no realiza esta función limitante sino que una contraria al abrir abismos de comprensión donde se incitan todas las expresiones emocionales para expandir interpretaciones que ensayan con lo (im)posible, en la oscuridad de un dejar a tuestas las verdades absolutas de la investigación positivista.

La escritura³⁰ separa y hace extraño al cuerpo, se envía hacia él, pero: se dirige (a nosotros se dirige) de ahí hacia allá lejos en el aquí mismo. Es justamente lo que está escrito en hoc est enim: si no es la transubstanciación (...la inmanencia de la trascendencia absolutamente mediatizada), es por el contrario esa separación de las sustancias o de los sujetos, que sólo les deja sus oportunidades singulares, ni inmanentes, ni trascendentes, sino en la dimensión, o en el gesto, del dirigirse, del espaciamiento (ibíd., 18-19)

El cuerpo va más allá de sí mismo marchando en un continuum distante en el momento presente, dejando señales en una dirección transitada no como acto concreto ni constante de corporalidad sino de convivencia adjunta a otro cuerpo en una misma territorialidad.

Esta escritura se ha caracterizado como una traza de excripción, la cual puede hacerse cargo de "...una memoria de la posibilidad; es decir, una memoria que hace buen maridaje con el olvido, una memoria que permite olvidar, que permite no ser ya más obsesiva" (Déotte, 146)

³⁰ Escritura sigue siendo una palabra engañosa. Lo que se dirige de esta manera al cuerpo-de fuera se escribe, como yo intento escribirlo, directamente fuera, como ese fuera (Nancy, 19).

VI.- Ruina y (neo)barroco

La intransitividad barroca, se instala en la oposición Renacimiento/Barroco, entre un mundo centrado y circular y uno elíptico y descentrado, es la retombée que se establece entre el sistema de Galileo, en que los planetas giran en órbitas perfectamente circulares alrededor del Sol y el sistema de Kepler, en que los planetas describen elipses alrededor de dos centros, uno de los cuales es el Sol:

...el modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia) constituye un cambio radical. En él, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (sol), ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. El descentramiento es la “perturbación” del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales (de los Ríos)

Un lenguaje sigue una vía inestable y recrea en su forma un recorrido elíptico en torno a varios centros y no a uno, ni de manera circular. Esto lo lleva a salirse de su curso constantemente para recrear formas intercambiables entre sí, transformando, velando, teatralizando e indagando en una multiplicidad de fenómenos para modificar los significantes.

La metaliteratura funciona como “...edificios de la memoria pueden hacer la prueba de una memoria imposible, de una imposibilidad de la memoria que no es su fragilidad, su falta de objetividad. Es la prueba de lo inmemorial” (Déotte, 147) Pero este museo postmoderno, es “el paso de lo político: *de una política de la ruina hacia una política de la ceniza*” (ibíd., 155) de ahí la poca seguridad hallada en sus formas de dejar huella sobre lo contado, la repetición continua dada a la relevancia del relato oral, lo escrito-ideogramático, la grabación, lo especular son evidencias de una información sin espesor que, “ tiende a ser inmaterial y, por lo tanto, a escoger soportes inmateriales...casi cerrada sobre sí misma...” (ibíd., 189)

Las experiencias delatadas por las antinovelas son de postguerra, ello influye al considerar tal situación como un límite influyente en el estar frente a un tiempo posterior a la llegada de la técnica de la reproductividad, la pérdida del aura de lo original. Haciéndose

patente en la conformación de los textos que presentan el artificio de la simulación abundante y vuelven poco fiables sus ficciones sin pretensiones de ser confirmadas como supuestas realidades.

Lo cual para Benjamín tiene consecuencias en el hecho de no poder narrar las experiencias, porque "...el despliegue de lo moderno mismo como mundo lo que trae consigo la crisis de la posibilidad de la experiencia... lo singular de la experiencia, está aquejada por una contradicción en los términos, por una paradoja, si se quiere: *la imposibilidad de narrar (es decir, de repetir) lo irrepitable*" (Oyarzún, 11). Por ello, "...la figura del narrador ha sucumbido delante de una "estética de shock"...la antigua experiencia de lo bello (Schein) debe ser sospecha de pretender reconciliar la comunidad dividida y separada de la naturaleza" (Déotte, 187-188)

Se puede hablar del "...lenguaje que desconfía de sí mismo, hallando dentro de su espacio los principios inquebrantables de una crítica...Lo desconocido del lenguaje permanece desconocido" (Blanchot, 39)

Las consideraciones sobre la capacidad de iterar de la ficción:

...constituye la posibilidad de esta repetición de lo irrepitable-del "acontecimiento sin testigo, sin otro testigo", es decir, a la borradura de la data por el mismo trazo de inscripción, de manera semejante al anuncio de una reaparición (revenge), es decir, de un retorno espectral de lo que no puede retornar en virtud de esa misma borradura que asegura la legibilidad de la data... (Oyarzún, 22-23)

Tal capacidad de la narración de repetir su contenido, hace posible inscribir acontecimientos. "Toda narración implica virtualmente su propio desmentido en referencia a la verdad del acontecimiento narrado, pero, al hacerlo incorpora dicha verdad al espacio que abre esa misma operación autocrítica...: el espacio de la ficción" (ibíd.)

Al no haber un sujeto sindicado como creador o portador de una fábula, se desestabiliza la escritura formada por el lenguaje desconfiado de sus capacidades y funciones, por ello hay zonas indescifrables. Aún cuando se encuentre una piedra rosetta no se podría llegar a comprender sus diversificaciones de análisis interpretativo. Se repite lo que no ha sido presentado en la medida de tarjar al mismo tiempo la inscripción, volviendo incluyentes las zonas de dudas sobre sí.

En el barroco y neobarroco, tal espacialidad está asediada por lo monstruoso que: ...también es parte de la fijación en el cuerpo como material de intervención “si se entreabre la puerta de los lugares de diversión donde se agolpan las multitudes de las últimas décadas del siglo (XIX), se observa que un “fondo de monstruosidad” está funcionando detrás de las pequeñas anomalías, pero también de las grandes diferencias del cuerpo humano (Courtine, 204).

El uso del cuerpo como materia detenida en sus características más distintivas y extrañas lo muestran monstruoso como el carácter de la escritura antinovelesca que se instala en los vericuetos de lo inconmensurable.

Tal curiosidad y engolosinamiento con lo “extraño”, mezcla la morbosidad con el juicio científico que se haya en los expositores de los ejemplares de seres humanos que son tratados y expuestos como especímenes de un mundo no civilizado, pero parte de éste y no suficientemente salvajes para quedar aislados. Es una especie de viaje en el tiempo a la vez que un asedio a la corporalidad concebida entre persianas de ocultamiento, acosándolos en las salas de autopsia y en las camillas de operaciones.

Estas impresiones se encuentran fuera del mundo conocido por la novela burguesa, en cambio la literatura (neo)barroca, sorprende y relata con gran curiosidad, el detalle de tales situaciones para entender cuáles son las diferencias y las conductas del otro. “El Otro no puedo acogerlo, ni siquiera por aceptación infinita...” (Blanchot, 27)

Contradicciones que son parte de una continuidad vivida como un proceso del conocer, sensibilizarse y aprehender al cuerpo propio y al del otro, se explican desde la dificultad ontológica que significa: “El mundo en el cual *yo* nazco, muero, existo, no es el mundo “de los otros”, puesto que igualmente es el “mío”. Es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de los afueras. El mundo manga por hombro, patas arriba. El mundo de la contraposición. El mundo del desencuentro...” (Nancy, 26)

El mundo a la deriva de lo cierto y conocido, es aquel centrado en el disturbio de lo nebuloso, sobreabundante no solo por sus diferentes estilos, sino también por sus formas de entregar tal contenido.

“Y detrás, en los cuadrados simultáneos se encienden mil globos de papel, conos sobre un tapiz rojo. Y sobre los edificios, raya la noche la estela lechosa del metro. Rombos azules intermitentes” (Sarduy, 1980, 15). En este inserto se expresa la visualidad como un

recurso usado para recrear espacios saturados de adornos y varios escenarios que se superponen con el fin de presentar una toma cinematográfica de una visión planteada en la antinovela. Donde a la vez que se describe una escena en un interior privado hay otra que resume lo que pasa en la ambientación de alrededor, en una ciudad cualquiera tamizada por el azul, color característico del modernismo.

Del barroco europeo del siglo XVII, Sarduy retoma la idea de la literatura como triunfo del artificio "...en vez del típico discurso lineal informativo, se trata más bien de un proceso de elisión y oscurecimiento. Los conceptos medulares para este análisis son la idea del simulacro, de artificio, de parodia" (Arriarán, 1). El centro del discurso no va de la mano del mero contenido, sino que se instala firmemente unido a las formas de interrupción y supresión de lo evidente o conocido desplazándolas por la rearticulación recreada representada por versiones paródicas y/o simuladas, veladas en la mixtura.

El lenguaje barroco no se encuentra en las "analogías simplotas según las cuales la acumulación, el despilfarro o la complejidad, el juego de curvas o el centro ausente bastarían para definir un lenguaje como barroco" (Sarduy, 1987, 40). Ni tampoco en todas las obras que se miran a sí mismas mirándose desestabilizadas en la puesta en abismo.

Para entender el concepto de barroco instalado por Sarduy se destaca la indagación que realiza en la fonética de la palabra barroco³¹ la cual tiene "...dos claras vocales bien engarzadas, que parecen evocar su amplitud y su brillo": el soporte, pues, es opaco, estrecho; en esa superficie consonántica, bien engarzados, como las perlas en la montadura, espejean los elementos claros" (ibíd.,150)

Esta descripción de la escritura de la palabra, se entrama con un espacio barroco que es:

...el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero reducido a su funcionalidad -servir de vehículo a una información- el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la

³¹ Abricot / barroco: es "en el ojo de las letras donde se produce y se cruza el tema del oro, en la letra *O*, boca abierta, enlazada (bouclée)" (Farasse en Sarduy, 1987, 151) Barroco va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción –reverso simbólico del oro- del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler. *Abricot*: sol visto en eclipse, *placé en abime*; barroco: sol en el cenit -en la *o* círculo-, y luego, doble centro a-lazo, el doble centro de la elipse-, uno de los cuales es el propio sol (ibíd., 150-151)

búsqueda por definición frustrada, del *objeto parcial*...: seno materno, excremento -y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco-, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad... (ibíd., 209-210).

La palabra barroco está conformada por un marco opaco y estrecho donde sus vocales relucen en un constante movimiento de espejo. En un lenguaje comprendido por lo suplementario, el barroco no se entiende sin tener en cuenta las anteriores formas artísticas (definidas en el curso de la historia del arte) que por su atiborramiento las excluye incluyéndolas, en una permanente pérdida de los objetos completos a representar. Vueltos monstruos, repensados como seres recreados al estilo de “Frankenstein”. Autoconscientes de su extranjería y conformación a partir de excedentes que no pertenecen a un centro sino fijados y apartados unos de otro.

El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una retombée especular (ibíd., 39). En que hay una forma que se parece a algo que aún no existe, como en el caso de un eco que rebota en su emisor antes del sonido que le genera.

El barroco del siglo XX:

leído en función del modelo cosmológico actual -la teoría del big bang y sus desarrollos recientes -y como su perfecta retombée: ni escritura de la fundación -ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado -ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la retombée o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración...la reunión fortuita de toda una serie de pequeñas variantes fue necesaria para que un resultado espectacular se produjera: el origen que conocemos ha estado siempre a punto de no producirse...(ibíd., 39-40).

La ocurrencia del big bang es una certeza de la cosmología moderna. Lo cual abre preguntas sobre el origen de ese fenómeno. Siendo un enigma que pareciera estar cerca de

nuestro conocimiento pero en un continuo diferimiento de poder conocerlo: "...un acontecimiento único, y es también en cierto sentido un acontecimiento imposible, lo cual no significa necesariamente que no haya tenido lugar, sino más bien que si ha ocurrido, ello implica que lo imposible ocurrió: el origen del universo..." (Rojas, 303). Esta especie de ocurrencia nula establece un punto de referencia que no puede materializarse, sino a través de sus huellas a modo de ecos dejados en el espacio.

"...Pero ahora la teoría del big bang hace ingresar el origen en la materia, con lo cual el universo deviene infinito e intrascendente a la vez, en el sentido de que ni el comienzo ni el desenlace exigen pensar una "salida", un más allá" (ibíd., 304)

A pesar de la certeza existente sobre el big bang, es al mismo tiempo un acontecimiento imposible, debido a su definición en torno al origen del universo. Lo cual no entrega verdaderas luces sobre el comienzo ni menos el desenlace, exigiendo pensar en alguna salida no vislumbrada.

El objeto en tanto "cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui, preside el espacio barroco" (Sarduy, 1987, 210)

Entre la obra barroca visible y su fantasma se da la pérdida, la caída, lo residual, pero también sus contrarios que implican lo sobresaturado para llegar al vacío del cual se siente horror. Este vacío, se puede entender desde la aporía, conceptualizada por Derrida, desde tres puntos de vista, una se entiende como traspaso de fronteras, otra la comprende como permeabilidad de fronteras, "y finalmente, aporía del tercer tipo: lo imposible, la antinomia o la contradicción, es un no-pasar porque su medio elemental ya no da lugar a algo que se pueda denominar pasar, paso, marcha, andadura, desplazamiento o remplazo, kinesis en general" (Derrida, 44)

De estas tres definiciones, Sarduy está cercano a la última: "Dificultad, imposibilidad de emprender un discurso, aun el más alusivo o mimético, sobre una obra que progresa paralelamente a su propio comentario, que integra su elucidación: su doble en el lenguaje" (Sarduy, 1987, 132)

Debido a la multiplicidad de imágenes en *De dónde son los cantantes*, pareciera estar construida por párrafos que se van inscribiendo a modo de flashes inasibles. En un

decir recurrentemente especular, de ahí que juzgo a esta escritura como enfrentada al límite de lo inexpresable, salvaguardándose en un borde mínimo:

En torno a su composición:

La mayoría de sus entes de ficción carece de rostro y ni tan siquiera no es dado hacer una composición mental de su personalidad, pues no está definida en modo alguno; su indefinición proviene..., de la avalancha discursiva en torno a ellos (“los héroes sarduyanos no pecan por defecto, sino por exceso”) (Quesada, 114)

Los actantes no tienen características particulares se definen por medio del discurso arrebatador, plagado de incidentes, sin lograr ni pretender entregar un foco de seguridad para acertar su descripción, presentación y existencia. Evidencias de tales planteamientos se pueden apreciar a continuación: “Narrador Uno: Precisamente, hemos ocupado el verso anterior con nuestras habladurías dejándolos de lado, pero como ellos son el tema esencial del poema tenemos que borrarlos” (Sarduy, 1980, 70) La voz del personaje se refiere de manera autoconsciente a la estructura del poema-texto-obra dramática, al juicio sobre su conducta, ironiza sobre la importancia dada a los otros personajes y a su poca relevancia.

La fragmentación en toda su expresión se da por medio, de la desmembración del cuerpo directamente tratado, la puesta en evidencia en el discurso de la novela sobre la falta de legibilidad de la escritura remite a que:

Los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificable, ni consistentes, dejan espaciarse señales con las cuales el pensamiento, el declinar y declinarse, está figurando unos conjuntos furtivos, los cuales ficticiamente, abren y cierran la ausencia de conjunto...(Blanchot, 55)

El cuerpo (neo)barroco se inscribe en el destrozo arruinado, al ser observado en sus partes no funciona cada uno por sí mismo, porque están desperdigados en un gesto escritural que va esparciendo señales en declinación ausente, en una apertura y cerradura de la totalidad.

La utilización de este universo simbólico me remite al cuerpo del sentido, ya que con el fin de esa idealización:

...cesa de remitir-se y de referir-se a sí (a la idealidad que le da “sentido”), y se suspende, *sobre ese límite que le da su “sentido” más propio*, y que lo expone como tal. El cuerpo del sentido *expone* esta suspensión “fundamental” del sentido (expone la *existencia*)- que asimismo se puede llamar la fractura que es el sentido en el orden mismo del “sentido”, de las “significaciones” y de las “interpretaciones” (Nancy, 22)

El cuerpo sentido no se refiere ni se remite a sí mismo, se coloca de manifiesto en el borde de la fractura de los significados coherentemente elaborados. Para expresar esta suspensión y a la vez conciencia de partes separadas entre sí, un elemento utilizado para establecer tal fragmentación, es el espejo, el cual es un formato pasivo que refleja un mundo en su superficie. “Pasividad, pasión, pasado, paso (tanto negación como huella o movimiento del andar), este juego semántico produce un cambio de sentido, pero nada que podamos fiarnos como respuesta que nos contente” (Blanchot, 21-22).

Esta insistencia por la fijación en superficies de inscripción materiales como lo son el espejo o el mismo cuerpo se traslada al recuerdo mental:

Si el olvido precede a la memoria o tal vez la funda o no tiene parte en ella, olvidar no sólo es una falta, un defecto, una ausencia, un vacío...el olvido, que no recibe ni quita el pasado, sino que, designando en él lo que nunca tuvo lugar...remite a formas no históricas del tiempo, a la otredad de los tiempos...” (ibíd., 76)

Para Benjamin la fuente de estas colecciones es inagotable: es la ruina del mundo. Ahora bien, esta ruina constituye un botín acumulado, lo que él llama el universo de nuestros bienes culturales: “todos aquellos que hasta aquí han alcanzado la victoria participan en ese cortejo triunfal en que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos vencidos de hoy...” (Déotte, 137)

Las dudas por lo completo se figuran en las superficies del espejo, en la memoria, hecha de olvido que son puestas en la intransitividad del fragmento que es una manera de volver coherente estos planteamientos, desplazando “(el desgarrar) de lo que nunca ha preexistido (real o idealmente) como conjunto ni podrá juntarse en alguna presencia de porvenir...” (Blanchot, 56-57).

La ruina como “desastre inexperimentado, lo sustraído a cualquier posibilidad de experiencia-límite de la escritura...el desastre des-escribe. Ello no significa que el desastre, como fuerza de escritura, esté fuera de escritura, fuera de texto” (ibíd., p.14)

“Leer, escribir, tal como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de pasión. La exaltación del olvido...No eres tú quien hablará; deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio” (ibíd., 12)

Las estrategias ocupadas para hacer decir lo indecible a la lengua, en una ideación de opinión no de hechos, la preferencia de no hacerlo recordando a *Bartleby*, se centra en la pasividad-paciente, no cotejar las copias ni tampoco se prefiere las copias, es un hecho estético que no llega a producirse. El desastre aleja cualquier idea de fracaso o éxito, silencio distante en el cual el otro se anuncia callando. En el museo se instituye el proceso de fragmentación, extracción, sustrayéndose materiales para que se comunique entre las obras y, a su vez, los seres humanos.

El autor como reorganizador de trozos zozobra en una inscripción reintegrando la duda por medio de la mirada de sí o de otros que degustan el deseo, produciendo totalidades a través de la disección, mostrando el reensamble del cuerpo, aunque puede ser que no haya nunca estado unido.

Ello se coloca en evidencia en el siguiente texto: “Allí están los dos-serpientes emplumadas-cheek to cheek, pegados uno a otro, pegadas las bandejas. Hermanos siameses forcejeando. Murciélago de la Bacardí, mancha de tinta, animal doble, ostra abierta, cuerpo con su reflejo; eso son Auxilio y el General” (Sarduy, 1980, 19). Manifestando la duda (neo)barroca, que exhibe contenidos de origen azteca (serpiente emplumada), vocablos en inglés, el murciélago de un conocido ron (nuevamente aparece cuba relacionada con el licor) como partes que van formando y anexando a modo de documentos, obsesiones o accesorios una mirada general sobre la díada de Auxilio y el General. Es decir, para explicar la relación entre los dos personajes se los atiborra de diversas ideas, sin hacer comparaciones explícitas, sino que más bien se los ensambla en una composición deviniente desde el indicar elementos por semejanza a una conclusión especular.

El cuerpo abre, separa, acontece en abismos de comprensión, incita la expresión emocional en la gestualidad del placer del texto, en el borde de la lectoescritura. Se versiona la experiencia hay un olvido constante, borroneado, tal efecto también se expande

a los actantes y al autor. Las experiencias son de postguerra, artificiales, abundantes y simuladas. Narrar se vuelve imposible acontecimientos sin testigo y si pareciera que los hay se los cuestiona: “Auxilio y Socorro (*que juegan a la canasta en el pasillo, vestidas ya para el número de las Amazonas*): -¡Vaya! Lo único que faltaba: ¡el escritor Dios, el que lo ve todo y lo sabe todo antes que nadie, el que da consejos y mete la nariz en todas partes menos donde debe!” (Sarduy, 1980, 31)

En el espejo se refleja una realidad vista al revés, es decir en constante repliegue y fragmentación. El olvido, la devuelve en forma tal que impide verlo todo con claridad, ya que esconde la memoria en el anverso reculado en otro tiempo. Los bienes culturales son la evidencia de los restos del desastre, son el borde del silencio vuelto corporalidad por medio de los cuales se va transparentando la perversión textual. Los espejos son usados para recrear ambientes barrocos, evocar la comunicación entre realidades diversas y manifestar el doble. “El espejito hace señales. Dirige el sol hasta el rascacielos de cristal. Al balcón del piso veinte sale una niña con otro espejo en la mano. Da saltitos y lo mueve buscando la llamada” (Sarduy, 1980, p.11)

En el caso de esta novela el autor de su escritura se encuentra en un tiempo deviniendo en un “texto; no (está) provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora” (Adorno, 8)

La repetición del fragmento tiene relación con la perversión que se encuentra detrás de tal, y no solo abre los gestos de la sexualidad, también los reduce:

El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un juego lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo. Y es por llegar a lo inasible, por unir realidad y deseo, por coincidir con su propio fantasma que el perverso transgrede toda ley (Sarduy, 1969, 13-14)

Lo único que la burguesía no soporta, lo que la “saca de quicio”, es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que *el lenguaje pueda hablar del*

lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo...”(ibíd., 20) Y tratar sobre los sujetos es tratar sobre el lenguaje. “Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico” (ibíd., 62)

De dónde son los cantantes se puede comprender como una ceremonia que cobra sentido en el “horror al vacío, la proliferación desordenada de signos, la reducción de un cuerpo a un fetiche barroco...” (ibíd., 21)

Cuando el lenguaje versa sobre sí mismo no escribe sobre algo porque ese deseo no es alcanzable entonces se reduce al impacto corporal inminentemente el fetiche del barroco abusando de lo expresable hallado en éste.

La multiplicidad de discursos llamados barrocos implica una continuidad de lo artificioso del cuerpo, considerado como monstruoso, parcial, fragmentado e implica un soporte simbólico de todo barroco que instala el “horror vacui” anterior al espejeo que implica la memoria ya sea en un soporte físico, mental o en la excriptura.

Para Lezama, el barroco aplicado al espacio americano, se caracterizaría por uno de tipo abierto, a diferencia del europeo que lo conceptualiza como cerrado. Desde los primeros relatos del origen de los dioses en los indios americanos hay:

...aún en los cantos guerreros, un no resuelto, un quedarse extasiado ante las nuevas apariciones de las nubes. Es muy curioso que en las tribus precortesianas hay el convencimiento de que alguien va a venir...Sin embargo, en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza... (Lezama, 1993, 74)

Para los americanos serán los designios cifrados en las historias sobre lo que vendrá lo que les asombra a diferencia de los españoles que verán en la naturaleza el origen de su maravilla. De ahí que tengan la afición por construir leyendas con las cuales explicarse los sucesos por acaecer y tal vez de ahí el origen por combinar ficciones, y poseer la capacidad de mezclar influencias sin ningún reparo. El barroco americano, “...en vez de acumular, como el barroco europeo, o yuxtaponer los elementos dispares en la composición los combina para alcanzar la “forma unitiva”... (Chiampi en ibíd., 25)

...Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero: hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo

degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo...maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (ibíd., 80)

En el caso iberoamericano del barroco: "...al mismo tiempo que el *fusionismo* característico de ese estilo, se da el mestizaje propio de una confrontación de culturas y razas diferentes-se podrá encontrar en embrión esa actitud de no conformidad con la herencia clásica de los géneros..." (de Campos, 291). También, el proceso de ruptura y unificación vivido por Latinoamérica se refleja en la composición que recrea el barroco y es por esencia su vocación estilística desde la época colonial, de ahí que tal composición se haya mantenido evolucionando hacia el neobarroco.

La denominación neobarroco, se caracteriza por una versión menos centrada en la naturaleza abundante del paisaje americano y su evidente rescate desde la tradición europea de la acumulación o combinación de elementos dispares del barroco colonial, centrándose en la búsqueda de la unidad compositiva, "...el término neobarroco es una resistencia crítica a la idea de «posmodernidad». "Y si la posmodernidad es el fin de la cultura moderna y por lo tanto el fin de la cultura sin más, la propuesta de leer el presente como neobarroco consiste precisamente en leerlo como la cultura del presente, es decir, dar al presente (contra el vértigo de la pura actualidad) una densidad cultural..." (Rojas, 226). Tal desprendimiento de lo moderno se refleja en *De dónde son...*, en el gusto por la parodia de lo oriental, en el abuso de lo exótico y lo maravilloso, en la ironía utilizada para referirse a los avances tecnológicos, que son muchas veces mezclados con elementos del paisaje natural.

"La posmodernidad se debe todavía a ese descubrimiento (*al experimentalismo de la modernidad*³²), pero señala además el agotamiento del *experimentalismo*..." (ibíd., 227). La antinovela da cuenta de este propósito al emerger un teatro a partir de referentes culturales que retrotraen a las vanguardias presentes en la sincronía de la obra, lo cual hace referencia al agotamiento del experimentalismo.

³² Las cursivas y el paréntesis son para aclarar lo referido, no se encuentran en el texto original.

De dónde son... es “...una de las más significativas manifestaciones de ese neobarroquismo que ve en la “plasticidad del signo” y su carácter de “inscripción” el destino de la escritura” (de Campos, 291).

“...El neobarroco opera una textualización de los referentes...tales recursos se muestran como *escritura* y por lo tanto todo el plano de la representación deviene un plano de fuga del sentido, en que la visibilidad opera como el soporte de un sentido que, paradójicamente, resulta incompatible con lo visible...el neobarroco es más bien la recuperación de la significabilidad misma, *el reciclaje de todo desecho de comunicación* a favor de un sentido que se oculta y se aplaza indefinidamente...” (Rojas, 228-229)

Las estrategias y procedimientos tratados en la cuarta y quinta³³ sección de este ensayo muestran la textualización de diversos referentes tomados por la narrativa-dialógica-poética de Sarduy. Trayendo al campo escritural de la antinovela a autores literarios, pintores, obras pictóricas, poemas, corrientes artísticas, etc. velando al significado de cada operación de incorporación al texto e induciendo a un sentido recóndito que no se logra revelar de una vez ni sencillamente.

La corporalidad en la antinovela (neo)barroca se ve asediada, se la considera extraña y monstruosa, aplicando la simulación, el artificio, la parodia, velándose la mezcla e interrumpiendo y suprimiendo lo evidente, porque se difiere, se está en constantes espacios sin salida, donde hay imágenes fantasmales, dejando que el desastre hable por sí mismo. El barroco americano en vez de acumular combina elementos de una forma unívoca y por ello es el collage donde el signo se vuelve plástico, confronta realidades y se inscribe a la vez de manera retórica iterativamente.

³³ IV.- Escritura-excripción y ensayo / V.- Fragmentos y metanovela

VII.- Conclusiones

El cuerpo propuesto con el fin de llevar metonímicamente la representación del corpus escritural, se encuentra conformado por un lenguaje visual, que como se ha planteado se identifica con el teatro, el lenguaje poético, los recursos neobarrocos de valor sensorial. Lo cual se extiende al significante, incluyendo unidades léxicas, interpretaciones e indicios de corte corporal material.

Aunque los lugares, acciones, personajes parecen meros fantasmas de cómo deberían ser en sus papeles en una novela, en esta antinovela puedo evocar gestos y señas que invariablemente los vuelven codificables por medio de la impresión visual por sobretodo y es allí donde la metanovela, realiza su ejercicio de ensayarse a sí misma a través de otro lenguaje sin salirse de lo escritural. Allí es donde se desenvuelve su excriptura aquello que se desatiende del conocimiento. El lenguaje se vuelve protagonista, ya que considero lo hace suyo visualmente en tanto corpus referencial, sosteniéndose en diversos corpus como lo son el cultural, religioso, intelectual o artístico.

De dónde son los cantantes se entiende como un texto-escena que, a través de estar siendo en su representación, permite su revisión ensayando contenidos e interpretaciones para manifestar un abismo escritural dentro de otro, mi escritura se aproxima reflejamente a estos recursos (neo)barrocos para visualizar sus escenas y posibles huellas del gesto del autor. Introduciéndome en la búsqueda de la reconstrucción del punto de origen, coetáneo con el big bang, pero no el punto de partida. Por ello la escritura (neo)barroca sarduyana no se estabiliza fácilmente.

Planteo la obra como un ensamble compuesto por partes unidas a través de costuras de las (des)venturas que van tejiendo la metanovela en el metaensayo constituyendo un lenguaje versado sobre sí mismo, incluyendo para tal propósito diversidad de registros simbólicos en la lectoescritura e insertos visualmente comprendidos desde las estrategias (neo)barrocas y escriturales.

Un lenguaje produce una lengua en este caso amplía la versatilidad lenguajeada, que marcha a su disolución en un descampado multicultural que mezcla y a la vez borra los límites entre las influencias diversas e incluyentes. Produciéndose el placer textual porque éste ocurre en la fisura de la cultura y su destrucción donde se vuelve erótica, retazo

ensayístico conformado por la anti búsqueda, se parte con la imposibilidad de dar con un comienzo táctico y en vez de esto, se reconoce el origen ignoto que implica el cruzar incesantemente las influencias que confluyen continuamente en el texto.

Los factores paratextuales y textuales contribuyen al cuestionamiento de la ficción como realidad real lo que explica la dificultad cernida sobre el encuentro de una respuesta certera para definir una identidad americana. A pesar de presentarse elementos destinados para tales efectos, éstos no se asumen con carácter decidor sobre el tema, sino que lo parodian, cuestionan, sancionan e insertan excusas para conducir a la metanovela a una puesta en abismo, sin constituirse en una respuesta certera sobre la identidad ensayándola constantemente.

Alejándola de la típica novela latinoamericana asidua a buscar un reconocimiento de la identidad acercándola a una antinovela de raigambre cubana, pero de referencias intertextuales e intratextuales universales, "...en *De dónde son los cantantes*, prevalece la voluntad sarduyana por evadir el verismo histórico dominante en las novelas de la revolución. El neobarroco resultará determinante para tal fin" (Méndez en Quesada, 197). A la vez presenta respuestas difíciles de expresar, porque las considero en forma de preguntas, como las siguientes: ¿Latinoamérica está más cerca de lo occidental que de lo oriental?, ¿el pasado amerindio es tan relevante como la influencia norteamericana?, ¿los adjetivos basados en pintores o autores abren o cierran la imagen de su significante?

La metanovela se entiende como el planteamiento de un lenguaje en clave sensorial-poético, es decir, para entrar en su dinamismo se debe indagar en este espectro significante que confunde la realidad vital con la escritural que introduce la simulación y el juego especular. Tal lenguaje performativo deviene poético, porque mezcla idiomas, influencias visuales e incluye la parodia y la ironía como formas de considerar al mundo político, militar, religioso y artístico en un paisaje (re)construido a partir de una multiplicidad de referentes.

Tales vinculaciones se encarnan en el acecho del pasado, presente en consideraciones artístico-culturales desde lo precolombino ejemplificado, por la presencia de las plumas, deidades, etc., a la influencia de la poesía modernista manifestada por el gusto por lo oriental (chinesco y japoneras), lo exótico, a las vinculaciones con la pintura

impresionista, expresionista y de vanguardia como el surrealismo, el op art o lo kitsch. Incluyendo por supuesto al barroco como parte del acerbo que ensambla la metanovela.

La máscara tras la cual se esconden las intenciones de la tachadura de la lengua como un código definitorio de una novela nos llevan a la configuración de una antinovela por medio del tenderle trampas a la lengua, las cuales dejan entrever por medio de las estrategias del (neo)barroco aquello sobrante, el engaño a simple vista, la multiplicidad de sentidos.

Se recrea un artificio como lo es una lengua (única y propia) de la metanovela que posee realidad dentro de sus límites de exposición y al igual que el big bang nos presenta el momento de la creación el cual se va forjando en su continuidad deviniente, pero no el de su origen, porque ello al estar configurado en una serie de capas, no permite saber si se posee acceso a la capa anterior o posterior teniéndose una visión sesgada de la dimensión donde se siente el eco de este punto de fundación planteado como certeza.

La obra es disforme, está hecha de retazos y este cuerpo se plantea en la excipción, porque no remite a su interpretación, sino que se limita a sus bordes, donde el lenguaje se silencia en su desastre detenido en las estrategias de funcionamientos de éste más que en su composición significante o de significado. Y allí es donde mi ensayo se detiene y no avanza porque mi escritura se empecina en los lazos comunicantes con la diversidad cultural y artística continuamente esgrimida por la obra.

Se intenta abrir vasos comunicantes con la idea del ensayo que posee la caracterización de tocar temas de manera novedosa y resolverlos con una mirada personalista. Relacionando lo que parece no tener relación, discontinuamente, tentándose por la forma, intentando hacer decir al lenguaje algo que no ha dicho la palabra. Y por ello, lo entrelazo con la metanovela (neo)barroca, porque ésta también deviene desde la materia, despensando lo ya instalado como realidad perenne, y abriendo dimensiones poéticas para el texto-imagen, configurando el proceso por el cual se establece una lengua “otra” en el espacio de una casa donde hay un orden perdido, plagada por los escombros en un terreno también inestable.

La novela es una lengua, la metanovela también, pero ésta se recrea entre y sobre las ruinas del descampado de la lectoescritura planteada como testimonial en el extravío de la

imbricación de elementos naturales con artificiales, de la mixtura de discursos y texturas, es decir en lo ensayado y erróneo.

El autor como gesto sostiene la lengua que versa sobre las trampas que elige colocarle para hacer que diga lo que espera, actuando en un doble vacío, el presentado por lo aún no dicho y el espacio que se espera llenar. Lo anterior lo realiza por medio del juntar retazos ruinosos en un gran collage de fragmentos, unidos a través de las estrategias del (neo)barroco³⁴ que se usan para crear realidades a discreción. Y las operaciones textuales que señala Sarduy como la proliferación, enumeración, carnavalización, intertextualidad e intratextualidad. Las cuales dotan de exceso al texto, pero a la vez se administra el lenguaje para realizar tales operaciones sin excederse en lo simplemente abundante.

Estos recursos expresados se manifiestan en forma de un caleidoscopio que se expande como si fueran un sistema de raicillas, donde el engaño se encuentra próximo a su descubrimiento, mostrando las costuras de sus uniones y funcionando en el rescate acotado de una materialidad por medio del lenguaje.

De dónde son los cantantes manifiesta la angustia del punto de vista anidado en la destrucción y mutilación de sus elementos, indagando en personajes desarraigados, que no se encuentran conformes consigo ni sus devenires. Que apenas presentan un desarrollo psicológico y por ello son más desconcertantes.

Al revisar la composición de la antinovela, ésta se muestra conformada por una variedad de discursos que a la vez produce otros fragmentos, de ahí que la considere dentro de la (im)posibilidad de la escritura. Lo logrado se inscribe en la reunión de partes del cuerpo (re)ensamblados para hacer aparecer al arte, en un cuerpo sin forma, en una ruina de vacío y silencio.

Cuando el lenguaje desconfía de sí mismo, lo que queda es el desastre, en que lo lingüístico reemplaza lo no lingüístico para desde ese punto asirnos de la excripción, en un proceso llevado a cabo en esta metanovela por el (neo)barroco que oscurece, enfrenta al horror al vacío con la sobreabundancia, espejea realidades o personajes en un movimiento intransitivo.

Por último, cabe destacar las regiones por las cuales transitó mi escritura deviniendo en canción (neo)barroca, ejercitando la recreación visual de un texto lleno de imágenes

³⁴ Anamorfosis, tatuaje, maquillaje, travestismo, trampa al ojo, etc.

atrapantes como inconmensurables en su definición para volverlas parte del análisis. Y de ahí, la recursividad empleada, colocando en práctica el asedio por medio del ensayo, aludiendo a lo fragmentario y la incapacidad de nombrar nombrando, instando al escrito a varar en el error constante.

VIII.- Bibliografía

- Adorno, Theodor. El ensayo como forma. En: Notas sobre literatura. Barcelona: Ariel, 1954
- Agamben, Giorgio: *El autor como gesto*. En Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Angoso de Guzmán, Diana, et al. Las técnicas artísticas. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Arriarán, S. “La teoría del neobarroco de Severo Sarduy”. Universidad Pedagógica Nacional de México. [en línea] Ciudad de México, México. <<http://iberoamericanaliteratura.wordpress.com/2012/04/24/samuel-arriaran-la-teoria-del-neobarroco-de-severo-sarduy/>>
- Barrera, Oscar. La excritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy. Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. Año IV, (8): 148-162, jul.-dic. 2009.
- Barthes, Roland. *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987.
- Barthes, Roland. El placer del texto y lección Inaugural. México: Siglo veintiuno editores, 1977.
- Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Cánovas, R. Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria. Santiago: Ediciones Ainavillo, 1986
- Cerda, Martín. La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)/ Escritorio. Santiago: Tajamar editores, 2005
- Corbin, Alain. El encuentro de los cuerpos y dolores, sufrimientos y miserias del cuerpo. En V.V.A.A. Historia del cuerpo. Bajo la dirección de Alain Corbin. Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol 3., 2005. 201-258
- de Campos, Harnoldo: El lenguaje de la literatura. En América Latina en su literatura. México, Siglo veintiuno editores, 1994.

- de los Ríos, Valeria. La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy. Alpha (23) Osorno, Chile. [en línea] <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200015&script=sci_arttext>
- Deleuze, Gilles. Bartleby o la fórmula. En Preferiría no hacerlo, Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Kafka por una literatura menor. México: Era, 1983
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Rizoma. Valencia: Pre textos, 1997.
- Déotte, Jean Louis. Catástrofe y olvido. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques. La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989B. 233-343
- Foucault, Michel: *¿Qué es un autor?*. En: Entre filosofía y literatura. Buenos Aires, Paidós, 1999. 329 – 360.
- González Echevarría, Roberto. Alegoría e historia en De dónde son los cantantes [en línea] <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102690>>
- Lezama, José. La expresión Americana. México: Fondo de cultura económica, 1993
- Lezama, José. Fragmentos a su imán. Barcelona: Lumen, 1978

- Lukács, Georg. *Sobre la esencia y forma del ensayo*. En: El alma y las formas. Teoría de la novela. Barcelona; Grijalbo, 1975
- Nancy, Jean Luc. Corpus. Valencia: Pre-textos, 2003
- Oyarzún, Pablo. La letra volada. Santiago: Ediciones UDP, 2009
- Rojas, Sergio. Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significativo. Santiago: Palinodia, 2010
- Rojo, Grínor. Las armas de las letras: ensayos neoarrieslistas. Santiago: Lom, 2008. 57-74
- Sarduy, Severo. Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987
- Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo, Ensayos de crítica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Sarduy, Severo. De dónde son los cantantes. Barcelona: Seix Barral, 1980.

- Sarduy, Severo. Big Bang. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974.
- Quesada, Catalina. La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia. Madrid : Arco/Libros, 2009.

Anexos

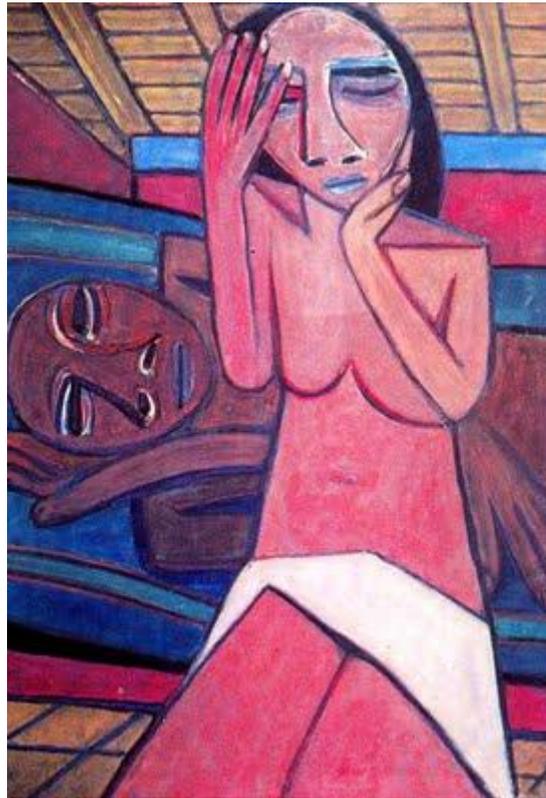
Anexo N° 1: Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)

Verano (1573) Óleo sobre tela (76 × 64cm) Museo del Louvre, París, Francia



Anexo N° 2: Wifredo Lam

El despertar (1938), Cuba



Anexo N° 3: James Ensor

La entrada de Cristo en Bruselas (1888-1889), Óleo sobre lienzo (254 x 431 cm), Musée Royal des Beaux-Arts, Amberes, Bélgica.



Anexo N° 4: Claude Monet

Figura 1.- Impresión, sol naciente (1872), Óleo sobre lienzo (48 cm × 63 cm) Museo Marmottan-Monet, París, Francia.

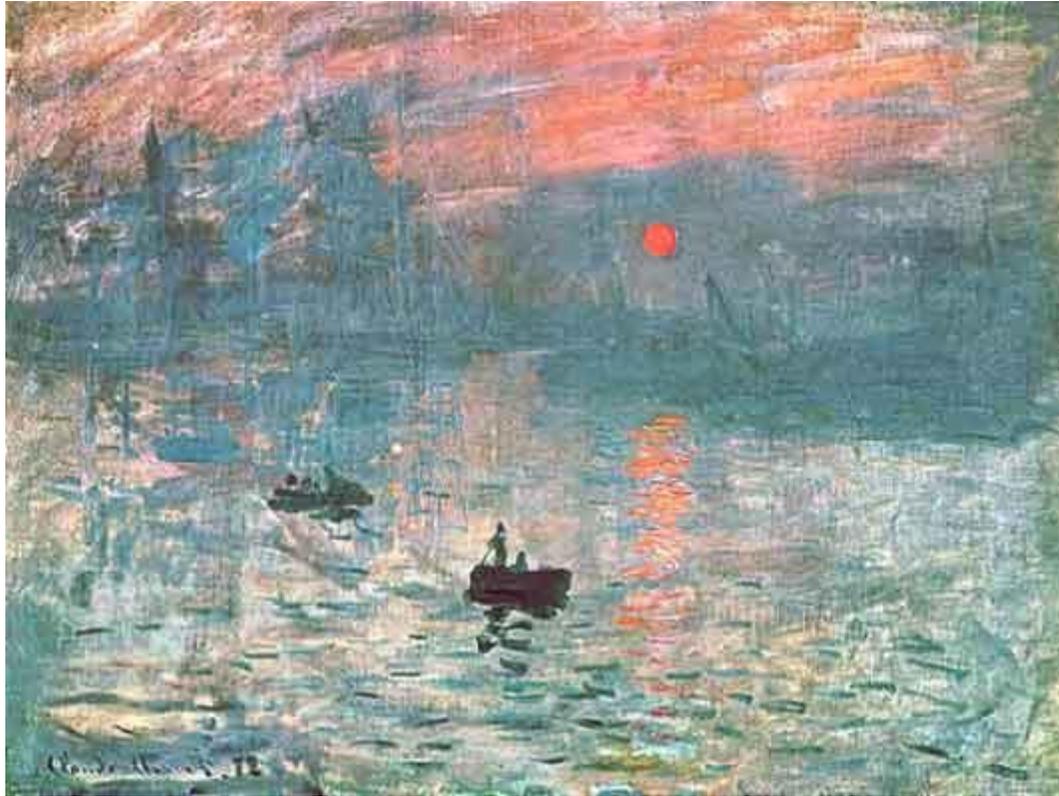


Figura 2.- Ninfeas azules (1916-1919), Óleo sobre lienzo (200 × 200) Musée d'Orsay, París, Francia



Anexo N° 5: Víctor Vasarely

Figura 1.- Zebres (1939)



Figura 2.- Zebras (1950)

